La polyphonie narrative à l'opéra : *Werther*, Massenet, « Air des lettres »

Nicole Biagioli

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6939>

DOI: 10.4000/narratologie.6939

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Printed version

Date of publication: 1 January 2001

Number of pages: 171-199

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

Electronic reference

Nicole Biagioli, "La polyphonie narrative à l'opéra : *Werther*, Massenet, « Air des lettres »", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | 2001, Online since 24 October 2014, connection on 24 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6939> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6939>

LA POLYPHONIE NARRATIVE À L'OPÉRA : WERTHER, MASSENET, « AIR DES LETTRES ».

Nicole BIAGIOLI
Université de Nice-Sophia Antipolis

Désignant selon *Le Robert*, la *combinaison de plusieurs voix, de plusieurs parties d'une composition* le terme « polyphonie » appartient au vocabulaire musical. Son utilisation en narratologie est donc métaphorique.

Mais s'agit-il seulement d'une métaphore ? L'analogie avec la musique est si flagrante qu'on ne peut guère comprendre l'expression sans avoir une certaine connaissance du phénomène musical. Dans ce cas, on serait devant un symbole : *qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique*. Le recours à l'image associée est commun à la métaphore et au symbole mais aussi à n'importe quel décodage sémantique. La différence se situe, comme l'a montré Le Guern¹, dans l'utilisation qui en est faite. Lorsque nous décodons le sens propre nous nous contentons d'évoquer l'image associée, en revanche nous ne pouvons comprendre le symbole sans l'analyser puisque les deux réalités, symbolique et comparée, se correspondent point par point. La situation de la métaphore est intermédiaire : elle ne mobilise qu'une partie des sèmes, ceux qui sont compatibles avec le contexte, l'image n'intervient donc pas aussi directement que dans le décodage du symbole, elle reste à l'arrière-plan, ce qui ne veut pas dire qu'elle ait un rôle négligeable, car elle a alors une fonction de médiation entre le contexte du comparant et celui du comparé.

Pour explorer cette fonction médiatrice nous avons choisi une situation narrative qui réunit les deux pôles de la méta-

¹ Michel LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse université, 1973, pp. 43-44 : dans la construction symbolique, la perception de l'image est nécessaire à la saisie de l'information logique contenue dans le message (...) au contraire, dans la métaphore, cet intermédiaire n'est pas nécessaire à la transmission de l'information.

phore narratologique. Opéra de Jules Massenet, *Werther* fut créé à l'Opéra Impérial de Vienne, le 16 février 1892, et à Paris à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1893, soit 119 ans après la publication de son hypotexte, le célèbre roman de Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, paru en 1774. Nous en avons extrait l'air principal, dit « Air des Lettres » dans lequel l'héroïne, Charlotte, cède à l'amour qu'elle refusait jusqu'alors en lisant les lettres que Werther, qui s'est éloigné à sa demande, lui a adressées.

L'opéra est un récit de mimèse, au même titre que le théâtre. Mais sur le plan musical, il relève de la polyphonie. Respectant la phénoménologie de la musique (et la méthode structurale qui part du signifiant, face visible ou audible du signe pour remonter au signifié), nous partirons de l'énonciation englobante : le discours musical, nous remonterons ensuite aux paroles qu'il illustre : le dialogue opératique, et terminerons par l'étude de la seule voix réellement entendue, celle de la cantatrice qui interprète Charlotte, pour rendre compte de la polyphonie narrative à la fois propre et figurée qu'elle prend en charge.

1 Le discours musical

Philippe Hamon ici même, propose de considérer que la notion de « voix » repose sur trois critères : l'identité, la réalité et la présence.

Or si nous nous plaçons dans les conditions spécifiques de réception de l'opéra, et non dans celles par exemple du déchiffrement de la partition ou de l'apprentissage du rôle qui sont des lectures à vue, ce que l'on entend de bout en bout jusque dans les silences, ce qui rythme les levers et baissers de rideau, c'est... la musique. De nombreux opéras ont donné lieu à des suites symphoniques ou à des paraphrases pianistiques reprenant leurs motifs principaux. De telles traductions seraient irréalisables si leurs auteurs n'étaient guidés par une trame musicale préexistante. Ceci rapproche l'opéra du roman plus que du théâtre. En effet, si l'on y parle et que l'on s'y répond, les voix sont enchâssées dans le continuum sonore. C'est la mélodie qui fonde la communication. Les paroles ne sont qu'un de ses habillages possibles. Nous la reconnaissons quelle que soit la substance de l'expression, voix ou

instrument (s). Sur le modèle proposé par Jean-Marie Klinkenberg² pour la sémiotique de l'image, on dira que la sémiotique musicale renferme deux sous-systèmes :

- un système iconique dont le décodage est basé sur la reconnaissance de la forme mélodique, qui va permettre d'identifier le référent musical, par exemple le motif qui caractérise un personnage (rappelons que dans la sémiotique peircienne, « icône » s'applique à tous les signes mimétiques sans distinction de substance, et pas seulement au signe visuel) ;
- un système plastique (en donnant à « plastique » son sens grec et sémiotique de face matérielle du signe) qui a ses propres structures (pour le signe visuel, le groupe Mu énonce trois paramètres élémentaires : couleur, forme, texture ; il suffit de remplacer couleur par son, forme par hauteur, et texture par intensité).

1.1 La narration orchestrale

A l'opéra, la musique lie les répliques, entre elles, avec le contexte de l'histoire, et avec celui de l'auditeur. Grâce à elle, le théâtre retrouve la voix narrative qui l'avait déserté.

Qui dit narration dit enchaînement de transformations. Le récit opératique comme tout récit repose sur un **carré sémiotique**³. A partir des **contraires** : amour possible/amour impossible, se dégagent successivement les **opposés** de ces contraires : non possible (si Charlotte respecte la promesse

² *Précis de sémiotique générale*, De Boeck, Bruxelles, 1996. On pourrait reprendre telle quelle la page 299 en substituant seulement *auditif* à *visuel*, et *sonore* à *spatial*, parodie (très) sérieuse qui donne : *l'émission de signes iconiques peut se définir comme la production, sur le canal auditif, d'équivalents auditifs du référent, grâce à des transformations appliquées de telle manière que leur résultat soit conforme au modèle proposé par le type correspondant à ce référent (cotypie). La réception de signes iconiques, quant à elle, est l'identification d'un stimulus auditif comme procédant d'un référent qui lui corresponde moyennant des transformations adéquates, ces éléments pouvant être réputés correspondants parce que ce stimulus et ce référent sont tous deux conformes à un type qui rend compte de l'organisation particulière de leurs caractéristiques sonores.*

³ Cf. GREIMAS, *Du sens*, Seuil, Poétique, 1970, pp. 161 sqq. « Éléments d'une grammaire narrative ».

faite à sa mère d'épouser Albert), non impossible (tant qu'elle ne l'a pas épousé), qui à leur tour rejoignent les termes primitifs en les présupposant, ce qui fait d'eux des **subcon-
traires**. Le non possible retombe sur l'impossible (elle épouse Albert), le non impossible sur le possible (Werther meurt après avoir reçu son aveu). Le duo d'amour du 3^{ème} acte qui s'achève sur la promesse d'une réunion post mortem, satisfait donc la sémantique autant que la morale.

Ce carré sémiotique global fonctionne également à l'échelle de la scène. Située au milieu de l'ouvrage, celle-ci est une authentique **mise en abyme**⁴, authentique puisqu'à l'origine le terme désigne un écu reproduit au centre d'un autre écu.

Laissons de côté la mise en route (*Werther, Werther* jusqu'à *ces lettres, ces lettres*) et les ultimes *tu frémiras* chuchotés *en répétant sans lire*, échos de la lecture.

