

Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches  
sur l'Expression Contemporaine  
Travaux 129  
*Musicologie – Cahiers de L'Esplanade N° 4*

**Opéra et religion  
sous la III<sup>e</sup> République**

Sous la direction de Jean-Christophe Branger  
et Alban Ramaut

© Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006  
35, rue du 11 Novembre, 42023 Saint-Étienne Cedex 2  
ISBN 2-86272-436-X

Publications de l'Université de Saint-Étienne  
2006

Michele GIRARDI

**Werther de Massenet ou la palingénésie  
d'un héros bourgeois :  
mort et résurrection à Noël d'un suicidé\***

La religion païenne défendait l'homicide de soi-même, ainsi que la chrétienne ; il y avait même des places dans les enfers pour ceux qui s'étaient tués.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*.

Je demande au lecteur un peu de patience, car j'entrerai dans le vif de mon interprétation relative à la thématique religieuse, seulement vers la conclusion. Auparavant, je récapitulerai des éléments, que beaucoup connaissent, pour rendre compte de la réflexion du compositeur non seulement sur l'œuvre de Goethe, le conduisant à entretenir avec elle un rapport intertextuel, mais aussi sur un sujet délicat qu'il convenait de garder secret.

Lorsque Massenet décida de tirer un opéra du roman de Goethe *Die Leiden des Jungen Werther* (1774), il s'engagea dans une entreprise difficile. Il souhaitait, en effet, puiser son inspiration à une

---

\* Je désire remercier Lisa Guignonis pour avoir traduit cet essai de l'italien. Je voudrais, en outre exprimer toute ma reconnaissance aux amis et collègues Emanuele d'Angelo, Anselm Gerhard, Giovanni Guanti et Michela Niccolai, pour leurs précieux conseils durant la période de rédaction et pour l'aide apportée à la vérification de mes hypothèses. Enfin, un merci tout particulier et spécial à Steven Huebner.

source des plus élevées, et devait en outre – chose peu aisée – dramatiser un roman épistolaire. Bien qu’il en existât de nombreux exemples dans le théâtre français<sup>1</sup>, les librettistes choisirent délibérément d’utiliser quelques fragments clés du roman.

J’ai cité le titre dans la langue originale parce que je n’ai pu déterminer de manière tout à fait exacte à quelle traduction Massenet et ses librettistes se sont référés, et le problème n’est pas secondaire : déjà en 1776, année de la première traduction française, en comparaison à la référence *Werther, traduit de l’allemand*, apparaît le titre imprécis mais plus littéral *Les Souffrances du jeune Werther*, tandis que dès l’année suivante fut publié *Les Passions du jeune Werther* (1777). Tous deux (« Souffrances » et « Passions ») sont présents dans les catalogues jusqu’à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Ne traduisant pas fidèlement « Leiden », « Passions » est un terme à forte connotation religieuse, au-delà du domaine amoureux. Du reste, Carl Dahlhaus signale, parmi les raisons possibles et, peut-être, déterminantes de l’intérêt de Massenet pour le roman de Goethe, le fait que le texte soit « empli de citations ou de fragments issus du *Nouveau Testament*, d’autant qu’à une lecture plus attentive, le roman d’amour apparaît comme la tragédie d’un martyr<sup>3</sup>. »

<sup>1</sup> Dans les années qui précédèrent et suivirent la publication de la version révisée (1787), le roman de Goethe avait inspiré quelques pièces de théâtre qui auraient pu fournir un modèle aux librettistes, selon une pratique courante dans l’opéra : *Werther* de Francis Reynolds, 1786 ; *Charlotte et Werther* de Jean-Élie Bédéno Déjaure sur des musiques de Rodolphe Kreutzer, 1792 ; *Werther*, de B. C. Gournay, 1806, jusqu’à *Charlotte*, drame en trois actes, d’Émile Souvestre et Eugène Bourgeois, 1847. La croissante popularité de l’histoire est attestée par une parodie en un acte de 1817, pour le Théâtre des Variétés : *Werther ou les égarements d’un cœur sensible*, de Duval et Rochefort. Là, le héros qui s’apprête à se suicider, vient à être distrait par une fête et s’exclame « Eh bien !... qu’est-ce que c’est donc que ce tapage là !... / On n’a pas un minuit pour se tuer ici » (scène 24).

<sup>2</sup> *Werther, traduit de l’allemand* [par Georges Deveyardun. Illustrations de D. Chodowiecki], Maestricht, J. E. Dufour et P. Roux, 1776 ; *Les Souffrances du jeune Werther*, en deux parties, traduit de l’original allemand par le B. S. d. S. [baron S. de Seckendorf], Erlangen, W. Walther, 1776 ; *Les Passions du jeune Werther. Ouvrage traduit de l’allemand de M. Goethe. Par monsieur Aubry*, Manheim-Paris, Pissot, 1777.

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus, *La musica dell’Ottocento*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1990, p. 298.

Nous voyons donc comment les choses se mirent en place en portant notre attention aux *Souvenirs* du compositeur, qui restent un document de première main en dépit des incohérences relevées par de nombreux critiques<sup>4</sup>. Le projet naquit lorsque Massenet, dans sa jeunesse, s’enflamma à la lecture du chef-d’œuvre de Goethe. Diverses circonstances, essentiellement de nature pratique, l’empêchèrent d’achever la partition avant 1887. L’enthousiasme du compositeur fut ravivé en 1886 après un *Parsifal* à Bayreuth et une visite à Wetzlar, ville où vécut et mourut Karl Wilhelm Jerusalem, l’infortuné jeune homme qui se suicida en 1772 d’un coup de pistolet dans la tempe, tragique événement qui inspira à Goethe la partie non autobiographique de son ouvrage (et, en particulier la fin). Voici à quel passage du roman Massenet porta une fervente attention – et on note par ailleurs que le compositeur cite véritablement les vers (avec quelques omissions), ainsi que les considérations que *L’éditeur* adresse *au lecteur* depuis la traduction d’Aubry parue en 1777 et perfectionnée par la suite (le titre français, c’est-à-dire celui qui atteste le premier la traduction de « Leiden » par « Passions »)<sup>5</sup> :

