Voix plurielles

Volume 2, Numéro 2 : décembre 2005

Léonard Rosmarin

Thaïs ou la sublimation d'Eros

Citation MLA : Rosmarin, Léonard. «Thaïs ou la sublimation d'Eros.» *Voix plurielles* 2.2 (décembre 2005).

Thaïs ou la sublimation d'Eros

Léonard Rosmarin
Brock University

Décembre 2005

Avec son mélange singulier de sensualité et d'austérité, de religion et de paganisme, d'érotisme et de chasteté, le roman d'Anatole France, *Thaïs*, reflète l'ambiance fin de siècle dans laquelle l'auteur l'écrivit, à savoir, 1890. Le compositeur Jules Massenet et son librettiste, Louis Gallet furent fidèles au texte à leur façon quand ils en montèrent la version opératique du même nom quatre ans plus tard, mais à leur façon seulement, le théâtre lyrique ayant ses exigences propres impossibles à contourner. D'où les modifications profondes qui en résultèrent et que je me propose de dégager.

Fondé sur un drame écrit par une religieuse allemande du dixième siècle, Hroswitha, le texte du romancier français décrit comment le moine cénobite, Paphnuce, réussit à convertir Thaïs, courtisane vivant dans la ville d'Alexandrie au quatrième siècle après Jésus-Christ, aussi célèbre pour les qualités de son esprit que pour sa beauté éblouissante. L'auteur suit le récit médiéval pieux jusqu'à la conversion de la dame, mais ce qui se produit après dans le roman est loin d'être édifiant. On attribue à Anatole France la remarque suivante : « Je n'ai que deux ennemis : le Christ et la chasteté ». Cette attitude irrévérencieuse, il l'exprime de manière explicite au fur et à mesure que se déroule son texte. Son héros, Paphnuce, semble incarner la vertu chrétienne mais est déchiré en secret par des convoitises charnelles. Se rappelant un épisode de sa jeunesse, le moine décide de convertir l'actrice Thaïs dont la présence lascive avait suscité son désir à l'âge de quinze ans. Faute d'argent, il n'avait pas osé franchir le seuil de la demeure de l'hétaïre. Sans avoir jamais eu le courage de s'en apercevoir, le cénobite subit l'obsession de cette femme depuis ce temps-là. Il éprouve toujours une haine jalouse envers l'ancien amant de celle-ci, le philosophe Nicias, et se jure de ne pas quitter Alexandrie avant que Thaïs n'accepte de le suivre au couvent dans le désert.

Convaincue que Paphnuce possède des pouvoirs magiques qui lui assureront une jeunesse éternelle, la courtisane s'offre à lui. Il résiste à ses avances mais l'accompagne volontiers à un banquet. À ce point-là, commence la deuxième moitié du roman. L'intrigue est interrompue pendant une cinquantaine de pages tandis qu'a lieu une discussion philosophique sous forme de dialogue. À mesure que les participants s'enivrent, ils émettent une thèse aussi audacieuse que sacrilège. Dieu, affirment-ils, ayant gâché sa création, chercha à se faire pardonner les souffrances qu'il avait infligées par inadvertance à l'humanité. Ainsi il créa en Hélène de Troie, et non pas le Christ, le sauveur qui assumerait tout le mal du monde. Après la mort d'Hélène, son esprit immortel

fut réincarnée sous des formes nouvelles, et en ce moment même, le rédempteur (ou plutôt la rédemptrice) de l'univers n'est personne d'autre que Thaïs. Avant que la soirée ne s'achève, les hommes jettent sur l'hétaïre des regards lubriques, un invité se suicide et diverses personnes s'accouplent sous la table du banquet. Thaïs quitte la salle, totalement dégoûtée, persuadée que tous les hommes sont des satyres. Ayant déjà été profondément ébranlée par la promesse de la vie éternelle que lui a faite Paphnuce, elle devient la proie facile de son prosélytisme fanatique.

Cependant, la victoire que le moine remporte sur le prétendu péché de la courtisane est de courte durée. Il est dévorée par la jalousie sexuelle pendant qu'il imagine les hommes que Thaïs a accueillis dans son lit, et la traite avec cruauté quand il s'acheminent tous les deux vers le couvent sous un soleil de plomb. Dès qu'elle se convertit, la courtisane devient un véritable ange. Sa présence rayonne dans le couvent où elle trouve la paix et la plénitude spirituelle. Paphnuce, par contre, dégringole vers l'abîme. Il est de plus en plus tourmenté par des fantasmes érotiques malgré ou peut-être à cause des mortifications qu'il impose à sa chair. Quand il se rend compte que la grâce divine l'a abandonné, il se réfugie sur une haute colonne dans une ville déserte. Il devient une attraction touristique tellement importante que la ville se reconstruit autour de lui et retrouve une vie commerciale florissante. Dans une tentative désespérée de se fuir, Paphnuce abandonne sa colonne et s'abrite bien loin de là dans un tombeau. Mais ici encore ses obsessions ne lâchent pas prise. Dans une hallucination, il imagine que la joueuse de cinnor ravissante peinte sur le mur de sa nouvelle demeure s'anime et le nargue au sujet de sa chasteté. N'en pouvant plus de combattre ces tourments, le moine libidineux recherche Thaïs dans son couvent où elle se meurt en odeur de sainteté. Le visage du cénobite est devenu si hideux que les religieuses qui veillent sur la nouvelle sainte reculent d'épouvante en criant : « Un vampire! Un vampire! »

