

Le compositeur « enrichi »

LA RÉCEPTION CONTROVERSÉE DE L'ŒUVRE DE MASSENET

AU PRISME DE SA CONDITION SOCIALE

Nous souhaitons ouvrir notre propos en rapportant une anecdote dans laquelle les protagonistes, un compositeur de succès vieillissant et un caissier maladroit du Bureau de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, se retrouvent dans une situation embarrassante, à la fois comique et dramatique. Il s'agit d'un épisode réel de la vie de Jules Massenet (1842-1912), qui nous parvient à travers le souvenir d'André Rivoire, ancien Président de la Société des Auteurs :

C'était, [...], un de ces jours que nous appelons « le jour du mois », et où [...] il y a foule devant le guichet du caissier qui dispense à chacun son dû. Massenet était venu lui-même et [...], parvenu au guichet, sa quittance à la main, nous entendîmes, à sa vue, le caissier s'écrier. Le brave homme, imprudent, n'avait pas prévu, pour ce matin-là, qu'il eût à payer en bloc de grosses sommes. [...].

Pudiquement le pauvre Massenet, si j'ose dire, ennuyé de faire attendre tout le monde, gêné aussi de toucher tant d'argent devant de jeunes confrères qu'il craignait d'offusquer, se retournait, à tout moment, et s'excusait : « C'est trop, c'est beaucoup trop !... Ne croyez pas qu'il en soit toujours ainsi, mes bons amis !... Mais j'ai tellement travaillé, puis j'ai eu beaucoup de chance... Et je suis vieux, très vieux¹... ».

L'anecdote que nous venons de citer montre d'une façon certes caricaturale, mais significative, le malaise du compositeur lorsque la réalité de sa fortune se confronte directement avec celle des autres artistes moins reconnus que lui, et cela dans un contexte routinier. En outre, dans cette histoire, encore plus que l'admiration du fonctionnaire pour le « grand homme » Massenet, le narra-

teur met l'accent sur le sentiment de culpabilité, presque d'usurpation, que le compositeur exprime face aux présents et qui le porte presque à s'excuser de sa propre réussite.

Jules Massenet fut certes un compositeur d'opéras acclamé. Son succès auprès du public, dû à une productivité extraordinaire et à un talent rare d'homme de théâtre, ne peut être confronté avec aucun autre compositeur français de la fin du XIX^e siècle, tandis que dans le contexte européen sa fortune fut comparable seulement avec celle de Verdi en Italie, ou de Wagner en Allemagne. Pourtant, à la différence de ses illustres confrères, ce statut d'artiste « enrichi » a fortement conditionné non seulement l'évaluation critique sur l'homme Massenet, mais plus particulièrement la perception de son œuvre et de son talent d'artiste de la part du milieu artistique et littéraire contemporain et postérieur.

Nous nous sommes proposé d'examiner cette réaction controversée face à la fortune de Massenet à partir d'une série de jugements de ses collègues, ainsi que de ceux de la presse, que nous citerons ponctuellement au cours de cette étude, puisqu'ils montrent très souvent les proportions de l'agacement que put provoquer cette figure omniprésente et écrasante dans le milieu du théâtre lyrique. Ainsi par exemple, selon certains critiques, cet « agacement » était dû à la facilité de l'invention mélodique du compositeur, et à l'ampleur de sa production :

M. Massenet est évidemment un des musiciens les mieux doués par la nature. Les mélodies jaillissent chez lui, sans effort, aussi abondantes et plus distinguées que chez les meilleurs Italiens [...]. Malheureusement, ce musicien, né et instruit, n'a pas la conscience artistique qui lui imposerait, comme un devoir envers l'Art, une élaboration lente et raisonnée d'œuvres fortes et vraiment belles².

1. André RIVOIRE, « Discours prononcé par M. André Rivoire, Président de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, à l'inauguration du Monument Massenet, le Jeudi 21 octobre 1926 », dans *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, t. 10, Paris, Publication de la Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1927, p. 1115-1116.

2. Léon VALLAS, « Grand Théâtre - *Cavalleria Rusticana*, *Le Jongleur de Notre-Dame* », dans *Revue française de Musique*, 4e

Un tel raisonnement – selon lequel toute œuvre qui puisse se définir « belle » devrait être le fruit d'un travail long et médité – porterait également à considérer la rapidité d'écriture de Mozart, de Rossini, et de bien d'autres compositeurs à la plume rapide, comme les signes d'une mauvaise « conscience artistique ». Ce raisonnement, visiblement, ne suffit pas tout seul à expliquer cet agacement que provoqua, à un moment donné, l'œuvre de Massenet.

En même temps, la question de la fortune personnelle du compositeur prit assez vite le dessus sur la perception de son œuvre, s'affirmant comme l'une des causes évidentes de cet agacement. Dans un article très éloquent, Octave Béliard se prononçait longuement sur les conséquences de cette étonnante fortune :

De ce que Massenet fut accepté dès ses débuts, sans livrer bataille contre la foule [...], je n'en veux rien conclure contre son immense talent, au contraire. Mais, [...] je me demandais, si je ne le savais, par quel défaut de génie l'homme de *Manon*, l'homme de *Werther* qui m'émût si souvent, a mérité d'être un homme du jour ; je me demandais ce que son œuvre peut bien contenir de faux, de *joli* et de vulgaire, pour que le vulgaire l'ait si amplement honorée¹.

D'autres affirmations de lettrés et polémistes de l'époque, tels que, par exemple, Léon Daudet (le fils d'Alphonse), nous montrent un artiste frivole et superficiel : « Incapable d'observation, n'ayant pas le temps de faire un choix, il partait de ce principe que les humains aiment les douceurs et qu'il faut les gaver de sucre jusqu'à l'écœurement² » ; d'autres encore décrivent un grand talent gâché dont l'Art a été corrompu par l'avidité et par la recherche du succès facile. Ce reproche suivra Massenet jusqu'à sa mort. Au lendemain de la disparition du compositeur, l'un de ses détracteurs les plus aguerris, le déjà cité Léon Vallas, signait un « hommage » funèbre qui sonnait terriblement faux :

année, n° 9, 9 décembre 1906, p. 275.

1. Octave BÉLIARD, « Jules Massenet », dans *Les Hommes du Jour*, 3e année, n° 138, 10 septembre 1910, p. 2.

2. Cf. Léon DAUDET, « La librairie Charpentier », dans *Fantômes et vivants*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1914, p. 43-47.

L'usage veut qu'on salue avec une émotion au moins superficielle la dépouille des hommes célèbres. Nous ne saurions nous conformer à cette courtoise tradition. Si Massenet était mort vers 1895, oh ! alors, nous aurions en lui respectueusement et sympathiquement révééré le chantré adorable des amours légères de *Manon*, et le commentateur éloquent et ému de la romantique passion de *Werther*. Mais, en 1912, nous ne pouvons faire abstraction de toutes les œuvres de pacotille manufacturées par cet habile, actif et trop avide ouvrier d'art³.

Mais, peut-on reconduire ce phénomène d'agacement seulement aux ambitions mondaines du compositeur ou à la facilité de sa verve mélodique, qui mettaient probablement en évidence, aux yeux de certains, le côté le plus superficiel de sa musique et de sa personnalité d'artiste ? En parcourant les quelques témoignages qui montrent la portée de ce désamour croissant pour l'œuvre du maître, nous croyons nécessaire de reconsidérer la figure de Massenet au centre d'une véritable « entreprise » dans laquelle le processus créatif, et en particulier le rythme de création, semble constamment conditionné par une stratégie éditoriale et un système de production théâtrale solidement construits autour de cette personnalité d'artiste mondain.

