Manon ou le XVIII^e siècle du XIX^e siècle

Vincent Giroud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/1154>

DOI : 10.4000/edl.1154

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2016

Pagination : 93-110

ISBN : ISBN 978-2-940331-50-5

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Vincent Giroud, « *Manon* ou le XVIII^e siècle du XIX^e siècle », *Études de lettres* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 07 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1154> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1154>

MANON OU LE XVIII^e SIÈCLE DU XIX^e SIÈCLE

Adapté d'un chef-d'œuvre de la littérature française du XVIII^e, *Manon* de Jules Massenet transpose avec une habileté consommée les détails du roman dans les termes les plus parlants pour un spectateur cultivé de la fin du siècle suivant. On en résume ici la genèse et les principales caractéristiques, tant du point de vue de l'adaptation littéraire que des références musicales au XVIII^e siècle.

1. Genèse

Lorsqu'en 1912, Massenet publiait ses souvenirs, il ne pouvait manquer d'évoquer la genèse de ce qui était devenu son opéra le plus célèbre et le plus joué. C'était durant l'automne de 1881, nous raconte-t-il. Tout en préparant la création d'*Hérodiade* à Bruxelles, il travaillait sans enthousiasme à l'opéra-comique *Phæbé* sur un livret d'Henri Meilhac. C'était sa première collaboration avec le co-librettiste de *Carmen* (1875) et de la plupart des chefs-d'œuvre d'Offenbach des années 1860. Rendant visite à Meilhac rue Drouot pour enterrer définitivement *Phæbé*, Massenet serait tombé sur l'exemplaire de l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* de l'abbé Prévost figurant dans la bibliothèque de son hôte :

Manon! m'écriai-je en montrant du doigt le livre à Meilhac.
Manon Lescaut, c'est Manon Lescaut que vous voulez?

Non ! *Manon*, *Manon* tout court. *Manon*, c'est *Manon* !¹

Ravi, Meilhac se mettait à la tâche et dès le lendemain, Massenet découvrait les deux premiers actes de *Manon* sous sa serviette en venant retrouver Meilhac pour déjeuner chez Vachette au Quartier Latin :

L'idée de faire cet ouvrage me hantait depuis longtemps. C'était le rêve réalisé².

A part les noms des protagonistes et de l'héroïne, tout, dans ce récit, est faux, y compris sa datation. Massenet ne caressait pas « depuis longtemps » le projet d'une adaptation du roman de Prévost (c'était plutôt *Werther* qui le hantait déjà) ; l'idée ne lui est pas venue soudainement chez Meilhac ; et Meilhac n'est pas non plus le principal auteur du livret.

Pourquoi ces petits mensonges alors qu'en 1912, des témoins originels du projet Massenet seul survivait et ne risquait donc pas d'être contredit ? Avant tout parce qu'il tenait à être vu comme le principal concepteur de ses ouvrages et de leur dramaturgie ; mais aussi parce qu'il voulait mettre en avant l'originalité de l'œuvre, qui faisait suite à toute une liste de *Manon* au XIX^e siècle. C'est en effet le XIX^e siècle qui a, pour ainsi dire, canonisé *Manon*, en faisant du personnage de Prévost l'archétype, le prototype de la « fille galante » (pour emprunter la typologie des frères Goncourt dans *La Femme au dix-huitième siècle*, livre datant de 1862) ; une certaine image de la femme, sinon de l'éternel féminin, belle et charmante d'un côté, perfide et énigmatique de l'autre, vraie fille d'Eve et de Pandore (comme la Lulu de Franz Wedekind), instrument de perdition et créature irrésistible. En 1848, avec la parution de *La Dame aux camélias*, ce mythe se retrouvait croisé, au sens génétique du terme, avec l'un des grands mythes du siècle – de Victor Hugo à Tolstoï en passant par Dickens –, celui de la courtisane régénérée, formule qui ne correspond guère à l'original de Prévost mais définit assez bien la lecture qu'on en était venu à en faire.

1. J. Massenet, *Mes souvenirs*, p. 142. Comme dans la citation, on abrégera ci-après le titre de Prévost en *Manon Lescaut*.