Si, à un point ou un autre de l'histoire, le lecteur était tenté d'éprouver même le moindre élan de pitié ou de sympathie pour ce héros saugrenu, le ton dominant d'ironie le dissoudrait tout de suite. À sa manière nonchalante, raffinée et tranquillement provocante, Anatole France a dressé dans son roman un réquisitoire contre la foi chrétienne digne de Voltaire et de Renan. Quelques aspects, au moins, de la loi morale du christianisme sont dénoncés ici parce que, selon l'auteur, ils nient les conditions de la vie, engendrent des idées fixes morbides et entretiennent des illusions pernicieuses. Il suffira de quelques exemples pour illustrer le style insidieusement corrosif du romancier. Au début du récit, il émet le jugement suivant sur le moine livré à la mortification systématique : « Depuis dix ans qu'il s'était retiré loin des hommes, il ne bouillait plus dans la chaudière des délices charnelles, mais il macérait profitablement dans les baumes de la pénitence ».¹ Pareil à un leitmotiv apparaît à maintes reprises le thème de la concupiscence symbolisé par la présence de petits chacals qui disparaissent chaque fois que Paphnuce fait le signe de la croix : « La nuit, au clair de lune, sept petits chacals se tenaient devant sa cellule, assis sur leur derrière, immobiles, silencieux, dressant l'oreille. Et l'on croit que c'était sept démons qu'il retenait sur son seuil par la vertu de sa sainteté » (TH/F, 10-11). À mesure que s'intensifient ses obsessions sexuelles, les petits chacals se multiplient jusqu'à devenir aussi nombreux que les grains de sable du désert. Enfin, quand le moine est assis au sommet de sa colonne, il reçoit la visite du général romain Lucius Cotta. Se servant de ce personnage pragmatique à l'esprit terre-à-terre comme moyen de tourner son héros en dérision, Anatole France lui fait interpellé ce dernier : « Que fais-tu là-haut? Pourquoi y es-tu monté et pourquoi y demeures-tu? Cette colonne a-t-elle dans ton esprit

une signification phallique? » (TH/F, 296).

Il va de soi que le compositeur et son librettiste étaient obligés d'éliminer ce ton ironique dès qu'ils se sont mis à transformer le roman en opéra. De par sa nature, la musique ne peut pas mentir. Quand Massenet a placé ses deux protagonistes sur le plateau lyrique, il a invité ses spectateurs à les prendre au sérieux. Il fallait se débarrasser d'autres éléments aussi. La simplification du roman qui en résulta explique la réaction hostile de beaucoup de critiques dès la première de l'opéra en 1894. On était d'accord pour reconnaître que la Thaïs de Jules Massenet demeurait assez indigne du texte original d'Anatole France. Évidemment, le genre opératique a des contraintes incontournables. Il doit projeter une vision à travers des dialogues chantés, des airs et des ensembles. Mais le compositeur était assez doué pour capter dans sa musique les résonances émotives profondes du roman et pour étoffer ainsi le livret dépouillé que lui proposa Louis Gallet. D'ailleurs en tant qu'adaptateur, ce dernier se montra très habile à effectuer la chirurgie artistique nécessaire. Son scénario se compose en grande partie de passages cités presque textuellement. Il les enchaîne adroitement. Les parties du roman que le librettiste laissa de côté ne se prêtaient tout simplement pas à une transcription musicale. Ce sont : l'enfance opprimée de Thaïs et son baptême, le banquet philosophique (seuls les aspects les plus superficiels de celui-ci ont été retenus dans la deuxième scène du premier acte) ainsi que le séjour bizarre du moine au sommet de la colonne. D'autres parties furent modifiées ou disposées dans un nouvel ordre afin d'assurer le déroulement sans heurts de l'intrigue. Dans le roman, le héros assiste à une représentation de Thaïs dans l'amphithéâtre une fois qu'il arrive à Alexandrie tandis que dans l'opéra elle le trouble dans un rêve érotique. Dans le texte d'Anatole France, il rencontre la courtisane pour la première fois dans sa demeure somptueuse avant de l'accompagner au banquet. C'est son aversion pour le comportement lubrique des convives qui explique la décision de la courtisane de se convertir. Dans l'ouvrage de Jules Massenet, le moine rencontre l'hétaïre pour la première fois au banquet, ensuite a une confrontation décisive avec elle dans son alcôve. Les paroles qu'adresse la joueuse de cinnor à un Paphnuce torturé dans la dernière partie du roman, Thaïs les chante pour aguicher sa future conquête au cours de la scène du banquet dans l'opéra. Une vision affriolante de Thaïs au troisième acte du drame lyrique de Massenet remplace l'hallucination que subit le moine lors de l'épisode du tombeau dans le récit d'Anatole France. Enfin, le cénobite apprend la nouvelle de la mort imminente de la courtisane dans l'opéra à travers une autre vision alors que dans le roman c'est un simple d'esprit clairvoyant, Paul qui la révèle.

En outre, la musique a besoin de beaucoup plus de temps pour raconter une histoire qu'un simple récit verbal. Massenet et Gallet durent donc procéder à tout un travail d'émondage et de remaniement afin de se concentrer sur ce qui, pour eux, représentait le cœur du roman : l'affrontement extrêmement dramatique entre Eros et la foi chrétienne. Bien que certains critiques, comme Jean-Michel Brèque, se soient demandé si la transposition du roman d'Anatole France sur le registre opératique était une bonne idée, d'autres commentateurs, tout aussi chevronnés, comme Andrew Porter et Elisabeth Ravoux-Rallo soutiennent que Gallet et son compositeur, Massenet, ont fait honneur au texte de l'écrivain français à leur manière.²

Pour évoquer donc ce conflit, le compositeur et son librettiste conçurent les destins des deux protagonistes comme deux trajectoires spirituelles qui suivent deux voies diamétralement opposées après s'être jointes l'espace d'une seconde. Le moine (rebaptisé Athanaël dans l'opéra pour des

raisons d'euphonie) et Thaïs se bravent en paroles au premier acte, chacun représentant un idéal que l'autre semble anathématiser. Avant de rencontrer la courtisane dans le palais de son ancien camarade de réjouissances, Nicias, le moine, victime de son orgueil colossal et de sa libido refoulée, se livre à un paroxysme d'exaltation au moment où il se jure de la conquérir pour la plus grande gloire du Tout-Puissant. Quand ils se trouvent face-à-face, Thaïs devine très perspicacement chez Athanaël une nature ardente emprisonnée dans la camisole de force de la moralité chrétienne austère. Elle l'accuse d'aveuglement. Elle le met même au défi de l'aborder comme elle se prépare à exécuter une sorte d'effeuillage. Pour sa part, Athanaël jure qu'il entrera dans son palais pour sauver son âme. Ainsi, vers la fin de l'acte, ils font match nul.