Une carrière fulgurante

Dernier fils d'une famille de la moyenne bourgeoisie stéphanoise, Jules Émile Frédéric Massenet naquit à Montaud (Saint-Étienne) le 12 mai 1842. En dépit d'une situation économique parfois difficile, il put entreprendre vite ses études musicales grâce surtout à l'enseignement maternel. Sa mère Adélaïde Royer de Merancourt, douée d'un certain talent de pianiste, réussit à transmettre une technique solide au petit Jules, parvenant même à le préparer pour le difficile concours d'entrée au Conservatoire de Paris. En 1853, Massenet rentra dans l'établissement parisien en classe de piano. C'était le premier pas d'une carrière fulgurante.

3. Léon VALLAS, « Massenet », dans *Revue française de Musique*, 10e année, n° 8, 15 août-15 septembre 1912, p. 414.

Si l'on prend en considération les étapes de la carrière de Massenet, elles montrent une certaine rapidité d'ascension, avenue en un laps de temps de dix ans, entre l'obtention du Premier Grand Prix de Rome en 1863 et son premier succès significatif avec le drame sacré *Marie-Magdeleine* en 1873. Mais, dès le début de cette ascension, une certaine pression familiale portait le compositeur à chercher avec urgence une situation pour faire vivre aisément son foyer :

[À Rome] Mme de Sainte-Marie réunissait chez elle des musiciens ; aux côtés de Liszt se trouvait Sgambati, le pianiste et compositeur, qui fit connaître à Rome et dirigea en 1866 la symphonie du *Dante* de Liszt. Dans ce foyer d'art, la musique fit éclore entre Massenet et Mlle de Sainte-Marie un sentiment tendre qui devait aboutir plus tard à une demande en mariage. [...]

Malheureusement, ce roman commença pour le compositeur par une déception ; la demande de Massenet ne fut pas accueillie ; elle fut ajournée, les parents estimant qu'un Idéal n'est pas suffisant pour assurer les bases d'une famille. Massenet ne se découragea pas, il avait foi en lui-même, il avait foi en celle qu'il considérait comme sa fiancée, il se mit au travail¹.

C'est pendant ces dix ans que le compositeur mit en œuvre et affina les grandes lignes de son style musical, cette ligne mélodique sensuelle et si personnelle qui lui assurera le succès public pendant des décennies. Même si, au fil du temps, son écriture subira des évolutions importantes, Massenet restera toujours un « mélodique ».

Mais, quelles étaient les caractéristiques nouvelles de cette formule mélodique que l'on appelait communément le « style Massenet » ? Selon un célèbre musicographe, Jean d'Udine², la « mélodie » chez Massenet se constitue à travers une fusion parfaite entre la recherche d'une phrase élégante et voluptueuse, qu'il traduit par le terme « charme », l'extrême connaissance des

potentialités de la voix chantée et une attention rigoureuse à l'accentuation prosodique, apte à sublimer la langue française. En ce sens, il affirmait : « C'est alors la justesse de la prosodie, c'est à dire la soumission du rythme et des cadences musicales aux exigences impérieuses du langage articulé, qui viendra transformer en « steeple-chase » la course libre de la romance³ ».

On peut déjà entrevoir ici des caractéristiques de style qui lient le modèle de Massenet à certaines formules debussystes. Dans son étude analytique⁴ ainsi que dans d'autres articles sur le compositeur, Gottfried Marschall montrait déjà de façon détaillée l'influence stylistique de l'auteur de *Manon* sur Debussy :

Précisément, Massenet assure avant tout le lien entre Gounod et Debussy, en ce sens que de plus en plus c'est le côté intimiste du modèle littéraire qui l'intéresse, ses valeurs émotionnelles voire psychologiques, liées à la mise en valeur du rôle principal féminin. La musique favorisant transparence et couleurs subtiles, en est imprégnée⁵.

Plus récemment, à travers une approche à la fois historique et esthétique qui se déploie sur une grande quantité d'articles et d'ouvrages, Jean-Christophe Branger⁶ a contribué à fixer l'idée que Massenet, au delà de l'éclectisme de sa production, réussit à créer un style lyrique nouveau et très personnel, liant la sensualité de son style mélodique au choix de personnages féminins puissants – Marie-Magdeleine, Manon, Thaïs – et à une véritable compréhension des nouvelles formules wagnériennes.

En ce qui nous concerne, nous suivons cette même idée esthétique, qui montre comment Massenet sut lier sa propre formule mélodique aux

1. Louis SCHNEIDER, *Massenet. L'Homme-Le Musicien*, Paris, L. Carteret, 1908, p. 24.

2. Voir Jean d'UDINE, « L'Art du Lied et les Mélodies de Massenet », dans *Le Ménestrel*, 92^e année, n° 37, 12 septembre 1930, p. 385-386 ; n° 38, 19 septembre 1930, p. 393-395 ; n° 39, 26 septembre 1930, p. 401-402 ; n° 40, 3 octobre 1930, p. 409-410.

3. J. d'UDINE, art. cit., p. 386.

4. Voir Gottfried R. MARSCHALL, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, Weinsberg, Musik-Édition Lucie Galland, 1988.

5. Gottfried R. MARSCHALL, « Massenet : entre héritage opératique et vision cinématographique », dans *L'Éducation musicale*, octobre 2012, <<https://www.leducation-musicale.com/index.php/paroles-d-auteur/6008-massenet-entre-heritage-operatique-et-vision-cinematographique>>, consulté le 12 décembre 2017.

6. Voir Jean-Christophe BRANGER, « *Manon* » de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique, Metz, Serpenoise, 2001.

critères de l'opéra post-wagnérien. Pourtant, si d'une part cela fait de lui un compositeur « charnière » dans l'histoire de l'opéra français et un important lien stylistique entre Gounod et Debussy ; d'autre part, Massenet ne voulut certainement pas pousser sa propre formule mélodique dans la même direction de rupture que Debussy. Malgré l'invention de cette formule mélodique extraordinairement moderne qui, comme l'affirma le compositeur Gabriel Dupont : « se présente [...] sous une forme quasi nébuleuse, comme un bloc lumineux qui lui paraissait à lui tout à fait extraordinaire, mais rebelle à l'analyse¹ », Massenet chercha aussi un lien stylistique musico-dramaturgique et visuel tout à fait inédit avec les formes sophistiquées de l'*art-nouveau*², dont les correspondances en musique transparaissent dans la ligne mélodique élégante et sinueuse, dans un certain « hédonisme » d'écriture et dans la forte connotation érotique de ses héroïnes. Une recherche de style dont le succès fut immédiat.

La réussite de Massenet fut donc propulsée par un phénomène de reconnaissance très diffusé à partir 1877, lorsque, après le triomphe du *Roi de Lahore*, les théâtres, sauf quelques rares exceptions, commencèrent à lui faire littéralement la cour. Ainsi, ses œuvres eurent souvent la priorité sur celles de ses confrères, qui vécurent parfois assez mal cet engouement pour le jeune compositeur. Si nous considérons qu'en 39 ans de succès dans l'opéra, de 1873 à 1912, le compositeur vit rentrer au répertoire des grands théâtres français au moins treize de ses ouvrages, nous pouvons mesurer l'ampleur d'un succès qui ne trouve pas d'égaux dans le paysage musical national contemporain.

1. Gabriel DUPONT, « La mélodie chez Massenet », dans *Musica*, 11^e année, n° 20, Septembre 1912, p. 171.

2. Voir Raffaele D'EREDITA, « Le dernier Massenet : esthétique dramaturgique et analyse musicale des œuvres ultimes du compositeur », Jean-Pierre Bartoli, Jean-Christophe Branger (dir.), Thèse de Doctorat, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 50-65.

