

## Cendrillon - « Opéra en actes »



<b>Une Cendrillon fin de siècle .....</b>	<b>3</b>
Une œuvre emblématique de la Belle Époque .....	3
La production de 1899.....	6
Opéra et féerie .....	8
<b>Vers la scène... ..</b>	<b>10</b>
Les métamorphoses de <i>Cendrillon</i> .....	10
La mise en œuvre lyrique .....	13
<b>Questionner l'esthétique de la mise en scène .....</b>	<b>16</b>
Remémoration .....	16
Entrer dans l'interprétation scénique proposée .....	16
<b>Le dispositif scénique : l'espace des métamorphoses .....</b>	<b>20</b>
L'espace et ses transformations.....	20
La mise en scène des éléments du merveilleux.....	20
<b>Le mélange des styles musicaux.....</b>	<b>23</b>
Le merveilleux sonore .....	23
Le lyrisme.....	24
Activité de chant.....	24
Le traitement de l'acte IV, finale de l'opéra .....	24

<b>Ressources et supports.....</b>	<b>26</b>
Annexe 1 : Programme de l’Opéra Comique, mai 1899 .....	26
Annexe 2 : La lumière créatrice de l’atmosphère féerique .....	27
Annexe 3 : Affiche de 1899 .....	28
Annexe 4 : Extrait du livret : Acte III, Tableau 2 .....	29
Annexe 5 : Tableau analytique de l’opéra.....	35
Annexe 6 : Partition de <i>Cendrillon</i> .....	41
Annexe 7 : Analyse de la partition de <i>Cendrillon</i> .....	42
Annexe 8 : La première apparition du Prince Charmant.....	43
Annexe 9 : Partition « Le Prince Charmant » .....	44
Annexe 10 : Entretien avec Benjamin Lazar, metteur en scène.....	45
Annexe 11 : Biographie de Benjamin Lazar .....	46
Glossaire.....	48
Bibliographie/Sitographie .....	49
Supports.....	51
À propos .....	54

## ***Une Cendrillon fin de siècle***

### **Une œuvre emblématique de la Belle Époque**

« La Belle Époque, ces quatre décennies d'une beauté étourdissante entre la guerre franco-allemande et la Première Guerre mondiale, fut une foire surabondante de l'amusement, et son centre, le symbole de sa survie, était la ville Lumière, la métropole Paris. Les Nouveaux Riches, les Barons de l'industrie, les Banquiers, les Seigneurs du commerce mondial et de l'Exposition universelle démontrèrent au monde, à l'apogée euphorique de l'ère industrielle, qu'on pouvait tout avoir avec l'argent, et que parmi les accessoires du plaisir, deux choses surtout étaient à vendre : l'amour et l'art. »

François Malherbe, *La Belle Époque*, p. 35

*Cendrillon*, conte de fées en quatre actes et six tableaux d'après Charles Perrault, poème de Henri Cain, musique de Jules Massenet, a été représenté pour la première fois sur la scène du Théâtre national de l'Opéra Comique le 24 mai 1899. L'opéra féerique, monté à grands frais, crée l'événement – le président de la République assiste à la première – et rencontre un succès populaire immédiat (la cinquantième aura lieu dès la fin 1899).



*Cendrillon*

à l'Opéra Comique, mars 2011

© Elizabeth Carecchio

### **Jules Massenet, un compositeur adulé**

Jules Massenet (1842-1912) est *le* grand musicien lyrique français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, musicien dont la réputation dépasse largement les frontières hexagonales ; il reste à ce jour l'un des compositeurs les plus universellement connus et joués. Il ne s'impose qu'à quarante ans, en 1884, avec l'opéra-comique *Manon*, qui sera suivi de quelque vingt-cinq œuvres, dont *Werther* en 1892 et *Thaïs* en 1894. *Sapho*, d'après le roman d'Alphonse Daudet que Massenet compose en collaboration avec Henri Cain en 1896, marque l'apogée de sa carrière. Artiste mais aussi homme d'argent, le compositeur (travailleur infatigable) cherche avant tout le succès, quitte à faire des concessions sur la qualité musicale de sa production. Critiqué pour sa (trop) grande complaisance pour le public « petit-bourgeois » et les sollicitations des chanteurs, directeurs et journalistes, le compositeur est cependant unanimement loué pour son métier et son habileté.

D'autre part, la longue carrière de Massenet, en tant que compositeur et professeur de

composition au Conservatoire, marque l'école française d'opéra de son empreinte stylistique rompue aux demi-teintes de l'opéra-comique, dans lequel sentimentalité, sensualité, sourire et nostalgie sont au service de la peinture psychologique de la femme.

*Cendrillon* a été composé en 1894-1895. Il est certain que le compositeur a apprécié de toucher à un genre nouveau pour lui, celui du merveilleux, et de soumettre son talent musical et dramatique à des situations inédites. À la création, le critique Willy (mari de Colette) aura ce raccourci explicite : « La musique de M. Massenet, si littéralement raccrocheuse de bravos. » En 1899, Massenet suit avec beaucoup d'intérêt la mise en scène de son conte de fées par Albert Carré qui expérimente toutes les possibilités techniques de la nouvelle salle.

## **La réécriture du conte par Henri Cain**

Henri Cain (1857-1937) romancier, dramaturge, peintre et librettiste collabore pour la troisième fois avec Massenet lorsqu'il écrit le livret de *Cendrillon* (il en écrira encore trois autres pour lui : *Chérubin* [1905], *Don Quichotte* [1910] et *Roma* [1912]). Reprenant le conte de Perrault et certains éléments féeriques de celui des frères Grimm, Cain resitue l'action dans un hypothétique XVII<sup>e</sup> siècle, pastichant les comédies moliéresques et leurs personnages bouffons, tout en conservant le registre sentimental « fin de siècle » pour le couple amoureux formé par Cendrillon et le Prince Charmant. À ce mélange des tons d'un goût décadent, s'ajoute une prose poétique d'un style affecté dont la mise en musique masque en partie le maniérisme et la redondance.

### ***Le livret***

Le livret composé en quatre actes et six tableaux se plie aux exigences du compositeur et aménage habilement l'entremêlement des morceaux musicaux (air, duo, trio, ensemble, chœur, danse...) et des parties parlées dans le déroulement dramatique.

### ***L'argument***

#### **Acte I**

Pandolfe, un roturier au caractère faible, regrette d'avoir quitté sa campagne pour épouser la comtesse de la Haltière, d'autant que sa fille Lucette, appelée « Cendrillon », est la laissée-pour-compte de la famille recomposée. L'ambitieuse comtesse ne songe qu'à préparer, à grand renfort d'artifices, ses deux filles Noémie et Dorothee pour paraître au bal du roi le soir même. Restée seule, Cendrillon songe avec regret au bal et range la maison avant de s'endormir dans l'âtre. Sa marraine la Fée paraît et commande à ses follets une robe couleur de ciel et un attelage complet. Lorsque Cendrillon se réveille, elle est métamorphosée et part au bal sur la promesse de le quitter avant minuit. Ses pantoufles enchantées la rendront inconnue à ses proches.

#### **Acte II**

Chez le roi, tout est prêt pour le bal mais ni courtisans, ni médecins, ni ministres ne parviennent à distraire de sa mélancolie le jeune Prince Charmant qui ne rêve que d'amour. Alors que les danses se succèdent afin de lui permettre de choisir une épouse, Cendrillon paraît. Le coup de foudre est réciproque. Minuit arrache les amoureux l'un à l'autre.

#### **Acte III**

De retour chez elle, Cendrillon regrette d'avoir perdu une pantoufle dans sa fuite. Ses demi-sœurs et sa belle-mère rentrent peu après, furieuses que le bal ait été écourté par la disparition de l'inconnue qu'elles calomnient. Cendrillon est bouleversée. Bien que Pandolfe ait trouvé la force de chasser les trois harpies et lui promette de la ramener au pays, Cendrillon décide de s'enfuir seule jusqu'au Chêne des fées.

Sous le Chêne sont rassemblés, autour de la Fée, follets et esprits qui se dispersent quand arrivent, par des chemins différents, Cendrillon et le Prince Charmant. Chacun prie la Fée de lui rendre l'aimé(e) et entend l'autre sans le voir. La Fée les autorise à s'embrasser et les endort.

#### **Acte IV**

Plusieurs mois ont passé et Cendrillon sort d'un long sommeil entrecoupé de délires. Elle se demande si elle n'a pas tout rêvé, ce que lui confirme son père. Mais dans la rue, un appel la reconforte : un héraut invite, de la part du Prince, toutes les jeunes filles du royaume à essayer la pantoufle perdue.

Dans la cour d'honneur du château se pressent les jeunes filles. L'arrivée de Cendrillon redonne vie au Prince défaillant. Leur union bouleverse Pandolfe mais c'est M<sup>me</sup> de la Haltière qui manifeste la joie la plus tapageuse.

Programme de l'Opéra Comique, janvier 2011

### **L'Opéra Comique, seconde scène lyrique française**

La modernité de ses nouveaux équipements électriques va faire de l'Opéra Comique un des lieux les plus attractifs pour la création lyrique du début de siècle.

#### ***Une nouvelle salle Favart***

« La Salle Favart a en effet rouvert ses portes quelques mois plus tôt, le 7 décembre 1898, après cinq ans de travaux. Troisième du nom, bâtie sur les plans de Louis Bernier, elle renaît des cendres de l'incendie de 1887. La presse a fait état de ses proportions inchangées depuis l'Ancien Régime (« Ne nous plaignons pas : l'Opéra Comique ne pourra pas monter de pièces à grand spectacle, c'est peut-être son salut », lit-on), de ses dispositifs de sécurité exemplaires, de la beauté de son décor architectural créé par la fine fleur de l'art officiel et surtout de son installation électrique qui en fait le théâtre le plus moderne d'Europe. »

Agnès Terrier, Programme de l'Opéra Comique, janvier 2011.

#### ***Un nouveau directeur***

Albert Carré (1852-1938) est tour à tour chanteur, auteur dramatique, librettiste, directeur de théâtre, avant de se voir confier (entre 1898 et 1914, puis de 1918 à 1925) la destinée de la seconde scène lyrique française. Décidé à y mener une politique de prestige, il débute sa direction en réalisant la mise en scène fastueuse de *Cendrillon*. La collaboration Massenet/Carré (compositeur/metteur en scène) se poursuivra jusqu'à la mort du compositeur en 1912.

## La production de 1899

### Personnages et emplois

Massenet a recours dans les emplois vocaux à une variété tout à fait inhabituelle qui nécessite une distribution difficile à réunir. C'est sans doute l'une des raisons de la rareté des programmations de *Cendrillon* sur les scènes d'opéra. Le librettiste a par ailleurs choisi de donner des prénoms à des personnages qui n'en avaient pas dans le conte. Ainsi, Cendrillon – surnom qui vient de ce que la jeune fille passe la plupart de son temps dans l'âtre où se trouvent les cendres – s'appelle Lucette dans le livret. Mais ce n'est pas la seule à avoir une identité précise comme le montre la liste des personnages.

Cendrillon (soprano)

M<sup>me</sup> de la Haltière (mezzo –soprano ou contralto)

Le Prince Charmant (*falcon* ou soprano de sentiment, parfois remplacé par un ténor)

La Fée (soprano léger)

Noémie (soprano)

Dorothée (mezzo-soprano)

Pandolfe (basse chantante ou baryton)

Le Roi (baryton)

Le Doyen de la Faculté (ténor ou ténor)

Le Surintendant des Plaisirs (baryton)

Le Premier Ministre (basse chantante ou baryton)

Les six Esprits (quatre soprani et deux contralti)

Chœurs : Serviteurs, Courtisans, Docteurs, Ministres, Dames et Seigneurs

Ballet : Follets, Tailleurs, Coiffeurs, Modistes, Fiancés (2 solistes), les Filles de la Noblesse, Princesses, Gouttes de Rosée

Figuration : Dames et Seigneurs, Pages, Musiciens, Princesses, Serviteurs, etc.