Quoi de plus suggestif, en effet, que les lignes suivantes, qu’entre tant d’autres nous retenons de ces luttes fameuses, et dont le trouble amer, douloureux et profond jettera Werther et Charlotte, en pâmoison, dans les bras l’un de l’autre, après cette lecture palpitante d’Ossian : « Pourquoi m’éveilles-tu, souffle du printemps ? Tu me caresses et dis : Je suis chargé de la rosée du ciel, mais le temps approche où je dois me flétrir ; l’orage qui doit abattre mes feuilles

<sup>4</sup> Jules Massenet, *Mes Souvenirs*, Paris, Lafitte, 1912, chap. XVII, p. 163-172. Cette autobiographie, parsemée d’incohérences, doit être abordée avec précaution. En fait, Massenet avait déjà esquissé la partition durant l’été 1885 (et non à l’occasion du voyage en Allemagne de 1886, comme il le semble à la lecture de ses *Souvenirs*), alors que des traces du projet de mise en musique de *Werther* remontent à 1879.

<sup>5</sup> *Les Passions du jeune Werther*, *op. cit.*, que j’ai consulté dans l’édition publiée à Londres, [s.n.] en 1792 ; une vérification dans l’édition originale et les principales réimpressions (Paris, Cazin, 1786 ; Paris, Lebègue, 1822) a confirmé l’hypothèse que Massenet avait précisément utilisé cette version.

est proche. Demain viendra le voyageur ; son œil me cherchera partout, et il ne me trouvera plus... ». [...] / Tant de passion délirante et extatique me fit monter les larmes aux yeux. / Les émouvantes scènes, les passionnants tableaux que cela devait donner ! C'était *Werther* ! C'était mon troisième acte<sup>6</sup>.

Quiconque connaît et apprécie l'œuvre, ne peut s'étonner de cette déclaration enthousiaste, car l'intonation des vers pseudo-ossianiques est réellement le centre de toute l'œuvre. Au demeurant, un rapprochement avec l'original, nous éclaire sur les points essentiels, puisque ces vers apparaissent dans l'épilogue du roman où l'éditeur prend la parole et rapporte, à la première personne, les événements survenus en ce fatal après-midi du 21 décembre 1772. Leur lecture par Werther précède les seuls baisers enflammés, que Lotte ne souhaite pas.

Par l'entremise de l'auteur, les deux héros sont enfin réunis, dans un face à face scénique, alors qu'auparavant se détachait seulement le « moi » du jeune Werther. À la lecture des pages précédentes, on prend conscience du peu de matériel utilisé par le compositeur et ses librettistes, même lorsque l'occasion se présentait. C'est le cas de l'importante lettre datée du 16 juin 1771 où le protagoniste décrit avec une abondance de détails les qualités de Lotte pour la danse, jusqu'à l'attaque de la valse, quand « nous nous mîmes à tourner les uns autour des autres comme des sphères »<sup>7</sup>. Massenet choisit de ne pas accorder de place à un tel moment d'intimité, préférant faire sortir de scène Charlotte et Werther au premier rendez-vous (acte I). Ceux-ci se rendront à la fête et reviendront sous le *Clair de lune*, moment parmi les plus amers de la partition. L'extase est de courte durée : le bailli appelle Charlotte, car Albert, son fiancé, est de retour. Au même instant, la reprise du *Clair de lune* s'arrête sur une septième diminuée, concrétisant l'angoisse du protagoniste qui s'écrie : – « Un autre !... son

<sup>6</sup> J. Massenet, *Mes Souvenirs.*, op. cit., p. 164-165.

<sup>7</sup> *Les Passions du jeune Werther*, op. cit., p. 52.

époux !... »<sup>8</sup> – avant que le rideau ne tombe sur sa désespérance. Il est important de noter que, contrairement à ce qui se produit dans le roman, Charlotte oublie qu'elle est fiancée à Albert (« Dieu m'est témoin qu'un instant près de vous... / J'avais oublié le serment qu'on me rappelle ! »), parce que, refusant le sentiment, elle renie celui qui en est porteur.

De prime abord, il semble que le compositeur recherche la difficulté en occultant l'épisode du bal pour augmenter la force dramatique par rapport au roman, car il décide – contrairement à l'œuvre de Goethe où seul Werther est amoureux – de renforcer le sentiment de Charlotte, dans l'optique d'un final où celle-ci se précipite, trop tard, au chevet du mourant. Une telle résolution prend ses distances avec le roman qui s'achève ainsi :

Il mourut à midi. La présence et les ordres du bailli prévinrent le tumulte. Le soir, sur les onze heures, il le fit enterrer dans l'endroit qu'il s'étoit choisi. Le vieillard, accompagné de ses fils, suivit le convoi ; Albert n'en eut pas la force. On craignait pour la vie de Lotte. Il fut porté par des ouvriers. Aucun ecclésiastique ne le suivit<sup>9</sup>.

En réalité, un tel choix révèle l'extraordinaire sens théâtral de Massenet qui adopte une perspective différente, dans laquelle il n'est pas envisagé de références à l'amour charnel, même là où Goethe l'admettait :

Ses sens se troublèrent, elle lui serra les mains, les pressa contre son sein ; elle se pencha vers lui avec attendrissement, et leurs joues brûlantes se touchèrent. L'univers s'anéantit pour eux ; il la prit dans ses bras, la serra contre son cœur, et couvrit ses lèvres tremblantes et balbutiantes de baisers furieux<sup>10</sup>.

Il entendait mettre en scène un jeu complexe d'aspirations reléguées au fin fond de l'esprit, affirmant, à un premier niveau de lecture de l'intrigue, cette sensation de la perte d'un être aimé, qui

<sup>8</sup> Cf. *Werther*, part. cht et p., Paris, Heugel & C<sup>e</sup>, 1892, p. 77.

<sup>9</sup> *Les Passions du jeune Werther*, op. cit., p. 287.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 262-263.

rend Charlotte consciente de ce qu'elle éprouve. Seule la musique, art de l'esprit romantique, pouvait donner du relief à cette scène.