À la première scène du deuxième acte a lieu la confrontation décisive entre les deux protagonistes. Leur long duo crépite de tension dramatique parce que chacun des deux avance et recule tour à tour. Athanaël rend visite à Thaïs ce soir-là, faisant semblant d'être un amant potentiel désireux d'accroître sa propre estime en remportant une victoire sur une femme aussi célèbre. Il lui promet des extases insoupçonnées jusqu'alors. Il n'est pas nécessaire de s'y connaître en psychologie freudienne pour percevoir l'érotisme qui affleure sous ses paroles d'une spiritualité ambiguë : « Je te promets mieux qu'ivresse fleurie et songes d'une brève nuit; cette félicité qu'aujourd'hui je t'apporte ne finira jamais! »³ Au début, Thaïs raille sa présomption, puis s'offense de sa dénonciation agressive de l'hédonisme qu'elle pratique, mais tout à coup se laisse subjuguier lorsqu'Athanaël lui promet la vie éternelle. Pour une femme jouissant toujours d'une beauté rayonnante mais épouvantée à l'idée de vieillir, cette perspective ne peut manquer de la fasciner. Comme elle s'apprête à s'offrir au moine, la courtisane invoque la bénédiction de Vénus. Craignant de succomber aux charmes de cette femme, le cénobite implore le secours de Dieu. Ce moment d'attraction physique intense constitue le point même où se croisent les itinéraires des deux protagonistes. Cependant, l'enchantement est rompu quand Athanaël, exerçant une force de volonté herculéenne, arrache ses vêtements de fête et se révèle en tant que moine cénobite qui exècre tout ce qu'incarne Thaïs. Il semble donc avoir triomphé, puisque la courtisane, craignant pour sa vie, s'agenouille devant lui et implore sa miséricorde. Sa victoire paraît certaine dès qu'il promet à l'hétaïre une éternité de béatitude par l'amour divin. Mais elle se cabre devant l'ascendant grandissant de cet homme étrange. Toujours déchirée entre son passé hédoniste et la promesse d'un avenir glorieux mais totalement différent, elle le bafoue avant d'éclater en rires et pleurs hystériques.

Dès lors, leurs trajectoires spirituelles, unies pendant quelques moments fugaces, suivent des voies divergentes et irréversibles. Thaïs commence son ascension vers la sainteté tandis qu'Anathaël plonge verticalement dans les convoitises mêmes dont il s'était juré de l'affranchir. L'interlude orchestral célèbre, la Méditation, exécutée immédiatement après leur affrontement, exprime la béatitude que la courtisane vient de découvrir. Et voilà en quoi consiste l'éloquence persuasive de la musique de Massenet. Elle concrétise et nous fait accepter ce changement chez la protagoniste. Au cours du symposium, le gnostique, Zénotémis, émet la vue hérétique qu'Eve, autant qu'Hélène, était une rédemptrice de l'humanité parce qu'elle avait le courage de goûter le fruit cueilli de l'arbre de la connaissance. La Méditation qui monte vers l'extase évoque en termes musicaux ce double rôle rédempteur que peut jouer la femme. Exaltée par son aspiration vers la vie spirituelle, Thaïs reçoit une illumination qui lui donne accès à la connaissance pure et

lui garantit le salut. Ce n'est pas qu'elle renonce à Eros. Elle le sublime plutôt afin d'éprouver des joies infiniment plus grandes. Athanaël, au contraire, a pris un engagement envers la foi chrétienne qui était incompatible, en dernière analyse, avec sa sensualité brûlante, et à partir de la deuxième scène du deuxième acte jusqu'à la fin de l'opéra, il paiera très cher son erreur.

Quand Thaïs recherche Athanaël au début de la deuxième scène de l'Acte II et s'incline avec humilité devant son autorité, le pouvoir qu'il exerce sur elle semble total. Mais ce n'est qu'une illusion. Jusqu'à la mort de l'ancienne courtisane, le moine deviendra de plus en plus l'esclave d'une libido exacerbée par le refoulement et les mortifications, et celle-ci servira de catalyseur à sa torture sexuelle. Chacun des actes d'Athanaël démontre son assujettissement involontaire à la force élémentaire qu'il est censé exécrer. Il brise la statue exquise d'Eros, seule possession que chérissait Thaïs, la seule qu'elle souhaitait conserver de son passé. Mais c'était un don d'un admirateur qui avait dépensé une fortune pour jouir des faveurs de l'hétaïre pendant toute une semaine. Raison suffisante pour que le cénobite veuille la détruire. À l'acte III, il décharge sa rage jalouse et ses frustrations sexuelles sur la femme qu'il convoite inconsciemment pendant qu'ils marchent à travers le désert. « Brise ton corps », « anéantis ta chair », « marche », « expie », lui ordonne-t-il sur un ton sadique. Il ne s'attendrit que lorsqu'il remarque les jolis pieds ensanglantés de la pénitente qu'il baise alors avec adoration (ici encore, un psychiatre freudien s'en donnerait à cœur joie). Le moine est envahi par une tristesse profonde quand il dit adieu à la femme aimée au couvent où elle passera le reste de ses jours à se repentir. Puis surgissent les hallucinations érotiques, les paroles blasphématoires contre le Dieu et la religion qu'il avait servis avec tant de fidélité. Enfin, étant retournée au couvent où Thaïs se meurt, il réclame la présence physique de celle-ci en des accents déchirants. Mais l'ancienne courtisane est maintenant une sainte, et envoûtée par une vision céleste, reste insensible aux tourments de celui qui l'avait convertie.