La voix du Hérault : personnage parlant depuis les coulisses

### *En classe*

#### **Lire et comprendre**

Demander aux élèves de commenter la formation des noms du père (Pandolfe) et de la belle-mère (M<sup>me</sup> de la Haltière) qui met en avant son titre de comtesse mais dont l'arrogance et les manières relèvent plutôt de la petite bourgeoisie. Quels sont les référents implicites ? En déduire ce que cela implique sur leur caractère respectif.

On soulignera au passage l'esprit du librettiste qui invente une poétique onomastique au service de l'action théâtrale. On pourra relever le clin d'œil intertextuel à Molière lorsque le père de famille, qui a du mal à asseoir son autorité, reprend dans l'acte I, non sans ironie, une réplique d'Arnolphe : « Du côté de la barbe est la toute-puissance. » (Acte III, scène 2 de *L'École des Femmes*).

## La distribution



[Consulter le programme de l'Opéra Comique de mai 1899](#)

### En classe

#### Analyser le programme

Demander aux élèves d'analyser ce document.

- En quoi la conception graphique et typographique de cette page de distribution rend-elle compte de l'organisation hiérarchique des personnages et des emplois ?
- Quelles sont les indications portées à la connaissance du public quant au déroulement du spectacle en actes et en tableaux ?

### L'orchestre

Des musiciens sont présents sur scène et dans les coulisses. L'orchestre est complet mais de dimension modeste, adaptée à la fosse de la salle Favart. En voici la composition :

- 3 flûtes dont 1 piccolo, 2 hautbois (le 2<sup>e</sup> jouant du cor anglais), 2 clarinettes, 2 bassons ;
- 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba ;
- paire de timbales, cymbales et grosse caisse, tambour militaire, de basque, triangle, timbres ;
- 2 harpes ;
- cordes : formation quintette.

Cette formation est totalement étrangère au courant général du symphonisme postromantique qui règne dans l'Europe musicale : la palette de couleurs des vents intègre des timbres intermédiaires (flûte en sol, cor anglais, clarinette basse, contrebasson...) et, par conséquent, pour rééquilibrer la balance, le volume des cordes est augmenté.

L'orchestration de Massenet, sous-tendue par la volonté explicite de simplicité et d'efficacité, est d'une très grande clarté.

## En classe

### Écouter et comparer

Demander aux élèves de comparer le début de l'acte IV (« Matinée de printemps ») avec celui du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy (1894).

## Opéra et féerie

### Une féerie revisitée

Le genre de la féerie sur les scènes de théâtre n'est pas nouveau à la Belle Époque où le romantisme teinte de fantastique un merveilleux, né au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fait un grand usage de la machinerie. La fin des années 1830 voit émerger la grande féerie à tableaux, associant burlesque, vaudeville et changements à vue spectaculaires. Le genre s'épanouit dans les décennies qui suivent, multipliant tous les effets visuels liés aux avancées de la machinerie au théâtre et en optique.

### Électricité et modernité : la fée comme personnage emblématique

La fascination pour le conte de Perrault s'accompagne ainsi d'une fascination pour la modernité. [Les moyens offerts par l'électricité sont au cœur de la mise en scène d'Albert Carré](#). Il n'est donc pas étonnant que la marraine du conte prenne l'allure de la Fée Électricité et qu'elle soit l'agent du merveilleux. Personnage principal dans cette réécriture du conte, c'est elle qui est représentée sur [l'affiche de la création](#) et non Cendrillon, comme c'est le cas pour les autres œuvres lyriques reprenant le conte.

## En classe

### Analyser l'affiche

Analyser le visuel de l'affiche avec les élèves : étudier sa composition, le traitement du personnage principal, le paysage bucolique. Quel est l'effet produit ? Quelles peuvent être les attentes du spectateur ?

## Cendrillon et le merveilleux

Le merveilleux dans le spectacle passe évidemment par des trucages et des astuces de mise en scène. L'électricité joue un rôle important lors de la création, mais aujourd'hui, la palette des moyens techniques est bien plus étendue.

## En classe

### Relever et repérer

À partir de la lecture du livret et/ou de l'argument de la pièce, demander aux élèves de retrouver les trois moments dans lesquels le merveilleux intervient (la transformation de Cendrillon par sa marraine la Fée, l'apparition du carrosse enchanté et, enfin, la branche articulée du Chêne des Fées). Les amener à remarquer que ces prodiges résultent à chaque fois d'une injonction de la Fée :



- « Cendrillon tu seras la beauté sans pareille ! »
- « Voici ton carrosse, princesse ! »
- « Fermez-vous muraille embaumée ! »

Demander aux élèves d’imaginer pour chacun de ces moments des solutions scéniques pour faire surgir le merveilleux du conte. Comment, à la place du metteur en scène, les élèves résoudreiraient-ils techniquement les trois actes de magie ?

Afin de donner une vision synoptique et transversale de l’activité artistique de cette période (1890-1900), demander aux élèves de faire un tableau chronologique intégrant les principales créations artistiques (littérature, opéra, théâtre, danse, musique, arts plastiques et cinéma), les avancées techniques majeures ainsi que les manifestations culturelles et scientifiques en Europe.

## **Vers la scène...**

### **Les métamorphoses de *Cendrillon***

#### **De Perrault à Cain, variations autour d'un conte de fées**

On ne peut dénombrer les différentes versions de ce conte dont la première trace écrite semble être un conte chinois datant du IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (voir l'explication de Bruno Bettelheim in *Psychanalyse des contes de fées*, Hachette Littérature, collection « Pluriel », 1998, p. 349). L'origine orientale explique la valorisation de la petitesse du pied comme critère de beauté féminine et l'importance donnée au soulier confectionné à partir d'une matière rare. En Europe, on ne recense pas moins de 570 versions de ce conte issu d'une tradition orale. Certains éléments de cette histoire se retrouvent néanmoins d'une version sur l'autre, à commencer par la présence du merveilleux et l'idée d'une épreuve à surmonter pour accéder à l'âge adulte.

#### ***Les invariants du conte***

Les élèves connaissent tous ce conte qui fait partie du patrimoine de la culture enfantine. C'est pourquoi nous nous appuyons sur leur connaissance de l'histoire pour construire collectivement la trame et soulever, éventuellement, les variantes selon les propositions de la classe.

#### ***En classe***

##### **Comprendre une narration**

Demander aux élèves de retrouver les différentes étapes du conte en s'appuyant sur leurs connaissances. S'aider du schéma actantiel pour structurer les différentes étapes : situation initiale, élément déclencheur, péripéties, dénouement, situation finale.

À l'issue de cette récapitulation collective, sensibiliser les élèves au fait que chaque époque donne une couleur particulière au conte en mettant en avant tel ou tel élément, voire en introduisant ou en supprimant des éléments. Ainsi, les deux versions – celle de Perrault, au XVII<sup>e</sup> siècle et celle des frères Grimm, au XVIII<sup>e</sup> siècle – sont-elles très différentes dans leur tonalité, même si le schéma narratif reste le même.

#### ***En classe***

##### **Lire et comparer**

Demander aux élèves d'analyser les différences entre les deux versions les plus connues du conte : celle de Charles Perrault (*Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, 1697) et celle des frères Grimm (*Aschenputtel*, 1812, traduction M. Robert, 1976). La lecture des deux contes pourra être menée en classe, les textes étant relativement courts. Les différences seront alors directement inscrites au tableau.

##### **Remarque**

Ces deux versions du conte peuvent être trouvées sur Internet.

L'intérêt ici est de confronter les deux textes pour mettre en évidence les points communs (la famille recomposée, le rejet de Cendrillon par la belle-famille, le recours au merveilleux, le bal, la rencontre du prince, la perte de la pantoufle, la quête du prince et le bonheur final). Plusieurs axes d'étude sont alors envisageables :

- **l'incipit**, qui permet d'étudier la façon dont on « entre » dans l'histoire. On sera sensible à la présentation des personnages et à la manière dont les frères Grimm introduisent la relation entre Cendrillon et la mère défunte ; le conte prend ici une dimension plus poétique et plus symbolique avec, en particulier, la requête de Cendrillon auprès de son père (« Père, le premier rameau qui heurtera votre chapeau sur le chemin du retour, cueillez-le pour moi. ») ;
- **le merveilleux** : on constatera que le personnage de la marraine est remplacé dans le conte de Grimm par l'action des oiseaux et par le pouvoir de l'arbre à souhaits (« Petit arbre, ébranle-toi, agite-toi, jette de l'or et de l'argent sur moi. ») ;
- **les relations entre Cendrillon et son père**, d'une part, et celles de **Cendrillon et sa belle-famille** (les deux sœurs et la belle-mère) d'autre part : quels sont les sentiments du père vis-à-vis de sa fille ? Comment comprendre l'épreuve des lentilles (Grimm) ? Interroger la bonté de Cendrillon envers ses sœurs, sa ruse au retour du bal, son pardon final (Perrault)... ;
- **la pantoufle** : quel est son rôle dans le conte ? En quelle matière est-elle confectionnée ? Comment la perd-elle ? Que font les deux sœurs pour pouvoir la chausser (Grimm) ?
- **la situation finale** : montrer comment les deux versions s'opposent radicalement. Cette étude comparée aiguïsera l'attention des élèves lors de leur venue à l'Opéra Comique, car la version de Cain/Massenet joue habilement avec les attendus du conte et s'en démarque à bien des égards.

### *De l'écriture du conte à celle du livret : la réécriture de Henri Cain*

Après l'étude détaillée de ces deux versions, les élèves seront mieux à même de découvrir les emprunts que le librettiste Henri Cain a effectués et la part d'originalité qui lui revient dans l'écriture proprement dite de son livret.

Nous pourrions nous arrêter sur la notion de « réécriture » qui implique une intention particulière de la part de celui qui s'empare d'un objet appartenant à la culture commune. Nous pourrions également réfléchir sur le choix stylistique d'un mode particulier de réécriture tel que la transposition, la parodie, le pastiche, etc.

#### *En classe*

##### **Rechercher et trouver autour d'un thème**

Demander aux élèves de chercher dans le domaine de la culture (littérature, mais aussi peinture, cinéma, ballet, etc.) des exemples de relecture/réécriture d'une œuvre. Insister sur la notion d'« écart » et sur l'effet que la reconnaissance de cet écart produit sur le lecteur ou le spectateur. Chaque élève pourra, sous forme d'exposé, présenter une œuvre originale et sa transposition.

Sans trop déflorer l'originalité du livret de Cain, nous signalons tout de même, avant de découvrir l'opéra dans la version de Benjamin Lazar, un épisode totalement inventé par le

librettiste qui signe là l'originalité de sa version : l'épisode de l'arbre aux fées ([consulter le deuxième tableau de l'acte III](#))

### *En classe*

#### **S'interroger sur la mise en scène**

À partir de l'écoute en classe de cette scène, demander aux élèves de dégager la nouveauté apportée par le livret. Quel est le rôle de la fée ? Comment le Prince Charmant et Cendrillon sont-ils traités ? Une fois les enjeux dramatiques mis en lumière, on s'interrogera sur la mise en scène de cet épisode : proposer aux élèves répartis en groupes de jouer la scène en reprenant les paroles du livret.

### **Cendrillon à travers les arts**

Pour préparer la venue au spectacle, il sera important de présenter aux élèves quelques-unes des multiples transpositions artistiques que l'argument a suscitées : opéra, ballet, film, dessin animé, chanson, etc.

### *En classe*

#### **Rechercher**

Demander aux élèves de rechercher toutes les formes artistiques qui se sont intéressées à ce conte de fées. Le résultat de ces recherches pourra donner lieu à une restitution sous plusieurs formes : exposé, exposition, projection, analyse comparée d'extraits d'un même épisode, etc.

### **La mise en scène de Benjamin Lazar**

#### ***Benjamin Lazar et Cendrillon***

### *En classe*

#### **Analyser la mise en scène**

Demander aux élèves de faire des recherches sur Benjamin Lazar et son travail de mise en scène. À partir de ces éléments, leur demander d'imaginer les raisons qui ont pu pousser ce jeune metteur en scène à s'emparer de cet opéra.