La reconnaissance des institutions et les premières rivalités

L'année 1877 signa encore le début de la carrière institutionnelle d'un musicien de 35 ans, propulsé peut-être trop vite au niveau d'artiste « national ». Ainsi, lorsqu'en 1878 Massenet fut nommé Professeur de Composition au Conservatoire de Paris, il obtenait une place extrêmement convoitée en particulier par son aîné Camille Saint-Saëns. Par conséquent, à la suite de cette nomination, l'Institut de France préférait encore Massenet à Saint-Saëns. Ainsi, l'auteur du *Roi de Lahore* devenait le plus jeune membre de l'Académie des beaux-arts de son époque. C'est à ce moment précis qu'il put mesurer la violence de certaines réactions face à sa réussite. Le premier confrère qui montra une aigreur visible face à cette faveur inattendue envers Massenet fut bien évidemment Camille Saint-Saëns :

Quand l'Institut, contre toute attente, préféra Massenet à Saint-Saëns, cependant plus âgé, l'heureux élu adressa à son confrère malchanceux une dépêche ainsi conçue : « L'Académie vient de commettre une grande injustice ». C'était gentil. Saint-Saëns répondit, non moins télégraphiquement, « Je suis tout à fait de votre avis ». C'était moins aimable. Leurs relations ne s'améliorèrent jamais, en dépit d'une admiration réciproque – et peut-être à cause de cela. Mais Massenet sut mettre plus souvent les rieurs de son côté. Lorsque Saint-Saëns élevait le ton (ce qui lui arriva plus d'une fois), il appelait ces éclats les « imprécations de Camille³ ».

Lorsqu'une personnalité admirée et influente, telle que le fut à l'époque Camille Saint-Saëns, mettait en doute la légitimité de l'élection de son confrère à un poste prestigieux comme la classe de Composition du Conservatoire de Paris, ne se limitant pas à le faire seulement dans le cercle privé, il ne pouvait que nuire à la réputation de son collègue dans son milieu de travail. Comme l'affirme Jean Gallois : « [à cette époque] leurs chemins s'étaient croisés. Échec pour l'un [Saint-Saëns], succès pour l'autre [Massenet] : il en naquit l'une de ces jalousies tenaces, une de ces inimitiés qui ne disparaissent qu'avec la mort de l'un des deux adver-

3. René BERTHELOT, dans *Musica disques*, octobre 1962.

saires¹ ». La justesse de cette affirmation est prouvée par Saint-Saëns lui-même, car son seul hommage à Massenet arrivera ponctuellement sur *l'Écho de Paris* au lendemain de la mort de ce dernier dans un article inclus ensuite dans le livre *École Buissonnière* :

Massenet a donné l'exemple d'une écriture impeccable, sachant allier le modernisme au respect des traditions, alors qu'il suffit parfois de fouler celles-ci aux pieds pour être mis au rang des génies. Maître de son métier comme pas un, rompu à toutes ses difficultés, possédant à fond tous les secrets de son art, il méprisait les contorsions et les exagérations que les naïfs confondent avec la science musicale et poursuivait sa voie, cette voie qu'il avait tracée lui-même, sans aucun souci du qu'en-dira-t-on.

Et pourtant, en fin d'article il ajoute une affirmation très éloquente :

Mes amis, mes camarades, ce furent Bizet, Guiraud, Delibes ; ceux-ci étaient des frères d'armes ; Massenet était un rival. Son suffrage n'en avait que plus de prix, quand il me faisait l'honneur de proposer mes œuvres en exemple à ses élèves ; et si j'ai abordé cette question, c'est pour qu'il fût bien avéré que lorsque je proclame sa haute valeur musicale, seule la conscience artistique a guidé ma plume, et pour que ma sincérité ne pût être soupçonnée.

Un dernier mot.

On a beaucoup imité Massenet ; il n'a imité personne².

Il est très probable qu'aux yeux de bien d'autres musiciens et critiques contemporains la reconnaissance que Massenet reçut de son vivant ait contribué à dévaloriser d'une certaine manière la qualité artistique de ses œuvres. Le compositeur devint très vite l'image même de l'artiste condescendant et opportuniste de la fin du XIX^e siècle, chéri par les éditeurs et capable de plier son art aux goûts les plus triviaux des mélomanes.

C'est ainsi que le perçut par exemple un collègue bien moins adulé par le public et par les théâtres : Emmanuel Chabrier. Ce dernier, qui avait longuement fréquenté Massenet pendant ses années de jeunesse, ne cacha jamais une certaine intolérance envers le caractère excessivement bienveillant et affecté de l'auteur de *Manon*. Une intolérance qui assumera le ton acide de la rancune lorsqu'au milieu des années 1880 l'on commença à mesurer la proportion de la fortune de Massenet. C'est le cinglant critique Henry Gouthier-Villars, dit Willy, qui rapporte la réaction violente de Chabrier au Théâtre de l'Opéra de Paris lors de la création du *Cid* le 30 novembre 1885. Le musicographe avait rejoint le compositeur dans sa loge et, connaissant le caractère grincheux du compositeur, lui demanda, non sans malice, ce qu'il pensait de la partition de Massenet :

La franchise de Chabrier ne me laissa pas ignorer ce qu'il pensait de cette partition, l'une des moins réussies de Massenet : « Mon bonhomme, me dit-il, c'est de la sous-merde ». Cette parole définitive me donna le goût de la critique musicale³.

Pourtant, la foudre lancée par Chabrier sur *Le Cid* ne parvient pas à cacher l'aigreur d'un compositeur qui eut toujours beaucoup de difficultés à porter sur la scène parisienne ses propres œuvres – œuvres qu'il considérait probablement plus méritoires de succès que ce « grand-opéra » de Massenet.

D'autre part, il est certain que les personnalités de Chabrier et de Massenet étaient on ne peut plus différentes. Si le premier incarnait le symbole de l'artiste autodidacte, ennemi de tout académisme et contraint de travailler à côté de son activité de compositeur comme employé pendant une longue période de sa vie pour des raisons de subsistance, le deuxième représenta d'une certaine manière le produit le plus réussi d'un parcours académique exemplaire : à partir de ses premiers prix d'harmonie et de piano, jusqu'au prestigieux Premier Prix de Rome et à la nomination comme professeur de Composition dans l'établissement musical le plus prestigieux de France. Au vu de cet antagonisme, il est d'autant plus intéressant d'ob-

1. Jean GALLOIS, *Charles-Camille Saint-Saëns*, Mardaga, 2004, p. 111.

2. Camille SAINT-SAËNS, *École Buissonnière*, Paris, Pierre Lafitte & Cie, 1913, p. 272 et 275.

3. WILLY, *Souvenirs littéraires... et autres*, Paris, éd. Montaigne, 1925, p. 40.

server à quel point chez Chabrier la question de la reconnaissance et de la fortune de Massenet, ait joué un rôle déterminant dans son jugement de l'œuvre de son confrère. Il parviendra même à exprimer son dépit lors d'un entretien : « Que voulez-vous, tout est pris par Massenet : l'Opéra, l'Opéra-Comique, il n'y a que lui¹ ».

Toutefois, comme on l'a déjà remarqué, cette question influença aussi une grande partie de la critique musicale française contemporaine et postérieure à Massenet. Autour des années 1890, elle parvint même à distinguer deux véritables courants : les « détracteurs » et les « défenseurs » de l'auteur de *Manon*, *Werther* et *Thaïs*. Parmi les premiers figurait notamment le déjà cité Willy, lequel dans ses *Souvenirs littéraires* affirma comment à une certaine époque il fit tout son possible pour nuire au succès et à la fortune de Massenet :

Je bataillais – in *illo tempore* – contre l'engouement dont bénéficiait le truqueur de *Thaïs*, j'enrageais de voir César Franck s'user à donner des cours de piano, tandis que la moindre mélodie de Massenet, éditée chez Heugel, lui rapportait autant de revenus qu'une ferme en Beauce².