Grâce à la musique, les tourments d'Athanaël peuvent nous émouvoir. Comme je l'ai souligné, Massenet n'aurait jamais songé à reproduire le ton sardonique qui marque le style d'Anatole France. Au lieu de faire du moine un objet de dérision, le compositeur évoque éloquentement dans son opéra la tragédie d'un homme qui découvre trop tard ce qu'il désire vraiment de la vie. Et c'est autour du thème de la Méditation que se cristallise le désespoir du protagoniste. Nous l'entendons à la fin de la première scène du troisième acte quand il confie la femme aimée à la supérieure du couvent. Sa ligne vocale exprimant d'abord la tristesse, puis l'angoisse, se brise contre la mélodie à mesure qu'elle se déroule, sereine et impassible. Puis dans la scène finale, les supplications passionnées du moine s'engloutissent dans le vide tandis que la voix extasiée de Thaïs prend son essor sur le thème pour la dernière fois. Ainsi, par la beauté de sa musique, Massenet a insufflé au roman d'Anatole France deux émotions que ce dernier n'aurait jamais songé à y mettre : la pitié et la compassion.

Quand cet opéra est interprété par des acteurs lyriques de haute volée comme Beverly Sills et Sherril Milnes dans les années 70 et Renée Fleming et Thomas Hampson au début du 21^e siècle, l'impact dramatique qu'il déclenche s'avère considérable. Grâce à sa partition merveilleusement évocatrice, Massenet, avec l'aide de son librettiste, Louis Gallet, a transformé les protagonistes d'Anatole France en figures exemplaires. La courtisane représente la sublimation d'Eros, et le moine incarne la libido torturée, prisonnière d'une illusion puritaine et perverse.

Puisque Thaïs et Athanaël ne connaîtront jamais le bonheur ensemble, il est tout à fait

compréhensible que le compositeur ait attribué leurs rôles à une soprano et un baryton. Il semble exister une loi non-écrite dans la tradition opératique du 19^e siècle selon laquelle la soprano et le baryton ne pourront jamais s'épanouir dans une relation amoureuse. La soprano a tendance à graviter autour du ténor. Leurs rencontres peuvent être marquées par la tragédie, mais les héroïnes à la voix haute préfèrent en général souffrir avec leurs ténors bien-aimés que d'échapper au danger entre les bras des barytons qui les convoitent. Comme ne manquera pas de le constater n'importe quel amateur du drame lyrique, Tosca poignarde Scarpia plutôt que de céder à ses avances, et Mélisande ment sans arrêt à son mari, Golaud, sans éprouver le moindre remords. Dans d'autres opéras comme *Il trovatore*, Léonora maintient une attitude froide et dédaigneuse envers le comte di Luna qui ferait n'importe quoi pour gagner son cœur. Et Amélia dans *Un ballo in maschera*, tout en étant envahie par un sentiment de culpabilité, ne s'en trouve pas moins sur le point de commettre l'adultère avec le ténor, le roi Gustave de Suède, qu'elle trouve bien plus séduisant que son baryton de mari, le loyal Ankerström. *Carmen* illustre cette mésalliance vocale en sens inverse puisqu'ici nous avons l'équivalent féminin du baryton, une héroïne qui est une mezzo-soprano, qui provoque sa propre destruction et celle du malheureux ténor ensorcelé par ses charmes. Ceci ne veut pas dire que les sopranos et les barytons soient toujours à couteaux tirés. Ils sont capables d'éprouver des relations très tendres en tant que filles et pères. Mais quand les circonstances les rapprochent comme amants, ou amants potentiels, leurs attitudes l'un envers l'autre s'avèrent le plus souvent très ambivalentes.

Cette ambivalence se révèle dans le *Thaïs* de Massenet. L'hétaïre enchanteresse, Thaïs d'Alexandrie, et le moine Athanaël viennent de mondes si radicalement différents et représentent des philosophies de vie si diamétralement opposées que l'attraction singulière qu'ils éprouvent l'un pour l'autre réclame le contraste saisissant que seules peuvent fournir les catégories vocales de soprano et de baryton. Le moment à la première scène du troisième acte, celle de l'oasis, où leurs âmes semblent fondre l'une dans l'autre, est fugace. Immédiatement après, les sentiers de leurs destins bifurquent à nouveau, ce qui nécessite plus que jamais l'opposition soprano-baryton. La putain la plus chère au Proche-Orient devient, dans les mots de David Littlejohn, « Sainte Thaïs aux pieds sanglants »⁴, tandis que le prêtre qui la convertit se rend compte plus tard—trop tard—qu'il poursuivait tout le temps un mirage de pureté spirituelle. Ainsi, les deux protagonistes constituent des figures exemplaires idéales, parce qu'ils incarnent des tendances dominantes de l'être humain qui s'expriment avec puissance au cours de l'opéra.