#### ***Hypothèses de lecture du spectacle***

À partir du travail préparatoire effectué, il est important de construire « un horizon d'attente » pour les élèves. Ils vont assister à une création contemporaine de cette œuvre : qu'en attendent-ils ? Qu'imaginent-ils de la mise en scène de Benjamin Lazar ?

### *En classe*

#### **Analyser la mise en scène**

Lister les questions que les élèves se posent concernant cette mise en scène de l'opéra.

Ces questions seront reprises lorsqu'ils auront découvert le spectacle pour confronter les attendus à l'œuvre vue.

### *En classe*

#### Analyser la mise en scène

Soumettre aux élèves quelques-uns des [croquis de costumes](#) prévus pour la mise en scène de Benjamin Lazar à l'Opéra Comique puis les interroger sur l'univers de mise en scène possible que ces éléments révèlent.

### La mise en œuvre lyrique

Rompant au métier de compositeur lyrique, Massenet aborde *Cendrillon* comme un exercice de style nouveau, pour lequel il dresse un inventaire de ses procédés favoris. La variété de tons introduite par le librettiste, loin de l'embarrasser, lui fournit l'occasion de montrer les multiples facettes de son talent.

### Le mélange des genres

Ainsi est-il conduit à pratiquer différents genres, ayant chacun leur spécificité :

- la musique descriptive du monde de la féerie, servant de décor sonore aux divers effets scéniques ;
- la musique de ballet, en référence aux danses de l'Ancien Régime ;
- la musique lyrique comique de type bouffe, épinglant le ridicule de la noblesse, dans son apparat (la Cour), mais aussi dans son quotidien domestique (la maisonnée de M<sup>me</sup> de la Haltière) ;
- la musique lyrique sérieuse, dans le ton de la comédie sentimentale, qui se joue entre Cendrillon et le Prince Charmant ainsi qu'entre Cendrillon-Lucette et son père Pandolfe.

### *En classe*

#### Repérer

Après consultation du [tableau analytique de l'opéra](#), proposer aux élèves des extraits brefs (une minute peut suffire) dont ils devront définir le genre (comique, sérieux, descriptif, dansant).

Proposer à présent un travail de mémorisation. Une fois établie la succession des événements dans le conte de Cendrillon, choisir des scènes repères auditifs pour chaque acte ; voici une suggestion :

- Acte I, scène 5 : consulter [la partition](#) de Cendrillon et son analyse
- Acte II, scène 2 : le Prince Charmant (voir ci-dessous)
- Acte III, 2<sup>e</sup> tableau, scène 1 : la Fée et les Esprits
- Acte IV, 1<sup>er</sup> tableau, scène 3 : chez M<sup>me</sup> de la Haltière, arrivée du Héraut

Les scènes de Cendrillon et du Prince Charmant peuvent être chantées. De même, le chœur des Esprits de l'acte III peut être travaillé en chant choral. Ces pères ancrés dans la mémoire, essentiellement grâce au chant, faire deviner aux élèves ce qui doit les précéder et les suivre.

## Quelle voix pour le Prince Charmant ?

L'emploi du Prince Charmant est habituellement dévolu à une femme travestie. Ce choix de jeune femme interprétant un jeune adolescent est une tradition opératique. Une voix de soprano dramatique ou de mezzo-soprano convient mieux que celle d'un ténor (voix adulte) pour le rôle d'un adolescent qui n'a pas encore mué. Ainsi en va-t-il pour tous les rôles de pages, dont le plus célèbre, Chérubin, dans *Les Noces de Figaro* de Mozart. Reprenant la tradition du travesti, dont la connotation « Ancien Régime » allait dans le sens du pastiche musical ambiant, Massenet a judicieusement requis un soprano *falcon* pour le Prince, au grave puissant et à l'aigu limité, ainsi qu'au timbre légèrement voilé. Malheureusement, l'interprète n'a pas répondu aux attentes du compositeur :

« Je ne puis comprendre pourquoi M. Massenet n'a pas fait du Prince Charmant un ténor ; l'œuvre y eût gagné, et nous aussi, qui n'eussions pas entendu M<sup>lle</sup> Emelen, éphèbe mélancholieux [*sic*], à qui le chagrin a laissé plus de joues que de voix. »

Gaston Carraud, *La Liberté*, 29 mai 1899

Dans [l'enregistrement choisi ici comme référence](#), c'est le ténor Nicolai Gedda qui chante.

### En classe

#### Étudier le personnage du Prince charmant

Proposer aux élèves d'étudier la première apparition du Prince Charmant (II, 2), n° 5 « Cœur sans amour... ». Pour ce faire, prendre appui sur [le poème concerné](#) et [la partition](#). Interroger les élèves :

- comment se présente le personnage ?
- en quoi attire-t-il la sympathie ?
- qu'apportent les didascalies, relevées sur la partition ?

Procéder à l'audition du numéro musical puis questionner les élèves :

- retrouve-t-on les intentions du compositeur ?
- la voix de ténor est-elle adaptée/inadaptée au personnage ?

Soumettre à la classe cette critique :

« Le personnage le moins bien venu, à mon sens, est le Prince Charmant : il est trop dolent et trop alanguï. L'impression vient peut-être de ce que le rôle est rempli par une femme travestie. Tel qu'il est, le Prince Charmant ne paraît pas très amoureux. Or, le Prince Charmant, c'est Éros, c'est l'Amour devant Psyché. Massenet, qui est un lettré et qui a l'intelligence vive et fine, sait tout cela. Pourquoi son Prince est-il si fade ? »

Montcornet, *Le Petit Parisien*, 25 mai 1899

### *En classe*

Dans le spectacle de l'Opéra Comique, c'est une voix de femme qui interprète le Prince Charmant. Une comparaison pourra être faite à partir de cet air n° 5, dans la mesure où les élèves en auront mémorisé les paroles et la musique.

## Questionner l'esthétique de la mise en scène

### Remémoration

Après avoir assisté au spectacle, le retour en classe donnera lieu à une description chorale de ce qui a été vu et entendu, à partir de l'horizon d'attente qui aura été construit en amont.

#### *En classe*

##### **Se remémorer et confronter**

Confronter l'expérience de spectateur avec les attendus de chacun. Proposer par exemple aux élèves de compléter à tour de rôle la phrase : « Je m'attendais à..., j'ai vu... »

Cette introduction permettra de recomposer de manière collective une image visuelle et/ou sonore du spectacle.

Il peut également être intéressant de se remémorer les motifs musicaux. Ceux-ci agissent comme des aide-mémoires. Ils ne correspondent pas au leitmotiv wagnérien, mais possèdent un pouvoir unificateur. Confiés à l'orchestre, ils sous-tendent la trame musicale en liant les épisodes entre eux. Ainsi, Massenet garantit l'unité formelle des différents panneaux qui composent les actes de l'opéra. En conséquence, leur réitération les inscrit dans la mémoire de l'auditeur et leur seule évocation fait resurgir tout un pan du spectacle.

Les motifs proposés sont les suivants :

- [le motif de la noblesse](#) (qui unifie l'acte I),
- [le motif du menuet de Mme de la Haltière](#) (I, 3),
- [le motif de l'entrée du Roi](#) (II, 3),
- [le motif des vingt quartiers de Mme de la Haltière](#) (III, 2).

#### *En classe*

##### **Écouter, resituer**

Faire écouter aux élèves, sans information préalable, tel ou tel motif. Ils disposent pour cette écoute du [synopsis des actes](#). Leur demander de resituer ces motifs dans l'opéra, de les contextualiser (action et décor) pour enfin les nommer ou les renommer selon leur propre jugement. Pour terminer, leur demander de donner une illustration gestuelle, graphique, voire chorégraphique de ces motifs (mains droite et gauche peuvent avantageusement remplacer les pieds...).

Cette activité peut être précédée éventuellement d'un travail de dépistage : jouer les motifs en tronquant, à tour de rôle, la dynamique, le phrasé, le rythme, les hauteurs et faire corriger la classe par le chant réitéré et de plus en plus précis du motif. Soumettre enfin aux élèves la transcription musicale.

### Entrer dans l'interprétation scénique proposée

Le point de vue de Benjamin Lazar est original. Le mélange des époques n'aura sans doute pas échappé aux élèves. Quelle est la démarche dramaturgique qui a guidé le metteur en scène ?



**En classe**

Demander aux élèves de lire [l'entretien avec Benjamin Lazar](#) et de dégager son projet lorsqu'il s'empare de l'œuvre de Jules Massenet. Que cherche-t-il à rendre perceptible à travers sa mise en scène ?

Voici quelques axes du dispositif dramaturgique qui peuvent être travaillés en classe.

**Le cadre narratif : le mélange des époques****Au niveau visuel**

L'objectif consiste à repérer dans le spectacle la mise en perspective du XVII<sup>e</sup> siècle par le XIX<sup>e</sup> siècle.

**En classe****Décrire**

Demander aux élèves de décrire le début du spectacle. Quel est le rôle de ce personnage qui fait entendre un phonographe devant le rideau rouge (« Je suis un mort qui parle. ») ? Souligner cette mise en perspective qui transparait :

- dans la diversité des personnages présents sur scène : aux côtés des personnages du conte (la belle-mère, les deux sœurs, etc.) figurent des hommes qui semblent être les techniciens d'un tournage, habillés à la mode « début de siècle » ;
- au travers des costumes : aux perruques et aux costumes renvoyant au XVII<sup>e</sup> siècle succèdent des redingotes et des robes du XIX<sup>e</sup> siècle ;
- dans la scène de bal (II, 3) : celle-ci intègre aux danses-ballets attendues le genre du « divertissement » prisé dans les théâtres du XIX<sup>e</sup> siècle.

**Au niveau musical**

Massenet, bien qu'annonçant [menuet](#) et autre [rigaudon](#) dans ses morceaux, ne pratique cependant pas le pastiche du ballet ou de la suite de danses baroques : son rigaudon sonne comme de la musique d'Offenbach et les chorégraphes ont eux aussi opté pour l'anachronisme avec une danse du début du XX<sup>e</sup> siècle : le *cakewalk* (proposer par exemple aux élèves d'écouter *Golliwog's Cake-walk*, extrait de *Children Corner* de Debussy).

**En classe****Comparer**

Demander aux élèves de comparer différents menuets :

- celui de M<sup>me</sup> de la Haltière tiré de *Cendrillon*,
- *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière/Lully (voir si possible un extrait de la captation du spectacle de Benjamin Lazar).

Travailler sur l'historicisation et la stylisation de la musique : pourquoi la page de Massenet n'a-t-elle pas pu être composée à la période baroque (instrumentation, forme, harmonie) ?

Travailler sur le rythme : s'appliquer à reproduire le [pattern](#) rythmique des danses et rechercher des pas (appui, saut, rotation, balancement...) qui peuvent s'y adapter.

À l'aide du [tableau analytique](#), demander aux élèves de se remémorer les différents « numéros » de la scène I de l'acte II et de les décrire.

Cette séquence renvoie au genre de la « revue » qui fait se succéder des numéros sans lien entre eux : il s'agit de divertir le Prince. On insistera sur la projection d'images de Méliès sur un écran de fumée : comment peut-on interpréter cet effet ? Qu'est-ce qui succède immédiatement à ce numéro ? Par quelle entrée se fait l'arrivée de Cendrillon ? En quoi est-ce lui donner une importance particulière ? Les autres personnages étaient-ils arrivés par le côté jardin ?



Production Cendrillon mars 2011  
© Elizabeth Carecchio  
Cendrillon, mars 2011, Opéra Comique

## L'irruption de l'inquiétante étrangeté : un regard porté sur la folie ?

### *En classe*

Comment Benjamin Lazar représente-t-il Cendrillon au moment où elle s'éveille (acte IV) ? Quelle est la couleur dominante (le lit, sa chemise de nuit) ? À quel univers cela renvoie-t-il ?



Judith Gauthier et Laurent Alvaro  
© Elizabeth Carecchio  
Cendrillon, mars 2011, Opéra Comique

**En classe**

Quelle interprétation donner à cet épisode qui recouvre le « sommeil » de Lucette ? Combien de temps s'est-il écoulé ? Quelles sont les deux interprétations qui s'opposent (la conviction du père vs l'espoir de Lucette) ?