Toutefois, par sa plume empoisonnée, Willy nous dévoile involontairement une vérité – que nous approfondirons par la suite –, lorsqu'en mentionnant l'éditeur Heugel il nous confirme que Massenet bénéficiait d'un protecteur très rusé et puissant, capable de faire du travail prolifique de Massenet une entreprise extrêmement rentable. Et en effet, c'est sur cette entreprise sans scrupules, et seulement par conséquent sur l'œuvre du compositeur, que se déchaînent souvent les détracteurs du compositeur. Ainsi, par exemple, à l'occasion d'une reprise de *Sapho* en mars 1909, le critique Jean Marnold rédigeait un article enflammé qui sonne comme une sentence :

M. Jules Massenet, auquel il ne reste que de la fortune, avait évidemment beaucoup plus de talent que Reyer. [...] Néanmoins, au regard de ce qu'il a gâché pour un succès rémunérateur, mais précaire, on aurait plutôt envie de le plaindre, s'il n'avait fait tort qu'à soi-même.

1. Cité dans Roger DELAGE, *Emmanuel Chabrier*, Paris, Fayard, 1999, p. 619.

2. WILLY, *op. cit.*, p. 118.

Mais l'influence de cet industriel a été trop néfaste pour que le destin qu'il choisit puisse inspirer la compassion³.

Nous pourrions très aisément parcourir une cinquantaine d'articles de presse qui présentent de la même manière une « diabolisation » tenace de celle que l'on a défini comme « l'entreprise » Massenet. Comme nous l'avons déjà montré à travers les affirmations d'Octave Béliard⁴, le jugement de valeurs d'une partie du milieu artistique et littéraire envers la production de Massenet, et cet agacement que provoque sa fortune, semblent influencés par une sorte d'idéalisation encore romantique du « génie révolté », auquel l'incompréhension du public conférait presque un titre de noblesse et de dignité artistique. En ce sens, la mortification de « l'artiste courtisan » était le résultat d'une stratégie critique déjà largement employée dans la première moitié du XIX^e siècle, notamment par Robert Schumann et, encore plus violemment, par Richard Wagner contre Giacomo Meyerbeer, compositeur idolâtré à l'heure du « Grand-Opéra » français. Schumann, qui fut toujours un critique sévère envers ce genre de spectacle, écrivait d'une façon lapidaire : « Je méprise cette gloire meyerbeerienne du plus profond de mon cœur⁵ » ; tandis que, dans l'autobiographie wagnérienne, le lecteur apprend les tribulations du jeune Richard, cruellement incompris par le public parisien. Et ce public, décrit comme superficiel, couvrait d'or un compositeur opportuniste, avide et sans scrupules tel que le fut, selon Wagner, l'auteur des *Huguenots*. Wagner accusait notamment Meyerbeer d'avoir vendu son âme de musicien pour un succès facile, afin d'obtenir le pouvoir absolu sur les théâtres lyriques, et capable encore de corrompre les critiques pour le bénéfice d'un article favorable. À tel propos, Wagner n'hésita pas à rendre publique une affirmation ironique de Berlioz : « Il me raconta bien des détails amusants sur Meyerbeer et sur l'impossibilité

3. Jean MARNOLD, « *Sapho* », dans *Mercure de France*, 1^{er} mars 1909, p. 160.

4. Cf. O. BÉLIARD, art. cit.

5. « Ich verachte diesen Meyrebeerschen Ruhm aus dem Grunde meines herzens » (Robert SCHUMANN, *Gesammelte Schriften* (1837-1853), Jansen Gustav (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, t. 2, 1891, p. 64, [notre traduction]).

d'échapper à ses flatteries lorsqu'il voulait obtenir un article élogieux¹ ». De la même manière, dans le cas de Massenet, les écrits de Willy – qui fut, par ailleurs, un fervent wagnérien – et de Jean Mar-nold, que nous venons de citer, nous proposent exactement le même ton d'invective adopté par Schumann et Wagner contre Meyerbeer. Massenet devenait ainsi le Meyerbeer de la fin du siècle, une sorte de figure incontournable et bienveillante qui incarnait le dernier étendard de la tradition lyrique française. Les polémistes puisent également dans les manières excessivement flatteuses que l'auteur de *Manon* affichait en société :

C'est chez Hartmann que me frappa le plus fortement, que m'effaroucha, je l'avoue, l'incessante amabilité de Massenet. Aux gens de catégories opposées qui s'y pressaient en cohue, il accordait une même poignée de main, une réception également affable et chaleureuse. Ne préférerait-il pas tel ou tel de ses interlocuteurs à d'autres ? Sa sympathie était-elle monnaie courante, sans prix réel ? [...]. En agissant de la sorte, Massenet obéissait à son désir irréflecti d'être aimé².

En effet, bon nombre de proches du compositeur ont mentionné ce « désir irréflecti d'être aimé » de Massenet : un désir d'enfant, un désir maladif, qui provoqua parfois l'agacement de ceux qui demeuraient moins sensibles à son charme :

Au fond du caractère de Massenet, il y avait un continuel besoin de sympathie et d'expansion. Son cœur débordait de tendresse. Il aimait l'art, il aimait le théâtre, il aimait ses pièces, il aimait ses collaborateurs, il aimait ses interprètes, il aimait son public. On a été jusqu'à lui reprocher cet universel amour et d'avoir trop manifesté un désir systématique de paraître aimable et de plaire³.

1. Richard WAGNER, *Ma vie* (1880), Jean-François Candoni (éd.), Noémi Valentin, Albert Schenk (trad.), Paris Gallimard, coll. « Folio classique », 2013, p. 354. L'ouvrage retrace la vie de Wagner depuis sa naissance en 1813 jusqu'en 1864, dix-neuf ans avant sa mort.

2. Alfred BRUENAU, *Massenet*, Paris, Delagrave, 1934, <<http://www.ezola.fr/Docnumerises/docnumerises1.html>>, consulté le 9 décembre 2017.

3. Xavier LEROUX, « Massenet », dans *Revue de Paris*, 1^{er} octobre 1912, p. 609.

Un autre argument employé par les détracteurs du compositeur fut notamment sa prétendue avarice. Sur ce point, reste célèbre une autre affirmation caricaturale de Léon Daudet : « Il passait, quoique gagnant infiniment d'argent, pour un avare déterminé. Nul n'a jamais connu le goût ou la couleur de son pot-au-feu⁴ ».

L'attention qu'attirait le personnage public que fut Massenet au tournant du siècle se colora de légendes et d'anecdotes insignifiants, des ragots, en somme. Et nous avons constaté que l'attention de critiques et intellectuels se concentra souvent sur l'Homme Massenet, alors que le compositeur et son œuvre disparaissaient peu à peu du débat musical. Tout comme les écrits de Wagner influencèrent d'une certaine manière la perception du « Grand-Opéra » de Meyerbeer, de la même manière la réputation qu'aura Massenet aux yeux des jeunes générations de compositeurs fut influencée par cette représentation du compositeur comme artiste « fortuné » et par sa figure de compositeur « national » assoiffé de reconnaissance. Cette idée peut être considérée comme l'une des causes du désintéressement de la musico-logie du xxe siècle face à son œuvre. Par conséquent, après la mort de Massenet, la division de la critique entre « défenseurs » et « détracteurs » disparaît rapidement. Pour l'avant-garde musicale, ce compositeur restera essentiellement le musicien fortuné du xixe siècle. Ainsi, dans un article remarqué, Arthur Honegger se concentrait sur le cas de Massenet afin d'exprimer, chiffres à la main, la disproportion discriminatoire en termes de rentabilité entre le compositeur de musique dite « pure » et celui d'opéras :

Je me suis déjà élevé avec énergie contre ces incitations à la débauche musicale. [...] Un succès à l'Opéra ! Vous voilà riche et célèbre. Il y a environ un demi siècle, on pouvait faire fortune au théâtre lyrique. Ainsi ont vécu Massenet en France, Richard Strauss en Allemagne et Puccini en Italie. Songez que, par contrat, Massenet recevait par son éditeur 150.000 francs-or par an, sans compter ses droits d'auteur⁵.