2. *Ibid.*

2. *Manon et Prévost*

En examinant le livret de *Manon*, on comprend le sens du récit inventé par Massenet et dont il a souhaité laisser la genèse dans ses souvenirs. Il s'agissait pour lui et pour ses librettistes, Meilhac et Philippe Gille, de revenir à la source initiale – le roman de Prévost – comme s'ils étaient les premiers à l'adapter en opéra. Et c'est bien, en effet, la version la plus fidèle au roman. Même les librettistes de Puccini, plus exacts en faisant mourir Manon en Louisiane au quatrième acte, s'en écartent sensiblement dans les trois précédents. Scribe, dans la *Manon Lescaut* (1856) d'Auber, faisait lui aussi mourir Manon en Louisiane, et il se peut que ce soit pour se différencier de lui que Massenet et ses collaborateurs en aient décidé autrement, d'autant plus que le dernier acte de Scribe était le plus admiré. Supprimer la Louisiane, c'était supprimer le risque d'une comparaison avec Scribe et Auber, et mettre en avant la nouveauté de l'œuvre.

Comme l'a noté Jean Sgard, le roman de Prévost, avec ses cinq parties et ses dialogues de style dramatique, semblait appeler dès le départ une adaptation théâtrale³. Il commence par un prologue (où Renoncour, l'homme de qualité, rencontre Manon et Des Grieux sur la route du Havre), tandis que l'histoire proprement dite, narrée par Des Grieux à Renoncour deux ans plus tard, s'organise en quatre « actes » : « acte 1 » : Manon s'enfuit avec Des Grieux, puis le quitte pour un riche fermier général, M. de B., laissant Des Grieux se faire enlever par les gens de son père ; « acte 2 » : deux ans plus tard, les deux amants sont réunis quand Manon vient séduire Des Grieux au séminaire alors qu'il est sur le point de prononcer ses vœux, mais le frère de Manon la persuade d'accepter la protection du vieux M. de G. M., qui fait arrêter les amants après s'être rendu compte qu'ils le bernaient ; « acte 3 » : Manon abandonne Des Grieux de nouveau, cette fois pour le fils de G. M., d'où une nouvelle arrestation et la déportation de Manon en Louisiane ; « acte 4 » : à la Nouvelle-Orléans, le neveu du gouverneur, Synnelet, s'éprend de Manon et est sérieusement blessé par Des Grieux en duel, après quoi les amants s'échappent mais Manon meurt d'épuisement.

On voit dans ce résumé ce qui pouvait et ne pouvait pas passer sur la scène. Si efficace et fascinante dans le roman, la triple répétition de

3. J. Sgard, « Manon avec ou sans camélias », p. 81.

la trahison suivie d'une réconciliation paraîtrait fastidieuse au théâtre. Massenet et ses collaborateurs n'en ont conservé qu'un tiers, éliminant le fils de G. M., faisant du vieux G. M. un ami de B. (Brétigny dans l'opéra), lequel est le seul « protecteur » de Manon à arriver à ses fins, même si, comme dans le roman, c'est G. M. qui la fait arrêter. Au père de Des Grieux, qui dans le roman n'apparaît qu'à l'acte 1, l'opéra de Massenet donne un rôle renforcé, le faisant apparaître dans trois tableaux sur six, et lui donnant une scène de leur invention – sa rencontre avec Manon, l'un des passages les plus admirés de l'œuvre. Lescaut, frère de Manon dans le roman, devient ici son cousin, peut-être pour ne pas faire tiquer la censure, un cousin entremetteur étant moins choquant qu'un frère entremetteur ; lui aussi joue un rôle plus important que dans le roman, où il n'apparaît qu'aux deuxième et troisième « actes » (au cours duquel il se fait tuer), alors que chez Massenet, il est présent dans cinq tableaux sur six. Un théâtre, c'est une troupe, et il faut prévoir des rôles pour tous : non seulement pour le ténor et le soprano vedettes, mais aussi pour le baryton (Lescaut), la basse (ou baryton-basse) noble (le comte), le ténor bouffe (Guillot) et quelques seconds rôles (les trois amies de Manon et Brétigny, rôle qui peut permettre à un jeune chanteur doté d'une belle voix de faire ses armes, l'aubergiste, les deux gardes, la servante, etc.). Les entorses faites à l'intrigue du roman se justifient aisément par ces nécessités scéniques, quitte à forcer la vraisemblance. Que font Brétigny et Guillot (alors que dans le roman B. et G. M. ne se connaissent pas) et leurs trois amies à Amiens au premier acte ? Cela ne nous est pas expliqué et peu importe, la vraisemblance théâtrale ayant peu à voir avec la vraisemblance tout court, et au théâtre lyrique encore moins. L'élimination de Tiberge, ami et confident de Des Grieux, qui occupe une place importante dans le roman, peut se comprendre également pour des raisons d'efficacité théâtrale, l'opéra en général s'accommodant mal des personnages de « raisonneurs ».

