LE LIVRET D'OPÉRA : SIMPLIFICATION OU AMPLIFICATION DE LA SOURCE LITTÉRAIRE ?
Réflexion à partir de deux opéras : *Werther* de Massenet et *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski

Affirmer que le livret d'opéra n'est pas comme les autres genres littéraires, c'est enfoncer des portes ouvertes. Personne ne saurait nier que seul le mariage avec la musique, métaphoriquement parlant, justifie l'écriture de livrets d'opéra et rend possible la réalisation sociale des textes appartenant à ce genre dont l'évolution s'inscrit bien plus dans l'histoire de la musique que dans celle de la littérature. Le métier du librettiste situe donc celui-ci à l'intérieur de l'espace musical. Il a sa place réservée *dans* la musique, mais est-il certain qu'il soit écrivain ? De plus, c'est bien le mot « métier » qui, davantage que celui d'« art », semble convenir au statut habituel des librettistes, auxquels « on refuse le plus souvent la qualité d'auteur[1]. » Selon Joseph Kerman ce n'est même pas le librettiste mais le compositeur qui devrait avoir le dernier mot dans la création du livret : « *For the composer, I should like to believe that the essential problem is to clarify the central dramatic idea, to refine the vision. This cannot be left to the librettist; the dramatist is the composer*[2]. »

Peut-être, pourrait-on penser l'emploi du librettiste à travers la célèbre distinction de Roland Barthes entre écrivain et écrivant : « même si l'écrivant apporte quelque attention à l'écriture, ce soin n'est jamais ontologique : il n'est pas un souci. L'écrivant n'exerce aucune action technique essentielle sur la parole[3]. » Alors, bien évidemment, c'est dans la définition barthienne de l'écrivant que le librettiste s'inscrirait, dans la mesure où, à la différence de l'écrivain, le langage pour lui n'est pas une fin à soi, mais surtout un moyen, un outil.

Le librettiste n'a pas besoin de trop se soucier de la forme et de la qualité poétique du livret. (C'est du moins un point de vue aujourd'hui largement partagé ; mais Quinault en France, ou Métastase en Italie, furent bien sûr en leur temps considérés comme des "poètes" de premier plan…) Nombreux sont ceux qui considèrent qu'un tel perfectionnisme entrerait même en contradiction avec la fonction essentielle que ce genre de texte est censé accomplir. Dans son ouvrage *Aventures et nouvelles aventures de l'opéra : pour une poétique du livret depuis 1945*, Aude Ameille se réfère aux propos éloquents de plusieurs auteurs soutenant exactement cette thèse. Elle évoque par exemple les paroles d'Eric Croizier, lui-même librettiste, qui affirme que « si le texte d'un livret paraît beau à la lecture et semble posséder les qualités d'une pièce de théâtre ou d'un poème, il est probable qu'il cherche à usurper la fonction du compositeur[4] ». Anne Ubersfeld, citée elle-aussi par Aude Ameille, va jusqu'à dire que le texte du livret ne peut être que faible, parce que « le langage parlé du livret avec ses faiblesses, ses à-peu-près, ses équivoques, est l'outil nécessaire de la musique[5] ».

---

[1] Françoise Decroisette, « Le *libretto*, entre littérature et musique », *Le livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, Françoise Decroisette (dir.), PUV, Université Paris 8, Saint-Denis, 2010, p. 13.

[2] « Pour le compositeur, j'aimerais croire que le problème essentiel est de clarifier l'idée dramatique centrale, d'affiner la vision. Cela ne peut être laissé au librettiste ; le dramaturge est le compositeur ». Joseph Kerman, *Opera as Drama*. New York, Knopf, 1958, p. 267.

[3] Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais Critiques* I, Paris, *Seuil*,1964, p. 1277-1282.

[4] Aude Ameille, *Aventures et nouvelles aventures de l'opéra : pour une poétique du livret depuis 1945*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 387.

[5] Idem, p. 389.

Une autre raison pour laquelle les livrets d'opéra seraient plutôt exclus de la catégorie des genres littéraires est que, dans leur grande majorité, ces textes ne sont pas des créations originales, mais des adaptations d'œuvres littéraires préexistantes. Pourtant l'adaptation ou la transposition comme formes de réécriture sont des pratiques courantes de la production littéraire en général. Pourquoi alors refuser un statut littéraire au livret d'opéra en particulier ?