C'est la clé du premier tableau du dernier acte, où l'orchestre entame une sorte de poème symphonique ayant pour sujet la *Nuit de Noël*. Au même moment, le spectateur découvre un décor représentant un clair de lune sur les toits de la ville de Wetzlar. Ce passage très tendu, parcouru d'une force tragique, est en *ré mineur*, c'est-à-dire la tonalité relative de *fa majeur*, dans laquelle se déroulait le *Clair de lune* du premier acte. Il crée le lien avec la poignante reprise de ce morceau, quand Charlotte et Werther agonisant, sont tête-à-tête dans son cabinet de travail et que celle-ci répond trop tard à son amour :

CHARLOTTE (*tendrement passionnée*)

Et moi, Werther, et moi je t'aime !

Oui... du jour même où tu parus devant mes yeux...

Ce moment les ramène, dans l'instant, à leur première rencontre et à ce clair de lune. Cette fin dramatique, qui affirme l'impossibilité de leur amour était déjà explicite dans le troisième acte qui, comme nous l'avons souligné précédemment, enflamma l'imagination de Massenet<sup>11</sup>.

Retournons au second des deux livres du roman de Goethe qui contient une lettre que Werther, s'éloignant de Charlotte sur le point de se marier, lui adresse directement (20 janvier 1772), pour lui avouer le vide qu'il ressent de par son absence (« Pas un instant de l'abondance du cœur, pas une heure à donner à ces larmes si délicieuses. Rien ! Rien ! »)<sup>12</sup>. Dans l'épilogue, l'éditeur cite la dernière lettre du 21 décembre 1772, en la mêlant à la chronique des ultimes instants du jeune homme, allant de l'emprunt des pistolets au lugubre enterrement. C'est de ce dernier feuillet, ramassé

<sup>11</sup> L'effet en est augmenté par la contraction de l'espace temporel des événements (la première lettre du Werther de Goethe date du 4 mai 1771, la dernière du 21 décembre 1772), que Massenet réduit à six mois, de juillet (178...) au 24 décembre (178...).

<sup>12</sup> *Les Passions du jeune Werther*, op. cit., p. 167.

à terre et relu avec anxiété par un Werther fiévreux d'amour, que Massenet (acte III) tire son « Pourquoi me réveiller » (« Warum weckst du mich, Frühlingsluft ? ») :

GOETHE

Pourquoi m'éveilles-tu, souffle du printemps ? Tu me caresses, et dis : Je suis chargé de la rosée du ciel, mais le tems [sic] approche où je dois me flétrir ; l'orage qui doit abattre mes feuilles, est proche. Demain viendra le voyageur, le voyageur qui m'a vu dans ma beauté ; son œil me cherchera partout [sic] dans la campagne, et il ne me trouvera point<sup>13</sup>.

MASSENET

Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps ? Pourquoi me réveiller ? Sur mon front je sens tes caresses, et pourtant bien proche est le temps des orages et des tristesses. Demain dans le vallon viendra le voyageur se souvenant de ma gloire première. Et ses yeux, vainement, chercheront ma splendeur : ils ne trouveront plus que deuil et que misère !

L'intonation du vers initial revêt la plus grande importance pour le déroulement de l'action :



Exemple 1 - J. Massenet, *Werther*, acte III, partition d'orchestre, Paris, Heugel, [1892], p. 337.

La ligne vocale du ténor monte d'une quarte (intervalle qui joue un rôle important pour la cohésion des différents moments de l'œuvre), jusqu'à la tonique, *fa dièse*, pour ensuite descendre d'une octave, exprimant intensément le désespoir de Werther. Dans la reprise qui conclut chacune des strophes de l'air - c'est là, une nouvelle démonstration du sens dramatique de Massenet -, la voix monte d'une sixte jusqu'au *la dièse aigu*, pour mettre en valeur le

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 262.

verbe clé « réveiller ». Ce fulgurant passage au mode majeur (la tonalité principale est *fa* dièse mineur) prend ainsi l'apparence d'une affirmation velléitaire, et renforce démesurément l'impression de désolation qui règne en ces pages où Werther s'identifie pleinement dans le chant « ossianique » (« et c'est toi, cher poète, / qui bien plutôt était mon interprète ! / Toute mon âme est là ! », affirmait-il peu avant de commencer la lecture). En réalité, il sait qu'il ne peut, ou plutôt, ne veut pas être réveillé au retour du *printemps*, qui est à comprendre comme une métonymie de *vie* – il avait, d'ailleurs, déjà pris ses distances avec la vie dans le final du premier acte (« À ce serment... restez fidèle ! Moi... / j'en mourrai ! Charlotte ! »). Lors de la brève entrevue du deuxième acte, la jeune fille étant mariée à Albert depuis trois mois, Werther confirme sa volonté avant que l'air ne commence (« Ah ! c'est moi pour toujours qui me reposerai ! »), quand, regardant autour de lui il aperçoit les pistolets (« Et ces armes... Un jour ma main les a touchées... / déjà j'étais impatient / du long repos auquel j'aspire ! »).

Mais ce passage mélodique est aussi le premier où nous trouvons une allusion intertextuelle d'une réelle prégnance. Considérons cet extrait du finale du troisième acte de *La Juive* :



Exemple 2 – Fr. Halévy, *La Juive*, partition d'orchestre, Karl Leich-Galland éd., Weinsberg-Kassel, Alkor-Galland, 1999-2005, p. 676-677.

Nous pouvons facilement remarquer, en confrontant cet exemple avec le précédent, que Massenet a littéralement cité cette phrase (à la même hauteur) extraite du tableau concertant qui suit la violente découverte de Léopold par Rachel dans le chef-d'œuvre d'Halévy. Après celle-ci, le juif Éléazar a la prémonition du martyr sur lequel s'achèvera inéluctablement le cours des événements. Avec cette

référence à une œuvre alors très populaire<sup>14</sup>, bien connue, naturellement de lui, de ses confrères et de quelques passionnés avec lesquels il partagea ce « secret », Massenet introduit un second degré de lecture à la phrase de Werther (anticipant le cri désespéré de la fin du morceau : « Ma tombe peut s'ouvrir !... », cf., *infra*, exemple 5).