La difficulté principale, dans cette adaptation, concernait évidemment le personnage de Manon ; c'était également la difficulté de *Carmen*, et là Meilhac a pu être de bon conseil. Chez Prévost, en effet, le lecteur (relayé par Renoncour, auditoire de Des Grieux) ne perçoit Manon que par l'intermédiaire du récit de son amant. Nous ne la voyons qu'à travers le regard idolâtre et indulgent de ce dernier, récit de surcroît fait postérieurement à la mort de Manon ; nous ne comprenons les motivations de Manon que par ce que Des Grieux nous en dit. Le seul

moment où nous pouvons penser l'entendre s'exprimer sur elle-même, comme la Lulu de Berg dans le Lied où elle se définit devant Schoen, quelques minutes avant de l'abattre, est celui où Manon, expliquant à Des Grieux pourquoi elle l'a quitté pour le jeune G. M., lui offre les services des maîtresses de G. M. pour le satisfaire sexuellement et lui assure que la seule fidélité qu'elle souhaite de lui est celle du cœur. Cette franche dissociation entre le sexe et le sentiment est un aspect XVIII^e siècle du roman (comme on comprend que Sade en ait été un admirateur convaincu!) que le XIX^e siècle, même finissant, n'était pas prêt à accepter. Sans qu'il soit nécessaire de parler d'édulcoration, les motivations de Manon dans le livret semblent avant tout d'ordre matériel (« Manon n'aime pas la misère... »), encore qu'elle nous apprenne au premier acte que sa famille la mettait au couvent pour « aimer trop le plaisir ». Dans les monologues où elle s'exprime, pour ainsi dire, à cœur ouvert – avant sa rencontre avec Des Grieux, disant adieu à la petite table à l'acte II, demandant à Dieu pardon de lui ravir un séminariste –, Manon se révèle « bonne fille », sentimentale et un rien superstitieuse, impulsive et non calculatrice ou cynique. Malgré les précautions prises, il est intéressant de noter que plusieurs critiques de 1884 ont néanmoins déploré, comme pour *Carmen* neuf ans plus tôt, l'immoralité du sujet. C'est un reproche que ne risquait guère d'encourir la Manon Lescaut d'Auber, dont le plus grand crime semble être de servir à son amant un souper préparé pour un autre. Scribe s'en tirait par un transfert de culpabilité sur Des Grieux, qui provoque en duel et blesse grièvement son officier, le marquis d'Hérigny. Si Massenet et ses librettistes nous font pénétrer un moment, au deuxième acte, dans l'intimité des deux amants, ils se gardent de suivre le roman sur les détails de leur double arrestation, pratiquement en flagrant délit. Des situations que le théâtre de la Belle Époque n'allait pas tarder à autoriser chez Feydeau – surtout après 1904, date de la suppression de la censure théâtrale – étaient évidemment impensables sur la scène de l'Opéra-Comique en 1884. L'arrestation de Des Grieux et de Manon à l'Hôtel de Transylvanie (lui comme tricheur – même si le livret laisse entendre que si tricherie il y a, elle est le fait de Lescaut –, elle comme « sa complice ») réconcilie donc les impératifs de la censure et ceux du décorum opératique : une arrestation en public permet de terminer le quatrième acte sur un concertato miniature d'allure presque verdienne. Car une troupe d'opéra-comique, c'est aussi un chœur, auquel il faut donner des occasions d'intervenir, et si possible dans tous les actes.