4. L. DAUDET, art. cit, p. 47.

5. Arthur HONEGGER, *Écrits*, Huguette Calmel (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dimension 3 - Musique », 1992, p. 291.

Cela dit, il ne serait pas exact non plus de proposer une sorte de victimisation d'un artiste qui eut le bonheur et le privilège d'un succès durable et qui put jouir d'une certaine richesse pendant sa vie. Si une partie de la presse et du milieu musical se posèrent d'une façon ouvertement hostile à Massenet, il est d'autre part indéniable que le compositeur bénéficia d'illustres admirateurs. En 1912, dans un article sur *Roma* paru dans *Le Figaro*, Gabriel Fauré considère Massenet comme « l'une des personnalités les plus considérables de la musique dramatique moderne¹ ». De la même manière, Reynaldo Hahn, en rendant hommage à son ancien professeur, nous offre l'une des définitions les plus pertinentes du style mélodique massenétien : « Dès qu'il prit la plume, Massenet disloqua le contour mélodique des chants amoureux et trouva la formule musicale de l'amour français moderne. Il a composé et fixé le hiéroglyphe sonore qui résume la sensualité parisienne² ». Ainsi, force est de constater que les critiques les plus constructives, et les plus positives, se réfèrent le plus souvent aux qualités de sa musique et à l'efficacité de son style plutôt qu'aux aspects de sa personnalité.

Néanmoins, au delà des qualités de son œuvre que nous avons énumérées plus haut, la question de la fortune du compositeur revient sans cesse même dans les recensions les plus positives qu'il eut au cours de sa carrière. Dans un article sur *Thaïs*, rédigé en 1894 pour *La Revue de Paris*, Charles-Marie Widor traite le sujet de la fortune du compositeur en cherchant à mettre en marge une fois pour toutes cette question en se servant des compétences de l'analyse et de la critique, qui, selon lui, doivent se déployer à travers l'étude des éléments musicaux et dramaturgiques présents dans la partition et dans le livret :

Enfant chéri de la Fortune, il a vu s'ouvrir devant lui, dès la première heure, les portes les mieux gardées, les plus résolument closes à tout nouveau visage. [...]. Ni Berlioz, ni Franck, ni Lalo n'ont eu pareil bonheur.

Ensuite, revenant au sujet de *Thaïs* :

Mais ce que nous, musiciens, nous devons remarquer, étudier et louer sans réserve, c'est le sentiment élevé qui règne depuis la première jusqu'à la dernière note de l'ouvrage, c'est l'unité de la composition, sa recherche harmonique, et, par dessus tout, son admirable sonorité orchestrale. Bien rares sont les maîtres capables d'écrire quatre ou cinq cent pages de symphonie avec une telle sûreté de main qu'il n'y ait aucune erreur à réparer le jour où l'on répète pour la première fois, aucun accent à renforcer, aucun éclat à atténuer³.

Dans son long article, Widor mettait en avant de façon indirecte son modèle déontologique, en s'adressant visiblement à une partie de la critique musicale moins intéressée que lui aux subtilités des partitions de Massenet et bien plus attentive à ce que représentait le compositeur au prisme de sa situation privilégiée.

Si l'œuvre de Massenet a été remise seulement récemment au centre du débat sur la musique française entre les XIX^e et XX^e siècles, et si l'on réfléchit à nouveau sur la « valeur » et sur l'importance de son œuvre dans le contexte historique du théâtre lyrique européen, c'est que depuis les années 1920 et pendant de longues décennies, les maisons d'opéra n'ont pas su valoriser la production du compositeur et Massenet a été considéré essentiellement comme l'auteur de *Manon* et *Werther*. Si l'on considère qu'en 2012 le testament musical du compositeur, *Cléopâtre* (posth. 1913), a été représenté à Paris pour la première fois depuis 1919, cela montre à quel point la situation relative à la fortune des opéras de Massenet avait changé : de l'engouement dont se plaignait jadis Emmanuel Chabrier⁴ au XIX^e, à l'indifférence qui suivit dans les premières décennies du XX^e siècle.

L'artiste face aux stratégies de production

Depuis le *Roi de Lahore* (1877), les maisons d'opéra virent dans chaque nouvelle œuvre de Massenet un synonyme de succès. Certes, les cahiers des charges des théâtres, et surtout ceux de l'Opéra de Paris, pouvaient prendre en compte

1. Gabriel FAURÉ, in *Le Figaro*, 18 février 1912, p. 4.

2. Reynaldo HAHN, cit. dans G. DUPONT, art. cit., p. 171.

3. Charles-Marie Widor, « Thaïs », dans *La Revue de Paris*, 1894, p. 218 et 223.

4. Cf. R. DELAGE, *op. cit.*

les risques des coûts d'une production nouvelle, comme pouvait l'être celle d'un grand-opéra, seulement à partir de certaines garanties. Le sort du directeur étant fortement lié à la capacité de son théâtre de financer les saisons artistiques, il demeure le principal responsable des productions. Entre 1875 et 1914, l'autorité du directeur sur les choix de production, subordonnée seulement à celle du Ministre du Spectacle, est directement liée à la réussite commerciale des représentations. À ce propos, l'historienne et sociologue de l'opéra Frédérique Patureau montre bien comment, à cette époque, les directeurs eux-mêmes étaient choisis plus selon leur fiabilité économique que selon leur compétence : c'est le système des imprésarios.

Références artistiques, compétences dans le domaine de la gestion théâtrale, de l'animation musicale ou de l'administration officielle des Beaux-Arts, le dénominateur commun le plus évident des candidats, le plus déterminant peut-être dans la décision finale du ministère, est la garantie financière qu'ils apportent. En effet, s'il est bien un point du cahier des charges qui ne change jamais d'une direction à l'autre, c'est l'obligation pour le directeur d'apporter, au moment de la signature, 800 000 francs destinés pour moitié au cautionnement, pour moitié au fonds de roulement de l'entreprise théâtrale : tout candidat doit donc, en premier lieu, faire la preuve qu'il peut disposer de cette somme¹.

Ainsi, les programmes des imprésarios candidats à la direction des théâtres d'opéra « tiennent également compte de deux éléments clés : d'une part l'état financier dans lequel se trouve l'Opéra au moment du renouvellement ; d'autre part le contenu des critiques formulées à l'encontre de la direction précédente [...] »². Par ses choix artistiques, le directeur, une fois élu, se retrouvait donc personnellement et économiquement engagé dans la réussite comme dans l'échec de son « entreprise »³. Dans notre cas particulier, la garantie que

représentait Massenet pour les directeurs d'opéra constituait un critère de choix évident : dans un premier temps, à cause de l'évolution commerciale de ses compositions, après, par la renommée du compositeur dans le monde et, enfin, par le degré d'attente qu'exprimaient la presse et le public face à ses créations nouvelles. Une attente savamment manipulée dans les années 1890 par l'éditeur Heugel, propriétaire du journal *Le Ménestrel*.