Le passage « ossianique » se charge de significations provenant d'un passé encore proche, se concentre dans le présent pour se projeter dans un futur mortel, dépeignant un long processus. Conscient de se trouver au faite du chemin qui conduit vers la fin d'un homme, dans une désespérée agonie spirituelle, Massenet crée un ressort dramatique d'une extraordinaire finesse. Exploitant complètement la mélodie de l'air, qui commence à circuler dans l'orchestre (où elle se maintiendra encore quelques pages), il cristallise le refus de vivre du jeune homme, impression visuellement renforcée par la tentative désespérée de celui-ci de serrer contre lui, son amour, dans un geste une fois de plus velléitaire. Massenet montre le déchirement intérieur de la femme partagée entre amour et devoir en donnant, en même temps, substance et détermination au sentiment de Charlotte qui s'était déjà confiée dans le monologue du début de l'acte (« Werther ! Werther !... Ces lettres ! Ces lettres !... »). L'itération obsédante de cette mélodie, avec de légères mais significatives variantes, a donc également un but ultérieur devenant évident, quand, s'éveillant comme d'un songe entre les bras de Werther, Charlotte épouse pour la première fois la même ligne (en restant plus sombre en mineur – *la* aigu, bécarré et non dièse) :



Exemple 3 – J. Massenet, *Werther*, acte III, *op. cit.*, p. 360-361.

<sup>14</sup> Ayant atteint les 550 représentations en 1893 (cf. Alfred Loewenberg, *Annals of opera, 1597-1940*, London, Calder, 3/1978, col. 767-768), le chef-d'œuvre d'Halévy (opéra en cinq actes, paroles de Eugène Scribe, dont la première eut lieu en 1835) était bien connu des Français, et évidemment de Massenet.

L'ambiguïté ne pouvait trouver ici expression plus convaincante (et on remarque, à la fin, l'intervalle de quarte omniprésent). La musique, s'unissant à Werther, contredit le refus de la protagoniste en même temps qu'elle accroît l'amour qui unit les deux jeunes gens malgré la situation.

Charlotte s'enfuit aussitôt, tandis que les appoggiatures obsédantes de l'orchestre semblent mimer les battements frémissants du cœur de Werther et démentent sa demande de pardon. Il se retrouve seul, une fois de plus, alors que l'intensité sonore de l'orchestre grandit jusqu'au paroxysme, pour ensuite s'immobiliser sur un brusque roulement de timbales qui descend soudainement à un pianissimo plein d'inquiétude. Dans cette atmosphère raréfiée, la douloureuse conscience de Werther se traduit en une image musicale d'une extrême prégnance :

The image shows a musical score for Werther and Horns. Werther's part is in G major, 3/4 time, with dynamics f and mf. The Horns part is in G major, 3/4 time, with dynamics pp and mf, and markings 'sons bouchés' and '3°'.

Exemple 4 – J. Massenet, *Werther*, acte III, *op. cit.*, p. 373.

Massenet emploie ici l'accord que l'on entend à la seconde mesure du prélude de *Tristan und Isolde* (celui que l'on nomme « Tristanakkord ») de Richard Wagner, transposé d'une quarte par rapport à la hauteur d'origine. Bien que ce compositeur soit au centre de ses intérêts, il ne s'agit pas d'un hommage mais d'un nouveau geste dramatique chargé de sens, puisque cet accord, prémisse musicale, générateur de l'issue tragique dans le chef-d'œuvre de Wagner, est le point où se concentrent les motifs de la douleur et du désir, qui unit les amants dans une destinée les conduisant à l'échec<sup>15</sup>. C'est

<sup>15</sup> Wagner lui-même a esquissé cette perspective dans une lettre adressée de Paris le 3 mars 1860 à Mathilde Wesendonck (*Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*, Berlin, Verlag von Alexander Duncker, 1904, p. 217).

ce qu'il advient dans l'œuvre de Massenet, où sa musique devenue emphatique, impose à Charlotte l'inefficace partage de la mélodie « ossianique ».

Chevauchant un flot wagnérien, parsemé de rappels sémantiques subtils, Massenet s'efforce de légitimer sa solution « à deux » de la tragédie « bourgeoise ». Il diverge de Goethe non par les nécessités intrinsèques du code de l'opéra (comme l'ont écrit de nombreux exégètes), mais pour proposer sa vision de cette défaite. En réalité, une telle divergence rend l'œuvre lisible à un premier niveau, le compositeur conservant une allusion intertextuelle aux *Passions du jeune Werther* qui, comme nous le verrons, finiront par mettre en cause la religion.

Charlotte sortie, Werther s'adresse à la nature en reprenant le chant extatique de son entrée en scène du premier acte (« Ô nature, pleine de grâce ») renforçant ainsi le présumé panthéisme du héros, pour réaffirmer une dernière fois son intention suicidaire avant de quitter le salon de Charlotte :

WERTHER

Prends le deuil, ô nature ! Nature !  
Ton fils, ton bien aimé, ton amant va mourir !  
Emportant avec lui l'éternelle torture,  
ma tombe peut s'ouvrir !  
(Il s'enfuit.)

L'orchestre au complet lui fait écho, clamant un court motif ascendant, redoublé sur quatre octaves jusqu'à l'aigu, déjà entendu quand Charlotte, glacée par le pressentiment de la fin, dans le monologue du début de l'acte, relisait les lettres de Werther volontairement en exil :

CHARLOTTE

(avec effroi)

Ah ! ce dernier billet me glace et m'épouvante !  
(lisant)

« Tu m'as dit : à Noël, et j'ai crié : jamais !  
On va bientôt connaître qui de nous disait vrai !  
Mais si je ne dois reparaître au jour fixé,  
devant toi, ne m'accuse pas, pleure-moi ! »  
(répétant avec effroi, craignant de comprendre)  
« Ne m'accuse pas, pleure-moi ! »

« "Tu m'as dit : à Noël, et j'ai crié : jamais !" » - « Ma tombe peut s'ouvrir !... ». Voici la comparaison des deux répétitions thématiques :



Exemple 5 a - J. Massenet, *Werther*, op. cit., acte III, p. 283.