Demander aux élèves de retrouver dans le texte du livret la description que fait le père de l'état de sa fille et les sensations de celle-ci. Leur demander de compléter le tableau suivant (IV, premier tableau, scène I).

Le père	Lucette
« Tu riaais... tu pleurais... Sans motif et sans trêve... Tu vivais comme dans un rêve... Comme au hasard Tu murmurais des mots confus... »	« J'étais donc insensée... »

**En classe****Expliquer la mise en scène**

Demander aux élèves de retrouver dans [l'entretien avec Benjamin Lazar](#) ce qui a présidé à ce choix dramaturgique, de l'expliquer en s'appuyant sur le livret pour le justifier. Que penser du traitement scénique proposé par le metteur en scène pour rendre plus sensible l'exacerbation et la confusion de l'expression des sentiments ?

On pourra prolonger cette vision apportée à l'opéra par des recherches sur le docteur Charcot et ses patientes.



Judith Gauthier, Aurélia Legay, Salomé Haller et Ewa Podlés

© Elizabeth Carecchio

Cendrillon, mars 2011, Opéra Comique

## ***Le dispositif scénique : l'espace des métamorphoses***

### **L'espace et ses transformations**

#### ***En classe***

##### **Décrire la scénographie**

Demander aux élèves de décrire la scénographie. Sont-ils surpris par le parti pris scénographique ? Est-ce un décor « réaliste » ? À quoi la structure métallique peut-elle faire penser ?

Sans limiter l'imaginaire des élèves (cage, prison, structure à la Eiffel, etc.), on reprendra le passage de [l'entretien avec le metteur en scène](#) qui explicite ces références.

#### ***En classe***

##### **Analyser la réalisation scénographique**

Qui était Georges Méliès ? Demander aux élèves de faire une recherche sur Internet pour retrouver des images de son studio afin de les comparer avec la réalisation scénographique.

Demander aux élèves de retracer l'évolution de l'espace scénographique au regard de l'espace dramatique (les différents lieux représentés dans le livret). Leur demander de compléter le tableau suivant et de commenter les transformations : comment la scénographie s'adapte-t-elle aux changements de lieux ?

<b>Livret</b>	<b>Scénographie</b>
Acte I Chez M <sup>me</sup> de la Haltière	
Acte II Chez le Roi	
Acte III, premier tableau Chez Cendrillon	
Acte III, deuxième tableau Chez la Fée (un grand chêne au milieu d'une lande pleine de genêts en fleurs ; au fond : la mer, nuit claire, lumière très bleutée)	
Acte IV, premier tableau La terrasse de Cendrillon	
Acte IV, deuxième tableau Chez le Roi (la cour d'honneur)	

### **La mise en scène des éléments du merveilleux**

Les élèves ont été amenés à réfléchir sur le traitement du merveilleux avant de voir le spectacle. Il s'agit à présent d'analyser le traitement scénique proposé par la mise en scène :

l'assemblage du carrosse, la confection de la robe de bal de Lucette et le traitement scénique du chêne des Fées.

### *En classe*

#### Analyser le traitement scénique

Comment ces différents éléments (le carrosse, la robe de bal de Lucette, le chêne) apparaissent-ils sur la scène ? Demander aux élèves de confronter les attentes du genre et la réalisation scénique qu'en propose Benjamin Lazar : qu'est-ce qui frappe d'emblée dans ses propositions ? Pourquoi le metteur en scène a-t-il pris le parti de la simplicité et de l'épure, plutôt que de chercher à créer des « effets » ?

On rappellera, par ailleurs, son intention de rendre un hommage à la « fée électricité »



Judith Gauthier  
© Elizabeth Carecchio  
Cendrillon, mars 2011, Opéra Comique



Michèle Losier et Judith Gauthier  
© Elizabeth Carecchio  
Cendrillon, mars 2011, Opéra Comique

La féerie dans le spectacle est également prise en charge par le mouvement des corps (on pourra relever dans la distribution la présence de six « Esprits » et de cinq danseurs) et notamment par des chorégraphies que l'on pourra opposer aux danses très « codées » de la Cour : la danse aérienne des Esprits (acte I, scène V) et la danse des Gouttes de rosée (acte III, 2<sup>e</sup> tableau, scène IV).

***En classe*****Étude de la danse des Gouttes de rosée**

Demander aux élèves de décrire la chorégraphie : quels sont les effets produits par le mouvement, les matières, les lumières ? Quelles images cette danse évoque-t-elle (flamme, corolle, papillon, etc.) ?

Proposer aux élèves de regarder la danse Serpentine de Loie Fuller sur Youtube : quels sont les éléments que l'on retrouve dans la chorégraphie du spectacle ? Qu'est-ce qui caractérise cette danse ? En quoi est-ce un choix judicieux pour traiter ce passage dans l'opéra ?

On invitera les élèves à reprendre la didascalie initiale du deuxième tableau de l'acte III.

**Prolongement possible*****En classe***

Demander aux élèves de faire une recherche sur les motifs de la nature dans le mouvement symboliste en art et en littérature, notamment chez Maurice Maeterlinck. On pourra également reprendre ici l'iconographie de [l'affiche de la création](#).

## **Le mélange des styles musicaux**

### **Le merveilleux sonore**

Le merveilleux sonore repose sur deux principes, apparents dans l'extrait de la partition d'orchestre : des voix extraordinaires, d'une part, une orchestration diffuse, d'autre part.

### **Des voix extraordinaires**

La Fée, ne l'oublions pas, est une [soprano colorature](#). Son registre est celui de l'aigu et du suraigu, elle semble détachée de la pesanteur et la virtuosité de son chant paraît transcender les lois vocales.

#### *En classe*

##### **Comparer**

Demander aux élèves de comparer l'air de la Fée (acte III, 2<sup>e</sup> tableau, scène I) avec le deuxième air de la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* de Mozart. Approfondir le parallèle avec un extrait de la fin du film *Amadeus*.

Chanter [le motif de la Fée \(au numéro 91 de la partition\)](#) avec la classe, par transposition ascendante (à partir du *do 4*). Évaluer la musicalité des sons aigus émis par tous, puis par les voix les plus élevées de la classe.

Les chœurs deviennent également lointains et mystérieux lorsqu'ils chantent bouche fermée.

#### *En classe*

À expérimenter sur [« Fugitives chimères »](#) spécialement retranscrit et arrangé pour une chorale de collège (trois voix égales [sop. 1, sop. 2, mezzo] avec accompagnement de piano).

NB : les partitions jointes au présent dossier comportent des annotations analytiques destinées à enrichir le commentaire d'écoute proposé à la classe.

### **Une orchestration diffuse**

Il convient encore une fois de s'arrêter en particulier sur [l'acte I, scène VI](#). L'arrivée de la Fée et la première plongée dans le monde du merveilleux provoquent un brusque changement sonore et la création rapide d'un nouveau climat, d'où des procédés d'orchestration caractérisés.

Tout comme la lumière, l'orchestre participe à la magie, en divisant les pupitres, transformant la sonorité des instruments (harmoniques de harpe, cor bouché), mettant à nu les timbres (soli) et jouant du relief des plans sonores (très ou un peu « en dehors »).

#### *En classe*

À l'audition, mener les élèves à déterminer les passages qui ont fonction de décor sonore en les distinguant de ceux qui conduisent l'action.

## Le lyrisme

Le personnage « vocal » de Cendrillon est particulièrement soigné par Massenet. Suivant qu'elle chante en duo avec le Prince Charmant ou avec son père, l'écriture change de style lyrique : wagnérien ou sentimental. Cela est particulièrement frappant dans l'acte III. Dans la scène II du premier tableau, le duo Cendrillon/Pandolfe (« Nous quitterons cette ville ») se situe dans le ton sentimental de l'opéra comique fin de siècle, un peu mièvre. L'écriture diatonique, le parallélisme des voix et l'aspect légèrement dansant renvoient à l'amour fusionnel qui unit le père et la fille. Dans la scène II du deuxième tableau, le duo entre Cendrillon et le Prince Charmant devant l'arbre des fées s'inscrit dans le ton wagnérien, un peu outré pour des personnages aussi jeunes.

L'écriture multiplie les tensions (dans l'harmonie et dans les lignes vocales), les voix sont en imitation serrée puis ensemble mais en mouvements variables ; on note le procédé progression/détente. L'amour est ici passionnel.

### En classe

#### Comparer

Afin de permettre la comparaison, faire entendre aux élèves un extrait du grand duo d'amour de l'acte II de *Tristan et Iseut* de Wagner. Poursuivre avec la scène de la chevelure dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, autre création de la salle Favart, en 1902. Pour finir, faire écouter le début du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy (1894) et la danse des Gouttes de rosée de Massenet (1899), soit deux solos de flûte. Cette ouverture sur la musique française offre un lien avec le symbolisme.

## Activité de chant

L'écriture lyrique massénétique est tout sauf « enfantine » dans *Cendrillon*.

### En classe

#### Chanter

Voici des morceaux de chant abordables en classe :

- [« Reste au foyer, petit grillon », air de Cendrillon \(refrain\)](#),
- [« Allez, laissez-moi seul avec mes ennuis », air du Prince \(abordable du point de vue de la tessiture\)](#),
- [« Nous quitterons cette ville », duo Cendrillon/Pandolfe \(chœur à deux voix\)](#) (PDF - 146 Ko),
- [« Fugitives chimères », spécialement retranscrit et arrangé pour une chorale de collège \(trois voix égales \[sop. 1, sop. 2, mezzo\] avec accompagnement de piano\)](#) (PDF - 102 Ko).

## Le traitement de l'acte IV, finale de l'opéra

Le finale – avec un « e » qui provient de l'italien *finale* – est une spécificité de l'art lyrique, très attendue des mélomanes. On l'apprécie d'autant plus qu'on en connaît les artifices, les « ficelles » :



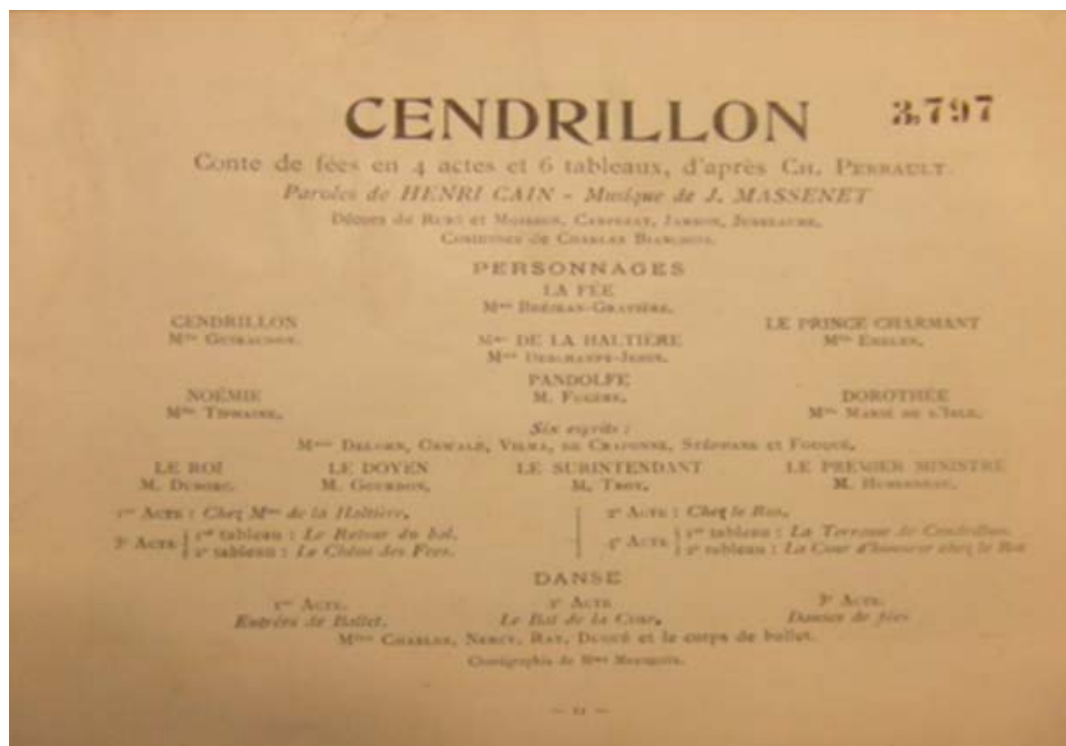
- apparition progressive de tous les personnages sur scène ; même les figurants doivent être présents pour la salutation au public. Notons qu'ici Pandolfe initie l'opéra et l'achève, réalisant, selon une longue tradition théâtrale, « l'envoi » au public : il s'agit du moment où un acteur s'adresse à la salle pour, le plus souvent, réclamer son indulgence (voir le théâtre de foire) ;
- la [strette](#) (« serré » en italien) : brutale accélération du tempo qui précipite la fin et vise à déclencher les applaudissements du public. Ici, elle se produit sur la réplique : « Honneur ! Honneur ! à votre souveraine ! »

[Partition de l'acte IV, finale de l'opéra](#) (PDF - 1,02 Mo)

### *En classe*

#### **Écouter**

Faire écouter plusieurs fois aux élèves le finale, [livret](#) en mains, jusqu'à ce qu'ils intègrent l'articulation des rebondissements dramatiques ainsi que l'enchaînement des panneaux musicaux qui leur correspond. Construire un tableau du finale intégrant : les événements (repérer la [strette](#)), les personnages, les tempi, les nuances.