On a bien quatre mouvements contraires :

1) le premier composé de :

- la lecture de la première lettre : *Je vous écris* jusqu'à *Et je suis seul, seul, toujours seul !...* La répétition de *seul* sur la même note *mi*, sonne comme un glas ;
- la réaction : *Ah ! personne auprès de lui* jusqu'à *et cet isolement*, on retrouve la mesure et le tempo du discours initial, et la quinte *do-fa* qui encadre le début de l'exclamation (*Ah ! personne auprès de lui*) et sa fin (*ment d'isolement* dans *Comment m'est venu ce triste courage d'ordonner cet exil et cet isolement*). La teneur sémantique est négative ;

2) le deuxième composé de :

- la lecture de la seconde lettre : *Des cris joyeux d'enfants* jusqu'à *Ils m'oublieront peut-être*. Le changement de mesure (2/4), de tempo, (assez animé), de rythme (vagues de septolets), impose un climat d'insouciance (orchestre *très léger et détaché*),
- la réaction : *Non, Werther* jusqu'à *Ah ! Ce dernier billet me glace et m'épouvante*, fermement articulée à la phase précédente par la reprise du motif mélodique (*Non, Werther dans*

⁴ Dans *Le récit spéculaire* (Seuil, Poétique, 1977, p. 17), Lucien Dallenbach appelle mise en abyme toute *enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient*.

leur souvenir votre image reste vivante... et quand vous reviendrez se chante sur les mêmes notes que Et je pense à ce temps si doux Où tous vos chers petits jouaient autour de nous). L'empathie est, on le sait, une dimension hautement positive de la communication ;

3) le troisième composé de :

- la reprise de la seconde lettre : *Tu m'as dit à Noël jusqu'à Ne m'accuse pas, pleure-moi*,
- la réaction : *répétant avec effroi, craignant de comprendre*, prémonition de la mort, négative ;

4) le quatrième composé de :

- la seconde reprise de la seconde lettre : *Oui, de ces yeux si pleins de charme jusqu'à O, Charlotte ! Et tu frémiras*.

Comme dans le schéma général, cette dernière phase est à la fois négative et positive : Charlotte répond à l'amour de Werther mais craint de ne plus le revoir.

Pour traduire la tension sémiotique, le compositeur a choisi l'ambiguïté modale. Parti de la tonique *fa* à la première mesure, il module de *fa* majeur à *fa* mineur (avec le *ré* et le *la bémols*, le *mi bécarré*), puis revient en majeur pour accompagner les premiers mots de Charlotte. Un retournement similaire s'observera quatre mesures avant la fin (passage de *fa* mineur à *fa* majeur avec le *la bécarré*).

S'il y a oscillation entre les pôles, c'est que des médiations ont permis de les joindre. J.-M. Klinkenberg⁵ en dénombre trois : symbolique, discursive et rhétorique.

Elles sont cumulées par un unique élément. Les lettres sont une médiation symbolique : elles évoquent le destinataire absent ; discursive : durant la scène elles passent du statut d'objet lu à celui d'actant, qui influence la conduite de Charlotte ; rhétorique : puisque Charlotte finit par dialoguer avec elles.

Massenet a répercuté cette concentration en affectant la même note : *la*, à la désignation des protagonistes et au mot *lettre* dans la séquence : *Et mon âme est pleine de lui ... Ces lettres !... ces lettres !* (les syllabes concernées sont en caractères gras).

⁵ *Op. cit.*, p. 131.

Qui dit narration dit également bouclage. Comme tout message, le récit est pourvu de signaux de fermeture et de clôture. Juste avant le prologue de la scène, durant l'ouverture de l'acte III, le rideau s'est levé sur un nouveau décor : *Dans la maison d'Albert. Le salon....* Sans changer explicitement de tempo, le compositeur demande au chef de modifier sa battue *en animant*.

Symétriquement, à la fin, les débrayeurs ramènent l'auditeur à sa situation dans la salle et dans la vie. Après avoir réduit le volume sonore de la voix : *tu frémiras* répété mezzo-forte (*mf*) et double piano (*pp*), le compositeur apaise l'orchestre *pp* pour finir triple piano (*ppp*).

La figure musicale qui définit le mieux cette scène, à la fois statique (il ne s'y passe rien à proprement parler) et décisive (tout s'y prépare), est le renversement d'intervalle qui déduit de la seconde mineure du motif tragique initial (*do-si bécarre bis*), la neuvième diminuée du motif lyrique final (*Ne m'accuse pas : do-do-fa-la bémol-ré bémol*). Cette expansion musicale trompeuse, car hypothéquée dès le départ, traduit exactement l'ambivalence du schéma sémiotique.

1.2 Le texte musical

Comme le récit langagier, le récit musical est un discours porté par un texte. Les mots s'y combinent en phrases au sein d'un énoncé. Cependant, Jakobson, dans un article célèbre, a montré qu'un autre réseau coupe le réseau syntaxique, en projetant des relations paradigmatiques sur l'axe syntagmatique : le réseau des surdéterminations textuelles (ou « rimes » si l'on donne à ce mot le sens général de similitude). Les rimes ne sont pas l'apanage de la poésie, mais sont inhérentes à l'occupation de l'espace-temps par des signes. Il existe une littérarité musicale, comme une littérarité picturale, à ceci près qu'en musique la similitude a deux fonctions bien différentes : l'une est de provoquer la représentation, qui repose sur la reconnaissance du type : mélodie ou rythme, l'autre est une texturation qui surdétermine les structures représentatives. Dans ce cas, et comme en littérature, on peut dire que le texte est une voix sous la voix narrative, produisant un sens imprévu à partir de la seule organisation des signes dans l'espace.

Les textures musicales de l'air s'organisent autour de deux notes fondamentales ; la tonique du ton dominant : *fa*, et sa dominante : *do*, qui reste la même que l'on module en majeur (avec un bémol) ou en mineur (avec quatre bémols). On sait que la dominante est le son générateur le plus important après la tonique. Ces deux notes ensemble forment une quinte. Or la quinte est le seul intervalle consonant avec la tonique. Le compositeur a exploité la particularité des intervalles consonants (lesquels *forment ensemble deux sons que l'oreille n'éprouve pas le besoin de séparer*⁶) à deux fins : l'interrelationnement des cellules existantes pour former le réseau musical intratextuel ; la mise en relation avec d'autres cellules ailleurs dans l'œuvre et dans d'autres œuvres, pour ancrer le passage dans un réseau intertextuel.

Le réseau intratextuel est intimement lié à l'onomastique. Le premier mot que prononce Charlotte est le prénom *Werther* d'abord sur la tonique *fa*, puis sur le *la bémol* qui forme avec le *fa* une tierce mineure, porteuse de mélancolie et de regret. Lui fait écho, juste avant la clausule : *Et tu frémiras*, l'apostrophe de Werther : *O Charlotte !* lue par cette dernière mais écrite par lui, sur la quinte ascendante puis descendante : *fa-do-do-fa*.

C'est ainsi que la musique pose l'équivalence et la complémentarité des deux héros. Le schéma actantiel de l'opéra est réversible : Werther aime Charlotte, Charlotte aime Werther, chacun est "objet" du projet de l'autre, sens d'ailleurs attesté dans le vocabulaire amoureux, et l'histoire peut être abordée des deux points de vue. Comme le constate Anne Ubersfeld⁷ : *si Rodrigue aime Chimène, Chimène aime Rodrigue : le modèle actantiel qui prendrait Chimène pour sujet serait aussi légitime que l'autre. Si Roméo a commencé d'aimer Juliette, Juliette s'est mise à aimer Roméo*. Ubersfeld ajoute : *Seule la contrainte sociale, le code limitent les possibilités pour l'actant féminin d'être constitué en sujet*.

Massenet renouvelle le schéma amoureux canonique, spécialement dans ce 1er tableau de l'acte III, intitulé *Charlotte et Werther*. Il équilibre point de vue féminin et point

⁶ Cf. A. DAHNAUSER, *Théorie de la musique*, 1929, p. 42.

⁷ *Lire le théâtre*, éditions sociales, 1982, p. 82.

de vue masculin, et ce, non seulement pour des raisons fonctionnelles, de tension dramatique et d'équilibre harmonique, mais aussi pour des raisons sociologiques, d'évolution d'un modèle social qui déniait à la femme le droit de disposer d'elle-même et de ses sentiments, modèle historiquement contemporain non du classicisme mais du romantisme, et auquel adhérerait encore le public d'opéra de la fin du 19^{ème} siècle.