Exemple 5 b - J. Massenet, *Werther*, op. cit., acte III, p. 376.

Le héros, donc, accepte la mort, après avoir été renié par Charlotte (elle l'aime, mais ne veut l'aimer), et s'adresse à la nature-mère-aimante avec la même mélodie qui, au début, exprimait son bonheur d'aspirer à un dessein supérieur, et qui, maintenant, reparaît en une variante tourmentée. Cette reprise trace une voie douloureuse. Le motif de l'orchestre a été nommé, d'autorité, comme étant le motif de « la Menace »<sup>16</sup>, que je ne perçois pas comme tel. Charlotte, en effet, est seulement en train de réfléchir avec affliction sur les funestes intentions de Werther et, quand le thème réapparaît, après la fuite désespérée, ce n'est autre que pour attirer l'attention sur ce qui est en train de se passer. Aucune menace donc, mais juste la manifestation d'un destin inéluctable. En réalité, ce thème désespéré appartient au ténor, mais aussi à Charlotte, non seulement parce que c'est elle qui le chante pour la première fois,

<sup>16</sup> Ainsi le nomme Gérard Condé, « Commentaire musical et littéraire », *Werther, L'Avant-Scène Opéra*, n° 61, 1/1984, 2/1994, p. 37. Le classement est repris par Jean-Christophe Branger, « *Werther* de Jules Massenet : un "drame lyrique" français ou germanique ? Sources et analyse des motifs récurrents », *Revue de musicologie*, tome 87/2, 2001, p. 481.

mais aussi parce que sa cellule génératrice, caractérisée par un intervalle de quarte suivi d'une tierce (cf. exemple 5), coïncide avec la révélation décisive, quand elle chante pour la première fois la mélodie « ossianique » : « contre moi-même » (cf. exemple 3, à la fin, de nouveau une quarte et une tierce)<sup>17</sup>.

Après le bref dialogue entre Albert et Charlotte, qui termine le troisième acte où le mari prête ses pistolets à son rival, ce court thème, nerveux et incisif, dominera avec une obsession renouvelée l'interlude symphonique introduisant le tableau définitif, dans le cabinet de travail de Werther<sup>18</sup>. Cet interlude représentera (par une image), aussi bien l'angoisse qui envahit Charlotte alors qu'elle se précipite vers l'aimé, que l'acte funeste que celui-ci va accomplir.

Il ne reste donc que le déchirant épilogue, où Massenet, bien que suivant avec précision la chronologie horaire du roman, diffère de trois jours la date du suicide par rapport à celui-ci où Werther se tue à minuit le 22 décembre, et meurt après douze heures d'agonie. Le choix d'un jour particulier comme la veille de Noël n'est pas seulement dû à la volonté de rendre plus atroce la souffrance. Il s'agit également d'utiliser l'opposition entre la fête collective et la tragédie individuelle, ultérieurement renforcée par l'efficace métaphore de la mort d'un malheureux au moment même où l'on célèbre la naissance du symbole de la chrétienté. Souvenons-nous un instant de la mélodie en *fa* majeur chantée par les six enfants du bailli au premier acte, quelques mesures après le lever de rideau : premier aperçu donné par le musicien sur la petite communauté d'enfants et d'adultes, ce monde d'innocence qui entoure Charlotte.

<sup>17</sup> La quarte (que j'ai mise en évidence dans les exemples) joue donc un rôle de première importance dans l'opéra puisqu'elle caractérise la phrase initiale de la romance ossianique de Werther, en plus du motif de l'exemple 5 (et même l'accord de *Tristan* est transposé d'une quarte).

<sup>18</sup> Cf. J. Massenet, *Werther*, acte IV, op. cit., à partir d'une mesure après 221.



Exemple 6 – J. Massenet, *Werther*, op. cit., acte I, p. 14-15.

Peu de temps après, Werther fait son entrée, envoûté par la douceur de l'atmosphère familiale, et, séduit, entend de nouveau le Noël chanté en coulisse, cette fois, en ré majeur :

WERTHER (*écoutant*)  
 Chers enfants ! Ici-bas rien ne vaut les enfants !  
 Autant notre vie est amère...  
 autant leurs jours sont pleins de foi,  
 leur âme pleine de lumière !  
 Ah ! Comme ils sont meilleurs que moi !

*Sinite parvulos venire ad me* : rien ne justifie que les enfants chantent un motif de Noël au mois de juillet (le bailli les fait répéter, mais le morceau aurait pu être différent). Les motivations précises de l'utilisation de ce morceau, rappelant la naissance du Rédempteur, future victime innocente qui s'offre comme bouc émissaire des péchés de l'humanité, doivent être recherchées ailleurs. Cela devient évident si l'on compare la mélodie de l'exemple 6 avec l'« ossianique » de l'exemple 1 qui apparaît comme un avatar sophistiqué, en mineur, et avec une articulation métrique différente, de ce chant de Noël évoquant l'innocence et le cycle de renaissance. Comparons les points de convergences des deux mélodies, disposés dans l'ordre chronologique d'apparition ; il s'agit, dans les deux cas, de deux arpèges sur une triade au premier renversement puis à l'état fondamental, dans le mode majeur quand les enfants chantent, en mode mineur lorsque Werther débute son élégie :



Exemple 7

Voilà l'une des raisons pour lesquelles ces vers nous semblent familiers quand nous les entendons chantés par Werther. Ce rappel est reconnaissable à l'écoute mais, que je sache, seul Steven Huebner a su l'interpréter, dans le contexte plus général d'une réflexion sur le rapport qui lie Massenet à Wagner, comme prémisses de relations « secrètes »<sup>19</sup>.