Traditionnellement, ce refus est justifié avant tout par la non-autonomie du genre. D'après le musicologue Pierluigi Pietrobelli, cette non-autonomie prédétermine « la vanité de toute tentative d'approche du livret comme texte littéraire, qu'elle soit esthétique, historique, linguistique, littéraire, politique[6]...». Beaucoup de chercheurs partagent cette même conviction. Un spécialiste reconnu du théâtre classique comme Guido Paduano affirme sans détours : « *un libretto non intonato non è letteratura senza musica, è un aborto, che ha al massimo il valore di un documento storico*[7]. » [« un livret non chanté n'est pas de la littérature sans musique, mais un avortement qui dans le meilleur des cas pourrait avoir une certaine valeur de document historique. »]

Cependant, la conception opposée rencontre un soutien non moins fort. Par exemple, Fabrice Malkani dans son aricle d'introduction au numéro 41/2007 de la revue *Germanica*, consacré à l'étude du livret d'opéra en langue allemande au XXe siècle, n'hésite pas à nommer le livret un « texte littéraire et document de l'histoire des idées[8] ».

L'une des preuves les plus récentes de l'intérêt croissant envers le potentiel littéraire du livret est la collection *Le livret d'opéra, œuvre littéraire ?*, parue en 2010 sous la direction de Françoise Decroisette. Certes, le point d'interrogation dans le titre de cette collection suggère que la question posée reste toujours ouverte, mais l'essentiel en l'occurrence est que la possibilité même de penser le livret comme genre littéraire soit admise. En disant cela, il faudrait préciser que l'intention du présent article n'est point de prétendre que reconnaître un certain statut littéraire à n'importe quel genre veut dire lui donner automatiquement plus de valeur. Se poser la question du statut littéraire du livret d'opéra signifie avant tout s'interroger sur la capacité de ce genre, venu au monde il y a plus de trois siècles pour servir la musique, de jouer en même temps un certain rôle sur la scène de la littérature.

Notre thèse sera donc que, si le livret d'opéra n'est pas un genre autonome puisque destiné à être mis en musique, son écriture met en action des pratiques essentielles de la production littéraire, particulièrement la réécriture. C'est déjà une raison assez convaincante pour que le livret d'opéra soit reconnu comme objet d'étude littéraire pertinent. Un livret réécrit une œuvre littéraire préexistante au profit, pour ainsi dire, de la musique, et non de la littérature, mais il peut en même temps avoir comme effet la modification et l'enrichissement de la lecture de cette même œuvre. Le livret simplifie sa source littéraire afin de la rendre conforme aux autres composantes de l'opéra : musicale, scénique, vocale, etc., mais en même temps il l'amplifie en ouvrant pour elle de nouvelles perspectives d'interprétation et de compréhension.

La thèse proposée ci-dessus pourrait sans doute soulever des questions. Par exemple, est-ce qu'elle suppose qu'on puisse admettre la possibilité d'étudier le livret d'opéra tout à fait

---

[6] Pierluigi Pietrobelli, « Il libretto a che cosa serve ? », Tatti, Mariasilvia et Ferroni, Giulio (dir.), *Dal libre al libretto. La letteratura par musica dal '700 al '900*, Rome, Bulzoni,2005, p. 21. Cité par Decroisette, OC, p. 7.
[7] Guido Paduano, *Il testo e il mondo. Elementi di teoria della letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 7.
[8] Fabrice Malkani, « Introduction à la lecture du livret d'opéra au XXe siècle – en guise d'avant-propos », *Le livret d'opéra en langue allemande au XXe siècle : ruptures et reprises*, Germanica, 41/2007, p. 7-18 https://journals.openedition.org/germanica/499

indépendamment de sa relation avec la musique ? N'est-il pas, comme par exemple Francis Guinle l'affirme dans son article « Hamlet à l'épreuve des librettistes », plutôt « impossible de parler des livrets sans prendre la musique en considération[9]? » Certes, si ce n'est pas impossible, c'est effectivement assez délicat en raison des différences, qu'il est inutile d'énumérer, dans les conditions de création, d'édition et de réception des livrets par rapport aux genres dont la « littérarité » est, pour ainsi dire, non problématique.

