

Date du récital/Date of recital: vendredi 26, samedi 27 et dimanche 28 janvier 2024/

Friday 26, Saturday 27 and Sunday 28 January, 2024

Nom/Name: Caroline Yergeau, mezzo-soprano

Classe de/Class of: Matthew Treviño

These program notes are written by the student performing, and are presented by the student
in partial fulfillment of the requirements of their course.

Ces notes de programme sont écrites par l'étudiant-interprète et sont présentées en tant que
réalisation partielle des critères de leur cours.

CENDRILLON : Un conte de fées qui prend vie sur scène

En juin 1893, Jules Massenet et Henri Cain, librettiste, s'entendent sur le choix de *Cendrillon* de Perrault pour entamer la création de leur « conte de fées en musique ». À l'époque, l'adaptation de contes de fées, particulièrement ceux de Perrault, en formes artistiques vivantes (théâtre, ballet, film...) était en vogue en France. Notons, par exemple, le court-métrage *Cendrillon* de Georges Méliès (1899), le ballet *Barbe-Bleue* de Marius Petipa (1896)...

Le « conte de fées » est une forme littéraire dont les codes sont très bien définis :

« the fairy tale hero is an ordinary human being, often oppressed, who depends on supernatural help in order to gain his goals. [...] the central conflict in the fairy tale is social, often situated within the family¹. »

De plus, leur ligne narrative et le lexique utilisé sont simples, tout comme leurs thèmes, qui impliquent souvent une sortie de la pauvreté, un mariage à un individu d'une classe supérieure, ou le triomphe de la bonté sur la méchanceté².

Afin de maintenir leur étiquette de « contes de fées » en sortant de leur livre pour adopter une forme vivante, les histoires se doivent de préserver ces codes, ce qui est le cas dans l'opéra de Massenet, qui vous est présenté aujourd'hui. En effet, il est facile d'y repérer la plupart des éléments fondamentaux du conte publié par Perrault en 1697, dans sa collection de contes de fées intitulée *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*.

D'abord, la condition d'être opprimé de Cendrillon est maintes fois exprimée. Dans l'acte 1 uniquement, elle est mentionnée par son père, dans son air, « Du Côté de la barbe », par La Fée dans « Ah! Douce enfant », et par Cendrillon elle-même dans « Ah! que mes sœurs sont heureuses!... », où elle tente de se résigner à sa misérable condition. L'opéra reste dans le cadre de la famille et – *spoiler alert!* – la bonté de Cendrillon triomphera effectivement sur la méchanceté de sa belle-mère et la vanité de ses demi-sœurs, lorsque l'histoire culminera par son mariage avec le Prince, sans contredit issu d'une classe sociale supérieure.

¹ Hohn, Hansjorg. 2000. "Dynamic Aspects of Fairy Tales: Social and Emotional Competence through Fairy Tales." p.91

² Bottigheimer, Ruth. 2006. « The ultimate fairy tale : oral transmission in a literate world. », p.57

Cain et Massenet semblent d'ailleurs avoir voulu marquer la filiation entre l'origine littéraire de Cendrillon et leur opéra en incluant dans ce dernier un prologue et un épilogue, éléments livresques. Dans ceux-ci, les interprètes sortent de leur personnage pour adresser des remarques directement au public sur ce qu'ils présenteront sur scène, comme des parents-lecteurs, mettant en contexte le conte de fées qu'ils raconteront aux spectateurs-enfants, puis qui terminent en soulignant la morale. Toutefois, le prologue a disparu juste avant la répétition générale en mai 1899, à cause de pressions du nouveau directeur de l'Opéra-Comique, Monsieur Albert Carré, et l'épilogue, qui a survécu aux coupures, permet difficilement, à lui seul, à créer cet effet de distanciation, rappelant l'heure du conte.

Il est évident que le conte doit subir un processus d'adaptation pour passer à la scène et, par conséquent, Henri Cain s'est offert quelques libertés par rapport à l'histoire du conteur Perrault pour la transformer en libretto d'opéra.