Selon Jean-Michel Brèque, Anatole France retrace de manière beaucoup plus convaincante que Massenet l'évolution de Thaïs qui va de la pécheresse à la sainte.⁵ Non assujetti aux contraintes du temps et de l'espace, le romancier français, pense-t-il, a tout le loisir qu'il lui faut pour nous préparer à la crise spirituelle de l'héroïne. Il dépeint son enfance misérable dans une taverne que fréquentaient des clients brutaux et que géraient ses parents tout aussi brutaux qu'eux. La seule présence aimante qui apparaît dans sa vie d'enfant, c'est l'esclave nubien, Théodore, qui sera canonisé après sa crucifixion. Il la baptise quand elle a huit ans. Laisseée seule pour se débrouiller quand il meurt, Thaïs se prostitue même avant d'avoir atteint l'adolescence, puis est formée par une vieille femme cupide, Moeroé, comme danseuse et mime. Moeroé la loue à des clients riches pour leur divertissement. Thaïs découvre l'amour pour la première fois auprès d'un beau jeune homme, Lollius, qui l'abandonne après six mois d'extase. Cette trahison creuse chez elle un vide, l'aigrit

et ouvre dans son cœur une blessure qui ne semble jamais se cicatriser. Elle retourne à Alexandrie, devient l'actrice la plus célèbre de la ville, et ramasse d'innombrables admirateurs. Elle les ruine financièrement mais trouve que chacune des relations qu'elle entretient avec eux est décevante et la laisse inassouvie. À l'âge de trente-quatre ans, Thaïs assiste par hasard à une cérémonie qui commémore la mort de St. Théodore et pour la première fois l'insatisfaction profonde qu'elle ressentait depuis si longtemps atteint les proportions d'une crise. « Quelle est cette chose inconnue qui vaut plus que les richesses et le plaisir sensuel, » demande-t-elle (TH/F, 129-130). Son amant le plus récent, Nicias, la révolte par son scepticisme. « Je veux savoir, je veux savoir, » s'écrie-t-elle avec un mélange d'angoisse et d'exaspération qu'intensifie la peur de la vieillesse qui approche (TH/F, 126).

Évidemment, Louis Gallet, le librettiste de Massenet, n'aurait jamais pu comprimer tant d'événements dans la structure relativement rigide d'un opéra. Il comptait sur la musique du compositeur pour donner une forme tangible aux aspirations spirituelles de l'héroïne. Mais voilà précisément pourquoi Jean-Michel Brèque juge invraisemblables les élans de Thaïs vers la sainteté. La musique en elle-même, soutient-il, ne peut pas nous faire croire à un changement aussi radical. Puisqu'elle se produit si subitement, sa décision de renoncer à toute la richesse et à tous les plaisirs terrestres, de répudier son passé païen et de prendre un engagement solennel envers Dieu, lui semblent l'équivalent d'un miracle. Bien que je comprenne ce point de vue du commentateur, je ne le partage pas. Je crois qu'à sa façon Massenet, avec l'aide très habile de son librettiste, réussit vraiment à combler les lacunes psychologiques. Grâce à l'immédiateté et l'intensité de sa musique, le compositeur donne vie à un personnage beaucoup plus complexe qu'on ne le penserait à première vue.

Guidé par le livret de Louis Gallet, l'auditeur attentif percevra une lassitude envahissante dans la musique que Thaïs chante dès sa première apparition à la deuxième scène du premier acte. Ce *taedium vitae* ne se manifeste point en accents amers ou angoissés. Il s'exprime dans une mélodie diaphane, moitié récitatif, moitié air d'opéra, tout à tour montant et descendant, qu'elle chante, comme si elle souriait avec tristesse et ironie à Nicias, l'épicurien qui a dépensé une fortune pour jouir de ses faveurs l'espace d'une semaine. Thaïs lui rappelle que la semaine touche à sa fin :

C'est Thaïs, l'idole fragile
qui vient pour la dernière fois
s'asseoir à ta table fleurie...
Demain, je ne serai pour toi plus rien qu'un nom. (TH/M, 36)

Puis, sur le mode mineur, elle fait écho à la phrase mélancolique de Nicias qui reconnaît le caractère évanescent de leur relation, comme si elle se résignait à la fragilité et à la disparition inéluctable de toute chose humaine :

Nous nous sommes aimés une longue semaine.
Laissons s'épanouir les heures bienheureuses,
Et ne demandons rien, plus rien à cette nuit
Qu'un peu de folle ivresse et de divin oubli. (TH/M, 36)

Dans l'introduction orchestrale à l'air du miroir que chante Thaïs au début du deuxième acte, sa prise de conscience de la vacuité essentielle de l'existence revêt une forme tangible dans une sorte de musique très différente. D'abord réapparaît le thème superficiel et brillant évoquant la troupe d'acteurs qui signalait l'entrée de la courtisane au premier acte, mais l'orchestre l'efface, pour ainsi dire, par une série de modulations en changement perpétuel qui suggèrent son agitation et son anxiété. À mesure qu'elle dénonce la froideur des hommes et la méchanceté des femmes, la musique qui s'enroule autour du motif de sa beauté sensuelle traduit une impression d'amertume confinant au désespoir.

