

DE CERVANTÈS À LE LORRAIN : DEUX PERSONNALITÉS D'ÉCRIVAINS AU CŒUR DU *DON QUICHOTTE* DE MASSENET

Entre 1910 et 1912 année de sa mort, Jules Massenet, affaibli et se sachant déjà condamné par la maladie, composait avec acharnement quatre opéras : *Don Quichotte*, *Roma*, *Panurge* et *Cléopâtre*. En outre, en l'année 1910 il achevait une partition, *Amadis*, qui reposait paisiblement dans un tiroir depuis presque vingt ans. Il s'agit de cinq œuvres où Massenet fixe définitivement les éléments de sa dernière phase stylistique. Des éléments que nous apercevons dans une écriture plus méditée et stylistiquement rétrospective qui s'inspire de Gluck, mais qui ne néglige pas, pour autant, l'innovation.

J'ai souhaité analyser dans la présente étude certains éléments dramaturgiques qui caractérisent la comédie héroïque *Don Quichotte* (1910) car il s'agit d'un travail massenétien où l'histoire et les personnages apparaissent indissociables des personnalités de leurs auteurs respectifs, Miguel de Cervantès, Jacques Le Lorrain, Jules Massenet, et qui se reflètent dans les personnages principaux.

Pourtant, il est particulièrement intéressant de nous fixer un instant sur cette étonnante présence du comique dans les dernières productions de Massenet. Certes, comme le signale justement Jean-Christophe Branger¹, le compositeur a souvent construit des situations comiques à l'intérieur d'ouvrages dramatiques ou sentimentaux tels *Manon* (1884), *Le Portrait de Manon* (1895), *Cendrillon* (1899), *Grisélidis* (1901) ou encore *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) et enfin *Chérubin* (1905). Ce dernier opéra, qui se présente comme une « comédie chantée », bien qu'il berce constamment dans une atmosphère gaie, ne peut pas se définir comme une œuvre comique, mais plutôt comme une comédie *sentimentale-mélancolique*. Pourtant, si l'on s'en tient aux définitions des œuvres adaptées au cours de sa production, après ses deux premières timides tentatives de jeunesse dans la comédie avec *La Grand'tante* (1867) et *Don César de Bazan* (1872) – si l'on exclut la composition des opérettes *l'Adorable Bel-Boul* (1874) et *Bérenghère et Anatole* (1876), partitions que le compositeur ne publiera jamais de son vivant –, Massenet n'avait plus repropoé de sujets comiques jusqu'en 1910, lorsqu'il compose *Don Quichotte*. Or ce dernier opéra, tout en proposant un final tragique, présente bien évidemment toutes les caractéristiques du théâtre de tradition comique ; caractéristiques qui par la suite domineront sans aucune déviation dramatique dans la partition de *Panurge* (1911), le dernier opéra-comique de Massenet.

Mais est-il possible de parler d'un comique chez Massenet ? Ce serait une affirmation pour le moins risquée. À partir des décennies 1870-80, après l'époque dorée des opérettes de Jacques Offenbach, jusqu'à l'aube du XX^e siècle, Charles Lecocq, Emmanuel Chabrier, Hervé, Claude Terrasse et, dans une certaine mesure André Messager, avaient réussi à moderniser d'une façon plus ou moins originale la tradition comique de l'opéra français, alors que Massenet sera toujours considéré comme un compositeur « sentimental ».

Selon Hugh Macdonald², si plusieurs opéras de Massenet présentent des scènes comiques, d'autre part, comme chez Verdi, le comique se révèle dans toute son étendue dans la production de l'extrême maturité : dans *Don Quichotte*, et, d'un caractère encore plus farceur, dans *Panurge*. En outre, nous pouvons entrevoir dans ces deux œuvres une approche à la dimension

¹ Cf. Jean-Christophe Branger, « *Manon* » de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique, Metz, Serpenoise, 1999, p. 295-304.

² Cf. Hugh Macdonald, « Rira bien qui rira le dernier ! », *Massenet, Panurge – Le Cid. L'Avant-Scène Opéra*, n° 161, septembre-octobre 1994, p. 56.

du rire tout à fait originale et peu évidente dans la tradition lyrique contemporaine. Une approche qui se fonde principalement sur la décomposition du comique des caractères, – comme l’affirme Pirandello : « *L’arte, in genere, compone ; l’umorismo decompone*³ » (« L’art, en général, *compose* ; l’humorisme *décompose* ») –, à travers le processus rationnel, ou bien à travers une dialectique qui provoque en nous une prise de conscience immédiate du phénomène comique et qui perturbe son équilibre en formant une apparence relative : un phénomène que Pirandello appelait « humorisme » et qui réside sur « le sentiment du contraire », un concept que l’écrivain explique ainsi :

[...] La “contradizione”[sic.] fondamentale, a cui si vuol dare per causa principale il disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono o fra la vita reale e l’ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie, e per principale effetto quella tal perplessità tra il pianto e il riso⁴.

[...] La contradiction fondamentale à laquelle il est d’usage de donner, comme cause principale, le désaccord que le sentiment et la méditation découvrent entre la vie et l’idéal humain ou entre nos aspirations et nos faiblesses ; et, comme principale conséquence, cette particulière perplexité entre les larmes et le rire.

Par conséquent, pour analyser certaines caractéristiques du comique de Massenet – bien que, dans le cas de *Don Quichotte* la définition *tragicomique* serait préférable –, on prendra comme modèles théoriques deux sources philosophico-dramaturgiques fondamentales qui analysent le phénomène littéraire du comique sur deux angles différents : *Le Rire*⁵ (1901) d’Henri Bergson et le déjà cité *L’Umorismo* de l’Italien Luigi Pirandello. Dans les deux textes on aperçoit d’étonnantes convergences avec le *dernier souffle de bonne humeur* du compositeur français. Et en effet, dans le *Don Quichotte* de Massenet, ce contraste psychologique entre le rire et les larmes, étudié par Pirandello comme un véritable phénomène existentiel, n’est pas seulement apparent, mais il constitue le caractère fondamental dans la caractérisation du protagoniste⁶, ainsi que dans la dramaturgie de l’œuvre.

Le spectacle ne manque pas pour autant d’épisodes gais. Toutefois l’impression que l’on ressent après son audition est celle d’une profonde mélancolie. D’autant plus que l’œuvre entière est bâtie sur une conception du *rire-amer* tout à fait inédite dans les conventions de l’opéra, ce qui explique peut-être la perplexité de certains critiques face à cette œuvre, notamment celle de René Brancour qui considéra l’œuvre comme « une opérette triste⁷ », suivie une décennie plus tard par l’invective de Lawrence Gilman dans le *Herald Tribune* : « *The humour of "Don Quixote" is the profoundest, the most philosophical, the most touching, in all literature : the humour of Massenet is to seek*⁸ » (« L’humour de *Don Quichotte* est le plus profond, le plus philosophique, le plus touchant, de toute la littérature : l’humour de Massenet, on doit encore le rechercher »).

Il serait évidemment naïf de rechercher chez Massenet la veine bouffonne d’un Chabrier, ou de tenter une comparaison avec l’esprit désacralisant présent dans le *Roi malgré lui* et certes, si nous y réfléchissons, bien le comique de Chabrier ou de Terrasse était évidemment plus

³ [Italiques dans l’original]. Luigi Pirandello, *L’Umorismo – Saggio*, Lanciano, Carabba Editore, 1908, p. 83 [ma traduction].

⁴ *Id.*, *op. cit.*, p. 145 [ma traduction].

⁵ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique* (1901), Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1940, 1991 (6^e éd.).

⁶ À ce propos, Pirandello définissait le chef-d’œuvre de Cervantès comme un parfait exemple d’*humorisme* [Cf. *Ibid.*, p. 151-152].

⁷ René Brancour, *Massenet*, Paris, F. Alcan, 1922, p. 119.