Rester dans l'ombre est peut-être immanent au rôle du librettiste puisqu'un poète et auteur de livrets comme W. H. Auden pensait que les livrets d'opéra ne s'adressaient pas au public mais uniquement au compositeur :

> *The verses which the librettist writes are not addressed to the public but are really a private letter to the composer. They have their moment of glory, the moment in which they suggest to him a certain melody; once that is over, they are as expendable as infantry of a Chinese general; they must efface themselves and cease to care what happens to them*[10].
>
> Les vers que le librettiste écrit ne s'adressent pas au public mais sont en réalité une lettre privée au compositeur. Ils ont leur moment de gloire, celui où ils suggèrent à celui-ci une certaine mélodie ; une fois ce moment passé, ils sont aussi sacrifiables que l'infanterie d'un général chinois ; ils doivent s'effacer et cesser de se soucier de ce qui leur arrive...

Ce n'est donc pas étonnant qu'Ulrich Weisstein (théoricien de la littérature, comparatiste et grand défenseur des droits littéraires du livret d'opéra) s'exclame dans son essai « *The Libretto as Literature* » que « même au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, il faille encore du courage pour venir au secours d'un individu aussi calomnié et auto-effacé que le librettiste[11] ». De son côté, Weisstein s'efforce de débarrasser le livret de son statut de « pièce rapportée » (*stepchild*) de la littérature, et de montrer que ce genre « auxiliaire » mérite qu'on l'étudie si l'on prend en considération les hautes qualités poétiques et dramaturgiques dont certains livrets d'opéra font preuve :

> *It may well be that in the case of the libretto the percentage of literary failures is exceptionally high and that much time would be required to separate the grain from the chaff. Chances are that the student of the libretto as literature will get a fair return for his investment in time and effort*[12].
>
> Il se peut que, dans le cas du livret, le pourcentage de défauts littéraires soit exceptionnellement élevé et qu'il faille beaucoup de temps pour séparer le grain de l'ivraie. Celui qui étudie un livret en tant qu'objet littéraire a de fortes chances de voir son investissement en temps et en efforts récompensé par une riche moisson.

C'est dans le même sens que vont les réflexions du critique littéraire Giulio Ferroni. D'après lui l'habileté de construction et la dimension dramatique, qui sont décisives pour le succès musical de nombre de livrets, reposent sur la maîtrise littéraire des librettistes :

---

[9] Francis Guinle, « *Hamlet* à l'épreuve des librettistes », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. IX - n° 2 | -1, 41-53. URL : http://journals.openedition.org/lisa/4719 ; DOI : 10.4000/lisa.4719

[10] W. H. Auden, "Notes on Music and Opera", *The Dyer's Hand*. London, Faber & Faber, p. 473.

[11] "*Even in the mid-twentieth century it requires courage to come to the rescue of that much maligned and self-effacing individual, the librettist*". Ulrich Weisstein, *The Libretto as Literature*. *Books Abroad* Vol. 35, No. 1 (Winter, 1961), p 16-22.

[12] Idem, p. 22.

Ciò impone la necessità di una attenzione alla forma letteraria dei libretti, all'orizzonte poetico e drammatico che essi disegnano anche "prima" dell'avvento della musica: [...] e per questo è necessario porsi di fronte al libretto anche concentrandosi su di una "lettura" che prescinda dall'immediato riferimento alla sua trasformazione in musica[13].

Ce qui impose la nécessité de prêter attention à la forme littéraire des livrets et à l'horizon poétique et dramatique qu'ils dessinent avant l'avènement de la musique. [...] Voilà pourquoi il est nécessaire de se confronter également au livret en se concentrant sur une "lecture" qui va au-delà de la référence immédiate à sa transformation en musique.

De son côté, Françoise Decroisette, soutenant elle aussi l'approche du livret d'opéra comme œuvre littéraire, affirme que « soumis aux méthodes d'analyse des livres d'auteurs, les *libretti*, et avec eux les librettistes, peuvent échapper à la marginalisation et s'affirmer dans le champ de la littérature[14] ».