La quinte *fa-do* est également à l'origine du mouvement ascendant qui porte Charlotte vers Werther, mais ce coup-ci, indirectement, par son renversement : la quarte *do-fa* qui débute *Non, Werther (do-fa-mi)*, ainsi que l'arpège : *Ne m'accuse pas, tu frémiras (do-fa-la-do-ré)*.

Enfin la même quinte *fa-do* associe l'épisode au reste de l'œuvre en le branchant sur la médiation discursive du rendez-vous fixé, et sur la médiation symbolique de la Nativité. L'association de Noël à la quinte se fait dans l'air *Tu m'as dit à Noël (fa-fa-fa-fa-fa-do)*, mais elle est bien antérieure et sera reprise ensuite. L'opéra s'ouvre par une mise en abyme cataphorique surprenante, vu sa place. Le bailli fait répéter aux enfants en plein mois de juillet, comme le lui fait remarquer Johann en riant⁸, un cantique dans lequel l'annonce de la Nativité : *Jésus vient de naître*⁹ utilise la quarte *do-fa*, renversement de la quinte. En ce milieu d'acte III, *nous sommes le 24 décembre, 5 heures du soir*. Le rideau se lèvera à l'acte IV sur *La nuit de Noël*.

Au dernier acte¹⁰, lorsque Werther mourant entend les enfants *avec une sorte d'hallucination*, et s'écrie : *Ah ! Les enfants...les anges*, le compositeur fait reprendre le Noël, très bas, dans la coulisse, sur la même quarte mais transposée trois puis quatre tons plus haut. C'est sur lui que se détache la dernière réplique de Charlotte : *Tout est fini !*, succédant à

⁸ P. 12 : *Eh ! Mais, j'y pense, vous chantez Noël en juillet, Bailli, c'est s'y prendre à l'avance. A quoi le bailli répond, bonhomme : Cela te fait rire, Johann ? mais quoi ? Tout le monde n'est pas artiste comme toi ; Et ce ne sont point bagatelles Que d'apprendre le chant à ces jeunes cervelles !*

⁹ P. 7.

¹⁰ PP. 219 à 229.

l'ultime reprise de *Jésus vient de naître*... Werther meurt au moment où Jésus naît !

C'est donc la mise en abyme, ou plutôt les mises en abyme, puisqu'il s'agit là d'un dispositif de miroirs croisés entre fin et début, qui fixe l'interprétation globale et paradoxale de la fabula. *Le bonheur est dans l'air* ! s'exclame Werther au moment d'expirer. Mort et vie rythment en la personne de Jésus l'année chrétienne. Malgré le suicide final, *Werther* est un opéra chrétien.

2 Le livret

L'identification de la voix musicale ne requiert que de bonnes oreilles, surtout quand on a affaire à un compositeur « pédagogue » qui utilise peu de motifs, peu de figures et des structures musicales particulièrement audibles. Notons pourtant que l'interprétation du message musical fait aussi appel à des bases culturelles, comme ici la connaissance des cantiques de Noël et de la religion chrétienne. Le problème est identique pour le livret, dont les structures se superposent à celles de la musique. Comme cette dernière, il comporte un discours narratif, mais en mimèse, alors que celui de la musique est en diégèse. En effet, le livret d'opéra comme celui de théâtre est une suite de dialogues sans continuum narratif, agrémentée de didascalies destinées au metteur en scène.

Lui aussi est pourvu de surdéterminations textuelles internes et externes. Pourtant sa réception est profondément différente, et pas uniquement à cause de la différence des codes. Comme le livret de théâtre, le livret d'opéra n'est pas destiné en principe au public. Il ne s'adresse qu'aux professionnels. Et contrairement à la musique, il dissocie les récepteurs en profanes et experts.

2.1 La voix de l'auteur :

L'impersonnalité de la narration théâtrale ne doit pas faire renoncer à la personnification métaphorique. Il y a bien une voix narrative - tout spectateur en est conscient - puisque les dialogues sont des paroles rapportées. Ainsi que le dit Anne Ubersfeld (*op. cit.*, p. 130) : *tout discours au théâtre a deux sujets de l'énonciation, le personnage et le je-écrivain (comme*

il y a deux récepteurs, l'Autre et le public)...c'est là que se situe la faille inévitable qui sépare le personnage de son discours et l'empêche d'être véritablement constitué en sujet véritable de sa parole. Chaque fois qu'un personnage parle, il ne parle pas seul et l'auteur parle en même temps par sa bouche.

L'auteur ici est un système complexe, à la fois hypertextuel, puisque le livret est une adaptation de Goethe, et polyonyme : trois personnes y ont collaboré¹¹. Le périphrase le valorise tout en indiquant la nature de la transformation qui le sépare de sa source : *poème d'après Goethe* montre une certaine ambition, qui détache le texte à la fois de l'opéra (un poème a son autonomie, voire sa fermeture) et de son hypotexte : le *d'après* vague à dessein. De fait, la transformation est double, du roman au théâtre – *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe sont un roman – et de la prose au vers.

Sur la partition, ce sont les didascalies qui contiennent les interventions explicites de l'auteur. Elles ne s'adressent pas au public, sauf s'il a accès au texte, mais au metteur en scène et aux acteurs. Elles servent à fournir aux spectateurs les informations qui l'aideront à bâtir sa propre représentation des faits. Aux didascalies proprement dramatiques : descriptives pour planter le décor, scéniques pour guider le jeu, s'ajoutent les indications vocales.

Il est donc faux de dire que les didascalies ne sont pas reçues par le public. C'est leur conséquence qu'il entend-voit. Quand elle réussit, la prescription s'abolit dans son exécution.

Outre la voix du scripteur, il y a également une voix du texte, lorsque les surdéterminations textuelles font apparaître sous la ligne narrative des voix venues des mots mêmes, que l'on ne peut rapporter qu'à ce que Maingueneau¹² appelle

¹¹ *Werther*, Drame lyrique, d'après Goethe, Poème de MM. Edouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann. Musique de J. Massenet.

¹² Cf. D. MAINGUENEAU, *L'Analyse de discours*, Hachette, 1991, p. 20 : *L'unité sémantique ne peut apparaître comme la zone de projection stable et homogène d'un vouloir-dire...Derrière l'élément, il faut restituer le mouvement d'une énonciation qui, sous la double*

l'**interdiscours**, c'est-à-dire la polyphonie généralisée qui émane aussi bien du croisement des discours que de l'hétérogénéité fondamentale de tout discours à soi.

C'est ce dernier aspect que nous allons privilégier, car il nous semble finalement plus accessible que le livret ou la partition, quoique sa perception ne soit pas toujours consciente. Il fait partie du message opératique effectif, celui qu'on voit-entend sans lire, et constitue le « reste », pas toujours identifiable mais néanmoins présent, de la fiction dialogale que nous étudierons ensuite.

2.2 L'intertexte

Goethe s'était inspiré d'un épisode de sa propre vie, son intrigue amoureuse avec une jeune fille, Charlotte Buff, fille du bailli de Wetzlar, puis femme du conseiller J.-Th. Kestner, et l'avait combiné avec un autre épisode emprunté à la chronique de la petite cité : le suicide par désespoir amoureux d'un jeune homme dénommé Jérusalem. Ce suicide par procuration fut le point de départ d'un mythe qui devait marquer la littérature européenne, notamment le *René* de Chateaubriand et l'*Oberman* de Sénancour. En fait, Massenet et ses librettistes n'ont pas mis en musique le héros de Goethe mais le mythe européen qu'il était devenu, d'où l'approximation de la didascalie liminaire : *La maison du bailli (Juillet 178...)*.