⁸ Lawrence Gilman, *New York Herald Tribune*, 4 mars 1926.

URL : <http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe> [ma traduction].

proche de l'esprit original de Cervantès – ou de Rabelais dans le cas de *Panurge* –, tout comme il serait incongru de considérer que le rire dans le théâtre lyrique doit toujours répondre aux mêmes règles et aux mêmes mécanismes répandus par la tradition de l'opéra-comique ou de l'opérette. En réalité, comme l'explique Henri Bergson : « Le rebondissement du comique est sans fin⁹ », car une infinité de facteurs interviennent pour engendrer le mécanisme du rire – dont seulement une partie a été codifiée et prise en considération par les spécialistes depuis les comédies d'Aristophane jusqu'à Molière et, au XIX^e siècle, aux scènes comiques de Labiche –, sans considérer que le langage cinématographique en développera encore d'avantage.

Mais sur un point il n'y a pas de doute : le phénomène du comique répond à un mécanisme, à une réaction automatique, et pour autant l'émotion devrait lui être étrangère. Et à notre avis, le rapport complexe et problématique de Massenet avec le comique repose principalement sur ce concept : le compositeur ne réussit pas toujours à instaurer entre lui-même et ses personnages cette « *insensibilité* qui accompagne d'ordinaire le rire¹⁰ ». Entre lui et ses héros il y a toujours un lien psychologique et émotif très profond, une sorte de participation sentimentale directe qui vire souvent vers le *pathos* et vers un sentimentalisme qui lui sont propres. Dans le *tragicomique* de son *Don Quichotte*, Massenet nous montre ce phénomène de façon très évidente.

Peut-on alors considérer à juste titre le comique comme une expression spécifique de la dernière phase créatrice de Massenet ? Certainement le parfait équilibre dramaturgique des quatre derniers choix du compositeur – deux comédies, deux tragédies –, porterait à affirmer qu'il n'y eut pas dans le dernier Massenet de véritable revirement de genre. Pourtant, si l'on constate la présence de deux pièces d'inspiration comique rapprochées et consécutives dans l'ensemble majoritairement tragique de sa production, cela nous montre pour le moins l'intérêt particulier de Massenet pour la comédie à ce stade ultime de son parcours professionnel. Un intérêt qui s'avère inédit, car il témoigne aussi d'un retour aux sources du comique à travers le choix d'un modèle littéraire que l'on ne pourrait plus classer : Cervantès. Un modèle qui sera suivi en 1911, lors de la composition de *Panurge* par un autre classique : Rabelais.

De Cervantès à Le Lorrain

Comme l'affirme Gérard Condé dans un article éclairant sur *Don Quichotte* de Massenet : « Pour lever toute ambiguïté, précisons-le dès l'abord : la comédie héroïque de Massenet n'a en commun avec le roman de Cervantès que le nom des personnages et l'aventure des moulins à vent¹¹ ».

S'il était coutume dans la tradition de l'opéra de ne pas respecter la source littéraire originale des sujets adoptés, ici Massenet semble pouvoir justifier cette distanciation avec le sujet original par l'existence d'une pièce contemporaine, *Le Chevalier de la Longue Figure*¹² d'un certain Jacques Le Lorrain. La pièce est un drame héroïque en vers, créé au Théâtre Victor Hugo en 1904, laquelle, plutôt qu'une adaptation, présente les caractéristiques d'une œuvre à part entière. Par conséquent, si nous prenons en considération le drame de Le Lorrain comme la véritable source de l'œuvre de Massenet, tout parallélisme narratif, toute réflexion

⁹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹ Gérard Condé, « Massenet : *Don Quichotte* », [livret du disque] *Jules Massenet – Don Quichotte*. Van Dam, Berganza, Fondary, Chœurs et Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plasson, 2CD, EMI Classics, CDS 7 54767 2, 1993, p. 5.

¹² Jacques Le Lorrain, *Le Chevalier de la Longue Figure*, Paris, Joubert, 1906.

philologique qui se rapporte directement au chef-d'œuvre de Cervantès constituerait une erreur méthodologique majeure.

D'autre part, l'interprétation même du personnage littéraire, son profil psychologique, et les choix des situations que le compositeur et le librettiste Henri Cain ont proposé dans cette « comédie héroïque », sont tirés de la pièce de Jacques Le Lorrain et non pas d'après Cervantès. Bien entendu, à travers les décennies ce cas particulier a engendré une longue série de quiproquos dans l'évaluation critique du *Don Quichotte* de Massenet.

Mais, tout de même, nous nous retrouvons ici face au choix d'un personnage dont la popularité fait de lui un symbole littéraire majeur. Nous pouvons donc nous poser la question suivante : dans quelle mesure la figure du Don Quichotte de Cervantès transparaît-elle dans celui de Massenet ? Et dans quelle mesure la personnalité de Jacques Le Lorrain se reflète-t-elle dans celle de son modèle espagnol ?

Beaucoup d'encre a coulé sur la question du caractère autobiographique de l'œuvre de Cervantès, à un tel point que la figure du héros de la Mancha et son caractère parodique nous semblent indissociables de l'histoire de son auteur. Dans *L'Umorismo* – l'une des théories les plus originales sur le phénomène du rire, qui se focalise sur la distinction-séparation des catégories de *comique* et d'*humorisme* –, Luigi Pirandello montre à quel point ce même caractère tragique de Don Quijote est directement lié à celui de son auteur. Selon Pirandello la figure bizarre de l'*hidalgo* de Cervantès, montre un double caractère, à la fois comique et tragique, que l'écrivain sicilien appelle le « sentiment du contraire » :

Chi è Don Quijote, e perché è ritenuto pazzo ?

Egli in fondo non ha – e tutti lo riconoscono – che una sola e santa aspirazione: la giustizia. [...] Don Quijote è mite, di squisiti sentimenti, prodigo e non curante di sé, tutto per gli altri. E come parla bene ! Quanta franchezza e quanta generosità in tutto ciò che dice! Egli considera il sacrificio come un dovere, e tutti i suoi atti, almeno nelle intenzioni, son meritevoli d' encomio e di gratitudine.

E allora la satira dov' è ? Noi tutti amiamo questo virtuoso cavaliere ; e le sue disgrazie se da un canto ci fanno ridere, dall' altro ci commuovono profondamente¹³.

Qui est Don Quijote et pourquoi est-il considéré fou ? Il n'a au fond qu'une seule aspiration – et tout le monde en convient – : la justice. [...] Don Quijote est serein, de sentiments exquis, prodigue et sans souci de lui-même, il est tout entier pour les autres. Et comme il parle bien ! Quelle franchise et quelle générosité dans tout ce qu'il dit ! Il considère le sacrifice comme un devoir, et tous ses actes, au moins dans les intentions, sont louables et dignes de gratitude. Et alors la satire, où se trouve-t-elle ? Nous aimons tous ce vertueux chevalier ; et si d'un côté ses mésaventures nous font rire, de l'autre elles nous émeuvent profondément.

C'est ainsi que Pirandello commentait la figure de l'*hidalgo* de Cervantès, en expliquant son caractère tragi-comique et en nous rappelant par la suite, en guise de justification, que la conception du roman advint presque entièrement dans la cellule d'une prison – où l'écrivain avait été enfermé à Séville pour une question de détournement de fond –, par conséquent c'est peut-être la façon dont ce malheur est exprimé chez le protagoniste qui nous porte à sourire des mésaventures de Don Quichotte :

Come si spiegherebbe altrimenti la profonda amarezza che è come l'ombra seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo, d'ogni folle impresa di quel povero gentiluomo della Mancha ? È il sentimento di pena che isipira [sic.] l'immagine stessa nell'autore, quando, materiata [sic.] com'è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all' autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torto e

¹³ Luigi Pirandello, *op. cit.*, p. 116-117 [ma traduction].

*vuol punirsi con la derisione che gli altri faranno di lui*¹⁴.