Compte tenu du fait que dans la grande majorité des cas les livrets représentent des *hypertextes*, l'analyse de la manière dont ils se rapportent à leurs *hypotextes* devrait être un des objectifs essentiels de leur étude. Dans les lignes qui suivent, nous examinerons deux livrets d'opéras célèbres, *Werther* de Massenet et *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski[15]. Leur choix est déterminé par le fait que ces deux textes manifestent assez clairement une qualité commune, et que l'on pourrait identifier dans beaucoup d'autres livrets : tout en simplifiant leurs sources littéraires, ce qu'un livret d'opéra fait par nécessité, ils les amplifient en même temps, en ce sens qu'ils font apparaître de nouvelles possibilités de lecture des originaux, lesquelles seraient peut-être restées inaperçues sans l'intermédiaire de ces livrets.

Effectivement, l'étude plus approfondie de ces deux opéras dans un cadre comparatif dévoile au chercheur tout un réseau de relations intertextuelles qui doivent être étudiées dans toute la complexité de leurs rapports mutuels, et que pour l'heure nous nous contenterons d'énumérer : entre *Werther* de Goethe et le Romantisme, d'une part, et *Eugène Onéguine* de Pouchkine et le Romantisme, d'autre part ; entre le roman de Goethe et le livret de l'opéra de Massenet ; entre le roman en vers de Pouchkine et le livret de l'opéra de Tchaïkovski ; entre les deux livrets ; entre les dénominations génériques des deux opéras – drame lyrique (*Werther*) et scènes lyriques (*Eugène Onéguine*) ; entre les deux opéras et le modèle de l'opéra romantique, mais aussi entre les attitudes respectives des deux compositeurs par rapport à la musique de Wagner.

Dans le présent article, nous nous limiterons simplement à souligner quelques aspects strictement littéraires du rapport entre le livret et sa source dans les deux opéras. La comparaison entre les rapports entre le livret et l'original dans les deux cas révèle des points communs susceptibles d'attirer l'intérêt du chercheur. Il faut mentionner, bien sûr, la différence liée au fait que dans l'un des cas il s'agit de transposer en livret d'opéra un roman épistolaire,

---

[13]Giulio Ferroni. Préface du livre d'Emanuele d'Angelo *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor"a"Turandot"*, Roma, *Aracne editrice*, 2013, p. 9.

[14] Decroisette, OC, Quatrième de couverture.

[15] Une douzaine d'années séparent les premières des deux opéras. *Eugène Onéguine* est représenté pour la première fois le 29 mars 1879, au Petit Théâtre du Collège impérial de musique (Théâtre Maly), à Moscou, et le 23 janvier 1881, au Théâtre Bolchoï. La première de *Werther* a lieu au Kaiserlich-königliche Hofoper de Vienne, le 16 février 1892, dans une version en langue allemande. Après son succès à Genève, l'opéra de Massenet est présenté en français à l'Opéra-Comique, le 16 janvier 1893. Le livret de *Werther* est le fruit de la collaboration de trois librettistes – Édouard Blau, Paul Millet et Georges Hartmann, tandis que dans la création de celui d'*Eugène Onéguine*, le compositeur, aidé par le poète Constantin Chilovski, a joué un rôle fondamental. Rien d'inhabituel pour ce genre !

et dans l'autre, un roman en vers. Notons toutefois que le genre de la lettre joue un rôle important dans les deux livrets. Il s'agit des lettres de Werther que Charlotte lit dans le troisième acte de l'opéra de Massenet et des lettres de Tatiana et d'Onéguine dans l'opéra de Tchaïkovski.

Quant à la question de l'intertextualité, il faut souligner que dans les originaux elle est déjà sensiblement présente, plus précisément, sous la forme de noms de poètes dont le choix n'est pas dû au hasard et qui sont chargés de significations particulières. Dans le roman de Goethe, le nom de Klopstock que Charlotte prononce la première (la lettre du 16 juin) est pour Werther le signe le plus révélateur qu'elle est son âme-sœur. Que dire d'Ossian et de l'effet de sa poésie sur Werther qui, de plus, est son traducteur ! Dans le roman de Pouchkine, les références de ce type abondent. Il suffit de rappeler les personnages romanesques que l'imagination de Tatiana confond dans l'image idéalisée d'Onéguine : il y a Grandisson, le personnage emblématique de Richardson et du sentimentalisme, mais il y a aussi... Werther ! Tatiana connaît le roman de Goethe[16]. L'âme poétique de Lenski s'est épanouie sous le ciel de Schiller et Goethe. Le narrateur identifie Onéguine avec le héros bayronien Childe Harold d'une manière ironique qui souligne son désaveu des illusions romantiques.