La succession d'aventures décevantes dans lesquelles Thaïs s'était embarquée longtemps avant sa liaison avec Nicias trahit la quête subconsciente d'un absolu spirituel. Pour une femme comme Thaïs, il ne peut être autre chose que l'Amour extrapolé à l'infini. Avant qu'Athanaël ne fasse irruption dans son existence, ce souhait de s'accomplir sur le plan spirituel revêt la forme imparfaite du culte rendu à la déesse Vénus et à son complice, Eros. Aux yeux de la courtisane, ils représentent la force de vie mystérieuse et pourtant toute puissante et englobante, le véritable soubassement de l'être. Bien qu'elle se manifeste sous une forme physique, cette force de vie demeure néanmoins lumineuse et pure. L'obéissance incontestée et inconditionnelle envers l'amour aboutit à l'expansion de l'imagination et des sens. Ceci, à son tour, engendre l'euphorie. Je fonde mon interprétation sur les deux invocations de l'héroïne à la déesse qu'elle chante sur la même mélodie doucement ensorceleuse. La première a lieu au milieu de son air du miroir après qu'elle a exhalé sa peur de vieillir, la deuxième se produit juste au moment où elle est sur le point de s'offrir au moine qui elle soupçonne de posséder des pouvoirs magiques capables d'arrêter le vieillissement :

Vénus, invisible mais présente!
 Vénus, enchantement de l'ombre!
 Vénus, éclat du ciel et blancheur de la neige!
 Vénus, descends et règne!
 Splendeur, Volupté, Douceur... (TH/M, 44)

L'engagement total de l'héroïne vis-à-vis de Vénus explique son étonnement et son incrédulité devant l'aversion implacable dont témoigne Athanaël pour les plaisirs de la chair. Avec une perspicacité remarquable, elle lit dans son âme dès leur première rencontre au premier acte. Elle devine une nature érotique brûlante au fond de cette homme qui a consacré tout son être à Dieu. Dans un air enjôleur, moqueur et taquin, elle lui reproche son aveuglement et l'invite à vénérer Eros comme tout le monde :

Qui te fait si sévère
 et pourquoi démens-tu la flamme de tes yeux?
 Quelle triste folie
 te fait manquer à ton destin?
 Homme fait pour aimer, quelle erreur est la tienne!
 Homme fait pour savoir, qui t'aveugle à ce point?

Tu n'as pas effleuré la coupe de la vie!
 Tu n'as pas épelé l'amoureuse sagesse!
 Assieds-toi près de nous, couronne-toi de roses,
 rien n'est vrai que d'aimer, tends les bras à l'amour! (TH/M, 36)

Thaïs affirme son attachement indéfectible au pouvoir de l'amour même après sa conversion à l'acte suivant. Bien qu'elle tienne à obéir à la consigne d'Athanaël qui lui ordonne de détruire tout ce qui fait partie de son passé païen, elle le supplie d'épargner seulement la statue exquise de l'enfant-dieu, Eros. L'amour, soutient-elle, quand il est authentique, amène à la vénération de nos semblables. Le péché consiste non pas à obéir à son commandement mais à l'interpréter dans le mauvais sens. Une femme ne viole la loi d'Eros que lorsqu'elle se prostitue. Thaïs exprime ces sentiments dans une mélodie d'un charme enchanteur.

Si on tient compte de la ferveur avec laquelle Thaïs célèbre le culte d'Eros avant sa conversion, on peut mieux comprendre son obsession de conserver sa beauté. On peut éprouver de la sympathie et même de la compassion pour elle quand elle exhale, dans l'air du miroir, ses sentiments d'horreur à l'idée de vieillir, de ne plus être Thaïs, reine de l'amour. Les paroles qu'elle chante au début du deuxième acte, « Dis-moi que je suis belle et que je serai belle éternellement », soulevées par une mélodie tour à tour chuchotée et d'une intensité brûlante, ne peut, en toute justice, se réduire à l'expression de la vanité d'une femme vieillissante. Avant qu'une illumination mystique ne l'entraîne vers une forme d'amour plus élevé, Thaïs croit que la beauté physique est le catalyseur indispensable de la passion, et, par conséquent, que sans elle il ne peut y avoir aucune exaltation de la force de vie, aucun triomphe sur le vide. Si la vieillesse et la mort parvenaient à détruire ce qui la rend si séduisante pour les hommes, l'Eros qu'elle vénère, et qui demeure inséparable de son existence finie et physique, périrait également. Cette interprétation se corrobore tôt après. Athanaël enlève avec violence ses vêtements de fête somptueux, révèle la haïre du moine cénobite et épouvante Thaïs en lui ordonnant de se repentir. Elle l'implore de lui épargner la vie, convaincue qu'elle est que sa haine de la femme déçue le poussera à la tuer. Elle tremble de terreur devant le moine fanatique parce qu'Eros et la force de vie qu'il intensifie représentent pour elle la dimension transcendante. Tant qu'elle reste vivante et possède sa beauté, elle demeure en contact avec ce qui, avant sa conversion, constitue pour elle le divin.

Alors le moine n'aurait pu entrer dans sa vie à moment plus opportun. Assaillie de doutes, tourmentée par sa prise de conscience que ses charmes s'éteindront un jour, sachant que l'ordre social dans lequel elle avait fonctionné jusqu'ici s'avère absolument futile, Thaïs est prête à embrasser un nouvel idéal, ou du moins, une forme renouvelée du précédent. Athanaël lui fait croire que le divin qu'elle entrevoyait tout le temps qu'elle pratiquait le culte de Vénus et d'Eros est, en fait, éternel. Il la transporte en affirmant que l'amour prodigué par le Dieu chrétien ne dépend pas de la beauté terrestre, de nature si éphémère. En fait, soutient-il, c'est le corps, quel que soit son attrait, qui nous empêche de participer pleinement à l'amour infini que le Christ offre à tous ceux qui se repentent. Malgré son enthousiasme initial, l'engagement que prendra Thaïs envers cet absolu spirituel n'est pas immédiat. Sans doute voit-elle dans l'ascendant qu'Athanaël exerce sur elle encore un autre exemple de la domination masculine. Elle se cabre et se révolte contre son influence en proclamant sa détermination à demeurer Thaïs la courtisane. Cependant, le message exaltant du moine a déjà

triomphé dans son inconscient. La musique de l'intermède célèbre, *La Méditation*, qui succède à cette scène de confrontation entre deux conceptions diamétralement opposées de l'existence, illustre le drame décisif qui se déroule dans l'âme de la courtisane. Les phrases fondantes, caressantes du violon qui prennent leur essor au-dessus des modulations chatoyantes de l'orchestre, évoquent le voyage spirituel de Thaïs à mesure qu'elle passe d'une conception purement terrestre de l'amour à celle, englobante et infinie, promise par la foi chrétienne.