Comment pourrait-on expliquer autrement la profonde amertume qui suit comme une ombre chaque pas, chaque acte ridicule, chaque folle entreprise de ce pauvre gentilhomme de la Mancha ? C'est le sentiment de peine qu'inspire l'image elle-même à l'auteur, quand, envahie comme elle l'est par sa douleur à lui, elle se veut ridicule. Et elle se veut comme ça, puisque la réflexion, fruit d'une expérience extrêmement amère, a suggéré à l'auteur le sentiment du contraire, à travers lequel il reconnaît son tort et il veut se punir avec la dérision que les autres manifesteront à son égard.

Il est certes peu probable que le librettiste de Massenet, Henri Cain, ait pu consulter l'œuvre de Pirandello, d'autant plus que la pièce de Le Lorrain était antérieure à l'essai de l'italien. Mais il me semble que l'interprétation que font Jacques Le Lorrain d'abord, Henri Cain et Massenet ensuite du personnage de Don Quichotte se rapproche particulièrement, bien qu'indirectement, de cette définition. C'est là peut-être le seul point commun entre ces « trois » Don Quichotte. De la sorte, en mettant en évidence le « sentiment de peine » qu'inspirent, après réflexion, les mésaventures du protagoniste, les auteurs cherchent à mettre en lumière chez le vieux chevalier de Cervantès le rêveur sublime. Par conséquent, les éléments caractériels et conceptuels qui caractérisent le *Don Quichotte* de Cervantès s'avèrent, en fin de compte très proches du héros de Jacques Le Lorrain ainsi que de son homologue chez Massenet, et justifient une fois pour toutes leur choix d'un personnage si complexe.

Mais bien sûr, ces éléments du *tragicomique* pourraient rapprocher la conception dramaturgique de Le Lorrain, adoptée ensuite par Cain et Massenet, avec celle d'autres figures de la littérature chronologiquement plus proches de lui, comme le presque contemporain *Cyrano* d'Edmond Rostand (1897)¹⁵ : héros comique malgré lui¹⁶.

Toutefois comme nous le verrons par la suite, dans la version de Jacques Le Lorrain, ces éléments se colorent d'un caractère onirique inédit, un caractère spécifique du style de cet écrivain singulier et méconnu qui l'éloigne de son modèle espagnol et lui confère une certaine originalité.

Or, bien que j'aie toujours douté de la valeur scientifique des approches autobiographiques de l'œuvre d'art – et encore plus de l'analyse psychologique des auteurs pour expliquer la nature de leurs personnages –, il me semble nécessaire de rappeler qu'au moment de la création du *Don Quichotte* de Massenet nous sommes au début du XX^e siècle, exactement pendant les années où en littérature comme en philosophie et dans les beaux-arts, on découvre le monde intérieur ; les années où le théâtre et le roman psychologiques constituent la révolution culturelle du moment¹⁷. Ainsi, Jacques Le Lorrain, qui vivait dans le ferment littéraire parisien de l'époque, ne fait bien évidemment pas exception. D'autant plus que, nous le verrons, Le Lorrain était plus profondément intéressé que d'autres aux nouvelles études sur la psyché, un sujet sur lequel il fut considéré comme un spécialiste dans son milieu. Mais, tout d'abord, nous nous devons de

¹⁴ *Ibid.*, p. 117 [ma traduction].

¹⁵ Cf. Jean-Christophe Branger, « De *Cyrano de Bergerac* à *Don Quichotte*. Edmond Rostand et Massenet », *Jules Massenet, Don Quichotte*, programme de l'Opéra National de Paris, septembre 2000, p. 31- 38. Dans cet article, l'auteur étudie les ressemblances entre l'opéra de Massenet et la célèbre pièce de Rostand : « L'opéra de Massenet et la pièce de Rostand se ressemblent finalement sur plusieurs points : terme générique ; coupe en 5 actes ; sujet ; matériau textuel ; dramaturgie conjuguant tragédie et comédie ; similitude des situations et de mise en scène » [*Ibid.*, p. 38].

¹⁶ La comparaison entre le *Don Quichotte* de Le Lorrain/Cain/Massenet et le *Cyrano* de Rostand est d'autant plus justifiée, lorsqu'on découvre dans les catalogues de la BnF un écrit de Le Lorrain publié posthume : *Le Sixième acte de Cyrano de Bergerac*, Bergerac, Imprimerie Générale du Sud-Ouest, 1962.

¹⁷ En 1905, Marcel Proust commençait la rédaction de la *Recherche*.

répondre à une question : qui était Jacques Le Lorrain ?¹⁸

Né à Bergerac en 1856 et mort à Arcueil en 1904, Le Lorrain fut une figure singulière d'artisan-lettré. Son histoire tragique fut évoquée brièvement par J. Darthenay, critique musical du *Figaro*, à la veille de la création du *Don Quichotte* de Massenet :

La vie de ce malheureux homme de lettres n'avait été qu'un long martyre. Ce fils d'un cordonnier de Bergerac, cordonnier lui-même, avait quitté sa ville natale pour venir conquérir, comme tant d'autres, la gloire à Paris. Malheureusement cette gloire ne lui avait pas rapporté grand'chose et, hélas ! elle ne nourrissait pas son homme. Le Lorrain avait ouvert au quartier Latin une boutique de savetier. Mais la maladie le força à aller chercher dans le Midi un air plus pur que celui qu'il pouvait respirer au fond d'une échoppe. Des amis durent se réunir pour rassembler des fonds qui lui permirent de vivre là-bas à l'abri des privations. Au moment où le théâtre Victor-Hugo joua *Don Quichotte*, Jacques Le Lorrain, qui n'avait plus qu'un souffle, n'eut pas de répit jusqu'à ce qu'il eut obtenu la permission de son médecin de venir voir représenter son œuvre, le rêve de sa vie. Il eût été cruel de ne pas déférer au vœu d'un mourant. Jacques Le Lorrain revint à Paris, et on le transporta dans une chaise longue à une des dernières soirées de *Don Quichotte*. Trois jours après, il mourut¹⁹.

Il existe un petit ouvrage²⁰ qui résume en une trentaine de pages la vie et l'œuvre de Jacques Le Lorrain. Le texte porte la signature d'un concitoyen de Bergerac, M^e Lacquièze, avocat à la Cour d'Appel. Parue dans un supplément au *Périgourdin de Bordeaux* en Juin 1926, vingt-deux ans après la mort du poète. cette contribution, au delà de l'enphase réthorique, nous donne une idée plus nette de la personnalité littéraire de Le Lorrain ainsi que de son style : « Le vers fut sa première manière, sa manière préférée et, on peut le dire, sa vraie manière²¹ ».

La première œuvre de Le Lorrain, le drame en vers *Kaïn*²², fut publiée en 1885. Deux ans après paraissait son premier recueil de poésies. Ses premières publications reçurent les encouragements des collègues, mais pas du tout le succès espéré. Toutefois Le Lorrain ne renonça pas à ses rêves et en véritable bourreau de travail augmenta le rythme de ses publications. En 1887 il publia le poème *Evohé !*, ensuite : « [...] comme beaucoup de ses semblables, Le Lorrain s'essaya au roman et publia *Nu*²³ en 1888, *Le Rousset*²⁴ en 1890 et *L'Au-Delà*²⁵ plus tard, en 1900²⁶ ». La langue musicale et recherchée de Le Lorrain fut appréciée par certains collègues, tel, entre autres, Joris-Karl Huysmans, qui lui envoya une lettre pleine d'admiration pour son premier roman *Nu* :

Par les temps qui courent de gens bâclant des livres, dans une langue simple - vous savez comme moi ce que ces indigences signifient - c'est plaisir que de voir des phrases élucidées, piochées, l'expression sortie du forceps - [...] Vous êtes arrivé à rehausser la langue, à la rendre ni inerte ni inerte. Et je sais combien c'est malaisé et rare cela²⁷ !.