Un détail qui, peut-être, à première vue semblera être d'une importance secondaire, mais qui pourtant mérite notre attention, est que les auteurs des deux livrets se sont rendu compte de l'importance de ces références intertextuelles dans les originaux et ont trouvé les moyens de les garder dans les textes des livrets autant que possible. Le nom du « Divin Klopstock » est prononcé par le jeune couple de Brühlmann et Kätchen, puis le bailli le répète, mais sur un ton bien plus léger et insouciant que dans le roman. Par contre, le rôle d'Ossian dans le livret est aussi sérieux et symbolique que dans le roman de Goethe. Dans le libretto russe le nom de Childe Harold est présent, comme dans le roman de Pouchkine, mais cette fois c'est Onéguine qui le convoque, pour associer le personnage byronien à Lenski [17], le jeune poète que lui, Onéguine, va tuer en duel. En revanche, les noms de Grandisson et Richardson apparaissent

[16] « Quelle attention elle met maintenant dans la lecture des romans qui l'abreuvent de leurs séduisantes fictions ! Tous ces fils de l'imagination, l'amant de Julie, et MalekAdel, et De Lynar, et Werther, ce martyr de lui-même, et l'incomparable Grandisson, qui nous fait aujourd'hui si bien dormir, tous se fondirent en une seule image aux yeux de la jeune rêveuse, celle d'Onéguine. » *Eugène Onéguine* (3, IX. Traduction d'Ivan Tourgueniev et Louis Viardot parue dans la Revue nationale et étrangère, t. 12 & 13, 1863). https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Pouchkine%20-%20Eugene%20Oneguine.pdf (consulté le 20 janvier 2022).

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман,
С каким живым очарованьем
Пьет обольстительный обман!
Счастливой силою мечтанья
Одушевленные созданья,
Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный,
И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон, —
Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились.

[17] Tourgueniev dont l'appréciation du *libretto* n'est pas très positive au départ, s'avoue impressionné par la transformation que le personnage de Lenski a subi dans l'œuvre de Tchaïkovski : « Pour moi, par exemple, chez Tchaïkovski Lenski semble avoir grandi, il est devenu plus mature que chez Pouchkine » [«Для меня, например, Ленский у Чайковского как будто вырос, стал чем-то большим, нежели у Пушкина».] Шольп А. Е. «Евгений Онегин» *Чайковского. Очерки*. Л.: Музыка, 1982, 167.

dans les souvenirs de jeunesse de Madame Larina, portant les connotations ironiques que nous connaissons et qui sont présentes dans l'original.

On constate donc que les deux livrets sont fidèles à leurs sources dans beaucoup de détails. Mais le sont-ils également par rapport aux grandes idées des originaux? Est-ce qu'une adaptation d'œuvre préexistante, ce qu'un livret d'opéra est par excellence, doit vouloir être fidèle à la source adaptée ou plutôt à elle-même, à ses propres objectifs et à ses moyens d'expression spécifiques ? De Roman Jakobson qui définissait l'adaptation comme « traduction intersémiotique »[18] jusqu'aux études beaucoup plus récentes comme par exemple le livre *A Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon dans lequel l'auteure souligne le caractère « second, mais pas secondaire » de l'adaptation[19], la théorie moderne de l'adaptation a reconsidéré le critère de fidélité en montrant que la raison d'être de l'adaptation n'est pas de reproduire, mais de transformer et de recréer l'original.