Revenons à l'épilogue. Après la déclaration tardive de Charlotte, repentante, Werther demande à être inhumé sous les tilleuls. Il incline la tête et expire dans ses bras. Au même moment, les bois et les cors jouent une variante tourmentée de la mélodie ossianique, qui se résout, sans solution de continuité, dans le Noël chanté par les enfants hors scène (sans le rappel initial « Noël ! Noël ! » ; seul reste « Jésus vient de naître », chanté dans une variante polyphonique, non plus à l'unisson mais à trois voix). Grâce à cette association, cette variante révèle là sa véritable origine :

Exemple 8 – J. Massenet, *Werther*, op. cit., acte IV, p. 461-463.

Après ces tragiques événements, la mélodie revient, purifiée, à sa forme primitive, et, dans les quelques pages qui nous séparent du dénouement, souligne avec une touche de sérénité, le désespoir de Charlotte jusqu'au baisser du rideau.

Massenet n'utilise donc pas le Noël dans le seul but de dramatiser, par opposition, la fin de Werther. Il cherche à peindre, au moyen de la musique, la voie de la renaissance qui passe par la souffrance pour retrouver un équilibre et un apaisement nouveaux. Exactement comme cette mélodie jubilatoire entendue au début,

<sup>19</sup> Cf. Steven Huebner, *French Opera at the Fin de siècle : Wagnerism, Nationalism, and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 127-134.

soulignée par le timbre des voix d'enfants, qui porte l'action cachée en elle, d'abord en prenant un tour tragique dans le moment de grande douleur et de renoncement (« Pourquoi me réveiller », exemple 1), puis entraînant Charlotte dans un refus velléitaire de la passion authentique (« Défendez-moi, Seigneur ! / Défendez-moi contre moi-même », exemple 3), pour clore le cycle en revenant à la forme originale.

Une palingénésie, donc, et en même temps une absolution pour la « faute » du héros, mais pas seulement cela. Ce fut encore Dahlhaus qui souligna, dans le même passage cité précédemment que,

quand, lors de la première représentation à Vienne en 1792, Max Kalbeck traduisit les paroles conclusives « Tout est fini » par « *Es ist Vollbracht* », il ne se rendit pas coupable de blasphème<sup>20</sup>.

« *Es ist Vollbracht* » (équivalent du « *consummatum est* » de la Vulgate latine) sont, en effet, les dernières paroles prononcées par le Christ sur la croix dans la traduction de la Bible de Luther (*Johannes*, 19:30), déjà employées à plusieurs reprises par Bach dans ses cantates pascales. Goethe s'appropriä ces mêmes mots et les prêta à son Méphistophélès qui les prononce avec une évidente intention blasphématoire après la mort de Faust<sup>21</sup>.

Je reviens donc aux références intertextuelles de Goethe auxquelles je faisais allusion. Différer de trois jours (de la nuit du 22 à la nuit du 24) la fin de l'opéra, par rapport à celle du roman, ne répond pas seulement à l'exigence d'utiliser la fête de Noël pour développer le pathos de l'épilogue, mais permet de mettre au point l'idée de renaissance, sous forme de résurrection :

Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas (*Credo apostolorum*)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 298.

<sup>21</sup> « *Er fällt ! Es ist vollbracht* » (*Faust*. Der Tragödie Zweiter Teil, v, 11594). Jean est le seul des quatre évangélistes qui fait dire à Jésus expirant « *Consummatum est* ».

<sup>22</sup> Une rapide vérification entre les quatre évangiles du Nouveau Testament : Matthieu, 28.1 : Or au soir du Sabbat, au jour qui devait luire pour le premier de

Au fond, le Christ a choisi de mourir sur la croix pour l'humanité.

Werther accomplirait donc un cycle liturgique condensé, comme un véritable *Alter Christus*, et meurt pour sauver une humanité (Charlotte), qui, tout en l'aimant, est contrainte de le renier. Si l'on garde présente l'idée que Massenet a réellement lu plusieurs fois le roman de Goethe, nous n'en doutons pas, comment aurait-il pu ne pas être interpellé par la lettre du 15 novembre 1772 (cf. appendice) ? Cette lettre fournit une précieuse clé de lecture sur le choix que s'apprête à faire le héros et en motive l'inéluctabilité, pas uniquement quand, en conclusion, il s'adresse au Père qui l'a abandonné, mais surtout, lorsqu'il compare son propre destin à celui de l'humanité : « Et n'est-ce pas le sort de l'homme, de fournir la carrière de ses maux, et de boire sa coupe toute entière »<sup>23</sup> ? De plus, peu après avoir reçu les pistolets, le Werther de Goethe s'apprête à écrire la dernière partie du billet d'adieu à Charlotte, et « il se fit apporter un pain et du vin »<sup>24</sup>, ultime dîner avant la célébration du rite funèbre qui s'accomplira tandis que résonneront les douze coups du minuit du 22 décembre.

Un itinéraire secret, qui unit passion et résurrection, grâce au fil tendu entre les trois jours les plus connotés de l'histoire de l'Occident. En parcourant cet itinéraire, nous sommes frappés par le manque de précision de l'année dans l'opéra, indiquée seulement 178..., si bien que j'ai vérifié en quelle année de la décennie, Noël tombait un vendredi, et sans être trop surpris, j'ai établi que

la semaine, Marie-Magdeleine, et l'autre Marie vinrent voir le sépulcre ; Marc, 16 : 1 Or le [jour du] Sabbat étant passé, Marie-Magdeleine, et Marie [mère] de Jacques, et Salomé achetèrent des aromates, pour le venir embaumer. 2 Et de fort grand matin, le premier jour de la semaine, elles arrivèrent au sépulcre, le soleil étant levé ; Luc, 24 : 1 Mais le premier [jour] de la semaine, comme il était encore fort matin, elles vinrent au sépulcre, et quelques autres avec elles, apportant les aromates, qu'elles avaient préparés. 2. Et elles trouvèrent la pierre roulée à côté du sépulcre ; Jean, 20.1. Or le premier jour de la semaine Marie-Magdeleine vint le matin au sépulcre, comme il faisait encore obscur; et elle vit que la pierre était ôtée du sépulcre (Bible Martin, 1744).