¹⁸ Pour plus de références sur J. Le Lorrain voir : Jean Thorel « Jacques Le Lorrain », in *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 437, Paris, circa 1900 ; M^e Lacquièze, *Jacques Le Lorrain, Poète-Savetier : sa vie - son œuvre*, supplément au *Périgourdin de Bordeaux*, Juin 1926 ; Michel Golfier, « Jacques Le Lorrain », in *Les ratés de la littérature : deuxième colloque des Invalides*, 1998, Jean-Jacques Lefrère, Michel Piersens, Jean-Didier Wagneur (dir.), Tusson, éd. Du Lérot, 1999, p. 66-75.

¹⁹ J. Darthenay, « Le "Don Quichotte" de Massenet », *Le Figaro*, 56^e année, 3^e série, n° 49, 18 février 1910, p. 5.

²⁰ M^e Lacquièze, *op. cit.*

²¹ *Ibid.*, p. 5.

²² J. Le Lorrain, *Kaïn*, drame en vers en deux actes, Paris, H. Jouve, 1885.

²³ *Id.*, *Nu*, Paris, A. Savine, 1888. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96048980>.

²⁴ *Id.*, *Le Rousset*, Paris, A. Savine, 1890.

²⁵ *Id.*, *L'Au-Delà*, Paris, P. Ollendorff, 1900. URL. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5436186h>.

²⁶ M^e Lacquièze, *op. cit.*, p. 5.

²⁷ Joris-Karl Huysmans L. A. S. à Jacques Le Lorrain, Paris, 30 juin 1888. URL. <https://www.bibliore.com/lot/244808/>. Consulté le 15/04/2021.

Il est intéressant de s'arrêter un instant sur le roman *L'Au-Delà*. Dans cet ouvrage l'auteur se mesure à la nouvelle formule du roman philosophique, où l'intrigue se mêle à la réflexion sur les mystères de l'âme et de la vie après la vie :

Il y a une doctrine philosophique qui se reflète dans toute son œuvre, touchant les problèmes du Mystérieux qui se sont éternellement posés à l'humanité et qui n'ont jamais été résolus, philosophiquement et scientifiquement tout au moins. [...] Le Lorrain se lamente tout au long de son œuvre - et c'est une des raisons de son pessimisme - de l'indifférence dans laquelle la civilisation moderne tient l'étude de notre *moi*, de notre *âme*. [...] Notre progrès n'est que matériel, notre âme est une pauvre à la porte de nos palais où brille l'électricité, où fonctionnent toutes les inventions du génie humain. [...] Celui qui ne sent pas l'âme des êtres et des choses et n'y croit pas, n'est qu'un piètre et malheureux jouisseur. À ceux qui souffrent, à ceux qui pleurent l'être aimé Le Lorrain apporte l'ineffable consolation du *revoir* dans le monde inconnu de *L'Au-Delà* où se prolonge et se continue, dans une réincarnation définitive, la personnalité humaine²⁸.

En 1901, la *Nouvelle Revue* donnait à Le Lorrain la possibilité de publier le roman *Trop Belle*²⁹. Il a été impossible de réperer le tout dernier roman écrit par Le Lorrain et publié en 1902, *Les Voluptueux*³⁰. Selon les témoignages recueillis, cet ouvrage met en exergue l'essai philosophique en dépit d'une véritable intrigue. Un travail qui devait porter encore plus en avant l'expérience déjà mise en œuvre avec *L'Au-Delà*, où l'auteur analyse une série d'actions brèves dans lesquelles les acteurs se meuvent et agissent selon les nécessités de leur désir. Une œuvre qui mériterait d'être retrouvée et valorisée.

Mais c'est probablement dans le domaine de la poésie que Le Lorrain était le plus à l'aise : « C'est dans le vers, dans la poésie rimée que ce tempérament artistique devait trouver sa plus haute et plus parfaite expression³¹ ». Les deux recueils les plus importants de sa production sont *Fleurs pâles* (1894)³² et *Ça et Là* (1901)³³. Ses vers expriment les angoisses et les émotions d'une âme tourmentée en proie à une sorte de vagabondage sentimental. Si sa langue est peut-être trop sophistiquée et si on y décèle un certain manque de légèreté, on peut néanmoins admirer la musicalité poétique personnelle et la recherche d'un ton élevé :

*Solitude*³⁴

J'irai dans la forêt profonde et ténébreuse
Où des silences lourds pèsent sur le mystère
De la vie ininterrompue et de la mort.
Plus près de l'origine et seul avec la terre,
Tout ce que me diront les sources, les feuillages
Et la brise, je le comprendrai sans effort.
J'écouterai ces fins et précieux langages
Harmonieusement issus de mille bouches
Et si remplis de sens vastes, subtils, obscurs.
J'irai sur les grands monts isolés et farouches
Respirer l'air qui vient des campagnes lointaines,
Et des landes en fleurs humer les parfums purs,

²⁸ M^e Lacquièze, *op. cit.*, p. 6-7.

²⁹ J. Le Lorrain, « Trop Belle », in *La Nouvelle Revue*, tome XII, septembre-octobre 1901, p. 321-355, 519-550 ; tome XIII, novembre-décembre 1901, p. 65-100, 218-238, 440-455.

³⁰ *Id.*, *Les Voluptueux*, Paris, F. Juven, 1902.

³¹ M^e Lacquièze, *op. cit.*, p. 8.

³² J. Le Lorrain, *Fleurs pâles*, Paris, L. Vanier, 1894.

³³ *Id.*, *Ça et Là*, Paris, éd. de La Plume, 1901

³⁴ *Ibid.*, p. 136. Cit. in M^e Lacquièze, *op. cit.*, p. 9-10.

j'aurai l'âme ingénue et vague des fontaines
Et des bois, je serai l'innocence florale,
Le calme des étangs, la bonté des moissons.
Mon œil reflètera la splendeur aurorale,
Le faste des couchants, le miroitement de l'onde
Et ma chair répercutera tous les frissons.
J'irai dans la forêt profonde et ténébreuse.

Entre 1896 et 1902, déjà atteint par la maladie qui devait l'emporter, Le Lorrain ouvrit à Paris une « échoppe de cordonnier rassembleur³⁵ » au 25, rue du Sommerard, dans le Quartier Latin, afin de subventionner ses besoins d'écrivain. Ainsi, comme l'indique notre source, le « savetier-poète » affichait un appel original et très amusant à ses futurs clients :

Milieu dont je fus, princes étudiants,
Je vous fais assavoir, mirlitonesquement,
Que demain ou .après demain, mais pas plus tard,
J'installe au 25 de la Rue du Sommerard
Une boutique de pauvre gniaf, pas très fier,
On y fera le vieux, le neuf, à volonté,
Et naturellement, le tout, très bon marché.

Mais il paraît que la clientèle se garda bien d'affluer et Le Lorrain connut une nouvelle déception : après un succès de curiosité, les clients ne purent s'habituer à la figure rude et hautaine de l'hidalgo qui les recevait et s'enfuirent effarés. Il revint tout entier à la poésie, fidèle malgré tout à son art, et c'est à cette époque qu'il écrivit le *Chevalier de la longue figure*³⁶.

On le remarque facilement : dans la figure de Don Quichotte Le Lorrain semble peindre son propre reflet :

[...] si le héros de Cervantes se distinguait par quelques particularités de la structure morale de Jacques Le Lorrain, nous devinons les raisons qui invitèrent ce dernier à créer un personnage identiquement semblable à lui-même. un Don Quichotte Français, dont l'âme fut la sœur de son âme et l'Idéal son Idéal même.

Dans le chevalier brave, rude et hautain qu'il nous présente, nous reconnaissons le poète et l'homme que nous a dépeint sa vie³⁷.