L'histoire de la réception de *Werther* de Massenet et d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski témoigne de l'hétérogénéité des opinions concernant la manière dont les livrets se rapportent aux sources adaptées. L'article de Claire Collart « La réception du livret de *Werther* par la presse » nous fait connaître l'éventail des réactions qui oscillent entre l'admiration envers les librettistes pour avoir réussi à respecter la pensée de Goethe, et le scepticisme envers ce livret « plutôt pauvre » selon l'expression d'un journaliste de l'époque. Cependant, à l'époque de Massenet les échos positifs prédominent. L'article cité renseigne les lecteurs sur un fait aussi curieux que significatif : après 1911 on ne trouve plus dans la presse de publications liées au livret et ce n'est qu'en 1995 avec un article de Pierre Moulinier dans *Le Monde* que ce silence est rompu. L'auteur souligne la nécessité de redécouvrir ce texte afin d'apprécier sa lecture du roman de Goethe autant qu'elle le mérite: « Cette vision épuré, vigoureuse, virile, donne à *Werther* une modernité qu'on ne lui soupçonnait pas[20]. »

La situation avec l'opéra de Tchaïkovski est plus dramatique. Cela est dû à plusieurs facteurs : la grande admiration du compositeur pour le chef-d'œuvre de Pouchkine, le risque énorme qu'il a couru en proposant une adaptation de ce roman iconique de la culture et de l'âme russes, les circonstances autobiographiques délicates qui accompagnaient la période du travail du compositeur sur la création de l'opéra... Dans une lettre adressée à un ami, il confie lui-même sa grande incertitude, et son pressentiment que cet opéra est condamné à l'échec devant le public parce que le livret est trop naïf, il n'y a point d'effets scéniques, et que la musique ne possède aucun lustre. Les craintes de Tchaïkovski ne se révèlent pas complètement justifiées, puisque les milieux musicaux accueillent l'opéra avec enthousiasme, mais les critiques de la part des milieux littéraires ne tardent pas.

---

[18] Roman Jakobson, « Essais de linguistique générale », trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 79.

[19] Linda Hutcheon propose la définition suivante de l'adaptation : "*An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; an extended intertextual engagement with the adapted work. Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative—a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing*." ("Une transposition reconnue d'une ou plusieurs autres œuvres reconnaissables ; un acte créatif et interprétatif d'appropriation/récupération ; un engagement intertextuel étendu avec l'œuvre adaptée. Par conséquent, une adaptation est une dérivation qui n'est pas dérivée - une œuvre qui est seconde sans être secondaire. Elle est sa propre création palimpsestique". Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2006, p. 8-9.).

[20] Pierre Moulinier, « Une vision d'un Werther viril et épuré à Lyon », *Le Monde*, 5 février 1995. Cité par Claire Collart, « La réception du livret de *Werther* par la presse », Alban Ramaut *éd., Le livret d'opéra au temps de Massenet: actes du colloque des 9-10 novembre 2001* Université de Saint-Etienne, 2002, p. 301.

La décision de Tchaïkovski d'omettre la voix du narrateur et, par-là, de supprimer le grand tableau de la vie russe dépeint dans le roman de Pouchkine a même été considéré comme un « crime », d'après l'expression outrée de Vladimir Nabokov : « *Lines from the greatest poetical work ever written in Russian were picked out at random, mutilated at will and combined with the tritest concoctions of Peter and Modest Chaykovski. The resulting libretto is an absurdity and an abomination. It consists of vulgar and, in my view, criminal inanities*[21]. »

D'autres auteurs soutiennent une opinion opposée et bien plus mesurée. Par exemple, selon Boris Gasparov, « le déplacement du prototype littéraire provient principalement du fait que les personnages et les situations dans le roman de Pouchkine réapparaissent dans un opéra écrit à une autre époque, par un artiste qui reflète les sensibilités esthétiques et psychologiques de son temps[22]. »

Des études récentes insistent sur l'idée qu'une lecture, et surtout une écoute attentive de l'œuvre de Tchaïkovski, permettraient de repérer certains éléments du discours du narrateur dans le roman de Pouchkine, et surtout sa fameuse ironie, qui sont habilement transmis dans le livret à travers le discours des personnages. Selon Richard Taruskin, par exemple, Tchaïkovski a réussi même à renforcer les effets de cette ironie grâce à des stratégies musicales spécifiques :

> *In this opera the music is the narrator. […] Using a different medium, and of course adopting music-specific strategies, he [Tchaïkovski] managed to invest the opera with the same multileveled perspective – the same ironies and knowing asides – that Pushkin achieved through the more predictable use of words alone*[23].
>
> Dans cet opéra, la musique est le narrateur. [...] En utilisant un medium différent, et bien sûr en adoptant des stratégies spécifiques à la musique, il [Tchaïkovski] a réussi à conférer à l'opéra la même perspective à niveaux multiples – les mêmes ironies et apartés éclairés – que Pouchkine avait obtenue par l'utilisation plus classique des mots seuls.