**Ressources et supports****Annexe 1 : Programme de l'Opéra Comique, mai 1899**

## Annexe 2 : La lumière créatrice de l'atmosphère féerique

La lumière est un élément essentiel de la mise en scène d'Albert Carré : « La lumière devient un moyen d'expression d'une infinie souplesse, qui renforce l'atmosphère du drame, anime le décor ou le suggère, et souligne la présence dramatique de l'acteur. »

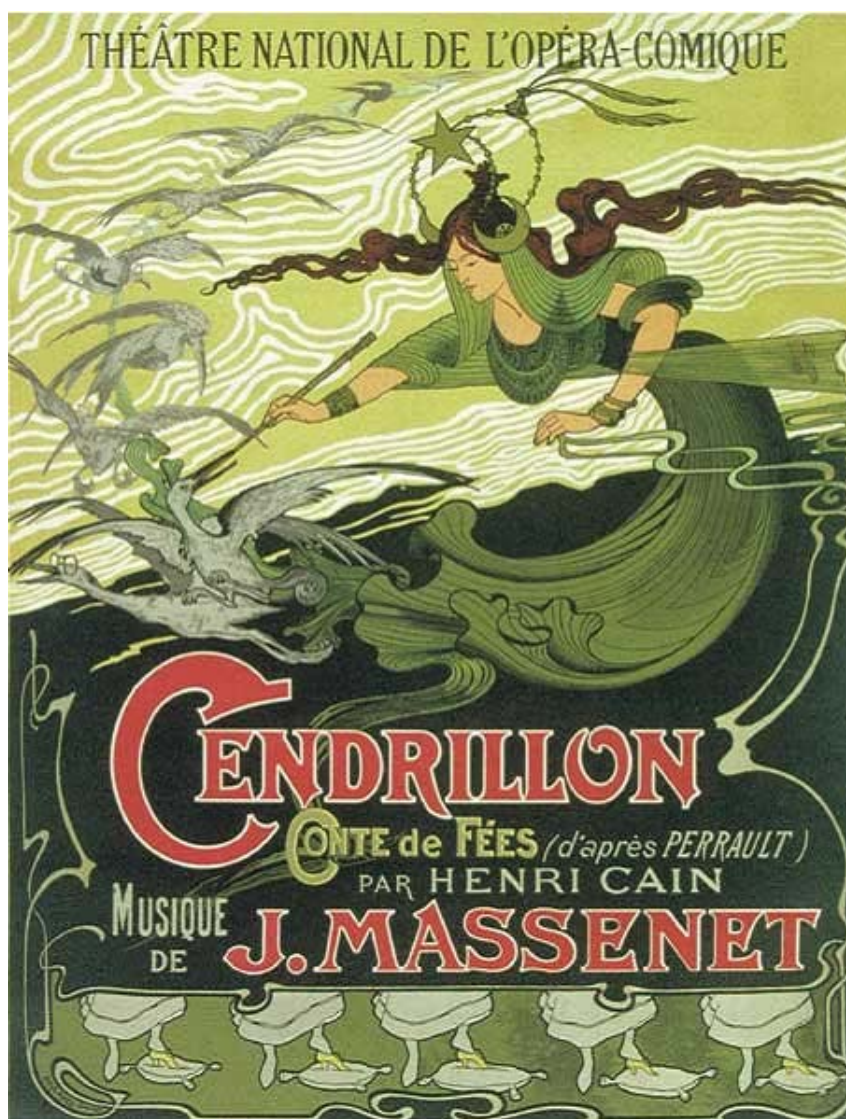
La lumière souligne la présence de l'acteur et accroît son pouvoir expressif. Elle contribue surtout à créer l'atmosphère, l'ambiance décorative de la scène. Le tableau nous montre à quel point le souci du détail est important : les éclairages et leurs couleurs varient beaucoup, suivant le déroulement de l'action. Ils permettent de faire la nuit, noire ou claire grâce à la lune, le jour, avec un soleil très lumineux. La forêt semble vraie grâce à un éclairage vert et magique par l'éclairage polychrome des danseuses.

Les costumes créés par Bianchini sont élaborés dans des étoffes choisies pour l'effet qu'elles produisent dans l'éclairage de chaque situation scénique : « Des étoffes légères, une caisse sans fond à travers laquelle arrive de dessous la scène un jet de lumière électrique colorée à souhait, et les gazes les plus vulgaires se métamorphosent en des tissus précieux d'une richesse et d'un éclat incomparables ! »

« L'emploi des couleurs dans la lumière était bien moins suggestif que les modalités infinies d'application de la lumière elle-même. Celle-ci devenait le grand facteur du décor futur. » Albert Carré exploite le potentiel de la lumière et, en plus de l'utilisation des couleurs, joue sur les matières et l'orientation de la lumière. « La décoration théâtrale, quoique timidement, entrait dans une nouvelle phase de transformation. L'emploi de l'électricité allait procurer aux peintres un moyen d'exalter les couleurs et de parachever l'atmosphère de l'œuvre dont ils composaient les décors et les costumes, tandis qu'elle donnait à quelques praticiens fervents l'occasion d'affirmer que la lumière allait connaître son règne et, se suffisant à elle-même, réaliser seule, par une judicieuse utilisation de sa puissance, le décor vrai du théâtre de demain. » Dans *Cendrillon*, la lumière est au cœur du décor : l'éclairage de la scène se fait par la rampe, les plafonds, la herse et de multiples sources comme la cheminée et les bijoux lumineux. Les bijoux lumineux, imaginés par Gustave Trouvé, sont un « truc » déjà utilisé depuis les années 1880, mais Albert Carré leur donne une dimension esthétique particulière dans la transformation de *Cendrillon* et son départ pour le bal.

[in Noémie Mériaux, Cendrillon, une princesse Belle Époque ?, p. 89-93](#)

**Annexe 3 : Affiche de 1899**



## Annexe 4 : Extrait du livret : Acte III, Tableau 2

Chez la Fée

*(Un grand chêne au milieu d'une lande pleine de genêts en fleurs. Au fond : la mer – nuit claire – lumière très bleutée).*

VOIX DES ESPRITS

*(chœur invisible, bouche fermée, effet lointain, mystérieux, à obtenir de l'ensemble des voix selon la nuance qui sera choisie par le chef des chœurs)*

LA VOIX DE LA FÉE

Ah ! ah !

Ô lueurs éphémères,

Âmes ou follets,

Âmes ou follets,

Glissez ! sur les bruyères,

Flottez sur les genêts !

VOIX DES ESPRITS

*(sopranos)*

Fugitives chimères, ô lueurs passagères,

*(2<sup>e</sup> sopranos, contraltos, ténors, basses)*

Flottez, Glissez ! Glissez !

LA VOIX DE LA FÉE

Chers follets, brillez,

Chers follets, glissez !

VOIX DES ESPRITS

*(sopranos)*

Âmes ou follets, âmes ou follets !

*(2<sup>e</sup> sopranos)*

Âmes, âmes !

*(contraltos, ténors, basses)*

Follets, Follets !

LA VOIX DE LA FÉE

Ah ! ah !

VOIX DES ESPRITS

*(sopranos)*

Glissez sur les bruyères,

Flottez sur les genêts !

*(2<sup>e</sup> sopranos, contraltos, ténors, basses)*

Glissez,

Et flottez !

LA VOIX DE LA FÉE

Ah ! Ah ! Ah ! Glissez ! glissez !  
Flottez sur les genêts !

VOIX DES ESPRITS

*(sopranos)*

Glissez sur les bruyères,  
Flottez !

*(2<sup>e</sup> sopranos, contraltos, ténors, basses)*

Glissez,  
Et flottez !

*Danse silencieuse des Gouttes de rosée*

LA VOIX DE LA FÉE

Flottez !

*(sopranos, contraltos, en riant)*

Ah, ah, ah, ah, ah, ah !

*(ténors, basses)*

Ah, ah !

TROIS ESPRITS

*(1<sup>er</sup> Groupe, qui ont accouru)*

Mais là-bas ! au fond de la lande obscure,  
Par le chemin on voit venir,  
Sur le doux tapis de verdure,  
Une enfant qui semble gémir...

*(2<sup>e</sup> Groupe, qui accourent)*

Regardez ! au fond de la lande obscure !

LA FÉE

*(dans les branches du chêne)*

Et de l'autre côté...

Voyez-vous pas, mes sœurs,  
Ce pauvre garçon tout en pleurs ?

LES DEUX GROUPES RÉUNIS

Regardez ! au fond de la lande obscure...

LA FÉE

Regardez !

LES DEUX GROUPES RÉUNIS

*(les six Esprits, entre eux)*

Ce sont de jolis amoureux...

Comme ils sont malheureux !

D'ombres voilées...

Invisibles pour eux,

Mes sœurs, écoutons bien leurs plaintes désolées.

LA FÉE

*(étendant le bras avec autorité)*

Afin qu'ils puissent se voir,

Ô fleurs, obéissez au magique pouvoir !

Entre le prince et son aimée,

Fermez-vous, muraille embaumée !

*(La Fée se retire doucement dans les branches et redevient invisible.)*

Ah !

## Scène 2

*(Cendrillon et le Prince Charmant arrivent chacun de leur côté. Ils s'agenouillent sans se voir. Ils sont séparés par une haie de fleurs. Et ils adressent leur prière à la Fée.)*

CENDRILLON

À deux genoux,

Bonne Marraine, à deux genoux,

J'implore mon pardon de vous,

Si je vous ai fait moindre peine,

À deux genoux, je vous implore à deux genoux,

Si je vous ai fait moindre peine,

Bonne Marraine !

Je viens à vous !

LE PRINCE CHARMANT

Je viens à vous !

Puissante Reine, je viens à vous !

Et vous demande à deux genoux,

De vouloir terminer ma peine.

Je viens à vous, je vous implore à deux genoux,

Voulez-vous terminer ma peine.

Puissante Reine !

Je viens à vous !

*(à La Fée, avec âme)*

Vous qui pouvez tout voir

Et tout savoir,

Vous n'ignorez pas ma souffrance...

Vous n'ignorez pas comment,

Pendant un trop court moment,

Du plus divin bonheur j'ai conçu l'espérance !

Ce bonheur, je l'ai vu de mes yeux !

Ce fut un éclair radieux

Dont mon âme fut traversée...

Dont mon regard fut ébloui.

Hélas !

En un instant, tout s'est évanoui...

Tout hélas ! Tout !