En ce qui concerne l'évolution commerciale des œuvres de Massenet, celle-ci se fit très vite grâce à l'intelligence de Georges Hartmann. Seulement quelques mois avant la création du *Roi*, ce dernier réussit à vendre en exclusivité les droits italiens de l'opéra à l'un des plus puissants éditeurs de l'époque : le milanais Ricordi⁴. L'appui de cet éditeur ouvrait immédiatement la porte des grands théâtres italiens, et tout particulièrement La Scala de Milan, à un jeune compositeur qui n'était qu'à sa première expérience dans l'opéra historique.

Force du génie ou pouvoir de séduction ? Les deux peuvent bien coexister. Pourtant, il est sûr qu'en 1877, à 35 ans, Massenet représentait l'étoile naissante du théâtre lyrique français, dont le premier grand-opéra mettait déjà en concurrence les deux théâtres lyriques européens les plus prestigieux de l'époque : l'Opéra de Paris et La Scala de Milan. Et sa réussite ne démentit pas les attentes des éditeurs. Mais, s'il y eut lien stratégique entre le processus de création artistique chez Massenet et la machine éditoriale mise en place par ses éditeurs, quelles furent sa nature et sa portée ?

Ce véritable engouement des théâtres pour les productions massenéliennes, que l'on constate de 1877 au moins jusqu'en 1909, fut le fruit d'une stratégie de promotion savamment orchestrée par les éditeurs du compositeur. Ce fut Georges Hartmann, le premier éditeur et mécène de Massenet, qui sut exploiter très vite le charme tout particulier du style mélodique de ce talentueux Prix de Rome. Hartmann vit tout de suite dans le jeune compositeur une véritable manne venue du ciel, guidant avec efficacité son entrée dans la « cour

1. Frédérique PATUREAU, *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875-1914*, Mardaga, 1991, p. 32-33.

2. *Ibid.*, p. 33.

3. Le terme « entreprise » est d'autant plus approprié dans ce cadre, à partir du moment où le nom « impresario » en italien indique le titulaire de l'« impresa », dont la traduction

française est « entreprise ». Nous pouvons donc parfaitement considérer la figure de l'imprésario théâtral comme celle d'un « chef d'entreprise ».

4. Cf. Armand GOUZIEN, « Massenet », dans *Le Journal de Musique*, 1^{re} année, n° 47 bis, 30 avril 1877, p. 1-2.

des grands ». Ses premiers cycles de mélodies, *Poème d'avril* (1866) et *Poème du Souvenir* (1868), se vendaient très bien et la veine formidable ainsi que la rapidité d'écriture du compositeur apportaient de l'argent dans les caisses de la maison d'édition encore naissante. Dans ses *Souvenirs*, Massenet lui-même raconta de quelle manière il se mit à la recherche d'un éditeur disponible à donner une valeur marchande à ses compositions, car le premier souci de ce musicien encore inconnu était que sa musique soit imprimée et diffusée, afin de pouvoir vivre de son art.

Après quatre démarches inutiles, reçu enfin chez le riche éditeur de *Faust* [Chaudens], je n'eus même pas à montrer mon petit manuscrit ; je fus conduit [*sic.*] tout de suite. Un même accueil me fut fait chez l'éditeur Flaxland, [...] et aussi chez Brandus, le propriétaire des œuvres de Meyerbeer. [...]

Comme je rentrais, sans trop de chagrin pourtant, [...] je fus interpellé par un grand jeune homme blond, à la figure intelligente et gracieuse, qui me dit : « Depuis hier, j'ai ouvert un magasin de musique [...]. Je sais qui vous êtes, et vous offre d'éditer ce que vous voudrez ». C'était Georges Hartmann, mon premier éditeur¹.

Entre compositeur et éditeur, l'entente fut parfaite. Hartmann comprit vite que le caractère sensuel et attendri du style mélodique de Massenet plaisait beaucoup au public. D'ailleurs, à côté de ses œuvres lyriques, le compositeur assura toujours une production constante de mélodies, parvenant à en composer environ 280², car il s'agissait pour lui d'argent « facile ». Toutefois, dès que le succès de ses opéras fit de Massenet le compositeur le plus acclamé de sa génération, Georges Hartmann eut probablement le tort de faire de lui un personnage mondain, en l'entourant d'une véritable cour de chanteurs, hommes de théâtre, lettrés et compositeurs amateurs flatteurs et condescendants. L'éditeur parvint même à aménager un bureau pour Massenet dans un local adjacent à sa maison d'édition, où le compositeur pouvait auditionner et recevoir du monde. Ce

bureau se transforma bientôt en un véritable salon³.

Malgré le succès de Massenet, au début des années 1890 la maison Hartmann fit faillite, à cause d'une série de mauvais investissements conduits avec trop de facilité par l'éditeur. L'année suivante, la gestion de l'œuvre de Massenet passait donc au puissant homme d'affaires que fut Henri Heugel. Comme l'écrivit le compositeur lui-même : « Mon entrée au Ménestrel devait inaugurer pour moi une ère de gloire, et chaque fois que j'y vais, j'ai le même profond bonheur. Toutes les satisfactions que j'éprouve, comme les chagrins que je ressens, ont au cœur de mes éditeurs l'écho le plus fidèle⁴ ». Henri Heugel fit jouer ses relations et ses contacts avec les directions des plus grandes salles du monde, faisant circuler et parfois même imposant les œuvres de Massenet dans les programmes des théâtres de France et du monde avec lesquels il était en bonnes relations. De fait, le compositeur aurait même pu cesser d'écrire, il aurait continué à vivre aisément des fruits de ses succès précédents.

Comme le témoignent certaines lettres entre le compositeur et son éditeur, Massenet montrait une totale confiance en Heugel, même en ce qui concerne certaines questions plus directement artistiques. Ainsi par exemple, le 26 août 1897, le compositeur écrit à Heugel s'excusant de son absence pour la répétition de *Sapho* à l'Opéra-Comique de Paris à cause d'un contretemps : « Je me désolerais de ce contretemps si je ne savais que vous ferez tout – plus que tout – pour le bien de « Sapho », pour son entrée certaine en répétition [...]⁵ ».

Il est compréhensible que Massenet ressentisse un profond sentiment de reconnaissance pour ses éditeurs : pour Georges Hartmann, qui avait été le seul à avoir cru en lui à ses débuts ; pour Henri Heugel, qui avait « sauvé » son œuvre de la dispersion, en reprenant la gestion de toute la production massenétienne. Pourtant, qu'il s'agisse d'Hartmann ou, plus souvent, d'Heugel, nous ne

1. Jules MASSENET, *Mes Souvenirs*, Paris, Pierre Lafitte & C^{ie}, 1912, p. 68-69.

2. Il s'agit d'un nombre approximatif relatif aux mélodies de Massenet retrouvées et classifiées jusqu'à aujourd'hui.

3. Cf. Alfred BRUNEAU, *loc. cit.*

4. J. MASSENET, *op. cit.*, p. 186-187.

5. Lettre de Jules Massenet à Henri Heugel du 26 août 1897. BnF-Musique, côte : NLA-364, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059656w/f35.im age>>, consulté le 12 décembre 2017.

pouvons pas considérer Massenet comme un artiste qui composait « à la demande ». Même si, parfois, ce dernier céda à la pression de son éditeur pour la mise en musique d'un sujet qu'il n'avait pas choisi lui-même au préalable. Ce fut le cas par exemple pour *Esclarmonde* (1889), pour *Ariane* (1906) et, surtout, pour la mise en musique du livret de *Bacchus* de Catulle Mendès. Pourtant, le compositeur affichait souvent un air enthousiaste face aux sujets qu'on lui proposait, car ses choix avaient un élément en commun : ils se portaient presque toujours sur la force des personnages féminins, dont les noms (ou les surnoms) devenaient souvent les titres mêmes de ses opéras¹. En même temps, comme on peut le lire dans plusieurs pages de ses *Souvenirs*, chez Massenet le choix des sujets ne suivait pas une dynamique précise. Si le plus souvent le compositeur laissa que le livret vienne à lui, cependant l'idée de mettre en musique une pièce, ou de faire d'un conte ou d'un roman un opéra, pouvait être le fruit de rencontres ou d'événements différents. Ou encore, comme pour *Manon*² (1884), *Chérubin*³ (1905) ou *Roma*⁴ (1912), la composition de l'œuvre fut la conséquence d'un choix ou d'un désir personnels. En outre, comme le diront ses collaborateurs :

Si vous saviez comme c'est commode de travailler avec Massenet... On n'a qu'à l'écouter. Il prend votre poème, il le met au point, vous demande tous les changements avant d'écrire les premières notes de sa partition et il vous convie quand le mot « Fin » est écrit sur le dernier feuillet⁵.