Une modification qui saute aux yeux dans le libretto de Cain concerne les personnages. On remarque que ceux-ci y sont nommés alors que dans la plupart des contes de Perrault, y compris dans *Cendrillon*, les personnages ne sont identifiés que par leur fonction archétypale. Ainsi, le « gentilhomme, mari, père » de Perrault devient « Pandolfe » dans l'opéra, les « deux filles, demoiselles » sont nommées Noémie et Dorothée, la « Femme, Belle-mère » s'appelle « Madame de la Haltière »... ce qui permet d'humaniser les protagonistes qui évoluent sur scène.

Cain modifie aussi certaines dynamiques entre les personnages. Entre autres, dans le conte de Perrault, Cendrillon ne peut compter sur l'amour et l'appui de son père, qui ne pouvait lui témoigner aucune attention « parce que sa femme le gouvernait entièrement ». Dans l'opéra, Pandolfe occupe une place importante dans le récit et exprime des regrets quant à son remariage qui les a mis, lui et sa fille adorée, dans une situation des plus inconfortables. Alors que dans le conte, Perrault indique que la bonté de Cendrillon lui vient de feu sa mère, il semble que cette caractéristique appartienne au père chez Cain, quoique chez lui, elle soit poussée jusqu'à l'incapacité à exprimer quelque désaccord, s'apparentant à de la lâcheté, et devient un ressort comique. La Belle-mère prend une place importante dans l'opéra, orchestrant les actions de la famille suivant son désir d'ascension sociale, alors qu'elle disparaît après le premier paragraphe chez Perrault, pour mettre de l'avant la méchanceté et la vanité des demi-sœurs. Dans l'opéra de Massenet, ces dernières ne

démontrent jamais de volonté propre, semblant plutôt être des extensions sans cervelle de leur mère. La Fée-marraine de Cendrillon, dans le conte de Perrault, est un personnage qui semble appartenir au monde des humains, quoiqu'ayant des pouvoirs magiques, alors que celle de Cain fait partie du monde féerique. Dans le conte, la marraine doit utiliser des animaux et objets domestiques, de même que l'aide de Cendrillon, pour que la magie opère. La fée de Cain est entourée d'autres êtres merveilleux et n'a qu'à manifester un vœu pour que ses acolytes le réalisent.

Puisque la simplicité est l'apanage des contes, ceux-ci ont tendance à être très courts et leur adaptation à la scène doit passer par le « procédé de l'augmentation³ », soit par une expansion stylistique (dialogues), soit par une extension thématique, tout en maintenant les grandes séquences de l'histoire originale⁴. Il est vrai que l'opéra de Massenet respecte bel et bien les grandes séquences de Perrault mais plusieurs scènes témoignent de cette « augmentation ». Par exemple, le thème de la royauté /monarchie, soit la condition idéale visée par la belle-mère et ses filles, est beaucoup plus développé (extension thématique) dans l'opéra. Dès que l'on arrive « Chez le Roi », à l'acte II, Cain cadre le Prince charmant au centre d'une multitude de serviteurs : trois joueurs d'instruments, le Surintendant des Plaisirs, un groupe de courtisans, des Doyens et des docteurs. On sent donc, malgré sa discrétion initiale, qu'il est une personnalité importante. De plus, à la scène 3, la foule continue à croître et Massenet souligne la grandeur et la magnificence de l'événement à la Cour en composant cinq pièces musicales différentes pour marquer l'entrée des invités de marque, dont trois sont uniquement instrumentales. On apprend aussi plus tard, par la bouche de Madame de la Haltière, que des princesses viennent de partout : du Japon, de l'Espagne, du Cambodge... et même de régions qui ne sont pas connues. Perrault, lui, n'utilise pour décrire le lieu du bal que la sobre expression « la salle où était la compagnie ». L'expansion stylistique est aussi présente dans l'opéra, par exemple au deuxième tableau de l'Acte III, inventé de toutes pièces par Cain, dans lequel Cendrillon et le Prince obtiennent l'aide magique de la Fée, leur permettant de dialoguer sans se voir de chaque côté d'une haie de fleurs.