CENDRILLON

*(qui a écouté palpitante)*

Une pauvre âme en grand émoi  
Que tristesse et misère,  
Que je souffre en rachat ce cœur tant meurtri,  
*(à la Fée, avec dévouement)*  
Marraine, frappez-moi, mais que lui soit guéri !

LE PRINCE CHARMANT

*(ayant entendu et tout palpitant)*

Pauvre femme inconnue,  
Doux ange de bonté,  
Dont un enchantement me dérobe la vue,  
Je te bénis ! Je te bénis !

CENDRILLON

*(à la Fée, à part)*

Pitié ! pitié pour lui !

CENDRILLON & LE PRINCE CHARMANT

*(tous deux avec ardeur)*

Ayez pitié !  
Bonne Marraine, ayez pitié !  
Je vous implore à deux genoux ! à deux genoux !

LE PRINCE CHARMANT

*(à la Fée)*

Ayez pitié !  
Puissante  
Reine ayez pitié !  
Je vous implore à deux genoux ! à deux genoux !  
*(à Cendrillon, toujours invisible pour lui, avec effusion)*  
Suis-je assez malheureux !  
Mais celle que j'aime est si belle  
Que tu dirais, voyant ses yeux :  
Pas une étoile n'étincelle  
Plus pure au firmament des cieux !  
Asservissant la terre et l'onde,  
Pour la revoir et la chérir,  
Pour la reconquérir,  
Je soumettrai le monde ! le monde !

CENDRILLON

*(palpitante et avec élan)*

Vous êtes le Prince Charmant !

LE PRINCE CHARMANT

*(plus palpitant encore)*

Et toi ? toi qui as eu pitié de ma détresse extrême,  
Qui es-tu, m'interrogeant ?



CENDRILLON

*(toute émue)*

Je suis Lucette qui vous aime.

LE PRINCE CHARMANT

*(avec ivresse)*

Ineffable ravissement !

CENDRILLON

Vous êtes mon Prince Charmant !

LE PRINCE CHARMANT

*(en adoration)*

Tu me l'as dit, ce nom, ce nom que je voulais connaître,

Ô Lucette, de ton doux secret

Enfin me voilà maître,

De tes lèvres mon âme a recueilli l'aveu...

CENDRILLON & LE PRINCE CHARMANT

Et ta voix me pénètre, d'une extase suprême... oui, ta voix me pénètre d'une extase suprême !

ta voix me pénètre ! d'une extase suprême !

Laissez-moi le/la revoir ! ah par pitié !

laissez-moi le/la revoir !

LE PRINCE CHARMANT

*(faisant un serment à haute voix)*

À la branche du chêne enchanté

Bonne fée,

Je suspendrai mon cœur... pur et sanglant trophée !

LA FÉE

*(reparaissant dans les branches du chêne)*

J'accepte ton serment.

J'exauce ton espoir.

CHŒUR INVISIBLE

*(bouche fermée, le chant en dehors)*

LE PRINCE CHARMANT

*(revoyant Cendrillon, avec un cri de joie)*

Ma Lucette ! Je t'ai retrouvée !

Ma Lucette !

CENDRILLON

*(dans les bras du Prince Charmant)*

Ô mon Prince Charmant !

*(très émue)*

C'est bien vous, mon Prince Charmant !

LA FÉE

*(dans les branches)*

Ah ! ah ! Aimez ! aimez-vous ; l'heure est brève et croyez en un rêve !

LE PRINCE CHARMANT

*(tendrement)*

Viens ! je t'aime !

Toute ma vie je t'aimerai fidèlement... fidèlement... toujours ! ah ! toujours !

*(Les Esprits et les Gouttes de rosée reparaissent de tous côtés et s'avancent silencieusement.)*

CENDRILLON

*(tendrement)*

Je consacre ma vie à vous aimer fidèlement... fidèlement... fidèlement... toujours ! ah ! toujours !

*(Un sommeil magique s'empare de Cendrillon et du Prince Charmant et ils s'endorment bercés par la voix des Esprits.)*

**Annexe 5 : Tableau analytique de l'opéra**

<b>Acte, (éventuellement tableau), scène</b>	<b>Numéro</b>	<b>Personnages</b>	<b>Ton</b>	<b>Fonction opératique</b>
<b>Acte I (acte d'exposition)</b>				
Scène 1		Chœur des domestiques puis Pandolfe	Comique	Chœur d'introduction
Scène 2	N° 1 air « Vouloir n'est pas pouvoir »	Pandolfe seul	Demi-caractère : bouffe puis sentimental	Scène (divers épisodes)
Scène 3	N° 2 trio « Faites-vous très belles ce soir »	Madame de la Haltière, Noémie, Dorothée	Bouffe	Mouvement de danse
Scène 4		Les mêmes, domestiques puis Pandolfe	Comique	Énumération, ensemble du départ
Scène 5	N° 3 air « Reste au foyer, petit grillon »	Cendrillon seule	Sérieux	Scène à refrain, caractère de chant populaire
Scène 6	N° 4 air de la fée « Je veux que cette enfant charmante »	Cendrillon, la Fée, les Esprits	Féerique	Air à roulades, scherzo féerique
<b>Acte II</b>				
Scène 1		Surintendant des Plaisirs, Courtisans, Doyen de la faculté, Docteurs, Ministres	Bouffe	Ensemble en jargon (latin)
Scène 2	N° 5 « Cœur sans amour »	Le Prince Charmant	Sérieux	Scène
Scène 3		Le Prince Charmant, le Roi, la Cour, Madame de la Haltière et		Divertissement : ballet à 5 entrées Fin : ensemble de

		ses filles, Pandolfe		stupeur
Scène 4	N° 6 duo de la déclaration	Le Prince Charmant, Cendrillon	Sérieux	Dialogues, graduation  Intervention de la Fée
<b>Acte III</b>				
1 <sup>er</sup> tableau, scène 1	N° 7 « À l'heure dite, je fuyais »	Cendrillon seule	Dramatique	Scène de frayeur
1 <sup>er</sup> tableau, scène 2	N° 8 « Vous êtes, je le déclare »	Mme de la Haltière et ses filles, Pandolfe puis Cendrillon	Comique	
1 <sup>er</sup> tableau, scène 3	N° 9 duo « Nous quitterons cette ville »	Pandolfe, Cendrillon	Sérieux	Sentimentalité
1 <sup>er</sup> tableau, scène 4	N° 10 scène des souvenirs	Cendrillon seule	Sérieux	Réminiscence de <i>Manon</i> « Adieu, notre petite table »
2 <sup>e</sup> tableau, scène 1	N° 11 vocalises de la Fée	La Fée, les Esprits	Féerique	Virtuosité
2 <sup>e</sup> tableau, scène 2	N° 12 duo du chêne des Fées	Les mêmes, Cendrillon, le Prince Charmant	Sérieux	Dialogue, puis duo « wagnérien », brève intervention de la Fée, finale
<b>Acte IV</b>				
1 <sup>er</sup> tableau, scène 1	N° 13 duo « J'ai rêvé »	Pandolfe, Cendrillon	Léger/pastoral	Introduction orchestrale, dialogue
1 <sup>er</sup> tableau, scène 2	N° 14 duo « Printemps revient »	Les mêmes, Chœurs des jeunes filles	Léger/pastoral	Mouvement de danse
1 <sup>er</sup> tableau, scène 3		Mme de la Haltière, suivie d'un groupe de serviteurs, ses filles, puis la voix du Héraut,	Bouffe	Scène d'action et de rebondissement

		Cendrillon	Sérieux	
2 <sup>e</sup> tableau, scène 1		Les mêmes, le Prince Charmant, les Princesses, le Roi, la Foule	Comique	Danse Récit Chœur
2 <sup>e</sup> tableau, scène 2		Les mêmes, la Fée		Finale, envoi au public

### Remarque

Ce tableau, distribué aux élèves, est complété par les tableaux synoptiques ci-dessous détaillés par acte, rendant compte des paroles et du minutage (d'après [l'enregistrement de référence](#)) des différents épisodes constitutifs de chaque scène.

### Introduction 1'43

#### ACTE I Chez Madame de la Haltière 38'06

##### Scène 1 2'23

Servantes et Serviteurs – *On appelle ! On sonne !*

Pandolfe – Continuez, ce n'est que moi 0'59

##### Scène 2 4'29

Pandolfe – Du côté de la barbe est faite la toute puissance

##### Scène 3 3'45

Madame de la Haltière et ses filles – *Faites-vous très belles ce soir*

Temps de [menuet](#) – Prenez un maintien gracieux

##### Scène 4 7'08

Les Domestiques – Ce sont les modistes !

Madame de la Haltière – De sa robe, il faut que les plis 0'57

Pandolfe – Félicitez-moi donc de mon exactitude

Tous – De la race, de la prestance, de l'audace ! 1'43

##### Scène 5 7'28

Cendrillon – Ah ! que mes sœurs sont heureuses !

– Reste au foyer, petit grillon 1'38

Le sommeil de Cendrillon – *Comme la nuit est claire !* 4'50

##### Scène 6 12'43

La Fée – Douce enfant, ta plainte légère

Sylphes et lutins – *Que nous ordonnes-tu ?* 2'07

Scherzo des feux follets – Pour en faire un tissu magiquement soyeux

Le réveil de Cendrillon – Enfin je connaîtrai le bonheur à mon tour

Tous – Partez, Madame la Princesse ! 1'58

**ACTE II Chez le Roi 32'08****Scène 1 4'59**

Concert mystérieux

Surintendant des plaisirs, Ministres, Courtisans... – *Que les doux* 1'53**Scène 2 4'07**

Le Prince Charmant – Allez, laissez-moi seul avec mes ennuis

**Scène 3 14'17**

Entrée du Roi – Mon fils, il vous faut m'obéir 1'40

Ballet 10'50

1<sup>re</sup> entrée – Les filles de noblesse 2'242<sup>e</sup> entrée – Les fiancés 2'173<sup>e</sup> entrée – Les Mandores 1'504<sup>e</sup> entrée – La Florentine 1'365<sup>e</sup> entrée – Le [Rigaudon](#) du Roi 2'09

Tous – Ah ! Nous sommes en sa présence ! 0'21

Arrivée de Cendrillon – *Voyez l'adorable beauté !* 1'42

Tous – Ô la surprenante aventure ! 1'47

**Scène 4 8'40**Le Prince Charmant – *Toi qui m'es apparue*

Cendrillon – Pour vous je serai l'inconnue 1'21

Le Prince Charmant – *Je te perdrais !* 2'52

Cendrillon – Vous êtes mon Prince Charmant 3'57

Le Prince Charmant – Eh ! bien... laisse ta main dans la mienne 5'43

– Suis-je fou ? Qu'est-elle devenue ? 7'53

**ACTE III 41'24****1<sup>er</sup> tableau : le retour du bal 23'31****Scène 1 5'52**

Cendrillon – Enfin, je suis ici 0'25

– À l'heure dite, je fuyais 1'26

– Mais c'en est fait, hélas ! du bal et des splendeurs 4'15

**Scène 2 6'13**

Madame de la Haltière et ses filles

– C'est vrai ! Vous êtes, je vous le déclare 1'24

– Lorsqu'on a plus de vingt quartiers 4'49

– Une intrigante, une inconnue 2'25

Cendrillon – Racontez-moi... qu'a dit alors le fils du Roi ? 3'32

Pandolfe – Mais ma fille pâlit ! 3'59

**Scène 3 5'32**

Pandolfe – Ma pauvre enfant chérie !