Selon J. Darthenay, Le Lorrain fit de Don Quichotte son propre double, l'alter-ego du poète lui-même : « Massenet a répandu dans certains coins de sa partition la mélancolie qui caractérise *Le Chevalier de la longue figure* qui n'était autre que Jacques Le Lorrain lui-même³⁸ ». Enfin, beaucoup plus récemment, André Segond confirme cette thèse affirmant : « Amaigri par les jeûnes et les privations, animé de pensées généreuses, affamé de justice, Jacques Le Lorrain était lui-même un Chevalier de la Longue figure, et le portrait qu'il traça de Don Quichotte correspond à merveille à son propre portrait³⁹ ».

Le « drame héroïque » en quatre actes, un prologue et un épilogue *Le Chevalier de la Longue Figure* de Jacques Le Lorrain débuta avec grand succès le 2 avril 1904 au Théâtre Victor Hugo de Paris. Le spectacle présentait des musiques de scène écrites pour l'occasion par un

³⁵ M^e Lacquièze, *op. cit.*, p. 2.

³⁶ *Ibid.*, p. 2.

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

³⁸ J. Darthenay, *art. cit.*, p. 5.

³⁹ André Segond, « Genèse et création », *Don Quichotte – Massenet. L'Avant-Scène Opéra*, n° 93, décembre 1986, p. 17.

jeune Émile Vuillermoz. La presse loua presque unanimement le travail pour le courage de l'entreprise et pour avoir su faire émerger par endroits l'ampleur de la philosophie donquichottesque, malgré les logiques insuffisances ou les banalisations qu'on ne peut pas éviter quand on transpose en quelques actes le personnage d'un grand classique de la littérature. Selon *Le Figaro* :

[...] Le poète, qui est assurément un jeune poète, parvint quelquefois à nous faire sourire – et quelquefois aussi à nous attendrir. Cela n'était pas déjà si facile. Nous devons lui savoir gré de nous avoir permis une fois de plus de songer au pauvre paladin déclassé, illusionniste, naïf et enthousiaste, délicieusement grotesque, et dont le ridicule n'est que l'exagération d'une idée sublime. Nous le retrouvons tel que nous l'aimons, protecteur des faibles, grand redresseur de torts, promenant son extravagante vertu sur tous les grands chemins de la vie. Toujours amoureux de sa propre chimère, il aime sa Dame en son cœur et lui dédie les plus ferventes et les plus magnifiques pensées. [...].

En dehors de sa sublime manie, don Quichotte est un héros presque sage et souvent éloquent. Il y a quelque grandeur en son langage. Il mêle volontiers à une emphase guerrière les hyperboles de la poésie arabe et les recherches les plus exquises de la galanterie française. Il y a tout cela dans le prodigieux roman de Cervantès, et un petit peu de tout cela dans la pièce de M. Le Lorrain. Ce petit peu est encore beaucoup⁴⁰.

Et encore, selon le *Journal des débats* : « M. Jacques Le Lorrain s'est affirmé beau poète ; sa langue abonde en harmonies heureuses, en belles images. Il a de plus su bien choisir ses épisodes et les six tableaux de son *Don Quichotte* sont sans longueurs⁴¹ ». Tandis que le critique François de Nion dans *l'Écho de Paris* estime que le fait de ne pas avoir suivi à la lettre l'histoire racontée par Cervantès et de confier « à Dulcinée, devenue courtisane et courtisée, le soin d'entraîner le pauvre chevalier dans plusieurs aventures d'amour ou d'héroïsme », constituait – selon ses propres mots – les signes évidents de « l'habileté » et de « l'art » de Jacques Le Lorrain⁴².

Il apparaît alors évident que Raoul Gunsbourg, metteur en scène et directeur artistique de l'Opéra de Monte-Carlo, poussé par le succès public et critique qu'avait obtenu la pièce, après avoir soumis sans succès le projet à Charles Lecocq⁴³, devait proposer finalement le sujet à Massenet, sachant que ce dernier accepterait sans doute une histoire aussi alléchante. Selon Gérard Condé : « Massenet accepta sans doute le projet au printemps 1908 et, délaissant à nouveau *Roma*, commencé en 1902 et qu'il songeait alors à terminer, demanda à l'adaptateur de cette dernière œuvre, Henri Cain, de tirer un livret de la pièce⁴⁴ ». Probablement Massenet fut encouragé à accepter la mise en musique d'un sujet ambitieux tel que *Don Quichotte* par l'existence et la réussite d'un certain nombre d'adaptations musicales précédentes. Nous nous référons en particulier au *Don Quixote* op. 35 de Richard Strauss (1898), composition symphonique que Massenet put entendre à Paris aux Concerts Lamoureux le 11 mars 1900 sous la direction de Strauss lui-même – une œuvre où la présence du violoncelle comme personnification instrumentale du protagoniste pourrait avoir inspiré le langage orchestral de

⁴⁰ Emmanuel Arène, « Les Théâtres – Théâtre Victor Hugo : *Don Quichotte* comédie héroïque en quatre actes et six tableaux en vers, de M. Jacques Le Lorrain, musique de M. Vuillermoz », *Le Figaro*, 50e année, 3e série, n° 94, 3 avril 1904, p. 4.

⁴¹ S. n., « Théâtres », *Journal des débats politiques et littéraires*, 116e année, n°94, 4 avril 1904, p. 3.

⁴² François de Nion, « Les Premières – Théâtre Victor Hugo – *L'Amour volé*, pièce en un acte en vers, de M. Louis Payen – *Don Quichotte*, comédie héroïque en quatre actes et six tableaux de M. Jacques Le Lorrain », *L'Écho de Paris*, 21e année, n° 7245, 3 avril 1904, p. 4.

⁴³ Cf. Yves Gérard, « Massenet à travers les écrits de Saint-Saëns », *Massenet en son temps*, Gérard Condé (dir.), Actes du colloque de 28 octobre - 1er novembre 1992, Saint-Étienne, Association pour le Rayonnement de l'Esplanade et du Festival Massenet, l'Esplanade Saint-Étienne Opéra, 1999, p. 98-117.

⁴⁴ Gérard Condé, « Commentaire musical et littéraire », *Don Quichotte – Massenet. L'Avant-Scène Opéra*, n° 93, décembre 1986, p. 26.

Massenet et son attention particulière pour cet instrument dans son propre opéra. Pourtant, s'il est presque certain que le compositeur français assista à une représentation parisienne de *Salomé* en 1907, la discrétion de Massenet à ce propos nous empêche malheureusement de relater avec précision ce qu'il pensait de l'œuvre du compositeur allemand⁴⁵.

Cependant, si les caractères des personnages principaux du *Don Quichotte* de Massenet – et même la transformation tant contestée de Dulcinée en jeune courtisane – respectent l'idée de Le Lorrain, l'opéra de Massenet présente aussi plusieurs coupures et quelques changements mis en place par Henri Cain dans le livret de l'opéra. Comme on peut le constater, si l'on confronte les deux textes, le librettiste rend un important service à l'opéra en supprimant tous les épisodes de la pièce de Le Lorrain qui pouvaient constituer des déviations et nous distraire de l'intrigue principale : Cain supprime définitivement le personnage de Maritorne, la servante de Dulcinée amoureuse de Don Quichotte (présente aux actes I et II de la pièce) ainsi que les scènes qui la concernent ; il coupe la première scène des voleurs sous la fenêtre de Dulcinée (Acte II de la pièce), enfin il fait de la belle Dulcinée – et non plus de Don Pedro – la seule instigatrice de l'aventure du collier, qui amènera Don Quichotte à affronter seul les brigands et à risquer sa vie pour la femme ingrate. Par conséquent, grâce à ces changements, le librettiste fixe encore plus l'attention sur les trois personnages principaux et élimine avec le personnage de Maritorne l'un des points faibles de la pièce originale. D'un autre côté, le librettiste a tenté de fixer l'attention sur le caractère héroïque du protagoniste en récupérant du roman de Cervantès l'épisode des moulins à vent, absent dans la pièce de Le Lorrain. Un épisode qui permettait à Massenet de réaliser une scène musicale éclatante dans un décor spectaculaire, même si la façon « épique » dont le librettiste a illustré cette scène a été critiquée à plusieurs reprises par les critiques :

[...] Le résultat ne convainc guère, [...]. L'attaque des moulins est traitée à la manière d'une image d'Épinal donquichottesque, alors qu'elle illustre un des traits les plus profonds et le plus constants du héros, à savoir l'empire chez lui de l'imaginaire et la volonté de le faire à toute force dans la vie⁴⁶.