Toutefois l'adaptation est moins désinvolte qu'on pouvait le craindre. Les linéaments de l'intrigue ont été respectés jusque dans leur ambiguïté. Ainsi la scène où Albert contraint Charlotte à remettre les pistolets au domestique de Werther n'a pas été oubliée, non plus que le retard fatal (*Une fois seule, Charlotte se rend compte de la situation, elle semble se remettre et court prendre une mante qui est déposée sur un des fauteuils*) qui fait d'elle la cause efficiente de la mort de Werther.

En revanche, on pouvait se douter que le genre ferait difficulté. Le roman par lettres donne à la lecture le piment de l'indiscrétion mais il passe mal à la scène. Sacrifiée en tant que

forme littéraire, la lettre a cependant été promue événement central de l'opéra : dans « L'air des lettres ».

Parmi les opérations adaptatives, la condensation prédomine sur fond de substitution, ce qui est normal, étant donné la durée d'une représentation. Des lettres du roman (quatre-vingt environ) trois seulement ont été gardées : celles dont Charlotte était la destinataire.

La première date du 25 juillet 1771. Située dans la première partie, au moment où Charlotte et Werther deviennent inséparables, c'est un billet galant. Werther y demande à Charlotte de ne plus sécher ses lettres avec du sable : *Aujourd'hui je portai vivement votre lettre à mes lèvres, et le sable craqua sous mes dents*. On peut cependant se demander si ce billet a été vraiment envoyé, ou si c'est une correspondance fictive, avatar du journal intime d'un amoureux transi.

Dans l'ouvrage de Goethe, c'est Werther qui décide de partir sans le dire à Charlotte et Albert. Il leur écrit ensuite, et l'une de ces lettres, en date du 20 janvier, est adressée à Charlotte personnellement. Le premier billet de l'opéra lui emprunte son début : *il faut que je vous écrive, chère Charlotte, ici, dans la chambre où je me suis réfugié*, mais c'est la chambre d'une petite auberge de campagne trouvée pendant un orage, et la solitude goethéenne se vit sur un fond de mondanité. *Si vous me voyiez, Charlotte, au milieu du torrent des distractions !* n'arrache pas au lecteur la compassion du *Et je suis seul, seul, toujours seul !* de l'opéra.

Il est aussi question d'une femme, Melle de B., à laquelle il parle souvent, de Charlotte, certes, mais il y a donc *quelqu'un auprès de lui !*

L'avant-dernier paragraphe : *Oh ! si j'étais assis à vos pieds dans votre chère petite chambre, tandis que les enfants se rouleraient par terre autour de moi ! Quand vous trouveriez qu'ils feraient trop de bruit, je les rassemblerais tranquilles auprès de moi en leur contant quelque effrayant conte de ma mère l'Oye*, a été repris et condensé. On remarquera cependant la trivialité de l'évocation, et surtout le mode, l'irréel du présent, qui gèle l'évocation, en la rendant impossible, tandis que l'opéra opte pour l'indicatif imparfait (*vos chers petits*

jouaient autour de nous) qui laisse le futur (*Ils m'oublieront peut-être*) ouvert malgré tout.

La troisième lettre a, dans le roman, un statut particulier. C'est un billet posthume présenté dans la longue postface de *L'Editeur au lecteur*, qui interrompt le roman épistolaire par un récit hétérodiégétique. Werther a commencé à l'écrire le lundi 21 décembre, et le poursuit durant la semaine, en rapport étroit avec les événements qui se précipitent. Le dimanche après-midi, 20 décembre, Charlotte lui a fait promettre de suspendre ses visites quotidiennes jusqu'au jeudi soir, veille de Noël, où il doit venir assister à la distribution des cadeaux et des compliments. Le lundi matin, sa décision est prise, se tuer, sans le lui dire, mais auparavant la revoir : *C'est une chose résolue, Charlotte, je veux mourir, et je te l'écris sans aucune exaltation romanesque, de sang-froid, le matin du jour où je te verrai pour la dernière fois.*

Le lundi à cinq heures, après avoir joué avec les enfants du bailli, il rédige le paragraphe exploité par l'opéra : *Tu ne m'attends pas. Tu crois que je t'obéirai, et que je ne te verrai que la veille de Noël. Charlotte ! Aujourd'hui ou jamais. La veille de Noël tu tiendras ce papier dans ta main, tu frémiras, et tu le mouilleras de tes chères larmes. Je le veux, il le faut ! Oh ! Que je suis content d'avoir pris mon parti !*

L'opéra a gardé la menace latente, dépouillée toutefois de la satisfaction morbide. En effet, le billet est censé avoir été écrit bien avant le 24 décembre, loin de Charlotte. Ce réaménagement temporel, minime en apparence, change complètement la nature et même le contenu du message. Il ne s'agit plus d'une communication posthume, au contraire, on voit Charlotte le lire, ce que le roman escamote. La menace est à peine esquissée, et reste suspendue. On a éliminé la suite du billet, qui fournira la trame du dernier acte : le suicide.

La communication écrite y gagne en authenticité, elle favorise la communion des âmes, alors qu'elle attestait dans le roman l'impossibilité de régler un conflit par le dialogue.

Mais cet emprunt au roman épistolaire de Goethe est aussi le fruit d'une tradition propre au genre opératique. La lettre est un ressort dramatique fréquent dans l'opéra-comique, avec une double fonction narrative et psychologique, même si dans ce genre, l'amour contrarié finit toujours par triompher.

En écrivant au Comte dans *Le Barbier de Séville* de Rossini, Rosine prend conscience de son amour, elle s'engage. La lettre est un adjuvant.

Massenet lui-même avait déjà utilisé une lettre dans *Manon* (1884). Des Grieux y écrit à son père pour lui annoncer qu'il a rencontré Manon et souhaite l'épouser. L'écrit catalyse le sentiment amoureux : *On l'appelle Manon. Elle eut hier seize ans. en elle tout séduit, la beauté, la jeunesse, la grâce...* Il s'adresse à l'opposant potentiel, le père, représentant de l'autorité sociale. Mais le véritable opposant n'a pas été perçu par le héros, bien qu'il l'énonce : c'est la jeunesse et l'insouciance de Manon. Pendant qu'il porte la lettre, elle s'enfuit avec Brétigny. D'adjuvant, la lettre devient opposant, c'est un ingrédient tragi-comique. Elle est aussi expositive.

Avec *Werther*, la tradition évolue. On ne montre plus le moment de la rédaction, mais celui de la réception. Et si l'on imagine Werther écrivant les lettres, c'est Charlotte qu'on entend les lire. L'énonciation devient plus importante que l'énoncé. Debussy sera l'héritier de Massenet sur ce point. La lettre de Golaud à Pelléas, dans *Pelléas et Mélisande* (1902) noue le drame par les modalités mêmes de son énonciation. Bien qu'elle soit lue non par son destinataire mais par Geneviève à Arkel, on suppose que Pelléas l'a lue ou la lira, et sera informé à la fois de l'attrait mystérieux qu'exerce Mélisande et du fait qu'elle est l'épouse de son frère. Quant à Arkel et Geneviève, couple de vieillards, ils symbolisent l'incapacité de la sagesse à prévoir la *folie des hommes*, puisqu'ils ne voient pas que la lettre qui leur apprend la passion de Golaud est celle qui va déclencher celle de Pelléas.

2.3 L'intratexte

L'intratexte est le réseau produit par la mise en symétrie des éléments de la diégèse au moyen de reprises et d'oppositions.

Les paroles font écho à des paroles déjà prononcées et à d'autres à venir, elles se reprennent aussi parfois entre elles. Courant dans les conversations réelles, ce phénomène est à verser ici au compte de la mimésis. Il nous faut donc nous interroger sur les objectifs que la représentation poursuit à travers ces répétitions.