– Viens ! nous quitterons cette ville 1'23

Cendrillon – Maintenant je suis mieux 4'15

**Scène 4 6'07**

Cendrillon – Seule, je partirai, mon père  
 – Adieu mes souvenirs de joie et de souffrance 1'50  
 – Ah ! Comme on aime ce que l'on quitte 3'42  
 – Ah ! Puisque tout bonheur me fuit 5'03

**2° tableau : au chêne des fées 17'46****Scène 1 7'33**

Voix des Esprits – chœur invisible  
 La Fée – Fugitives chimères 0'52  
 Danse silencieuse des Gouttes de Rosée 2'41  
 Les Esprits – Mais là-bas, au fond de la lande obscure 4'40

**Scène 2 10'13**

Cendrillon, le Prince Charmant – *À deux genoux, bonne marraine*  
 Le Prince Charmant – Vous qui pouvez tout voir et tout savoir 1'16  
 Cendrillon – Une pauvre âme en grand émoi 2'18  
 Le Prince Charmant – *Tu me l'as dit, ce nom* 5'06  
 Cendrillon, le Prince Charmant – *Et ta/sa voix me pénètre* 5'45  
 Le prince Charmant – A la branche du chêne enchanté 7'43  
 La Fée – J'accepte ton serment, j'exauce ton espoir 7'59

**ACTE IV 23'32****1<sup>er</sup> tableau : la terrasse de Cendrillon****Scène 1 5'04**

Matinée de Printemps  
 Pandolfe – Ô pauvre enfant ! 0'52  
 Cendrillon – Je m'étais endormie 1'32  
 Pandolfe – Tu riais... tu pleurais sans motif et sans trêve 2'35  
 Cendrillon – Hélas, j'ai donc rêvé ! 3'43

**Scène 2 3'34**

Voix de jeunes filles – *Ouvre ta porte et ta fenêtre* 0'28  
 Cendrillon, Pandolfe – *Printemps revient* 1'10  
 Voix de jeunes filles 2'33  
 Pandolfe – Ah ! c'est ma femme que j'entends 2'51

**Scène 3 5'08**

Entrée de Madame de la Haltière – *Avancez ! reculez !*  
 – Puis, comme le ciel clair 1'24  
 Madame de la Haltière et ses filles – *C'est le héraut du Roi* 3'34  
 La voix du Héraut – Bonnes gens, vous êtes avertis 3'52  
 Cendrillon – Mon rêve est donc bien vrai ! 4'17

**2° tableau : chez le Roi – la cour d'honneur**

Marche des Princesses 4'10  
 Le Prince Charmant – *Posez dans son écrin* 5'36  
 Le Roi, la foule – Ses yeux vont se fermer/Sur sa tête pâlie 2'04

La Fée – Prince Charmant, rouvrez les yeux 2'50

Cendrillon – Vous êtes mon Prince Charmant 3'10

Pandolfe, Mme de la Haltière – *Grands dieux ! c'est.../ Ma fille* 4'28

Tous – Ici tout finit, la pièce est terminée 4'40



## **Annexe 6 : Partition de *Cendrillon***

[Télécharger la partition de \*Cendrillon\*, Acte I, scène 5](#)

**Annexe 7 : Analyse de la partition de *Cendrillon***

Indisponible

## Annexe 8 : La première apparition du Prince Charmant

Acte II, scène 2, n° 5 « Cœur sans amour... »

*(seul, avec lassitude)*

Allez, laissez-moi seul, seul avec mes ennuis...

*(avec un sentiment ému)*

Cœur sans amour, printemps sans roses !

Pour moi, tous les jours sont moroses

Et moroses sont toutes les nuits !

*(fébrilement)*

Pourtant de doux frissons glissent sur tout mon être...

Si, me tendant les bras, je la voyais paraître,

Celle qui veut mon âme, enivré, radieux,

*(avec ardeur)*

Je lui dirais dans mon ivresse :

*(avec fièvre)*

Je lui dirais : je suis à toi.

*(ému, tendrement passionné)*

« Je suis à toi ! Prends ma jeunesse !

De nous l'amour fera les dieux ! »

Mais je vis triste et seul, le cœur brisé d'ennuis,

Et moroses sont toutes les nuits !

Mon cœur est brisé !

Je suis triste *(avec des larmes)* et seul !

Ah ! si je la voyais, oubliant la grandeur,

Dédaigneux des richesses,

Du trône je prendrais en pitié la splendeur,

*(très exalté)*

Pour ne plus rien goûter que nos chères tendresses !

## **Annexe 9 : Partition « Le Prince Charmant »**

[Télécharger la partition « Le Prince Charmant », Acte II, scène 2](#)

## **Annexe 10 : Entretien avec Benjamin Lazar, metteur en scène**

### **Comment s'inscrit cette *Cendrillon* de Massenet dans votre parcours musical et théâtral ?**

J'explore sans cesse les liens qui unissent le théâtre et la musique. Lorsque l'Opéra Comique m'a proposé de mettre en scène *Cendrillon* – que Marc Minkowski considère comme un chef-d'œuvre méconnu dans la production de Massenet –, j'ai beaucoup apprécié le livret. Bien qu'il se présente comme un conte de fée, il ouvre des perspectives plus complexes qu'il n'y paraît. De plus, il se trouve que Massenet et son librettiste mettent en perspective certaines références au XVII<sup>e</sup> siècle : Perrault, bien sûr, mais aussi Molière et la tragédie lyrique. Même si je n'ai pas appliqué les codes de jeu baroque sur *Cendrillon* – cela n'aurait pas eu de sens –, mon expérience dans ce répertoire m'a tout de même servi pour l'élaboration du spectacle.

### **De fait, votre mise en scène se présente d'emblée comme un jeu de miroirs, de mise en perspective d'une époque par une autre : vous avez imaginé un dispositif de représentation qui place le XVII<sup>e</sup> en regard du XIX<sup>e</sup>.**

Il y a effectivement un jeu de miroirs : en 1899, deux artistes portent un regard sur le XVII<sup>e</sup> et aujourd'hui, nous portons un regard sur ces deux artistes regardant le XVII<sup>e</sup>. Cette distance m'a permis une double ouverture. D'un point de vue géographique tout d'abord, il se trouve que la même année, Georges Méliès présente son film *Cendrillon* au théâtre Robert-Houdin qui se trouve à quelques rues de distance de l'Opéra Comique. C'est plus qu'une coïncidence, c'est pourquoi j'ai imaginé la présence tutélaire de ce créateur. Au niveau de l'imaginaire, le livret contient en germe une série de thèmes et d'obsessions qui parcourent cette fin de siècle : tirer les fils du livret en les mettant en regard de l'époque de sa production permet d'éviter le geste de reconstitution historique pour aller vers ce qu'on pourrait appeler « l'inconscient » de l'œuvre et ouvrir ainsi sur des pistes tout à fait intéressantes. Encore que je pense que Massenet tout comme Cain étaient parfaitement conscients du sous-texte de l'œuvre dans leur opéra. C'est donc un travail très informé sur le champ de la création, mais ce travail nous a permis d'ouvrir sur un imaginaire du XIX<sup>e</sup> revisité par notre regard d'aujourd'hui.

### **La présence du cinéma joue un rôle important dans le spectacle, pourquoi ?**

La scénographie et sa structure métallique renvoient très concrètement au studio de cinéma que Méliès avait construit à Montreuil. C'était une sorte de serre qui permettait de tourner, comme cela se faisait à l'époque, à la lumière du jour, et ce malgré les intempéries. Son imagination était toujours au service des techniques nouvelles. J'ai également voulu rendre un hommage à l'arrivée de l'électricité, nouvelle dans la salle Favart au moment de la création de *Cendrillon*. Le modernisme du XIX<sup>e</sup> est une composante importante du spectacle. Méliès est, certes, un élément important de ce « dialogue » imaginaire que je me plais à mettre en scène, mais plus largement, la technique qui consiste à enregistrer sa propre image ou sa voix rend compte de la charge mortifère que cela implique. Enregistrer sa voix est une façon de se mettre au tombeau vivant. C'est à cette pratique que fait référence l'ouverture du spectacle : « Mesdames et messieurs, c'est un mort qui vous parle » nous dit le phonographe apporté sur le devant de la scène. Le spectacle fait ainsi écho à ce mélange d'inquiétude et d'émerveillement suscités par la technologie.

### **Le personnage de *Cendrillon* contraste avec les autres personnages de femmes. Elle apparaît d'emblée comme une héroïne du XIX<sup>e</sup>, tandis que ses sœurs et sa belle-mère sont davantage ancrées dans l'imaginaire du XVII<sup>e</sup> siècle.**

Effectivement, elles n'ont pas le même corps : cela se traduit par le costume, très structuré, rigide et un peu ridicule chez les sœurs et la belle-mère. Elles cherchent à modeler leur corps,

le contraindre, avec l'appareil à comprimer la taille, par exemple. Bien sûr la robe de Cendrillon est plus fluide : elle passe de sa robe de souillon à sa robe de lumière puis à sa chemise de nuit... Mais la libération de Lucette est très paradoxale. La scène où elle est déshabillée par son père est une scène où elle bascule dans la folie. Ses émotions sont exacerbées, elle rit et elle pleure en même temps, elle éprouve des difficultés pour parler et termine par une crise de nerfs. Ce passage vers l'adolescence marque la mort de l'enfance mais revêt également une dimension fantasmagorique. Le spectateur occupe, d'une certaine manière, une position de voyeur : la jeune femme devient un objet d'observation, un objet clinique. C'est pourquoi j'ai pensé aux expériences que Charcot faisait avec ses malades, notamment avec sa patiente Augustine. Le lit est une reproduction fidèle du modèle utilisé à la Salpêtrière. Les hallucinations acoustiques de *Cendrillon* viennent peut-être de ce que la réalité est trop dure pour elle et qu'elle y substitue l'instance du rêve.

Propos recueillis par Rafaëlle Pignon

Voir également [la biographie de Benjamin Lazar](#)

## **Annexe 11 : Biographie de Benjamin Lazar**

Né en 1977, Benjamin Lazar étudie dès l'âge de onze ans la déclamation et la gestuelle baroques auprès d'Eugène Green. Il pratique également le violon à la Schola Cantorum et le chant auprès de Dominique Moaty. Après deux années de classes préparatoires littéraires au lycée Fénelon, il complète sa formation de comédien à l'école Claude-Mathieu, dont il sort diplômé en 2000, ainsi qu'à l'Académie des arts de Minsk. Il travaille alors avec des ensembles musicaux comme l'Ensemble Amadis, le Concert Lorrain ou la Symphonie du Marais avec qui il crée trois spectacles sur Benserade, Racine et Molière et enregistre *Le Ballet de Flore* de Lully.

Dans le répertoire contemporain, il a joué notamment dans *Nové* de David Ravier, *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau, *Piaf, l'ombre de la rue* de Thomas et Jean Bellorini (Avignon 2002) et dans le spectacle de chansons *Promenons-nous dans Léna* (mise en scène de Nicolas Vial) au théâtre des Déchargeurs à Paris.

Dans ses premières années de travail, il a mis en scène ou joué Corneille, Garnier, Garcia Lorca, Molière, Müller et a assisté Michel Didym à la mise en scène sur *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis au théâtre du Vieux-Colombier, sur *Les Animaux ne savent pas qu'ils vont mourir* de Pierre Desproges au théâtre de la Ville et sur des lectures de pièces contemporaines au Studio-Théâtre de la Comédie-Française.

Il a mis en scène *Le Garçon aux sept cœurs* d'après Federico Garcia Lorca ainsi que trois lectures-spectacles à la Sorbonne : *George Dandin* de Molière, *Les Juives* de Garnier et *L'Illusion omique* de Corneille. Pour le Poème Harmonique, il signe la mise en scène du spectacle *Il Fasolo* en juin 2002. En mai 2004, il crée pour le théâtre de l'Incrédule [L'Autre Monde ou les États et empires de la lune](#) de Cyrano de Bergerac. À l'automne 2004, sa mise en scène du Bourgeois gentilhomme de Lully dans la production du Poème Harmonique et Vincent Dumestre, dont Cécile Roussat signe la chorégraphie, rencontre un grand succès. Il travaille aussi régulièrement pour l'opéra ou le théâtre musical. En 2007, il met en scène *Sant'Alessio* (Landi) pour Les Arts florissants et, en 2008, *Cadmus et Hermione* (Lully) avec le Poème Harmonique. La même année, il coécrit avec Geoffroy et Morgan Jourdain et met en scène *La, la, la*, opéra en chansons avec les Cris de Paris. En collaboration avec Louise

Moaty, il met en scène et interprète *Comment Wang-Fô fut sauvé* de Marguerite Yourcenar, avec le quatuor de saxophones habanera, sur une musique d'Alain Berlaud. La saison passée, il a créé au théâtre de Caen *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, qu'il a repris au théâtre de l'Athénée à Paris. Une tournée du spectacle aura lieu à la rentrée de la saison 2011-2012. Artiste associé pour trois saisons à la scène nationale de Quimper, il a créé l'événement *Au web ce soir*, premier opéra conçu pour Internet et visible sur la toile, en direct du site du théâtre de Cornouaille.