Il faut pourtant souligner que la mise en œuvre d'un travail pour le théâtre lyrique inspiré d'un personnage complexe tel que Don Quichotte, met forcément l'homme de théâtre face à des choix dramaturgiques difficiles et à un impitoyable travail de simplification, par rapport à ses sources. Ainsi, dans les quatre premiers actes de *Don Quichotte*, Cain et Massenet choisissent de porter l'accent sur la parodie du héros, d'où le changement de la dénomination originale de « drame héroïque » en « comédie héroïque », et donc d'amplifier le côté comique de l'histoire. La dynamique des actions est bâtie sur les contrastes entre les situations comiques du début de l'œuvre jusqu'à la première partie du deuxième acte ; sur le ton épique et en même temps déjanté du « *finale secondo* » ; sur la solennité presque religieuse, mais tout à fait ridicule du troisième acte ; enfin, sur l'atmosphère tragique et méditée du final. Le tout soutenu par un rythme dramaturgique extrêmement rapide. Par conséquent, l'attention des auteurs se fixe apparemment moins sur la profondeur philosophique qui entoure les personnages que sur la cohérence et la vivacité du récit. Encore que, comme nous le verrons par la suite, cette profondeur psychologique apparaisse dans toute sa complexité dans l'étonnant dénouement de l'œuvre.

Nous en venons maintenant aux différences entre le personnage original conçu par Cervantès et son adaptation par Le Lorrain, différences qu'on retrouve par conséquent chez

⁴⁵ Voir J. Massenet, *Mes Souvenirs et autres écrits*, J.-Ch. Branger (éd.), Paris, Vrin, coll. « Musicologies », p. 257.

⁴⁶ Jean-Michel Brèque, « Une flagrante usurpation d'identité », *Don Quichotte – Massenet. L'Avant-Scène Opéra*, n° 93, décembre 1986, p. 10.

Massenet. Comme nous avons pu le constater, pour la plupart des critiques de l'époque, le Don Quichotte illustré par ce savetier/lettré pittoresque que fut Le Lorrain transformait de façon assez réussie la « bizarrerie » du héros de Cervantès en lyrisme messianique, et faisait de cette caricature du chevalier d'antan une figure christique. Cette figure sublimée par sa bonté infinie et par la haute vertu de son crédo, n'est autre que l'allégorie du tendre poète mélancolique – Le Lorrain lui-même – qui vit dans l'illusion constante de gloire et brûle de la soif inassouvie de reconnaissance. Ainsi, comme l'affirme Christian de Paepe : dans la version *Belle Époque* du personnage de Cervantès proposée par Le Lorrain on réduit le personnage principal à une figure christique :

*Don Quixote himself strongly resembles a Christian savior of humankind or an enlightened Apostle whose benevolence remains unrewarded and ultimately leads to death. This interpretation is completely in line with the symbolism and the humanitarian socialism prevalent at the beginning of the twentieth century*⁴⁷.

Don Quichotte lui-même ressemble fortement au sauveur chrétien de l'humanité ou à un Apôtre éclairé dont la bienveillance reste sans récompense et conduit finalement à la mort. Cette interprétation est complètement en ligne avec le symbolisme et le socialisme humanitaire répandus au début du XX^e siècle.

Mais si, tout comme chez Cervantès, Don Quichotte incarne le mal de vivre de son auteur, chez Le Lorrain et par conséquent chez Massenet, ce mal de vivre se confronte avec sa propre projection onirique. Le rêve de gloire et d'amour qui anoblit Don Quichotte, s'il n'est pas développé chez Cervantès par la prévalence du comique, devient chez Le Lorrain l'élément poétique central et la véritable originalité de son drame. Dans son adaptation, le français veut sauver du ridicule l'*hidalgo* de Cervantès en forçant sur le ton poétique, tant dans les situations comiques que dans les situations plus dramatiques, par le recours à la dimension onirique. Un ton qui, par ailleurs, s'adaptait parfaitement à la sensibilité de Massenet.

L'intérêt du compositeur pour des personnages psychologiquement complexes, et surtout la présence inédite de l'onirique dans le contexte donquichottesque, ont porté ma recherche vers plusieurs approches complémentaires : je me suis demandé par exemple si le compositeur avait pu consulter entre autres les études de Sigmund Freud sur la psyché qui circulaient déjà à l'époque⁴⁸. Mais si pour Massenet cela ne peut être qu'une pure hypothèse, en revanche j'ai découvert récemment que Jacques Le Lorrain nourrit toute sa vie un véritable intérêt scientifique pour les études sur la psyché et sur les phénomènes oniriques en particulier. En fait, au milieu des années 1890 Le Lorrain signait un certain nombre de contributions analytiques sur le phénomène du rêve, parues dans l'une des principales revues scientifiques de l'époque, parmi lesquelles figure un article en particulier, publié en décembre 1895 dans la *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, et même cité par Sigmund Freud dans *L'Interprétation des rêves*. Preuve incontestable que ces écrits furent pour le moins remarquables. Dans cet article Le Lorrain affirme :

L'activité mentale du sommeil n'opère plus que sur des souvenirs et, le plus souvent, sur de confuses impressions emmagasinées pêle-mêle. Mais de même que tout souvenir, ainsi que le remarque fort justement M. Ribot, comporte « des déchets et des pertes, quelquefois des additions, tantôt du plus, tantôt du moins », de même et bien plus fortement encore, l'image hypnotique devra

⁴⁷ Christian De Paepe, « *Don Quixote on Belgian Staves* », *International Don Quixote*, Théo D'Haen et Reindert Dhondt (éd.), Amsterdam – New York, Radopi B. V., 2009, p. 146 [ma traduction].

⁴⁸ En 1900 Sigmund Freud publiait son œuvre fondatrice, *L'interprétation des Rêves (Traumdeutung)*, qui aura une grande résonance européenne. En 1901, en France, Henri Bergson effectuait une série de conférences dans lesquelles il saluait les découvertes de Freud. Voir le texte « Le Rêve », issu de la conférence faite à l'Institut général psychologique, le 16 mars 1901. Henri Bergson, *L'énergie spirituelle. Essais et conférences (1919)*. Textes et conférences publiés entre 1901 et 1913. Paris: Les Presses universitaires de France, 1959, Chapitre IV.

différer de la réalité. Nous avons en effet, pendant la veille, des objets présents devant nous et plus ou moins semblables à l'objet ou au fait qui créa initialement le souvenir évoqué. Ces objets ou ces faits analogues seront chargés de corriger le souvenir et serviront nécessairement de pierres de touche. Le même recours n'étant plus possible dans le rêve, on comprendra quels « déchets » et quelles « pertes » l'image surgissant devra subir.

Il ne faudrait pas croire cependant qu'aucun de nos rêves ne bénéficie de la saine intervention des systèmes supérieurs. Toute faculté critique n'y est pas toujours absente. On saisit fréquemment l'absurdité de certaines images. Notre crédulité gobeuse est énorme dans le rêve, mais parfois elle proteste et se révolte quand l'image se fait par trop exorbitante. Il se produit même des fois ce fait assez inexplicable, c'est qu'on a le sentiment qu'on rêve⁴⁹.