Le premier est certainement le renforcement au niveau de la narration des effets causés par la mise en abyme au niveau de la fiction. La rencontre épistolaire rappelle les premiers échanges entre les amants et annonce les derniers, mais toujours en évoquant les faits par les dialogues auxquels ils ont ou vont donner lieu. La phrase *Tu m'as dit : à Noël, et j'ai crié : jamais !* est un collage de deux échanges conversationnels différents (fin de l'acte 2). Charlotte avait proposé : *Vous reviendrez...bientôt...tenez...à la Noël !...* (p. 126), puis était sortie sans que Werther, découragé, ne la retienne. Ce n'est que plus tard (p. 134) qu'interrogé par Sophie : *Mais sans doute, vous reviendrez ?...demain, bientôt*, il lui répond : *Non ! jamais !...adieu !*

On voit la conséquence de cette reconstruction du passé : Ce *jamais* que Charlotte n'a pas entendu lorsqu'il a été dit, elle l'a depuis beaucoup relu, et le redoute d'autant. Il provoque son interrogation *Et quand vous reviendrez..Mais doit-il revenir ?*, laquelle prépare l'auditeur à entendre les premiers mots prononcés par Werther, à son retour : *Oui !...c'est moi !...je reviens !...*

On aurait pu s'attendre à ce que les dialogues miment, par un effet d'expressivité, le redoublement fictionnel opéré par la mise en abyme (sur le motif de la rencontre tragique). En réalité, c'est plutôt la narration, avec ses rebondissements successifs liés aux palinodies des personnages qui est imitée, et ceci est dû non tant à la teneur des propos qu'au réseau intratextuel qui les enserme. Ainsi c'était Charlotte qui avait la première prononcé le mot *jamais* (p. 122) : *Et bien, puisqu'à jamais le destin nous sépare, éloignez-vous ! partez !*, et elle l'avait dit *résolument*. Le réseau intratextuel relance l'intrigue, alors que les faits auraient plutôt tendance à la fermer. Effectivement, Charlotte passera par une phase d'espoir et de bonheur avant de connaître le deuil.

La citation est orientée par le contenu du message réinstancié mais également par la relation entre citant et cité. Certaines reprises conversationnelles assurent la communication, non seulement parce qu'elles rappellent des propos, mais parce qu'elles échangent les sources. C'est un échange au sens littéral du terme, les mots changent de bouche et ce faisant modifient les êtres. Lorsque Charlotte avoue : *Et mon*

âme est pleine de lui, elle réactive un registre lexical amorcé par Werther, lors de son premier aveu : *Mon âme a reconnu votre âme*. Lorsque les cris des enfants sous ses fenêtres – il est précepteur – rappellent à Werther les frères et sœurs de Charlotte : *Et je pense à ces temps si doux / Où tous vos chers petits jouaient autour de nous*, on repense au dialogue du premier acte (p. 67) : *Faut-il que j'en appelle à ceux que vous nommez vos enfants. C. / Hélas ! oui, mes enfants...c'est que l'image de ma mère est présente à tout le monde ici. Et pour moi, je crois voir sourire son visage quand je prends soin de ses enfants...de mes enfants !*

Conséquence de cette mutation, les personnages ne se reconnaissent plus dans les mots qu'ils ont prononcés. Au ton presque coquet de la prétérition de l'acte précédent : *je ne suis pas à ce point rigoureuse et ne saurais vouloir un exil éternel*, s'oppose le cri douloureux : *Dieu ! comment m'est venu ce triste courage d'ordonner cet exil...?* Et le *jamais* écrit de Werther n'est plus le défi qu'il avait lancé oralement, mais une prémonition.

Ainsi les mots porteurs de relations intratextuelles externes (avec le reste de l'œuvre) sont des pivots conversationnels qui font de l'opéra une sorte de joute argumentative entre les deux protagonistes. On pense au *Cid* de Corneille. Et comme dans *Le Cid*, le débat entre l'amour et le devoir occupe alternativement les échanges et les monologues.

Il reste à examiner les mots porteurs de relations intratextuelles internes, c'est-à-dire localisées dans l'air seul. Les lettres de Werther contiennent une répétition : la plainte *Et je suis seul, seul, toujours seul* du premier billet. Payante, peut-être parce qu'elle est unique, l'emphase émeut Charlotte.

Deux répétitions sont imputables à la lectrice. Elles reprennent des actes illocutoires forts, la défense suivie d'une requête : *Ne m'accuse pas, pleure-moi !...*, et la prophétie : *tu frémiras !...* La première se chante *répétant avec effroi, craignant de comprendre*, la seconde *répétant sans lire*. Enfin deux répétitions sont des répétitions originales de Charlotte. L'une, l'apostrophe *Werther, Werther* ouvre l'air. Mais est-ce une apostrophe, ou une simple exclamation ? On ne peut dire avec certitude si Werther y est traité en discours, comme un « tu » ou en récit comme un « il ». Cette micro-cellule est

surdéterminée, outre la répétition du lexème, par la structure de son signifiant qui redouble la même voyelle *é* ouvert. Elle est reprise peu après par la deuxième exclamation : *Ces lettres !...ces lettres !* Lettre comporte aussi un *é* ouvert répété et le *t* de *Werther*. D'une cellule à l'autre, le relais se fait entre l'épistolier et la lettre, mettant en place la métonymie qui va faciliter la prise de pouvoir de l'absent à travers la réinstanciation de son discours.

3 La voix chantée

Si l'on accorde à « voix » son sens primitif, la voix de Charlotte est monodique, et non polyphonique, puisque Charlotte n'est pas ventriloque. Si l'on accorde maintenant à « voix » le sens de « ligne de discours », celle de Charlotte, tout en gardant une unité d'existence et de lieu, change d'identité ; elle n'est pas la même d'un bout à l'autre. L'air contient deux figures interactionnelles : le dialogue épistolaire, et le monologue dans lequel Charlotte s'adresse à elle-même. Ces situations sont symétriques. Séparés, Charlotte et Werther sont réunis par la lecture. Mais cette même lecture brise l'unité de Charlotte dissociée en deux voix : celle qui résiste à l'amour et celle qui lui répond. Pour Benveniste, le monologue est un *dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur » entre un moi locuteur et un moi écouteur*¹³. P. Laurendeau¹⁴ parle de *soliloque*, réservant le terme de *monologue* à la partie d'un dialogue dans laquelle un des coénonciateurs se met à parler tout seul. Nous préférons réserver *soliloque* au discours monodique ne comportant pas d'échange, comme on en trouve souvent dans le théâtre de Beckett, même d'ailleurs en présence d'un autre personnage. Toutefois, nous serons amenée à distinguer entre le *dialogue intériorisé*, situation normale du monologue, et une situation plus exceptionnelle, qui est la capture du dialogue intériorisé du monologue par le dialogue extérieur, ce qui advient lorsque Charlotte intériorise le discours de Werther au point que c'est lui qui parle par sa

¹³ *Problèmes de linguistique générale*, II, « L'appareil formel d'énonciation », Gallimard, 1974, pp. 85-86.

¹⁴ « Vers une typologie des tendancielles discursifs », *Protée*, Chicoutimi, Québec, 1990, p. 130.

bouche et la convaincre et non une de ses voix intérieures. En fait, c'est plutôt à ce type de situation qu'il faudrait réserver l'expression *dialogue intériorisé*, dialogue désignant ici non le principe discursif mais une interaction réelle. Aussi préférons-nous, pour éviter le risque de polysémie forger l'anglicisme *dialogue internalisé*.

Dialogue extérieur et monologue sont ici portés par une voix unique. Ce qui est possible puisque le coénonciateur externe est à la fois cité et absent. Mais nous sommes au théâtre et l'héroïne n'est pas seule. D'ailleurs, le terme technique qui désigne ce régime énonciatif au théâtre : *monologue intérieur*, rappelle cette duplicité fondamentale. Le monologue intérieur fait partie de la narration fictionnelle : l'actrice fait comme si le public n'était pas là, et le public l'écoute comme s'il ne devait pas entendre. La situation inverse est celle du faux monologue qu'on pourrait appeler *monologue extérieur*, quand un personnage feint de parler seul à l'intention d'un autre personnage, lequel ignore que sa présence est connue ; c'est une fiction dans la fiction.

Ici l'illusion fictionnelle fonctionne à deux niveaux :

- celui de l'invention des paroles et des pensées des personnages (qu'il s'agisse de celles du monologue ou de celles de l'échange épistolaire) ;
- celui de la scène (l'intimité fictionnelle bâtie par le décor)¹⁵.