³ Genette Gérard. 1982. *Palimpsestes : La Littérature Au Second Degré*. Collection Poétique. Paris: Seuil, p. 321

⁴ Guérin, Jeanyves. 2017. "Du Livre À La Scène. La Postérité Théâtrale Des Contes De Perrault Dans Le Premier Xxe Siecle.", p. 128.

L'expansion stylistique sert aussi, à plusieurs occasions, à donner un caractère comique à l'opéra, trait qui est absent du conte original. En effet, puisque l'opéra *Cendrillon* a été créé pour l'Opéra-Comique à Paris, les codes de la comédie se devaient d'être repérables dans l'œuvre. Le conte de fées, d'emblée, de par son caractère magique et la présence d'éléments surnaturels, coche l'un de ces critères. La finale du *Cendrillon* de Perrault, du type « Tout est bien qui finit bien », répond aussi aux nécessités du genre comique. Toutefois, outre ces éléments, rien, dans le conte de Perrault, n'évoque la comédie, « problème » géré dramatiquement par Cain et musicalement par Massenet.

Alors que ce n'est pas le cas dans le conte, la vanité, l'égoïsme et le désir d'ascension sociale des personnages des demi-sœurs et de Madame de la Haltière sont dépeints de manière comique, ce qui est souvent appuyé par la mise en scène de l'opéra. Dans le même sens, les éléments magiques de l'opéra, en particulier les interventions de la Fée, peuvent être présentés de manière fantaisiste et comique, ce qui est représenté musicalement, entre autres, par des textures enchantées et légères, des gammes ascendantes et des lignes de colorature. Les dialogues comiques des numéros d'ensemble sont aussi appuyés par la musique de Massenet. Par exemple, à l'acte II, il crée un contraste humoristique entre Le Doyen, ténor qui doit chanter « très fort, aigre, avec une voix nasale très accentuée » et le groupe de Docteurs qui compensent pour ses trous de mémoire avec leur voix de basse, leur donnant un plus grand sérieux. Massenet crée aussi, à maintes reprises, des pauses inattendues dans les lignes mélodiques pour permettre à Madame de la Haltière de « briller » seule, soulignant ainsi son désir de se mettre à l'avant-plan et d'attirer l'attention alors qu'elle exprime pourtant des peccadilles. L'inclusion de musique de danse, comme des valse ou d'autres formes de danse animées, peut ajouter une note de joie et de festivité à l'opéra, et contribue à l'atmosphère comique générale.

Cain et Massenet ont donc réussi à maintenir les éléments qui nous permettent de reconnaître facilement l'histoire centenaire issue de la tradition orale de *Cendrillon*, même après sa transformation en un opéra magique et lyrique, dans lequel se côtoient profondeur émotionnelle et humour.

BIBLIOGRAPHIE

Bottigheimer, Ruth. « The ultimate fairy tale : oral transmission in a literate world. » In *A Companion to the Fairy Tale* edited by H. Davidson, E. Roderick, and A. Chaudhri, 57-70. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2006.

Cain, Henri, and Jules Massenet. 1899. *Cendrillon : Conte De Fées En Quatre Actes Et Six Tableaux*. Paris: Heugel et Cie

Genette Gérard. 1982. *Palimpsestes : La Littérature Au Second Degré*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 467 p.

Guérin, Jeanyves. 2017. "Du Livre À La Scène. La Postérité Théâtrale Des Contes De Perrault Dans Le Premier Xxe Siecle." *Francofonia* 73 (73): 125–40.

Hohr, Hansjorg. 2000. "Dynamic Aspects of Fairy Tales: Social and Emotional Competence through Fairy Tales." *Scandinavian Journal of Educational Research* 44 (1): 89–103.

Milnes, Rodney. "Cendrillon (ii)." In *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Accessed Dec 15, 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com>.

Perrault, Charles. 1950. *Cendrillon: Et Autres Contes De Perrault*. Albums De L'âge D'or. Casterman.