Bref, les livrets de *Werther* et d'*Eugène Onéguine* représentent des exemples convaincants du possible équilibre entre la fidélité à la source et la fidélité à soi-même, à ses propres objectifs et moyens d'expression. De plus, leur étude parallèle permet de repérer certaines similarités au niveau des transformations qu'ils ont apportées à leurs sources pour les rendre conformes aux conventions de l'opéra. Voici quelques-uns des changements les plus évidents par rapport aux originaux que l'on trouve facilement dans les deux livrets :

1. Dans les livrets, l'élément social, présent dans le contenu des œuvres originales, est absent.
2. Dans les livrets, les personnages féminins, Charlotte et Tatiana, acquièrent un rôle plus actif, un caractère plus autonome.

---

[21] « Des vers de la plus grande œuvre poétique jamais écrite en russe ont été choisis au hasard, mutilés à volonté et combinés avec les plus piètres productions de Piotr et Modest Tchaïkovski. Le livret qui en résulte est une absurdité et une abomination. Il est composé d'inanités vulgaires et, de mon point de vue, criminelles ». Vladimir Nabokov, *Selected Letters 1940-1974*, Mariner Books 1990, p. 148.

[22] « *The displacement of the literary prototype does take place, but it stems primarily from the fact that Pushkin's characters and situations reappear in an opera written in a different historical epoch, by an artist who reflects the aesthetic and psychological sensibilities of his own time* ». Boris Gasparov, "Pushkin in Music", *The Cambridge Companion to Pushkin*, Andrew Kahn ed.
Cambridge University Press, 2006 p. 161.

[23] Richard Taruskin, "Chaikovsky and the Literary Folk: A Study in Misplaced Derision", *Russian Music*, Berkely and Los Angeles : University of California Press, 2009, p. 105-113.

3. Un personnage épisodique dans l'original littéraire reçoit dans le livret un rôle plus important (Sophie, la sœur de Charlotte dans *Werther* et le prince Grémine, le mari de Tatiana dans *Eugène Onéguine*).
4. Les antagonistes des personnages principaux, Albert et Lenski, sont présentés sous une lumière plus positive. Albert dans le *libretto* est plus tolérant envers l'amour de Werther pour sa femme. Lenski, dont le narrateur dans le roman de Pouchkine se moque ouvertement pour son sentimentalisme, est, dans l'opéra l'incarnation de la pureté d'âme.
5. Dans les deux livrets, la fin est plus dramatique et présente un point culminant, tandis que dans les originaux elle se caractérise par une baisse de l'émotion.

Cette liste assez restreinte sera complétée avec quelques remarques quant aux transformations que les personnages principaux ont subies lors du passage des œuvres originales aux *libretti*. Pour commencer, nous voudrions nous demander si le Werther du livret est vraiment plus vigoureux et plus viril que celui du roman, comme Pierre Moulinier, cité plus haut, le pensait. La réponse serait plutôt oui. D'abord, parce qu'en raison des exigences du genre, les longues plaintes répétitives qui remplissent les lettres de Werther dans le roman sont supprimées. Ensuite, en raison du fait que dans l'opéra son amour pour Charlotte est réciproque, sa décision fatale semble plus justifiée et plus rationnelle. Le Werther du roman manque de la force de caractère suffisante pour attendre Noël et retourne voir Charlotte avant cette date, celui du livret tient la promesse donnée à sa bien-aimée et ne revient qu'à la veille de Noël. Ce détail, qui reçoit dans l'opéra une signification hautement symbolique, est subtilement analysé par Michele Girardi[24]. Peut-être aurait-on raison également d'attribuer une certaine signification au changement du titre du roman, *Les Souffrances du jeune Werther*, lequel dans l'opéra devient *Werther* tout court. Dans une certaine mesure, ce changement suggère qu'à la différence de son homologue romanesque, le héros de l'opéra est vu comme plus grand que ses souffrances. Cette suggestion sera réaffirmée par la comparaison des scènes finales des deux œuvres. Racontée sur un ton plutôt impassible, et avec des détails médicaux assez « naturalistes », la scène de la mort de Werther dans le roman de Goethe n'a rien de sublime : «... le pouls battait encore, mais tous les membres étaient paralysés. Il s'était tiré le coup au-dessus de l'œil droit ; la cervelle avait sauté[25] ». Il s'éteint péniblement, écrasé et vaincu par ses souffrances, alors que dans l'œuvre de Massenet, il attend sa fin dans le calme et la sérénité, résigné et ennobli. Le chant des enfants célébrant Noël est pour lui un « hymne du pardon ». Maintenant c'est lui, Werther, qui réussit à s'élever au-dessus des souffrances. Si dans le roman, le héros meurt loin de Charlotte, dans le livret il expire dans les bras de sa bien-aimée, comme si c'était la récompense méritée pour sa victoire sur les passions.