On pourrait en ajouter un troisième : l'ouverture de niveaux narratifs supplémentaires à l'intérieur de la fiction, quand chacun des personnages essaie d'imaginer ce que l'autre ressent.

Enfin, nous ne sommes pas dans n'importe quel théâtre mais à l'opéra. La voix chantée n'est pas polyphonique en soi,

¹⁵ Dans la maison d'ALBERT (et non pas d'Albert et de Charlotte) ; au fond, le clavecin dont le clavier fait face (souvenir des rêveries poétiques en compagnie de Werther) ; à droite, porte de la chambre d'Albert, à gauche, porte de la chambre de Charlotte (ils font donc chambre à part) ; au premier plan, à gauche un petit secrétaire (lieu du secret féminin, dans cette pièce commune qu'est le salon) ; plus en face une table à ouvrage (symbole du devoir domestique) et un fauteuil ; presque à droite, toujours au premier plan, un canapé (canapé sur lequel, elle tombe(ra) éperdue en accordant le premier baiser) ; enfin, une lampe allumée (avec abat-jour) sur la table, halo d'intimité qui va baigner la lecture.

du moins dans la tradition occidentale, puisqu'elle n'émet qu'un son à la fois. En revanche, combinée à l'orchestre, elle participe à la polyphonie musicale, sauf dans les rares moments où elle se détache sur le silence (moments dramatiques du premier (*je devrais les détruire.. ; je ne puis !*) et du second monologues (*Ah ! personne auprès de lui...*). L'importance que perd la voix en se fondant dans la polyphonie musicale, elle la retrouve grâce à la complexité énonciative. Celle-ci ne provient pas du seul livret. S'il s'agissait d'une simple lecture, on aurait pu garder la distribution normale du rôle de prima donna, généralement dévolu à une soprano. Pour obtenir l'effet d'hallucination spécifique de la scène, on a choisi une voix de femme possédant des harmoniques masculins. Charlotte est chantée par des mezzo ou des sopranos lyriques assez charpentés, tessitures les plus proches de celle du ténor.

3.1 Voix de Charlotte

La voix rapportante semble au départ la voix dominante. C'est Charlotte qui choisit, en lisant, d'actualiser Werther. Mais choisit-elle vraiment ? La répétition *Ces lettres, ces lettres !*, avec son déictique presque répulsif, et l'exclamation qui suit : *Ah ! je les relis sans cesse !* montrent un désespoir sincère de ne pouvoir réprimer la compulsion de lecture. *Avec quel charme, mais aussi quelle tristesse. Je devrais les détruire, je ne puis*, est un aveu de faiblesse et d'échec. Charlotte a déjà perdu, par rapport au but qu'elle s'était fixé : garder entre elle et Werther la distance convenable d'une amitié.

La deuxième marque de faiblesse est la dissociation intime qui, à un moment, transforme le monologue en dialogue intérieur. Charlotte ne se reconnaît plus. Et pourtant cela ne fait que quelques mois qu'elle a demandé à Werther de partir. Sa culpabilité change d'objet : elle se sent responsable du malheur de Werther (alors qu'elle n'a pas encore fait celui d'Albert). Cette culpabilité-là est le visage raisonnable d'une passion qui ne veut pas s'avouer.

Avant d'entrer en communication avec Werther via la lecture, Charlotte est donc déjà en position « basse » : elle fournit le medium, mais ne dirige pas la conversation.

Si Charlotte a tant de mal à assumer ses sentiments, c'est que d'autres voix parlent en elle, qui lui imposent de les faire taire : voix du devoir, qui est surtout la voix de sa mère qui lui a confié ses frères et sœurs à élever et fait promettre d'épouser Albert sur son lit de mort, voix de la religion qui assure la clôture textuelle par le cantique de Noël, et si l'on va jusqu'au bout de la logique romantique, voix de Werther lui-même qui apprécie en elle justement ce qui la rend inaccessible (*Vous êtes la meilleure ainsi que la plus belle des créatures*, acte I), paradoxe qu'elle débusque quand elle est encore lucide : *N'est-il donc pas d'autre femme ici-bas digne de votre amour et libre d'elle-même ? Je ne m'appartiens plus...pourquoi donc m'aimez-vous ?* (acte 2, p. 123).

L'abandon de sa position antérieure : *Comment m'est venu ce triste courage d'ordonner cet exil ?* est précisément ce qui va permettre à Charlotte de se recomposer autour de la réponse amoureuse. Cette question, qui interrompt la lecture de la première lettre, indique la fonction narrative de l'air : nous montrer l'impact de la correspondance sur Charlotte, chose particulièrement difficile au théâtre, qui ne connaît que le **dialogue**. Or, comme le rappelle Ann Banfield¹⁶ : *dans la parole, la subjectivité ne peut qu'être exprimée*.

Seul le récit peut représenter les états de conscience, et surtout *le discours direct ne permet pas de représenter les états mentaux non réflexifs*. En comparaison, les personnages dramatiques risquent de paraître ou trop réflexifs, puisqu'ils doivent assumer eux-mêmes leurs pensées quand elles sont réflexives (c'est pourquoi on a préféré ici la question oratoire au monologue pur : **je me demande comment m'est venu ce triste courage*) ou caricaturalement impulsifs puisqu'ils ne disposent que du cri (*Ah ! Dieu ! Non, Werther ; Oui ; Oh ! Charlotte*) pour manifester leur conscience non réflexive.

Dans la narration romanesque, le trajet qui va de l'émotion à la prise de conscience passe généralement par l'alternance du style indirect (**Charlotte se demandait comment lui était venu ce triste courage*), et du style indirect libre (**Mais comment lui était venu ce triste courage !*) ; qui

¹⁶ *Phrases sans parole*, Seuil, 1995, p. 313.

estompe l'explication narrative en la portant au crédit du personnage.

La lecture dramatique de la correspondance par sa destinatrice substitue à la narration théâtrale deux outils narratifs typiquement romanesques : le dialogue et les points de vue croisés¹⁷. Charlotte cite les lettres, sinon dans leur intégralité, du moins dans leur littéralité, voilà pour le dialogue. Elle y découvre la détresse de Werther, à laquelle elle adhère, ce qu'elle n'avait pas prévu lorsqu'elle lui avait demandé de s'éloigner : voilà pour les points de vue croisés, qui finissent par se rejoindre, mais – ironie ! – au moment où les héros sont séparés.

Comme dans le dialogue romanesque, la voix narrative reprend périodiquement les rênes du récit. La narratrice interrompt la lecture par des commentaires personnels. Ces interruptions ont un effet paradoxal : si elles ont une fonction démarcative pour la narration, analogues en cela aux incises du dialogue romanesque, s'agissant de la fiction, elles affaiblissent Charlotte, suggérant ce fameux état de conscience non réflexif, qu'on ne pouvait représenter à moins d'introduire un personnage tiers qui aurait lu les lettres de Charlotte racontant sa lecture des lettres de Werther. C'est cette distance narrative artificielle et fluctuante qui crée l'impression d'auto-hypnose, justifiée au plan fictionnel par la pulsion de relecture.

De plus, les intrusions narratives ne sont pas identiques. La première est un regret que Charlotte exprime à son propre usage. Elle reste dans le cadre du discours autodiégétique.

La seconde en revanche : *Non, Werther dans leur souvenir, votre image reste vivante, et quand vous reviendrez...*, en transgresse les règles.

Genette appelle **métalepse** la figure par laquelle le narrateur feint d'entrer dans l'univers diégétique¹⁸. On distinguera trois paramètres métaleptiques : la **relation**, transgressée par l'interpénétration des niveaux narratifs, le **contenu**, remis

¹⁷ On appelle ainsi la focalisation qui n'est assumée ni par le narrateur, ni par un personnage, mais qui provient de la confrontation de plusieurs points de vue, cf. Groupe Mu, *Rhétorique générale*, Larousse, 1970, p. 186.