Le second acte, celui où précisément le chœur n'intervient pas, est, du point de vue de la construction dramatique, le plus remarquable. Il correspond à l'un des moments clés du roman, celui analysé en 1955 par le critique littéraire germano-américain Erich Auerbach dans *Mimésis*, et auquel il donne le titre « Le souper interrompu », en observant lui aussi à quel point il se prête à une adaptation scénique⁴. Les petites modifications introduites par le livret s'expliquent parfaitement en termes de nécessité dramatique, c'est-à-dire de resserrement temporel et spatial : il faut montrer, non raconter, et montrer tout en 25 minutes et en un seul lieu. Au lieu d'être éveillés, comme dans le roman, par sa découverte fortuite des visites secrètes de B. et par le surplus d'aisance inexplicable des deux amants, les soupçons de Des Grieux le sont par un « beau bouquet » qu'on aurait lancé à Manon par la fenêtre. Dans le roman, le lecteur reconstitue, d'après le récit fait par Des Grieux à Renoncour, ce qui s'est passé avant le souper interrompu : B. a averti Manon que les gens du père de ce dernier allaient venir l'enlever, et est parvenu à la persuader de ne rien lui révéler. Au deuxième acte de l'opéra, l'épisode est traité différemment, mais avec une efficacité qui atteste du métier des librettistes : Brétigny, qui s'est assuré de la complicité de Lescaut, apparaît avec lui, déguisé en garde du corps. Le travestissement en personne de condition inférieure est en soi un effet typiquement XVIII^e siècle : pensons aux fils de duc représentés en petits Savoyards, au *Jeu de l'amour et du hasard*, à la Comtesse déguisée en Suzanne ; et un élément de distance est subtilement préservé, puisque Brétigny s'abstient de tutoyer Lescaut, comme les deux gardes du corps tutoyaient ce dernier au premier acte. Si Des Grieux est présent, l'entretien privé entre Brétigny et Manon est rendu possible par un effet de spatialisation scénique : Des Grieux et Lescaut, à l'instigation de celui-ci, passent à l'arrière-plan pour lire la lettre de Des Grieux à son père à la lumière du jour, permettant à Brétigny d'avertir Manon et de faire sa déclaration. Ce quatuor, musicalement un des sommets de la partition, est aussi l'un de ses moments dramatiquement les plus efficaces, qui font de *Manon* une « pièce grinçante », pour reprendre la terminologie d'Anouilh : le jeune amant naïf se fait bernier à la fois par le haut et le bas de la société – par Lescaut, être sans foi ni loi, dans son rôle d'entremetteur, comme dans le roman, où il est décrit comme

4. E. Auerbach, *Mimésis*, p. 395-428, ici 396.

« un homme brutal et sans principes d'honneur »⁵ ; et par Brétigny, riche aristocrate dénué de scrupules. La variété des styles musicaux employés par Massenet – petite marche vaguement militaire qu'entonnent Lescaut et Brétigny, petit air à allure de chanson satirique chanté par Lescaut (« Mademoiselle est ma cousine... »), élans lyriques de Des Grieux, traités par bribes (« c'est que je l'adore »), séduction de Manon par Brétigny en contrepoint, sur un autre motif lyrique contrastant avec celui de Des Grieux, tandis que la voix de Manon se faufile, incertaine, entre les voix de ces trois hommes à qui elle est liée par le sang, l'amour ou l'ambition. Massenet, pour son premier « grand » opéra-comique, témoigne d'un sens du demi-caractère qui le place d'emblée parmi les maîtres du genre. L'effet de suspense maintient la tension jusqu'à la fin de l'acte, puisque l'innocent Des Grieux ignore ce qui l'attend alors que le spectateur le sait et sait que Manon sait. Si la lettre du roman ne pouvait être, pour des raisons évidentes, fidèlement respectée, l'adaptation est parfaitement fidèle à l'esprit.