En ce qui concerne *Eugène Onéguine*, le côté presque caricatural du héros de Pouchkine est complètement absent dans la version de Tchaïkovski. Il n'y a rien d'étonnant à ce que le *libretto* se concentre plutôt sur la manifestation passionnée et tragique de son caractère. Cette thèse est développée en profondeur par Gary Schmidgall dans son ouvrage connu *Literature as Opera*[26]. Byron Nelson, à son tour, affirme que c'est exactement à cette transposition du caractère du héros de Pouchkine dans un registre plus sublime que l'œuvre de Tchaïkovski doit sa vraie grandeur :

---

[24] Michele Girardi, « La palingénésie d'un héros bourgeois dans *Werther* : mort et résurrection à Noël d'un suicidé », *Opéra et religion sous la Ille République*, sous la direction de Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 285-304

[25] Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, LGF, 1999, traduit en français par Pierre Leroux

[26] Gary Schmidgall, *Literature as Opera*, Oxford University Press, 1977.

Much has been made of Tchaikovsky's sentimentalization of Pushkin. [...] Pushkin's ironic narrator becomes displaced by Fate. Whereas Pushkin asks sardonically of his hero, "was my Eugene happy?" (Ch. 1: XXXVI) the entire mood and "tinta" of the opera give rise to more general speculations about the relation between individual will and destiny. [...] Eugene Onegin is a great opera precisely because it replaces Pushkin's sardonic narrator with genuine affection for the mutual incomprehension of a small circle of friends and lovers; the tender voices of Samuel Richardson and Romantic sensitivity displace the novel's sardonic Byronism and neoclassical detachment[27].

On a beaucoup parlé de la sentimentalisation de Pouchkine par Tchaïkovski. [...] Le narrateur ironique de Pouchkine est remplacé par le Destin. Alors que Pouchkine demande sardoniquement à son héros, "Mon Eugène était-il heureux ?" (Ch. 1 : XXXVI), toute la tonalité de l'opéra suscite des spéculations plus générales sur la relation entre la volonté individuelle et le destin. [...] Eugène Onéguine est un grand opéra précisément parce qu'il remplace le narrateur sardonique de Pouchkine par une tendresse sincère pour l'incompréhension mutuelle d'un petit cercle d'amis et d'amants ; les voix tendres de Samuel Richardson et la sensibilité romantique remplacent le byronisme sardonique du roman et le détachement néoclassique.

Nous achèverons donc notre parcours sur cette conclusion : les livrets de *Werther* et *d'Eugène Onéguine* représentent, bien sûr, des adaptations aux besoins de l'opéra des œuvres littéraires qui leur ont servi de sources, mais en même temps, en tant que lectures spécifiques de ces mêmes œuvres, ils s'inscrivent dans l'histoire de leur réception, et par là – dans l'histoire de la littérature – parce que l'histoire d'une œuvre littéraire, c'est aussi l'histoire de ses relectures qui participent de son incessante recréation.

Miryana YANAKIEVA
Institut de littérature, Sofia
Université de Strasbourg

[27] Byron Nelson, « 'But Was My Eugene Happy?' » : Musical and Dramatic Tensions in Eugene Onegin", *Tchaikovsky and His Contemporaries: A Centennial Symposium*, Alexandar Mihailovic (dir.), Westport, CT and London: Greenwood Press, 1999, 167-176.