Cette saison, il a créé *Cachafaz*, nouvel opéra d'Oscar Strasnoy sur un livret de Copi (dir. Geoffroy Jourdain). Il a également repris *Cadmus et Hermione* de Lully (dir. Vincent Dumestre) à l'Opéra Comique.

## Glossaire

- **Cake-walk**  
ou (cake walk) [n.m.] : danse afro-américaine, apparue dans l'État de Virginie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et importé peu après en Europe *via* les cafés-concerts et music-hall. C'est une danse chaloupée sur une rythmique syncopée, qui imite la marche. Les colons blancs, amusés par cette danse de leurs esclaves, récompensaient les meilleurs danseurs d'un gâteau, d'où le nom de cake-walk, « marche du gâteau ». Debussy, avec *Le Petit Nègre*, *Golliwogg's Cake walk* et *General Lavine eccentric*, s'est inspiré du cake-walk.
- **Falcon**  
[n.f.] : type de voix de soprano, typiquement français. Soprano dramatique, à la tessiture centrale, très proche du registre de mezzo-soprano. Le nom vient de la cantatrice Cornélie Falcon (1814-1897), créatrice d'œuvres de Meyerbeer et Halévy.
- **Menuet**  
[n.m.] : danse traditionnelle, devenue au XVII<sup>e</sup> siècle une danse de cour, puis au XVIII<sup>e</sup> siècle une danse stylisée intégrée à une œuvre musicale. Le menuet est le mouvement de divertissement au sein d'une symphonie ou d'une sonate. À partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est remplacé par le scherzo. L'emploi du menuet aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles est surtout fait pour souligner un archaïsme ou faire du néoclassicisme.
- **Pattern**  
[n.m.] : anglicisme, de *pattern*, modèle. Motif rythmique de base d'un morceau. Souvent employé en jazz.
- **Rigaudon**  
(ou rigodon) [n.m.] : à l'origine, le rigaudon est une danse traditionnelle provençale à deux temps. Très en vogue jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, elle est à l'instar du menuet devenue une danse de cour, puis une danse « de caractère » intégrée aux spectacles de ballets. Tombé en désuétude à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, son emploi en musique classique est surtout destiné à donner des effets archaïsants ou néoclassiques.
- **Scherzo féérique**  
[n.m.] : scherzo, de l'italien *scherzare*, jouer, plaisanter. Indication à la fois d'intention et de tempo, plutôt rapide et à trois temps. L'utilisation très virtuose de l'orchestre alliée à une transparence de l'orchestration (bois et cordes dans l'aigu) en accentue le côté féérique et fantastique. Mendelssohn (*Le Songe d'une nuit d'été*) ou Berlioz (*La Damnation de Faust*, *Roméo et Juliette*) ont particulièrement employé cette intention d'écriture.
- **Soprano colorature**  
(ou soprano léger) [n.f.] : type de voix de soprano possédant la tessiture la plus aigüe. Colorature, dérivé de l'italien (coloré), désigne plus l'aisance dans les vocalises que la tessiture en elle-même. Principaux rôles de soprano colorature : La Reine de la nuit (*La Flûte enchantée*), La Folie (*Platée*), Lakmé (rôle-titre), Lucia di Lammermoor (rôle-titre), Gilda (*Rigoletto*), La Reine de Shemakha (*Le Coq d'or*), Lulu (rôle-titre), Venus/Gepopo (*Le Grand macabre*)...
- **Strette**  
[n.f.] : de l'italien *stretto*, serré. Ce terme possède deux définitions : 1 – accélération subite de la pulsation, juste avant l'accord final ; 2 – resserrement, dans une œuvre contrapuntique, de l'entrée des voix, juste avant la cadence finale.



## Bibliographie/Sitographie

- François Malherbe, *La Belle Époque*, Genève, Diamètre, 2005.

### Sur Jules Massenet

- Jules Massenet, *Mes Souvenirs* (1848-1912), P. Lafitte & C<sup>ie</sup>, 1912, réédition Paris, Sandre, 2006.
- Joël-Marie Fauquet, *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003.
- Jean-Christophe Branger, *Manon de Jules Massenet ou le Crépuscule de l'opéra-comique*, Woippy, Serpenoise, 2000.
- Alban Ramaut, Jean-Christophe Branger (dir.), *Le Livret d'opéra au temps de Massenet : actes du colloque des 9-10 novembre 2001, festival Massenet*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2002.
- [www.association-massenet-internationale.fr](http://www.association-massenet-internationale.fr)
- [www.musicologie.org/Biographies/m/massenet.html](http://www.musicologie.org/Biographies/m/massenet.html)

### Sur l'opéra-comique

- Maryvonne de Saint-Pulgent, *L'Opéra-comique : le gavroche de la musique*, Paris, Gallimard, 2010.
- Paul Prévaut (éd.), *Le Théâtre lyrique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Metz, Serpenoise, 1995.
- [http://paris1900.lartnouveau.com/paris02/lieux/l\\_opera\\_comique.htm](http://paris1900.lartnouveau.com/paris02/lieux/l_opera_comique.htm)
- [www.universalis.fr/encyclopedie/opera-comique/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/opera-comique/)

### Sur le conte de *Cendrillon*

- Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Hachette Littérature, 1998.
- Noémie Courtès, « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX<sup>e</sup> siècle », *Féeries* n° 4, université de Grenoble, 2007, p. 73-88.
- <http://feeries.revues.org/index273.html>

### *Cendrillon* et l'opéra

- *Cendrillon*, partition piano/chant, Heugel, 1911.
- « *Cendrillon dans la presse* », collecte des articles de presse par les étudiants en Master de Musicologie à Paris-Sorbonne (Paris IV), sous la direction de Sylvie Douche.
- *Cendrillon*, Programme de l'Opéra Comique, janvier 2011.
- Noémie Mériaux, *Les Réécritures de Cendrillon au XIX<sup>e</sup> siècle*, mémoire de master 1, sous la direction de Jean-Claude Yon, université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2010.
- <http://expositions.bnf.fr/contes> (sur la partition de Massenet)

## Discographie

- **1943** Jules Gressier ; Chœurs & Orchestre Radio-Lyrique  
Cendrillon : Simone Blain, Dorothée : Denise Scharley, la Fée : Paule Touzet, le Roi : Gilbert Moryn, M<sup>me</sup> de la Haltière : Mireille Berthon, Noémie : Germaine Parat, Pandolfe : Lucien Lovano, le Prince Charmant : Jean Guilhem  
Malibran Music MR 503 (1 CD live).
- **1971** Piero Coppola ; Chœur et orchestre non précisé  
Cendrillon : Martha Williford, Dorothée : Anne Lynn Bornstein, la Fée : Roslyn Jhunever, le Doyen de la Faculté : Stephen Algie, le Premier Ministre : Ronald Pressler, le Roi : John Cheek, le Surintendant des Plaisirs : In Dal Choi, M<sup>me</sup> de la Haltière : Marsha Bagwell, Noémie : Elizabeth Taylor, Pandolfe : Ray Harrell, le Prince Charmant : Roger Lucas  
BJR 125-2 (2 LP live).
- **1978 L'intégral de l'opéra, avec le livret (référence du présent dossier)**  
La seule version intégrale de l'opéra disponible sur le marché a été réalisée en 1978. L'enregistrement reprend la distribution de la production de 1973, remplaçant cependant la voix de soprano de Marilyn Horne pour la Fée par celle de Ruth Welting et celle du Prince (la soprano Reri Grist) par le ténor Nicolaï Gedda.  
Dir. Julius Rudel ; Philharmonia Orchestra, Ambrosian Opera Chorus  
Cendrillon : Frederica von Stade, Dorothée : Elizabeth Bainbridge, la Fée : Ruth Welting, le Doyen de la Faculté : Paul Crook, le Hérault : Claude Méloni, le Roi : Claude Méloni, le Surintendant des Plaisirs : Christian du Plessis, M<sup>me</sup> de la Haltière : Jane Berbié, le Premier Ministre : John Noble, Noémie : Teresa Cahill, Pandolphe : Jules Bastin, le Prince Charmant : Nicolai Gedda  
CBS 79323 (3 LP) / Sony M2K 79323 (2 CD) (132 min 18 s).

## Extraits

- La suite d'orchestre tirée de l'opéra reprend essentiellement la musique de ballet et comporte sept numéros : *Marche des princesses*, *Les Filles de la noblesse*, [Menuet de Cendrillon](#), *Entrée des prétendantes*, *Les tendres fiancés*, etc.
- Massenet, Suite d'orchestre Cendrillon, Hong Kong Philharmonic Orchestra, Kenneth Jean : CD Naxos, 8. 555986.
- L'air n° 3 « Petit grillon » de *Cendrillon* (I, 5)
- Magdalena Kozena, *French arias*, Mahler Chamber Orchestra, Marc Minkowski Deutsche Grammophon, 2003. 474 214-2.
- N° 12 « Duo du Chêne aux Fées » (II, 2<sup>e</sup> tableau, 2)  
Chanté par deux voix de femmes, à retrouver sur Youtube pour permettre la comparaison dans le cadre d'une activité de classe.

## Supports

### Croquis des costumes

---



Femmes au bal. *Cendrillon* - DR Alain Blanchot



La Fée. *Cendrillon* - DR Alain Blanchot



Le Prince. *Cendrillon* - DR Alain Blanchot



Les sœurs. *Cendrillon* - DR Alain Blanchot



M<sup>me</sup> de La Haltière. *Cendrillon* - DR Alain Blanchot

## Partitions

- [Le motif de la noblesse \(qui unifie l'acte I\)](#) (PDF - 50 Ko)
- [Le motif du menuet de M<sup>me</sup> de la Haltière \(acte I, scène 3\)](#) (PDF - 43 Ko)
- [Le motif de l'entrée du Roi \(acte II, scène 3\)](#) (PDF - 61 Ko)
- [Le motif des vingt quartiers de M<sup>me</sup> de la Haltière \(acte III, scène 2\)](#) (PDF - 54 Ko)
- [Le motif de la Fée \(au numéro 91 de la partition\), Acte I, scène 6](#) (PDF - 144 Ko)
- [« Reste au foyer, petit grillon », air de Cendrillon \(refrain\), Acte I, scène 5 \(annexe 6\)](#) (PDF - 824 Ko)
- [« Allez, laissez-moi seul avec mes ennuis », air du Prince \(abordable du point de vue de la tessiture\), Acte II, scène 2 \(annexe 9\)](#) (PDF - 371 ko)
- [« Nous quitterons cette ville », duo Cendrillon/Pandolfe \(chœur à deux voix\), Acte III](#) (PDF - 146 Ko)
- [« Fugitives chimères », spécialement retranscrit et arrangé pour une chorale de collège \(trois voix égales \[sop. 1, sop. 2, mezzo\] avec accompagnement de piano\)](#) (PDF - 102 Ko)
- [Partition de l'acte IV, finale de l'opéra](#) (PDF - 1,02 Mo)
- [Livret de l'acte IV](#) (PDF - 8,67 Mo)

## **À propos**

**Auteurs :** Rafaëlle Pignon, professeur de lettres ; Nathalie Otto-Witwicky, professeur d'éducation musicale

**Édition :** Marie Fardeau, CRDP de l'académie de Paris.

Nos chaleureux remerciements à toute l'équipe du Théâtre national de l'Opéra Comique et en particulier à Jérôme Deschamps (directeur), Olivier Mantei (directeur adjoint), Maryvonne de Saint-Pulgent (présidente), Albane De Chatellus (secrétaire générale), Agnès Terrier (dramaturge), Laure Salefranque (chargée de communication et des relations extérieures) et Maria Chiara Prodi (assistante artistique à la Direction).