Le tableau qui suit, celui du Cours-la-Reine, est le seul qui ne corresponde à aucun épisode du roman, et son centre émotionnel – la rencontre entre Manon et le comte des Grieux – est de l'invention de Massenet et de ses librettistes. Si tout le début du tableau (duettino de Poussette et Rosette, entrée de Lescaut, dialogue entre Brétigny et Guillot) permet habilement de réintroduire les personnages du premier acte, l'entrée de Manon et son air de bravoure (« Je marche sur tous les chemins ») semblent dictés avant tout par la nécessité de faire briller vocalement l'interprète principale. Reynaldo Hahn, grand admirateur de l'œuvre, a été le premier, dans les années trente, à souligner l'absurdité dramatique de la situation⁶. On pourrait aussi en relever le caractère anachronique. Manon et les « élégantes » qui l'accompagnent (et dont le motif fortement rythmé – croche, double croche, croche pointée, croche – est le rythme typiquement romantique de la *Septième* de Beethoven et des scherzos de Schumann) nous renvoient à un mythe purement XIX^e siècle, celui de la Parisienne. Cette Manon se donnant en spectacle, comme les « grandes horizontales » du Second Empire ou de la Troisième République au Bois de Boulogne, n'a rien à voir avec le roman de Prévost.

5. Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, p. 51.

6. Voir Reynaldo Hahn, « Chronique musicale », *Le Figaro*, 3 mars 1937.

Pour le reste, les librettistes de *Manon* se sont efforcés, à chaque fois qu'ils le pouvaient, de retrouver la lettre du roman par tout un jeu de citations et d'allusions qui sont comme des clins d'œil, d'un bout à l'autre de l'opéra, aux lecteurs de Prévost, qu'on peut supposer nombreux dans le public de l'œuvre en 1884. Ceci s'applique d'abord aux lieux, tous mentionnés dans le roman : l'auberge d'Amiens, la rue Vivienne (rue V. chez Prévost, mais l'identification était traditionnelle), Saint-Sulpice, la route du Havre. Il est vrai que le roman n'indique pas que Manon accompagne Des Grieux à l'Hôtel de Transylvanie ; mais le lieu est mentionné dans le roman. Même le Cours-la-Reine fait une brève apparition dans le roman, alors que Des Grieux se rend du village de Chaillot au centre de Paris, où il est sur le point de faire sortir Manon de prison⁷.

Mais le livret abonde en références plus précises, qui font que contrairement à toutes les autres adaptations de *Manon Lescaut*, qui invitent le spectateur à oublier le roman, l'opéra de Massenet l'encourage à se le rappeler dans les moindres détails. Les premiers mots de Des Grieux (« J'ai marqué l'heure du départ... ») font écho à une phrase de Prévost (« J'avais marqué le temps de mon départ d'Amiens »⁸). Le duo de la Rencontre suit le roman de près : l'expression « maîtresse de mon cœur » s'y trouve⁹. Lorsqu'à l'acte II Des Grieux assure à Manon : « Je n'ai de ton cœur aucune défiance », il cite de nouveau Prévost (« et qui n'avait pas la moindre défiance de son cœur »¹⁰). L'adjectif « perfide » dont il accable Manon durant le tableau du Séminaire figure abondamment dans le roman, et notamment au passage correspondant. « Ah ! rends-moi ton amour si tu veux que je vive ! » transpose « Je prétends mourir... si vous ne me rendez votre cœur, sans lequel il est impossible que je vive »¹¹. Certes, la Manon du livret ne vouvoie plus le chevalier à ce stade (elle cesse de le faire après le duo de la Lettre qui ouvre le deuxième acte). Ce petit sacrifice, qui « modernise » le dialogue, en lui faisant perdre un peu de sa couleur XVIII^e siècle, est peut-être dû partiellement à des nécessités métriques : dans les vers plus courts de la poésie d'opéra

7. Cette évasion, qui ne figure pas dans le livret, serait un pont intertextuel supplémentaire entre *Manon Lescaut* et la *Lulu* de Wedekind.

8. Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, p. 19.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 27.

11. *Ibid.*, p. 45.

(pour reprendre l'expression d'Hervé Lacombe¹²), le tutoiement prend moins de place, et passe donc mieux.