Ce qui paraît surprenant dans la conversion de Thaïs, c'est la transition qu'elle effectue sans le moindre effort entre l'amour sexuel et l'amour chrétien. C'est comme s'il n'y avait pas de différence fondamentale entre les deux. Son engagement envers Dieu est tout simplement la sublimation d'Eros et son extrapolation à l'infini. Thaïs passe de sa condition de putain à l'état d'abnégation parce que, ayant pleinement joui de toutes les formes de plaisir terrestres, elle se sent attirée par de nouvelles formes spirituelles beaucoup plus excitantes qui l'attendent au couvent dans le désert. Son trajet extrêmement douloureux à travers les sables brûlants ainsi que les mortifications qu'elle s'impose une fois qu'elle arrive au couvent constituent les sacrifices nécessaires pour atteindre l'état d'extase spirituelle qu'elle désire ardemment même avant que son âme ne quitte son corps pour de bon. Voilà en quoi réside la signification du duo final entre elle et Athanaël. Pendant qu'elle agonise, l'héroïne a une vision céleste. Elle voit (imagine?) les saints, les anges célestes et le Seigneur lui-même qui l'accueillent dans le royaume de la béatitude éternelle. La musique qu'elle chante à ce moment-là est le même thème—exactement le même—que Massenet avait donné au moine dans la première scène de l'opéra où il a exprimé sa volonté de sauver la courtisane de la damnation. Mais tandis que ce thème avait un rythme presque martial quand Athanaël le chantait, il réapparaît à la dernière scène de l'opéra, sur les lèvres de Thaïs, sous forme d'un épanchement extasié et sensuel. C'est la preuve irréfutable que, pour elle, la question de la rédemption après une existence pécheresse est assez superfétatoire. Thaïs ne se considère jamais une créature immorale. Ce n'est qu'Athanaël qui fulmine contre elle. Une fois qu'elle embrasse la vertu chrétienne, elle est aussi innocente dans son nouvel état qu'elle l'avait été dans son prétendu péché. Thaïs ne fait que sacrifier les transports érotiques fugaces en faveur d'une forme infiniment plus élevée du plaisir : une éternité d'amour spirituel garantie par le Créateur lui-même.

Ainsi, l'hétaïre a eu depuis le début de sa trajectoire spirituelle une idée obscure de ce qu'elle voulait de la vie. Bien qu'elle ne puisse pas cibler la source qui finira par l'exaucer, elle acquiert une connaissance assez précise de la direction dans laquelle elle aimerait orienter son existence après la promesse que le moine lui a faite d'un amour éternel. Lui, par contre, est écartelé entre ce qu'il pense être et ce qu'il aimerait vraiment devenir. Ce n'est que vers la fin de l'opéra qu'Athanaël accepte pleinement sa nature érotique ardente. Avant ce moment d'auto-découverte, il se berce d'illusions. C'est le dindon de la farce, comme l'appelle Sylvie Huel.⁶ Je serais aussi d'accord avec David Littlejohn qui pense qu'Athanaël est presque aussi démoniaque dans ses convoitises païennes que Claude Frolo, le prêtre sinistre du roman *Notre Dame* de Victor Hugo (Littlejohn, 187). Les convoitises charnelles du moine sont d'autant plus effrayantes qu'elles se camouflent derrière son prosélytisme agressif. Il croit sincèrement devoir sauver la ville infâme d'Alexandrie de Thaïs et Thaïs d'elle-même. Ce qu'il ne comprend nullement, c'est le travail insidieux de sa libido envahissante au niveau de son subconscient. Athanaël se persuade qu'il s'embarque dans une mission sainte pour récupérer une prostituée notoire et la rendre au Seigneur. Sans qu'il

le sache, il est propulsé par deux mobiles très profanes: il convoite comme seul possesseur la femme dont il croit détester le mode de vie et il est jaloux de ses innombrables admirateurs. Tandis qu'Anatole France traite le moine en objet de dérision, Jules Massenet et Louis Gallet le dépeignent en homme tourmenté dont la tragédie consiste à n'accepter que trop tard sa véritable nature. Ainsi, dans l'opéra les chacals disparaissent, la colonne aussi où il se réfugie; disparaissent également les hallucinations érotiques tournant autour de la joueuse de cinnor dans le tombeau. À leur place, nous avons une musique qui est tour à tour chromatique, vitupératrice, expansive et très émouvante qui évoque l'agitation intérieure d'Athanaël à mesure qu'il passe de l'état de bonne conscience sombre et exaltée à celui d'angoisse et de désespoir.

La tragédie du héros remonte à sa haine de la chair. Mais pourquoi cette haine? Il semble que pour Athanaël la sensualité soit une faiblesse dégradante parce qu'elle représente la victoire de la matière sur l'esprit. Selon lui, une jouissance prolongée des plaisirs d'Eros aboutit au gaspillage de l'énergie spirituelle et, tôt ou tard, à la mort de l'âme. Puisque la vénération de Dieu constitue sa raison d'être, l'énergie érotique qui arrache l'homme à son Créateur est le piège dressé par Satan pour la perdition de ses victimes. Pour cette raison, le moine vilipende Thaïs, ses pouvoirs de séduction, et toute la ville d'Alexandrie qui est, à ses yeux, le théâtre de son infamie. Mais dénoncer les effets néfastes de la chair n'équivaut pas à exorciser son pouvoir d'attraction. Athanaël est prisonnier d'un double dilemme. Il ne peut ni échapper à l'attraction du corps comme ses confrères les autres moines ni se réconcilier avec la force érotique qui vibre en lui. La lutte qu'il mène constamment contre lui-même ne sert qu'à aggraver ses obsessions sexuelles et son agressivité. On dirait qu'Eros se venge de lui et le châtie au moment même où il pense l'avoir terrassé définitivement, c'est-à-dire, lorsqu'il convertit Thaïs à sa foi chrétienne. Toute sa vie, depuis l'époque où, adolescent, il avait résisté à la tentation au seuil de la demeure de l'hétaïre, jusqu'à sa dernière rencontre angoissante avec elle à la fin de l'opéra, n'a été qu'un exercice futile d'auto-culpabilisation.