Il est donc fondamental de souligner qu'au moment de la conception de ses œuvres et pendant tout le processus créateur, Massenet réussit à garder une totale liberté et autonomie de langage, dans le respect de son propre tempérament, jusqu'à intervenir personnellement sur les livrets. En même temps, il savait bien que ce tempérament mélancolique et sensuel qu'il transférait savam-

ment dans ses phrases mélodiques faisait l'originalité et le succès de son style.

Massenet savait parfaitement comment contenter les goûts de son public et, poussé par son éditeur, il ne manqua de le faire. C'est en cela que l'on peut entrevoir le lien stratégique entre la demande et la mise en œuvre. Toutefois, lorsqu'il subit des pressions qui pouvaient altérer son idée de l'œuvre, ou lorsqu'il se rendit compte que les changements apportés à son travail traduisaient ce dernier en un produit qui ne le satisfait point, il ne cacha pas ses souffrances et sa volonté de retirer sa partition du répertoire des théâtres, parfois même au risque de paraître injuste⁶. Pourtant, étant donné que les maisons d'opéra se disputaient ses œuvres, Massenet devait bien savoir qu'une fois obtenu un accord de sa part, les théâtres n'auraient pas lâché facilement leur proie, en dépit de son mécontentement.

Pour les théâtres lyriques, le « produit » Massenet représentait un véritable investissement et, en même temps, une affiche prestigieuse. Par exemple, *Bacchus* : en 1909 un compte-rendu financier d'André Messager⁷, à l'époque Directeur de l'Académie Nationale de Musique, documentait que seule la création de *Bacchus* coûta à l'Opéra la somme de 106.769,30 fr., représentant plus de la moitié du budget annuel du théâtre. De l'argent très mal placé si l'on considère que *Bacchus* fut probablement le plus gros échec de la carrière de Massenet. L'écriture très réfléchie du compositeur se faisait pour la première fois hostile aux formules figées auxquelles prétendait le Palais Garnier pour ses créations. Cette nouvelle œuvre aux couleurs mornes, aux longues parties déclamées et à l'orchestration véhémement, riche en percussions, déconcerta un auditoire qui ne reconnaissait plus dans *Bacchus* l'auteur tendre de *Manon* et *Werther*, dont le style mélodique avait su parler au cœur bien plus qu'à l'intellect. Une observation qui était mise en avant à l'époque par le compositeur Charles Kœchlin :

Bacchus, comme *Ariane*, et comme *Esclarmonde*, révèle une inspiration plus volontaire, plus

1. Ce fut ainsi pour *Marie-Magdeleine*, *Ève*, *Hérodiade*, *Manon*, *Esclarmonde*, *Thaïs*, *La Navarraise*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grésilidis*, *Ariane*, *Thérèse*, *Cléopâtre*.

2. Cf. J. MASSENET, *op. cit.*, p. 142.

3. Cf. *Ibid.*, p. 235.

4. Cf. *Ibid.*, p. 277-280.

5. Henri CAIN, « Massenet Intime », dans *Le Monde Artiste illustré*, 51^e année, n° 49, 9 décembre 1911, p. 773.

6. Cf. Lettre d'Eugène Bertrand et Pedro Gailhard au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts du 29 novembre 1899. Archives Nationales, côte : AJ/13/1187.

7. Archives Nationales, côte : AJ/13/1187-1192.

consciente et plus réfléchi que les œuvres d'autrefois. Ceux qui, dans la musique de Massenet, préfèrent l'instinct à l'intellect, trouveront que c'est un défaut. Les autres y verront une qualité. Il a toujours été difficile de s'entendre sur ces questions¹.

L'échec de *Bacchus* affecta terriblement Massenet. Son besoin de plaire meurtri, lâché par le public parisien et malade, pendant ses trois dernières années il ne récrivit plus pour l'Opéra de Paris, préférant confier les créations de ses dernières productions à l'Opéra de Monte-Carlo et aux mains de son talentueux directeur, Raoul Gunsbourg².

Poussé par les demandes incessantes et par la pression de ses éditeurs, Massenet produisit beaucoup et, peut-être, trop. Les demandes lui venaient de la part de ceux qui, comme l'exprimait plus haut Willy³, voyaient dans le style Massenet une force de séduction hautement rentable. Certes, Massenet n'était pas indifférent au fait de recevoir chaque année beaucoup d'argent de son éditeur et en droits d'auteur, grâce à son travail acharné et au succès de ses musiques. En outre, dans ses dernières années, sa présence dans les programmes des maisons de théâtre l'encourageait quant au sort de ses œuvres, le faisant sentir encore une figure incontournable de l'opéra. Mais au tournant du siècle, la présence de Massenet dans les ambiances mondaines se faisait plus rare ; le compositeur prenait du recul par rapport à la frénésie du Tout-Paris. Désormais, il pouvait se le permettre. Comme on peut le constater à partir

de certaines images publiées au début du xx^e siècle⁴, le musicien vieillissant passait la plupart de son temps dans sa retraite paisible du Château d'Égreville⁵ (Seine-et-Marne), un domaine un peu isolé qu'il avait acquis en 1899 et où il se plaisait visiblement dans le rôle du riche châtelain vaguement paternaliste, dominant un petit village d'un millier d'âmes.

Conclusion

Massenet fut un artiste fortuné. Sa réputation et son œuvre en ont-elles payé le prix ? Accusé de s'épanouir dans la facilité de ses mélodies, dans ses dernières années le compositeur aurait pu se laisser séduire par le doux *farniente* que sa situation lui consentait. Pourtant, pendant toute sa vie jusqu'à la fin de ses jours, Massenet s'est usé dans un travail acharné, malgré la maladie qui le rongait impitoyablement. Ainsi, entre 1910 et 1912, se sachant condamné, Massenet arrivait désespérément à achever ses quatre derniers opéras, dont trois seront représentés après sa mort : *Roma* (1912), *Panurge* (posth. 1913), *Cléopâtre* (posth. 1914) et *Amadis* (posth.1922). Pour ces quatre dernières œuvres, Massenet ne parviendra pas à percevoir personnellement les bénéfices. Nous pouvons donc nous demander si le compositeur mena cette laborieuse carrière pour simple avidité ou plutôt pour un besoin profond d'écrire. Par ailleurs, nous avons cherché à éclaircir les contours qui accompagnèrent l'irrésistible ascension d'un musicien dont le style mélodique à marqué l'imaginaire musical à la Belle Époque. Cette ascension vers la reconnaissance institutionnelle produisit certes des rivalités, les rivalités des rancœurs. Le pouvoir exercé pendant trente ans par Massenet au cœur des maisons d'opéra a certes effacé certaines personnalités d'artistes aussi méritoires de succès que lui. Comme l'affirma Camille Saint-Saëns, son plus célèbre rival, au lendemain de la mort du compositeur, son succès fut méprisé par la critique :

4. L. SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 35.

5. Le Château d'Égreville (Seine et Marne) fut édifié au xvi^e siècle par le roi François 1er et fut la demeure de la Duchesse d'Estampes. Acheté par Massenet en 1899, il a appartenu aux descendants du compositeur jusqu'en 2001, lorsqu'il a été vendu.