Dans un épisode non retenu par les auteurs, mais pour lequel subsistent des esquisses de Massenet, Manon tendait un miroir à Guillot et l'invitait à comparer son visage à celui de Des Grieux : le spectateur cultivé de 1884 reconnaissait l'allusion à l'épisode du prince italien dans le roman, où il ne figurait d'ailleurs pas dans la première version, mais a été rajouté par Prévost, pour varier un peu la structure de l'œuvre, dans l'édition de 1753. Au deuxième acte, le texte de l'air dit du « Rêve » de Des Grieux démarque un passage précis, situé néanmoins à un autre moment, quand Des Grieux médite tristement après la première séparation entre les amants :

Je formai là-dessus, d'avance, un système de vie paisible et solitaire. J'y faisais entrer une maison écartée, avec un petit bois et un ruisseau d'eau douce au bout du jardin... Mais, à la fin d'un si sage arrangement, je sentais que mon cœur attendait encore autre chose, et que, pour n'avoir rien à désirer dans la plus charmante solitude, il fallait y être avec Manon¹³.

Même dans les scènes inventées par les librettistes, d'habiles échos textuels renvoient à Prévost. Le « zèle » à défendre les intérêts supérieurs du chevalier dont le comte des Grieux fait ironiquement compliment à Brétigny lorsqu'il s'aperçoit, au Cours-la-Reine, que ce dernier n'a agi que pour faire de Manon sa maîtresse, est dans le roman (où le père du héros ne rencontre pas M. de B.). « Vous aimez l'opéra, nous irons deux fois la semaine », promet Des Grieux à Manon¹⁴ : ceci devient, au même tableau, un caprice de Manon exigeant de son riche amant qu'il fasse venir l'Opéra chez elle, et le prétexte au divertissement qui conclut le tableau. « De mon cœur, chevalier, suis-je plus souveraine ? » demande Manon à Des Grieux à l'Hôtel de Transylvanie ; ces mots sont empruntés au Des Grieux de Prévost, qui appelle plus d'une fois Manon « la souveraine de mon cœur ». Si, dans le roman, les derniers propos qu'échangent les amants avant la mort de Manon sont sobrement résumés en quelques mots, les librettistes n'en ont pas moins trouvé

12. Voir H. Lacombe, *Les voies de l'opéra français*, en particulier p. 148-151.

13. Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, p. 40.

14. *Ibid.*, p. 49 sq.

moyen d'en réintroduire deux dans le long duo qui conclut l'ouvrage : à Des Grieux qui lui demande : « Tu pleures ? », Manon répond : « Oui, de honte sur moi, mais de douleur sur toi », comme chez Prévost qui fait dire à Des Grieux : « Il semblait que la honte et la douleur eussent altéré les organes de sa voix »¹⁵.

3. Manon et le mythe de Manon

Ce jeu intertextuel d'allusions et de citations ne s'arrête pas là, puisqu'il déborde même le roman de Prévost pour englober des sources secondaires – en d'autres termes, non seulement *Manon Lescaut* mais aussi le discours du XIX^e siècle sur *Manon Lescaut*. La plus spectaculaire est l'incorporation d'un passage de *Namouna* de Musset, sous une forme légèrement tronquée et recomposée certes, mais reconnaissable par tout spectateur de 1884 familier de la poésie romantique. Cette interpolation se situe à l'acte de l'Hôtel de Transylvanie. Des Grieux, plus vertueux dans l'opéra que chez Prévost (où c'est lui qui propose à Lescaut de l'introduire dans la confrérie des aigrefins en vue de s'enrichir au jeu), malheureux de se retrouver dans un lieu indigne de lui, réagit en apostrophant Manon avec les mots de Musset :

Manon, sphinx étonnant, véritable sirène !
Cœur trois fois féminin, que je t'aime et te hais !
Pour le plaisir et l'or quelle ardeur inouïe !
Ah ! Folle que tu es !...

Et il termine en changeant le conditionnel de Musset (« Comme je t'aimerais ») en « Comme je t'aime ! ». Pour que la citation n'échappe à personne, elle est répétée une fois, et une demie-fois encore un peu plus loin, pendant la partie que Des Grieux dispute avec Guillot. La citation donne lieu à l'un des grands thèmes musicaux de l'opéra, belle envolée lyrique en *ré* bémol majeur que le spectateur a entendue (dans la même tonalité) dès le prélude, où elle figure musicalement le personnage de Manon, à la fois énigmatique (« sphinx ») et irrésistible (« sirène »).