<sup>23</sup> *Les Passions du jeune Werther*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 277.

c'était en 1789. Mais, au-delà de la constatation, il vaut la peine de relire une lettre de Massenet du 17 janvier 1892, adressée au ténor Van Dyck (excellent wagnérien), premier interprète du rôle de Werther :

La date de 178... était intentionnelle. C'était pour éviter le costume Louis xv. Aussi, en ne prenant pas soin de ce détail, nous serons cause d'un contresens entre l'expression musicale et le costume.  
 – Vous avez bien raison d'insister pour l'époque Louis XVI... – Je vous en prie, insistez ! – rapprochons-nous de l'époque moderne – Songeons aussi à J.-J. Rousseau qui, en France, répandait des idées de liberté et d'amour de la nature qui me semblent en harmonie avec LES ÉLANS de Werther !... Car Werther n'est pas seulement un rêveur, un songeur, un poète, c'est aussi et souvent UN NERVEUX, UN MALADE, UN POSSEDÉ D'AMOUR<sup>25</sup> !

« Rousseau [...], idées de liberté et d'amour de la nature », 1789 : passion, résurrection et... révolution ? D'autres références viendraient à l'esprit, et pourraient nous porter vers les philosophies pratiquées par des élus jacobins qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, voyaient dans le Christ, le porteur de valeurs d'une église finalement « éclairée », une église de l'esprit, en opposition avec l'église constituée<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Henri de Curzon, « 19 lettres inédites de Massenet à Ernest Van Dyck », *Le Ménestrel*, 89<sup>e</sup> année, n° 6, 11 février 1927. Cette lettre m'a été signalée par Steven Huebner.

<sup>26</sup> L'affiliation de Goethe à la maçonnerie (l'écrivain fut initié le 23 juin 1780 à la loge *Amalia zu den drei Rosen* di Weimar) est, du reste, un fait largement connu. L'arrivée en Italie du roman de Goethe eut lieu, au demeurant, sous les hospices de la maçonnerie. Pugnani fut le premier compositeur à se rapprocher du roman, et en tira un mélodrame (1790) pour récitant (qui déclamaient un florilège des lettres), tandis que Vincenzo Pucitta écrivait le premier opéra (*Verter*, « farsa per musica », Venise, Théâtre Giustiniani, 1802) sur un livret de Camagna, en s'appuyant sur la comédie de Bartolomeo Sografi, basée sur la première traduction italienne de Gaetano Grassi de 1782. Naturellement, la farce finissait bien. Après lui: Carlo Coccia (*Carlotta e Verter*, livret de Gaetano Gasbarri, 1814).

Cette piste pourrait ouvrir de nouvelles réflexions, en particulier sur le rôle politique de la maçonnerie française et francophone, qui, dans d'autres interventions de ce colloque, est apparue avec une clarté certaine<sup>27</sup>. Pour conclure cet essai, je me limiterai à rappeler que les étapes de la carrière de Massenet qui précéderent *Werther*, montrent son engagement dans une confrontation constante et originale avec des thématiques religieuses d'un fort impact dramatique.

Partons du *Roi de Lahore* (1877), où nous trouvons le premier héros, Alim, qui renaît grâce à la clémence du dieu Indra, mais devra partager le destin mortel de l'aimée. Malgré l'étrangeté du décor exotique, la représentation d'un paradis ne peut passer inaperçue, même s'il est indien. Après *Hérodiade*, célèbre épisode biblique sanctifié par la médiation de Flaubert, vient le moment du tableau du troisième acte de *Manon* (1884) où un homme sur le point de prononcer ses vœux se fait séduire par une femme amoureuse et repentante qui le reconvertit aux plaisirs du monde et se damne pour lui (ce n'est pas par hasard que Puccini écarte cette scène bien qu'elle soit prévue au départ). Enfin, *Esclarmonde* (1889), princesse magicienne qui, comme le Lohengrin de Wagner, ne peut révéler son identité. Deux ans après *Werther*, et ici je clos ma brève liste, *Thaïs* (1894) courtisane alexandrine persuadée par un cénobite, gagnera la sainteté, quand Athanaël, bouleversé par la contemplation fétichiste de ses innocents petits pieds maculés de sang, s'enflammera de passion, mais trop tard.

Et on repense à *Werther* et combien plus crucial et blasphématoire se révèle son intrigue, dans ce parcours au « secret » compréhensible, dont j'ai offert seulement quelques aspects au lecteur qui a su patienter jusqu'ici.

<sup>27</sup> Je me réfère, en particulier, à celles de Roland van der Hoeven (« Entre odeurs de souffre et de sainteté. Les créations des opéras de Massenet au Théâtre royal de la Monnaie ») et d'Alban Ramaut (« La création d'*Hérodiade* à Lyon »), riches de renseignements et d'idées critiques.

c'était en 1789. Mais, au-delà de la constatation, il vaut la peine de relire une lettre de Massenet du 17 janvier 1892, adressée au ténor Van Dyck (excellent wagnérien), premier interprète du rôle de Werther :

La date de 178... était intentionnelle. C'était pour éviter le costume Louis xv. Aussi, en ne prenant pas soin de ce détail, nous serons cause d'un contresens entre l'expression musicale et le costume.  
 – Vous avez bien raison d'insister pour l'époque Louis XVI... – Je vous en prie, insistez ! – rapprochons-nous de l'époque moderne – Songeons aussi à J.-J. Rousseau qui, en France, répandait des idées de liberté et d'amour de la nature qui me semblent en harmonie avec LES ÉLANS de Werther !... Car Werther n'est pas seulement un rêveur, un songeur, un poète, c'est aussi et souvent UN NERVEUX, UN MALADE, UN POSSEDÉ D'AMOUR<sup>25</sup> !

« Rousseau [...], idées de liberté et d'amour de la nature », 1789 : passion, résurrection et... révolution ? D'autres références viendraient à l'esprit, et pourraient nous porter vers les philosophies pratiquées par des élus jacobins qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, voyaient dans le Christ, le porteur de valeurs d'une église finalement « éclairée », une église de l'esprit, en opposition avec l'église constituée<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Henri de Curzon, « 19 lettres inédites de Massenet à Ernest Van Dyck », *Le Ménestrel*, 89<sup>e</sup> année, n° 6, 11 février 1927. Cette lettre m'a été signalée par Steven Huebner.