1. Charles KÉCHLIN, « Chronique musicale - Académie Nationale de Musique : *Bacchus*, opéra en quatre actes, poème de Catulle Mendès, musique de M. Massenet », dans *La Chronique des arts et de la curiosité - supplément à La Gazette des beaux-arts*, 15 mai 1909, p. 161.

2. Raoul Gunsbourg, auteur, compositeur et directeur de théâtres roumain, est né à Bucarest le 6 janvier 1860. Musicien autodidacte, il fonde une section d'opéra français à Moscou en 1881. En 1888, installé en France, il est nommé directeur du Grand Théâtre de Lille, en 1889, directeur de l'Opéra de Nice et enfin, de 1892 à 1951, il est directeur de l'Opéra de Monaco. Grand admirateur de Massenet, Raoul Gunsbourg a écrit de sa main un certain nombre d'œuvres lyriques aujourd'hui oubliées : *Le Vieil aigle* (1909), *Ivan le Terrible* (1910), *Venise* (1913), *Maître Manole* (1918), *Les Neuf images de Satan* (1920), *Lysistrata* et, la même année, *Les Dames galantes* (1946). Il est décédé à Monte Carlo le 31 mai 1955.

3. WILLY, *op. cit.*

Saltavit et placuit. Il a chanté et il a plu. On a pensé le diminuer ainsi. Serait-il donc répréhensible de plaire ? On le croirait, à voir le goût qu'on affecte de nos jours pour tout ce qui est choquant et déplaisant, dans tous les arts et même en poésie. [...]

On aura beau faire, on n'empêchera pas que Massenet soit un des diamants les plus étincelants de notre écrin musical. [...] On [l'a], l'un et l'autre, accus[é] d'avoir flatté ses auditeurs. N'est-ce pas plutôt qu'artistes et auditeurs avaient les mêmes goûts, étaient parfaitement d'accord¹ ?

Nous avons tenté de mettre en lumière les éléments de l'œuvre de Massenet qui favorisèrent son succès économique et sa popularité, ses relations privilégiées avec les éditeurs, ainsi que les contraintes de travail engendrées par les stratégies de production des maisons d'opéras. Cela n'empêche que, de son vivant, Massenet put bénéficier d'un véritable pouvoir sur les institutions musicales françaises, un pouvoir qu'il chercha probablement à dissimuler par la bienveillance qu'il montrait envers ses collègues, ses disciples, et ses admirateurs – par ce célèbre besoin de plaire. Par conséquent, si son mérite et son talent furent difficilement mis en discussion par les critiques, le jugement sur son œuvre paya, d'un côté, du « rassel-bol » évident des collègues face à l'omniprésence de l'artiste « reconnu » ; d'un autre côté, le soupçon de la presse à l'égard d'un génie trop aimé par ses contemporains. Enfin, nous sommes de l'avis qu'au xxe siècle, malgré les hommages isolés de certaines personnalités de la musique telles que, entre autres, Maurice Ravel² ou Francis Poulenc³, la mise en abîme de l'œuvre de Masse-

net et la délégitimation de son génie à travers la caricature d'un artiste superficiel, parvinrent à cacher pendant longtemps un chapitre essentiel dans l'histoire mélodique française, qui explique la complexe transition stylistique entre le romantisme de Gounod et l'impressionnisme debussyste.

Raffaele D'EREDITÀ

1. C. SAINT-SAËNS, *op. cit.*, p. 270.

2. Célèbre reste cette affirmation de Maurice Ravel : « Debussy et moi-même devons énormément à deux musiciens aujourd'hui vilipendés : Satie et Massenet. Pour ce qui est de Satie, voyez *La Belle et la Bête* dans *Ma Mère l'Oye* : c'est une *Gymnopédie*. Malheureusement, il faisait ça mieux que moi. [...] Regardez *L'Enfant et les sortilèges* [...] ce qu'on appelle maintenant l'air de l'Enfant (« Toi, le cœur de la rose »), c'est un pastiche de *Manon* (« Adieu notre petite table »), entendez un hommage à Massenet car c'est fait selon les mêmes procédés. Simplement, c'est mieux chez Massenet » (Marcel MARNAT (éd.), *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Paris, Hazan, 1995, p. 31).

3. Dans un interview radiophonique, Francis Poulenc reconnaît la « leçon » de la prosodie de Massenet : « Je

trouverai une leçon plus exacte – d'ailleurs Debussy en a profité – chez Massenet. Je crois que Massenet au point de vue prosodie est peut-être [...] le compositeur français qui a eu le premier le souci de la prosodie et qui a réussi la prosodie ; et je pense que la prosodie de Debussy [...] est une prosodie qui n'est bonne que pour lui et, je sais que personnellement, [...] je sais que Debussy par exemple au point de vue prosodique n'a jamais eu d'influence sur moi » (Francis POULENC, « Influence de Claude Debussy sur les musiciens du xxe siècle », cit. dans Jean-Christophe BRANGER, « Massenet, miroir des contradictions et des doutes de Poulenc », dans *Revue Musicale de Suisse Romande*, n°55/1, mars 2002., p. 52).

Annexe

Œuvres de Massenet entrées au répertoire des théâtres lyriques entre 1877 et 1912

<i>Marie-Magdeleine</i>	Oratorio créé avec succès à l'Odéon en 1873. Rentre au répertoire de l'Opéra-Comique en 1874, repris en 1906 et 1907.
<i>Le Roi de Lahore</i>	48 représentations entre 1877 et 1880 à l'Opéra de Paris. Dépasse les 100 dans le monde entier en 1890.
<i>Hérodiade</i>	Entre au répertoire du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. En 1911, l'opéra dépasse les 200 représentations dans le monde entier.
<i>Manon</i>	1000 représentations entre 1884 et 1919, dont 700 du vivant du compositeur.
<i>Le Cid</i>	147 représentations au Palais Garnier entre 1885 et 1911.
<i>Esclarmonde</i>	Le plus grand succès de public de Massenet : 100 représentations entre 1889 et 1890.
<i>Werther</i>	Plus de 200 représentations à l'Opéra-Comique entre 1893 et 1911. Aujourd'hui l'œuvre de Massenet la plus représentée.
<i>Thaïs</i>	Débute au Palais Garnier le 16 mars 1894. La 2 ^e version, de 1898, atteint sa 100 ^e représentation en 1910.
<i>La Navarraise</i>	Depuis sa création à l'Opéra-comique en 1895, fait le tour du monde. 96 représentations en 1911, 100 ^e donnée en 1913.
<i>Le Jongleur de Notre-Dame</i>	Créé à Monte-Carlo en 1902. 119 représentations à l'Opéra-Comique en février 1911.
<i>Ariane</i>	Créé au Palais Garnier le 31 octobre 1906. 50 représentations en une année.
<i>Thérèse</i>	Succès à l'Opéra de Monte-Carlo en 1907. Au répertoire de l'Opéra-Comique dès le 19 mars 1911, l'œuvre est donnée en première partie avec la création de <i>L'Heure espagnole</i> de Maurice Ravel.
<i>Don Quichotte</i>	Grand succès à l'Opéra de Monte-Carlo en 1910. Sera créé la même année aussi à La Monnaie de Bruxelles, à l'Opéra de Marseille et au Théâtre de la Gaîté de Paris.

L'« opéra-tragique » *Roma*, le dernier succès de Massenet, est créé à Monte-Carlo le 17 février 1912. Le compositeur meurt le 13 août de la même année.