¹⁸ *Figures 3*, Seuil, 1972, p. 135.

en cause par le renversement de la hiérarchie informationnelle, et le **mode**, à entendre selon la proposition de Genette, comme l'ensemble des traits définissant l'acte illocutoire : nature et degré (*il n'y a pas seulement une différence entre affirmer, ordonner, souhaiter, etc..., mais aussi des différences de degrés dans l'affirmation, et ces différences s'expriment couramment par des variations modales, (ibid, p. 183).* Ici, Charlotte franchit la *frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes, celui où l'on raconte, celui que l'on raconte* dont parle Genette (*ibid. p. 245*), qui est aussi la frontière entre l'absence et la présence, le réel et le fantasme, mais surtout entre la communication différée de la correspondance et la communication directe du dialogue. Elle apporte une information que Werther ne peut avoir, sur les sentiments des « enfants », et son intervention repose sur une traduction implicite du style indirect libre : *ils m'oublieront peut-être* de Werther en style direct : **Est-ce qu'ils m'ont oublié ?*

Un personnage qui en raconte un autre est, à l'intérieur d'un récit, une métaphore du récit lui-même. Narrateur secondaire, Charlotte emblématise pourtant moins l'écriture théâtrale- sinon dans une seule de ses fonctions : la relecture, que l'étape ultime de la création dramatique : l'interprétation. L'acteur oscille sans cesse entre les deux postures constitutives de la fiction : l'immersion et la modélisation¹⁹, la première consistant à supprimer la distance et à s'identifier au modèle, la seconde à analyser le modèle pour le reproduire. Ainsi fait Charlotte en s'identifiant à Werther et en exécutant ses consignes. C'est donc sur la réinstanciation de la voix de Werther qu'il faut se pencher pour expliquer le renversement de positions discursives qui transforme le monologue en dialogue et l'évocation en transe.

3.2 Voix de Werther

La voix rapportée dans un récit est en principe dominée. Le paradoxe veut ici qu'elle finisse par devenir dominante justement parce qu'elle est rapportée, et ne peut l'être qu'en

¹⁹ Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 197.

empruntant la « voix » – au sens littéral de *medium*, de celle qui rapporte.

Inventé par Goethe, Werther est devenu chez Massenet presque un stéréotype : son discours se conforme moins à l'hypotexte qu'à l'image que la lecture du roman a forgée tout au long du 19^{ème} siècle. Johann l'a décrit à l'acte I comme *instruit, distingué, un peu mélancolique*. Son style épistolaire ne dément pas ce portrait. Il a le comportement et le discours de l'amoureux romantique, hyperbolique (quand il célèbre *la plus divine et la plus belle des créatures*) et morbide (*mais si je ne dois paraître*).

Poète, mais de seconde main, il traduit Ossian, autre stéréotype littéraire, autre voix à rajouter à celles qui le traversent ! Bien qu'il n'en soit pas question dans les lettres, cette traduction est incluse dans le souvenir de *ce temps si doux*, et son manuscrit est là, sur le clavecin. Charlotte le montrera à Werther à son retour (*Ch. : voici ces vers d'Ossian que vous aviez commencé de traduire/ W. : Ah ! bien souvent mon rêve s'envola sur l'aile de ces vers, et c'est toi, cher poète, qui bien plutôt, était mon interprète !*).

Dans son grand air : *Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps*, il exprime ses sentiments à travers la relecture orale de cette traduction. Charlotte l'interrompt pour reprendre, une fois encore, ses derniers mots : *C. N'achevez pas Hélas !...ce désespoir ...ce deuil...* (p. 180).

La ressemblance avec l'*Air des Lettres* est frappante, même si Ossian ne s'adresse pas à l'aimée mais à une force naturelle, le vent, la plus proche du souffle humain, et si la situation de communication est directe.

Dans les deux cas, l'activité scripturale évoquée n'est pas créatrice et c'est l'écrit produit qui, par sa lecture, induit le changement. La traduction mène à bien ce que l'écrit original avait amorcé, beau plaidoyer en faveur de l'authenticité de l'adaptation, et tout particulièrement de l'adaptation théâtrale d'un texte romanesque, qui bénéficie de la présence en chair et en os des personnages !

Comme dans le roman, Werther a très peu d'attaches et ne dit rien de lui, pas même du lien qui le relie aux enfants dont il entend les *cris joyeux* sous ses *fenêtres*, et qu'il ne mentionne que pour évoquer les souvenirs communs. De toute

façon, ce ne sont que des extraits, et l'on ne peut savoir si Charlotte ne lit que ce qui la concerne ou si Werther ne lui parle que de ce qui peut l'intéresser. Le résultat est le même : nous nous trouvons en présence d'une situation qui dépasse le cadre des interactions normales et relève de ce qu'on appelle en langage thérapeutique ericksonien, l'*hypnose*²⁰. L'abandon amoureux s'obtient à peu près par les mêmes moyens discursifs que l'abandon hypnotique. On retrouve en effet trois des quatre types d'induction cités par S. Tenenbaum (*ibid.*) :

- *inductions vers des états d'absorption interne déjà expérimentés ou de transe déjà vécus* : c'est le rappel du *temps si doux* ;

- *inductions fondées sur les données sensorielles actuelles* : il y en a de deux sortes, les sensations visuelles et cynesthésiques angoissantes du *ciel gris et lourd de décembre*, les échos sonores des *cris joyeux d'enfants* ;

- *inductions par suggestions ouvertes* : à la fin du dernier billet : *Oui, de ces yeux si pleins de larmes, ces lettres tu les reliras, tu les mouilleras de tes larmes et tu frémiras.*

Il ne manque que les *inductions fondées sur des expériences d'états modifiés de conscience universels*, trop générales pour un dialogue qui se veut exclusif et juge son interlocutrice incomparable.

L'induction prépare l'intervention qui doit installer chez le patient ce changement qu'il souhaite, sans pouvoir le réaliser avec ses seuls moyens conscients (sinon il ne consulterait pas). En bon thérapeute, Werther ne propose pas un changement brutal : **Et tu m'aimeras*, mais un changement progressif, fondé sur la répétition de micro-événements : *Et tu frémiras. Il prend en compte chaque émotion sans tenter d'en réduire immédiatement l'intensité, reconnaît la souffrance de sa « patiente », ne cherche pas à tout prix à la lui enlever, à*

²⁰ Et qui n'a, doit-on le préciser, qu'un lointain rapport avec la pratique de Charcot et de Freud, laquelle court-circuitait le conscient alors que l'hypnose moderne :

- 1) dissocie conscient et inconscient mais communique avec les deux,
- 2) met le patient en relation avec son inconscient non pas épisodiquement mais dans le projet de l'autonomiser, d'en faire son propre thérapeute (cf. Sylvie Tenenbaum, *L'hypnose éricksonienne, Un sommeil qui éveille*, Interéditions, 1999, p. 11).

faire tarir ses larmes ou à calmer ses peurs (p. 96). Quant à la partie de l'intervention qui consiste à s'appuyer sur le *guide intérieur du patient* (p. 102), elle est présumée par l'acte même de lecture. Sans la coopération de Charlotte, et de la partie non rationnelle de sa personnalité, jamais la voix de Werther n'aurait pu se faire entendre.

Enfin, la mise en place des *ressources nécessaires au changement*, que le patient trouve dans les émotions que le thérapeute lui fait vivre à partir de situations qu'il lui demande d'imaginer, est effectuée par l'évocation de la solitude. Celle-ci provoque la compassion et le regret de Charlotte.