Quel dommage qu'Athanaël n'ait pu profiter de la remarque taquine et provocante de Thaïs à la deuxième scène du premier acte! Il aurait pu éviter les conséquences funestes de son aveuglement fanatique. L'aveuglement du moine commence paradoxalement avec la vision qui est censée représenter une illumination divine. Thaïs apparaît devant lui dans une sorte de brume, à moitié nue, en train de jouer les amours d'Aphrodite. Il recule de dégoût. L'ardeur conquérante de la musique que Massenet lui donne pour chanter sa détermination à sauver la courtisane fait comprendre immédiatement à l'auditeur qu'Athanaël est déjà la victime d'une illusion monumentale. Il recherchera Thaïs parce qu'il désire toujours la posséder sur le plan inconscient. Tous les deuxième et troisième actes soulignent ce désir inconscient. D'abord, le moine révèle son complexe de Pygmalion. Comme il le déclare, il désire, pour la plus grande gloire de son Dieu, faire fondre comme de la cire le cœur de cette infâme prêtresse de Vénus. Il prie afin que ses paroles se transforment en une sorte de Jourdain, fleuve biblique dont les eaux purifieront l'âme de la prostituée. Plus tard, mû par un élan de rage jalouse contre Nicias, il fracasse sa statue d'Eros. À mesure qu'ils traversent le désert sous une chaleur accablante, son besoin pressant de la dominer sexuellement se révèle dans son raisonnement pervers qu'elle doit expier ses péchés par les souffrances physiques. Ce n'est que lorsque les pieds saignants de Thaïs confirment la victoire totale d'Athanaël sur elle qu'il s'adoucit et montre de la sollicitude envers elle. Néanmoins même

la tendre mélodie du duo qu'ils chantent dans l'oasis contient des mots qui confirment ce besoin d'être le maître absolu :

Ta vie est à moi, ta vie est à moi,
Dieu me la confie, tu m'appartiens. (TH/M, 55)

Bien entendu, dès que Thaïs entre dans le couvent pour de bon, Athanaël commence à ressentir la douleur d'une perte irréparable. Bien qu'il n'ose encore se l'avouer, il a été conquis par la femme qu'il s'était juré de capturer pour la plus grande gloire du Seigneur. L'amour purement humain qu'il éprouve pour elle est maintenant alimenté par son Eros non-sublimé. Il éclate dans une autre vision qui se déroule au troisième acte où elle le nargue avec les mêmes mots chantés sur le même thème qui avaient marqué leur confrontation à la fin du premier acte. Et sa passion érotique acquiert une intensité déchirante à la scène finale de l'opéra. Pendant que sa bien-aimée se meurt et ignore son chagrin, Athanaël prend enfin conscience du fait qu'il n'avait été qu'un pseudo-saint, et qu'il avait détruit sa seule chance de bonheur qui aurait pu le racheter comme être humain. La musique accentue avec éloquence ce déchirement d'Athanaël. Le thème de la Méditation ainsi que la mélodie du premier acte dans laquelle il avait exprimé sa volonté de sauver la célèbre pécheresse se lèvent comme une sorte de barrière invisible et empêchent le moine de la rejoindre. La voix de Thaïs, devenue une sainte maintenant, prend son essor vers le ciel sur ces phrases tandis que les supplications angoissées d'Athanaël se brisent contre elles et retombent. Encore une autre preuve, s'il en fallait davantage, que, dans les relations amoureuses du monde opératique, le baryton et la soprano ne sont vraiment pas faits l'un pour l'autre.

¹ Anatole France, *Thaïs* (Paris: Calman-Lévy, 1906), 13; désormais cité dans le texte sous le sigle TH/F, le F désignant l'auteur, Anatole France, en contraste avec le compositeur, Jules Massenet.

² Pour les remarques scintillantes d'Andrew Porter sur Thaïs, voir ses notes dans la brochure qui accompagne l'enregistrement de l'opéra par EMI Classics, émis en 1976 et regravé en 1995. Pour l'évaluation de l'opéra par Elisabeth Ravoux-Rallo, voir Elisabeth Ravoux-Rallo, "Glissements progressifs du roman au livret," *L'Avant-Scène Opéra/Thaïs*, no. 109 (mai, 1988): 13-17.

³ Jules Massenet et Louis Gallet, "Thaïs", *L'Avant-Scène Opéra/Thaïs*, no. 109 (mai, 1988): 42; désormais cité dans le texte comme TH/M, le M désignant le compositeur, Jules Massenet, en contraste avec l'auteur, Anatole France.

⁴ David Littlejohn, *The Ultimate Art: Essays Around and About Opera* (Berkeley: University of California Press, 1992), 187.

⁵ Jean-Michel Brèque, "Quand l'opéra prend Thaïs au sérieux," *L'Avant-Scène Opéra/Thaïs*, no. 109 (mai, 1988): 11-12.

⁶ Voir Sylvie Huel, "Thaïs et la morale d'une époque," *L'Avant-Scène Opéra/Thaïs*, no. 109 (mai, 1988): 81.