<sup>26</sup> L'affiliation de Goethe à la maçonnerie (l'écrivain fut initié le 23 juin 1780 à la loge *Amalia zu den drei Rosen* de Weimar) est, du reste, un fait largement connu. L'arrivée en Italie du roman de Goethe eut lieu, au demeurant, sous les hospices de la maçonnerie. Pugnagni fut le premier compositeur à se rapprocher du roman, et en tira un mélodrame (1790) pour récitant (qui déclamait un florilège des lettres), tandis que Johann Simone Mayr écrivait le premier opéra (*Verter*, 1794), en s'appuyant sur la comédie de Bartolomeo Sografi, basée sur la première traduction italienne de Gaetano Grassi de 1782 (sur cette récente acquisition critique, cf. L. Bianchini et A. Trombetta, *Goethe, Mozart e Mayr, fratelli illuminati*, Milan, Archè, 2001. Naturellement, l'œuvre italienne finissait bien. Après lui : Puccini avec un *Werther* sur un livret de Camagna de 1804 et Carlo Coccia (*Carlotta e Verter* de Gasbarri, 1814).

Cette piste pourrait ouvrir de nouvelles réflexions, en particulier sur le rôle politique de la maçonnerie française et francophone, qui, dans d'autres interventions de ce colloque, est apparue avec une clarté certaine<sup>27</sup>. Pour conclure cet essai, je me limiterai à rappeler que les étapes de la carrière de Massenet qui précédèrent *Werther*, montrent son engagement dans une confrontation constante et originale avec des thématiques religieuses d'un fort impact dramatique.

Partons du *Roi de Lahore* (1877), où nous trouvons le premier héros, Alim, qui renaît grâce à la clémence du dieu Indra, mais devra partager le destin mortel de l'aimée. Malgré l'étrangeté du décor exotique, la représentation d'un paradis ne peut passer inaperçue, même s'il est indien. Après *Hérodiade*, célèbre épisode biblique sanctifié par la médiation de Flaubert, vient le moment du tableau du troisième acte de *Manon* (1884) où un homme sur le point de prononcer ses vœux se fait séduire par une femme amoureuse et repentante qui le reconvertit aux plaisirs du monde et se damne pour lui (ce n'est pas par hasard que Puccini écarte cette scène bien qu'elle soit prévue au départ). Enfin, *Esclarmonde* (1889), princesse magicienne qui, comme le Lohengrin de Wagner, ne peut révéler son identité. Deux ans après *Werther*, et ici je clos ma brève liste, *Thaïs* (1894) courtisane alexandrine persuadée par un cénobite, gagnera la sainteté, quand Athanaël, bouleversé par la contemplation fétichiste de ses innocents petits pieds maculés de sang, s'enflammera de passion, mais trop tard.

Et on repense à *Werther* et combien plus crucial et blasphématoire se révèle son intrigue, dans ce parcours au « secret » compréhensible, dont j'ai offert seulement quelques aspects au lecteur qui a su patienter jusqu'ici.

<sup>27</sup> Je me réfère, en particulier, à celles de Roland van der Hoeven (« Entre odeurs de souffre et de sainteté. Les créations des opéras de Massenet au Théâtre royal de la Monnaie ») et d'Alban Ramaut (« La création d'*Hérodiade* à Lyon »), riches de renseignements et d'idées critiques.

*Appendice – Werther de Goethe comme fils de Dieu*

Lettre du 15 novembre 1772, *Les Passions du jeune Werther*.  
Ouvrage traduit de l'allemand de M. Goethe. Par monsieur Aubry,  
Londres, [s.n.], 1792, p. 214-217.

Je te remercie, Guillaume, du tendre intérêt que tu prends à moi, de la bonne intention qui perce dans ton conseil, et je te prie de rester tranquille. Laisse-moi supporter toute la crise ; malgré l'abattement où je finis, j'ai encore assez de force pour aller jusqu'au bout. Je respecte la religion, tu le sais, je sens que c'est un bâton pour celui qui tombe de lassitude, un rafraîchissement pour celui que la soif consume. Seulement – peut-elle, doit-elle être la même pour tous ! Considere [sic], ce vaste univers : tu vois des milliers d'hommes pour qui elle ne l'a pas été, d'autres pour qui elle ne le sera jamais, soit qu'elle leur ait été annoncée, ou non ; faut-il donc qu'elle le soit pour moi ? Le Fils de Dieu ne dit-il pas lui-même : Ceux que mon père m'a donnés seront avec moi. Si donc je ne lui ai pas été donné ; si le père veut me réserver pour lui, comme mon cœur me le dit, de grâce ne va pas donner à cela une fausse interprétation, et trouver un sens ironique dans ces mots innocens [sic] ; c'est mon ame [sic] toute entière que j'expose devant toi. Autrement j'eusse aimé mieux me taire, puisque je n'aime point à parler en l'air sur tout sujet, dont personne n'est mieux instruit que moi. Et n'est-ce pas le sort de l'homme, de fournir la carrière de ses maux, et de boire sa coupe toute entière ? – Mais si lorsque le Dieu du ciel porta le calice à ses lèvres [sic] humaines il lui sembla trop amer ; pourquoi voudrais-je affecter plus de courage, et feindre de le trouver doux ? Et pourquoi aurois-je honte, à l'instant terrible où tout mon être frémit entre l'existence [sic] et le néant, où le passé brille comme un éclair sur le sombre abyme de l'avenir, où tout ce qui m'environne s'écroule, où le monde périt avec moi ? – N'est-ce pas là la voix de la créature accablée, défaillante, s'abyment sans ressource, au milieu des vains efforts qu'elle fait pour exprimer son désespoir :

Mon Dieu ! mon Dieu ! Pourquoi m'avez-vous abandonné ! Pourrois-je rougir de cette expression ? Pourrois-je redouter ce moment, quand celui dont la main fait rouler les cieus, n'a pu l'éviter ?