Dans les dernières phrases de *Don Quichotte*, le protagoniste se retrouve face à son propre rêve sous forme d'une vision onirique. Dans son dernier souffle, le chevalier de la longue figure appelle sa Belle Dulcinée et il croit la rejoindre dans un horizon lointain de lumière et d'amour, on entend même sa voix éloignée appeler Don Quichotte dans ce qu'il perçoit comme le paradis.

De son côté, Massenet et Cain cueillent très bien la centralité de l'onirique dans la pièce, comme en témoignent ces quelques phrases du final très suggestif de l'œuvre :

DON QUICHOTTE

(Il étouffe)

(Don Quichotte retrouve la parole)

Sancho, je t'ai promis naguère... des coteaux...

Des châteaux... même une île... fertile...

SANCHO

(très doux et modeste)

C'était un simple îlot que je voulais avoir !

DON QUICHOTTE

(continuant et souriant)

Prends cette île qu'il est toujours en mon pouvoir de te donner !

(très doux)

Un flot azuré bat ses grèves...

Elle est belle, plaisante... et c'est l'Île des Rêves ! [...].

À un même niveau d'écriture, poète et compositeur répondent à cette dominante onirique par la conception d'un véritable « opéra visuel », songeant directement à mettre en place une construction scénique extraordinaire. Par conséquent, si l'on tente de porter l'analyse du scénario sur l'optique de l'amplification onirique des représentations visuelles, nous découvrirons l'ampleur de cet élément au cours de l'œuvre entière.

Le livret abonde de cette amplification des références visuelles – et si on tient compte de la formation de peintre d'Henri Cain cela nous apparaîtra tout à fait naturel –. Prenons comme exemple le contraste qui oppose des deux personnages principaux : d'un côté « le chevalier de la longue figure » dont la « colossale » maigreur – comparable seulement à celle de son pauvre canasson Rossinante – fut incarnée à la création de l'œuvre par Féodor Chaliapine, basse dotée d'un aspect corporel impressionnant ; d'un autre côté son contraire, représenté par l'écuyer Sancho, petit et corpulent en selle sur son âne. Leur seule présence sur scène constitue un élément visuel irréaliste qui catalyse le décor, et largement mis en évidence par le texte. Un autre élément qui montre cette amplification visuelle du scénario est donné par l'exotisme du décor ibérique présent aux actes I et IV, lors des fêtes de village ; un caractère qui se justifie par son impact sur l'imaginaire visuel du public encore plus que par son originalité. Bien au contraire, c'est une image conventionnelle qui évoque directement l'Espagne sensuelle et

⁴⁹ Jacques Le Lorrain, « Le Rêve » *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 20^e année, XL, juillet décembre 1895, p. 65-66.

rustique de Francisco Goya – un peintre redécouvert notamment à cette époque par le courant moderniste des *Fauves* et surtout par le jeune Picasso –, dont Henri Cain en tant qu'artiste peintre devait sans doute connaître l'œuvre.

Enfin, il faut mettre encore l'accent sur les différents changements de décor qui jouent, encore une fois, sur des contrastes visuels sciemment exaspérés : d'un côté l'atmosphère joyeuse et le décors lumineux du premier acte, qui s'oppose à la désolation de la campagne sous le brouillard qui ouvre l'acte suivant ; d'un autre côté le contraste entre l'élément spectaculaire, lors de l'apparition onirique des moulins à vent au final de ce deuxième acte et la scène nocturne des brigands au troisième ; enfin, le retour, au quatrième acte, du décor flamboyant du début de l'œuvre, suivi par la tristesse crépusculaire de l'épilogue.

Cette variété scénographique qu'offre le *Don Quichotte* de Massenet atteint son plus haut niveau lors de la « scène des moulins », dont la silhouette en croquis illustre la couverture de la première édition de la partition chant piano (Paris, Heugel & C^e, 1910), et symbolise tout l'opéra. Dans ce superbe final du deuxième acte, Massenet conçoit une atmosphère délirante à travers un tissu rythmique convulsif qui porte vers l'*accelerando* frénétique des dernières mesures. L'idée musicale de Massenet se focalise sur l'imitation d'un mécanisme d'horlogerie en tilt – qui rappelle vaguement la dernière scène de « l'acte d'Olympia » dans *Les contes d'Hoffmann* –. C'est sans doute le moment le plus spectaculaire de l'œuvre. Ici, bien que la conception générale de la scène montre une certaine référence à Gluck dans la solennité du ton et dans l'emploi en musique d'un contrepoint classique, le caractère halluciné et frénétique de l'action est donné par la présence en orchestre d'un tic-tac sur un tempo rapide. À ce propos, dans l'analyse bergsonienne du mécanisme du rire chez *Don Quichotte*, on retrouve exactement ce principe de convergence entre onirique et effet comique :

Chez Don Quichotte, [...], il y a un groupe de souvenirs qui commande aux autres et qui domine le personnage lui-même : c'est donc la réalité qui devra fléchir cette fois devant l'imagination et ne plus servir qu'à lui donner un corps. Une fois l'illusion formée, Don Quichotte la développe d'ailleurs raisonnablement dans toutes ses conséquences ; il s'y meut avec la sûreté et la précision du somnambule qui joue son rêve. Telle est l'origine de l'erreur, et telle est la logique spéciale qui préside ici à l'absurdité. Maintenant cette logique est-elle particulière à Don Quichotte⁵⁰ ?

Et, d'autre part, on observe une autre convergence entre automatisme – le tic-tac et la transformation de Don Quichotte en pantin chez Massenet – et situation comique :

Nous avons montré que le personnage comique pêche par obstination d'esprit ou de caractère, par distraction, *par automatisme*. Il y a au fond du comique une *raideur* d'un certain genre qui fait qu'on va droit son chemin, et qu'on n'écoute pas, et qu'on ne veut rien entendre⁵¹.

Par conséquent, selon Bergson, je ris « parce que j'ai maintenant devant moi une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie. C'est du comique⁵²».

L'effet mécanique présent dans la « scène des moulins » porte à une véritable dépersonnalisation du héros et en fait presque une figure de théâtre de marionnettes. Pourtant Massenet et Cain dépassent encore une fois le premier degré plus sensible que rationnel du comique bergsonien à travers le procédé de la déclamation mélodramatique. En le faisant hurler comme un forcené des mots d'amour au moment même où il est catapulté par les ailes du moulin, Massenet casse le comique de Don Quichotte, puisqu'il donne une raison d'être à sa

⁵⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 141.

⁵¹ *Ibid.*, p. 141 (Je souligne).

⁵² *Ibid.*, p. 25.

folie – la folie d’amour –, et cela nous fait de la peine. Cependant cette situation nous conduit de nouveau au concept de « sentiment du contraire » sur lequel se fonde l’humorisme selon Pirandello. Le cri d’amour du chevalier pour la belle Dulcinée, autant risible qu’émouvant, constitue ce « contraire » pirandellien qui rend Don Quichotte de nouveau humain et finit par casser la situation comique en la transformant en quelque chose d’autre. Cela démontre encore une fois que lorsqu’on étudie le rapport entre l’œuvre de Massenet et le phénomène du rire sous l’optique de Pirandello, on réussit à lui donner un sens plus profond et une valeur nouvelle.

Enfin, ce pittoresque *finale secondo*, apparaît scéniquement et musicalement comme un long plan séquence qui suit minutieusement l’élan forcené du chevalier de la longue figure vers ceux qu’il croit être de « terribles géants » projetés au fond de la scène. Ceci apparaît comme une évidence si l’on se réfère par exemple à la description faite par Paul-Émile Chevalier – neveu de l’éditeur Henri Heugel et codéiteur de Massenet – après avoir assisté à la création de l’œuvre :

Mais voilà que les nuées roses se dissipent peu à peu, la campagne se découvre et, au loin, surgissent, dans la brume trouée par le soleil levant, des ailes de moulins. Les Géants ! Les Géants ! clame Don Quichotte. Vite en selle de nouveau, la lance en garde et l’on fonce sur l’ennemi imaginaire. Une aile en mouvement cueille au passage le fougueux halluciné qui tournoie dans les airs, alors que Sancho pousse des hurlements de rage⁵³.