La différence essentielle avec le dialogue thérapeutique est évidemment le but perlocutoire. Le locuteur n'a aucune envie d'autonomiser son allocutrice, mais s'efforce au contraire de créer une dépendance : *Oui, de ces yeux si pleins de charmes/Ces lignes, tu les reliras*. La relation n'est pas non plus la même. Le discours amoureux comporte toujours une description valorisante de l'objet aimé et de l'effet qu'il produit. Werther trouve aux yeux de Charlotte les mêmes *charmes* que celle-ci avoue goûter à ses lettres (*Ah ! je les relis sans cesse, Avec quel charme, mais aussi quelle tristesse !*). « Charme », un mot-clef de l'opéra français au 19^{ème} siècle, au carrefour des trois isotopies de l'amour, de la poésie et du chant (*carmen* en latin). Chez Bizet, Carmen la bien nommée séduit Don José en lui lançant une fleur de cassie et lui dit ensuite qu'il peut la jeter : *le charme opère !*

La technique thérapeutique n'ignore pas l'importance de la voix quand il s'agit de susciter l'empathie. L'hémisphère droit est plus sensible à l'aspect non verbal et paraverbal de la communication que l'hémisphère gauche, siège de la pensée rationnelle et des fonctions linguistiques. Le thérapeute calque ses inflexions vocales et jusqu'à son souffle sur les réactions de son patient. Il privilégie les outils paraverbaux et recourt volontiers au *saupoudrage*²¹ de mots communicationnels non informatifs comme le *oui* qu'on retrouve dans la seconde lettre et qui fait écho au *non* de Charlotte.

La lecture constitue l'apogée de la mimesis paraverbale du locuteur puisque celui-ci non seulement coule sa voix dans

²¹ *Ibid.*, pp. 49-50.

celle de son allocutaire mais la lui délègue. Ce phénomène proprement théâtral est radicalisé par le développement des paramètres non verbaux de la voix. A l'opéra, la communication indirecte, dont les thérapeutes s'accordent à dire qu'elle est le plus court chemin pour induire le changement, commence au niveau le plus matériel de la communication, celui de la perception des phonèmes. L'auditeur est exercé à compléter ce qu'il entend, en combinant information acoustique et signifié émotif, car les chanteurs n'articulent que du bout des lèvres, pour ne pas interrompre l'émission vocale.

La seconde métalepse de l'*Air des lettres*, constituée par l'irruption de Werther dans la vie de Charlotte, n'est donc pas, comme une métalepse narrative ordinaire, portée par le seul niveau de la forme du contenu scénaristique, mais fait appel à la forme de l'expression opératique.

Comme la première métalepse, elle est provoquée par le déficit informatif normal de la communication différée. Charlotte ne peut pas savoir si Werther reviendra à la Noël, puisque le dernier billet laisse planer le doute. Cette angoisse facilite l'emprise de Werther sur sa conduite.

La modification de la **direction d'ajustement** qui de narrative devient prescriptive : *tu liras, tu frémiras*, est préparée par le changement de temporalité. Pour que des interlocuteurs séparés dans l'espace et dans le temps communiquent, il faut que leurs présents se rejoignent. Référentiellement, c'est impossible, le présent de Werther, dans la première lettre : *je vous écris*, est forcément antérieur à la lecture de Charlotte. C'est le cadre fantasmatique de l'évocation (condensant présent : *des cris joyeux d'enfants montent sous ma fenêtre*, passé : *Et je pense à ce temps si doux où tous vos chers petits jouaient autour de nous*, et futur : *ils m'oublieront peut-être...*) qui "passant par-dessus" le présent de Charlotte, l'inclut par anticipation dans le présent de Werther : *tu frémiras*.

La supériorité informative qui justifie la transgression du niveau narratif : le **contenu métaleptique**, est différente de celle de la première métalepse. Charlotte délivrait une information réelle, constatée ; Werther fait fonds sur une intuition. Il ne peut pas savoir que Charlotte va frémir. Tout laisse à penser qu'elle n'y est pas arrivée du premier coup ;

nous n'assistons qu'à la fin du processus de possession amoureuse. Le **mode** illocutoire choisi est beaucoup plus fort : on est passé de l'interrogation à la suggestion hypnotique. Et la **relation** s'est inversée : comme prévu, Werther, qui, en se mettant en position basse (l'exilé solitaire) a provoqué l'interruption dialogale de Charlotte, occupe la position haute à la fin de l'interaction.

Cette fin consacre définitivement Werther comme **emblème du scripteur**. En effet, le dernier billet fonctionne comme une didascalie interne à la fiction. A force de relire : *Et tu frémiras*, Charlotte frémit. Le dernier *tu frémiras* suppose un implicite **elle frémit* qu'on peut induire de la didascalie *répétant sans lire*.

La lettre en soi est métalepse, et doublement, puisqu'elle fait intrusion dans la vie de la destinataire, et que pour l'écrire, le destinataire s'est astreint à imaginer celle-ci, donc à céder de son espace-temps à l'évocation. La mise en scène de la communication épistolaire incite le spectateur à s'assimiler aux personnages non seulement individuellement mais fonctionnellement, à penser qu'il est prévu et donc produit par la représentation, sentiment que l'on ressent toujours lorsqu'on lit une correspondance qui ne nous est pas adressée, et qu'exploite le roman par lettres. *De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs* disait Borgès²²).

Elle débouche sur une définition réciproque du roman et du théâtre, chacun ayant sa propre version de la distance représentative. D'un côté, une absence qui creuse le désir et fait imaginer celui dont on lit le message, de l'autre une présence issue de l'interprétation des mots, visible mais intouchable.

Certes le spectateur ne lit pas lui-même les lettres. Mais paradoxalement, ne pas lire les mots lui évite de confondre le niveau de la fiction avec celui de la narration, comme il le ferait dans le roman, où les lettres des personnages sont rarement perçues comme des inventions de l'auteur. L'"air des Lettres" apporte à la fois une confirmation narrative, comme toute mise en abyme minimale, confirmation qui va dans le

²² *Enquêtes*, cité par GENETTE dans *Figures III*, p. 245.

sens d'une intériorisation de l'action par les personnages, et une dimension métanarrative dans le contexte global de l'opéra.

Qu'attendait-on de cette étude ? D'abord la mise à l'épreuve d'une métaphore : la "polyphonie narrative". Le débat sur les vertus et les défauts des métaphores dans le discours scientifique a été très vif dans les années 70. Ce que l'on appelait alors la « rectification²³ » de la métaphore, c'est-à-dire son analyse critique, est pourtant un geste toujours d'actualité, qu'il importe de réitérer régulièrement, tant pour vérifier la cohésion scientifique de cet outil conceptuel un peu particulier qu'en raison de sa vertu heuristique, puisqu'il n'y a pas meilleur moyen d'inventer de nouvelles métaphores et de nouveaux concepts que de revenir sur la constitution d'une métaphore installée.

Il est dans l'ordre des choses que la narratologie, science transémiotique puisqu'elle concerne la forme du contenu d'une catégorie de messages, « indépendamment » du plan de l'expression, songe à étendre son domaine d'application aux autres médiums. Introduire les outils narratologiques dans l'analyse musicologique – ce qui constituait notre deuxième objectif – c'est confirmer la nature transémiotique du récit, mais aussi sa valeur pragmatique, vérité un peu moins facile à admettre. L'emploi de « discours musical » en musicologie est en effet aussi métaphorique, et même un peu plus, que celui de « polyphonie narrative » en narratologie.

En même temps qu'elle décape la structure narrative, la transposition met en relief la spécificité du médium. Car si c'est le même schéma narratif que l'on retrouve chez Goethe et chez Massenet, ce n'est pas la même fiction à laquelle assistent le lecteur de Goethe et le spectateur de Massenet. Le vecteur et la posture d'immersion propres à l'opéra sont ici déterminants. C'est par la voix chantée que le spectateur d'opéra entre dans la fiction. Cette voix provoque la métamor-

²³ Cf. NORMAND, *Métaphore et concept*, éditions complexe, 1976, p. 64 : la « rectification » de la métaphore doit opérer corrélativement sur deux axes : l'axe historique des tâtonnements terminologiques, l'axe synchronique du fonctionnement du système.

phose de Charlotte en Werther. Elle est plus émotionnelle et moins rationnelle que la voix parlée. L'interprétation lyrique des lettres métaphorise la totalité de l'opéra : musique, livret et chant. C'était là notre troisième objectif : apprendre ce que la voix chantée apportait à la narration, par-delà la parole.