Dans ce compte rendu, qui relève du souvenir direct de la scène des moulins, nous pouvons bien remarquer l’absence de toute allusion à la dimension musicale de la scène. De l’épisode, le critique retient exclusivement son impressionnant impact visuel, comme s’il s’agissait d’un film.

Mais analysons d’un peu plus près les caractéristiques du protagoniste. J’ai anticipé plus haut ce lien psychologique, cette participation sentimentale, qui s’instaure très souvent entre Massenet et ses personnages. J’ai remarqué en effet comment cet aspect apparaît de façon encore plus marquée dans *Don Quichotte*. Dans la figure anachronique du héros de Cervantès, le compositeur entrevoit, lui aussi, et non sans un certain désenchantement, son propre rôle déjà en marge du milieu musical de ces premières décennies du XX^e siècle. À ce propos, dans un article peu connu, Alberto Paloscia affirme :

*Don Quichotte, come trapela dagli scritti di Massenet, giungeva poi in un momento particolare della vicenda di un musicista arrivato alla soglia dei venerabili settant’anni: sostenuto da un’incrollabile fiducia nei valori del suo teatro, ostinatamente ancorato alla sua inattualità, isolato dai nuovi fermenti avanguardistici, e guardato con sospetto dalla critica più aperta alle innovazioni, egli volle coronare con il Don Quichotte il suo estremo sogno teatrale*⁵⁴.

Comme il transparaît des écrits de Massenet, *Don Quichotte* arrivait en outre à un moment particulier de l’histoire d’un musicien parvenu au seuil des vénérables soixante-dix ans : soutenu par une confiance inébranlable envers les valeurs de son théâtre, obstinément ancré sur son inactualité, isolé par les nouveaux ferments avant-gardistes, et regardé avec soupçon par la critique la plus ouverte aux innovations, il voulut couronner avec *Don Quichotte*, son extrême rêve théâtral.

Sur ces présupposés – et sans risquer de faire de la psychologie à bon marché – on pourrait donc déceler un troisième reflet tragique dans la figure de Don Quichotte : celui de

⁵³ Paul-Émile Chevalier, « Semaine Théâtrale – Opéra de Monte-Carlo. – *Don Quichotte*, comédie héroïque en 5 actes, poème de Henri Cain, d’après Le Lorrain, musique de J. Massenet (19 février 1910) », *Le Ménestrel*, n° 4118, 76e année – n° 9, 26 février 1910, p. 67.

⁵⁴ Alberto Paloscia, « Sul viale del tramonto : riflessioni sulla drammaturgia dell’ultimo Massenet », *Don Quichotte : commedia eroica di Henry Cain, da Jacques le Lorrain ; musica di Jules Massenet*, Teatro Regio di Parma [Programme de salle], Parme, Grafiche Step, 1992. Cit. in Maurizio Modugno, *Guida all’ascolto di Massenet*, Milano, Mursia, 1984, p. 294.

Massenet lui-même. Dans la silhouette amaigrie de *Don Quichotte*, dans cette figure anachronique du héros de Cervantès, on aperçoit le mal de vivre et la désillusion du vieux compositeur romantique, qui voit désormais son étoile pâlir dans le firmament du théâtre lyrique français, surclassé par l'étoile debussyste qui brille de plus en plus éclatante ; qui voit son nom, hier encore incontournable, désormais en marge du milieu musical de ces premières décennies du XX^e siècle ; qui sent enfin la maladie le ronger inexorablement⁵⁵.

Ce troisième binôme Don Quichotte/Massenet est encore exprimé par la mélancolie sublime qui domine le final de l'opéra, où le protagoniste mourant et résigné à la mort ne peut qu'évoquer la condition du compositeur malade qui ne peut pas fuir son sort.

DON QUICHOTTE

(avec une infinie douceur)

Mais, mon pauvret, c'est la chose fatale !

Tu n'es qu'un homme enfin, tu veux vivre... et je meurs !

On retrouve donc dans ce mélancolique cinquième acte de *Don Quichotte* un parfait exemple du lien émotif et sentimental qui unit Massenet à son personnage. Un lien amplifié par une poétique de *résignation* qui envahit non seulement ce dernier acte, mais l'opéra tout entier – même dans les passages les plus comiques. Mais, revenons au dernier acte de l'œuvre car c'est là que l'esprit rêveur de la personnalité donquichottesque prend toute sa force. Ici, au lieu de virer vers la tragédie, le ton s'apaise vers un état d'âme moyen, une émotion affectueuse qui berce naturellement le dernier sommeil du protagoniste jusqu'à la vision onirique dans laquelle s'apaise le dernier souffle du héros. D'un autre côté, et en même temps, le désespoir maladroit de Sancho nous fait sourire tendrement, en déclenchant encore une fois le « sentiment du contraire » qui, comme le dit Pirandello, agit à travers la réflexion tel : « [...] *un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento ; smontarlo per veder com'è fatto*⁵⁶ » (« [...] Un petit démon qui démonte l'engrenage de chaque image, de chaque fantasma mis à la lumière par le sentiment : il le démonte pour regarder de quoi il est composé »). Le « petit démon » pirandellien démonte la circonstance de « l'extase héroïque » qui entoure l'agonie de Don Quichotte, pour montrer pour un petit instant son revers comique dans la phrase de Sancho, « C'était un simple îlot que je voulais avoir ! », qui nous fait sourire et en même temps garder un sentiment de tristesse. Il s'agit là à notre avis d'un stade émotif beaucoup plus profond et plus sincère que celui du mécanisme du rire *insensible* et *automatique* analysé par Bergson, et dont l'opéra-bouffe et l'opérette française constituaient certes des modèles non cités par le philosophe. Ce stade émotif, qui apparaît tout à fait inédit dans le contexte opératique, nous montre à quel point dans sa maturité le compositeur était capable de maîtriser les dynamiques dramaturgiques les plus inattendues ainsi que les plus complexes.

Au terme de cette étude, l'analyse dramaturgique de *Don Quichotte* met en lumière l'une des œuvres les plus complexes de la production de Massenet. Une complexité bien cachée par une écriture musicale qui maintient un langage classique dans les quatre premiers actes et qui se problématise stylistiquement dans le final.

Pourtant contrairement à ses sources littéraires, le livret de *Don Quichotte* se constitue plus comme un *scénario* au sens moderne du terme, que comme une œuvre à vocation poétique. Cain et Massenet conçoivent un texte simple et fonctionnel, dont les résonances visuelles sont mises en évidence également par la conception musicale : le texte est donc focalisé sur l'action

⁵⁵ Massenet meurt d'un cancer du côlon le 13 août 1912.

⁵⁶ Luigi Pirandello, *op. cit.*, p. 160.

narrative encore plus que sur sa facture littéraire.

Toutefois, à chaque lecture de l'œuvre, on découvre de nouvelles pistes d'analyse, parfois insoupçonnées. Aujourd'hui je me rend compte que l'œuvre nous met face à un personnage dont le malaise correspond contemporanément et complémentanément au malaise de ses auteurs respectifs : Cervantès face à la société qui l'a jugé cruellement ; Jacques Le Lorrain lorsqu'il lutte amèrement contre une maladie incurable et en même temps contre un monde littéraire qui ne l'accepte pas ; enfin Massenet, compositeur qui en ce début de XX^e siècle souffre d'être démodé et dont la conception musicale semble ridiculisée par les jeunes générations. Nous pouvons donc regarder *Don Quichotte* comme le miroir d'une époque incompréhensible, déformé à la fois par les regards d'un captif, d'un mourant et d'un vieil homme, des regards qui poussent le protagoniste, tout comme ses auteurs, à fuir la réalité pour se réfugier dans la brume salvifique du rêve.

Raffaele D'EREDITA
Sorbonne Université