La citation de Musset n'est pas la seule référence secondaire de ce type. Jean-Christophe Branger a ainsi retrouvé l'origine d'un passage du

15. *Ibid.*, p. 179.

duo du Séminaire (« Hélas! l'oiseau qui fuit ce qu'il croit l'esclavage... ») et de deux autres passages du livret dans la préface qu'Arsène Houssaye (par ailleurs auteur d'une suite de *Manon Lescaut* parue en 1847) avait ajoutée lors d'une réédition du roman publiée en 1875 à la Librairie des bibliophiles, et dont Massenet avait un exemplaire dans sa bibliothèque¹⁶.

En développant, par rapport au roman, le rôle du père de Des Grieux, et en lui faisant rencontrer Manon dans le tableau du Cours-la-Reine, les librettistes ont-ils voulu évoquer la rencontre entre le père d'Armand Duval et Marguerite Gautier dans *La dame aux camélias*? La réapparition du Comte à l'issue du tableau de l'Hôtel de Transylvanie évoque plus nettement encore celle de Germont dans le finale de l'acte II de *La traviata*: dans les deux cas, le cadre est un salon où l'on joue aux cartes pour de l'argent, et le père apparaît *in fine*, comme une incarnation de la morale conventionnelle, alors que les amants vont être séparés et que leur vie apparaît brisée.

Les spectateurs et les critiques de 1884 ont toutefois été plus sensibles aux similitudes avec un opéra qui, à l'époque, était parmi les plus célèbres de son compositeur, *La favorite* de Donizetti. Le cadre en est l'Espagne médiévale, mais l'une des sources principales, *Les amants malheureux ou Le comte de Comminges* de Baculard d'Arnaud d'après le roman de Mme de Tencin, raconte un épisode contemporain de Prévost. Léonor, maîtresse du roi mais amoureuse du jeune et pur héros Fernand, est, comme Marguerite Gautier, un des nombreux avatars de la courtisane repentie auquel le XIX^e siècle a rattaché Manon. Et le tableau du Séminaire – mais dont la musique qui, dès l'orgue et la fugue qu'on entend aux premières mesures, pastiche la musique religieuse, fait plutôt penser à une église – et où Manon, déguisée en pénitente, vient reconquérir un Des Grieux sur le point de prononcer ses vœux, a été comparé, en 1884, au quatrième acte de *La favorite*, qui met en scène une situation similaire¹⁷.

On a donc affaire à un livret qui, d'une part, est aussi fidèle que possible à Prévost, au point de le citer littéralement et qui, d'autre part,

16. J.-Ch. Branger, *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, p. 221 sq.

17. *Ibid.*, p. 155, 160 sq, 198 et 218 sq.

met le mythe de Manon en perspective par toute une série de renvois intertextuels.

4. *Intertextualité musicale*

Musicalement, les références au XVIII^e siècle constituent dans *Manon* une sorte de paysage sonore, de couleur locale. Elles sont multiples et on n'en donnera ici qu'un aperçu. Les plus évidentes sont celles à des formes liées à la danse, qui jouent un rôle de premier plan dans le tableau du Cours-la-Reine, à propos duquel on a d'ailleurs pu parler d'écriture musicale néo-classique. Comme Gérard Condé l'a noté, ce tableau s'organise comme une espèce de vaste rondeau (forme évocatrice du XVIII^e siècle) dont le refrain est le « Menuet de Manon »¹⁸. Ce menuet, entendu d'abord joué par l'orchestre de scène, et qui sert ensuite de toile de fond à l'entretien entre Manon et le Comte, n'est d'ailleurs pas un vrai menuet, mais correspond bien à l'idée qu'on se faisait d'un menuet au XIX^e siècle, un peu triste et un peu lent ; il provient en fait d'une cantate écrite par Massenet candidat au prix de Rome, *Louise de Mézières*¹⁹. Comme prélude du tableau, ainsi qu'il l'est devenu dans la version définitive de 1895, on peut d'ailleurs lui préférer l'*Entr'acte-Menuet* original en *sol* majeur de la version de 1884, dont la partie médiane est d'un savoureux archaïsme. La musique de fête au Cours-la-Reine, en *fa* majeur, déjà entendue au tout début de l'œuvre, avec sa carrure rythmique et son franc diatonisme, sans correspondre à une danse particulière, a une allure chorégraphique qui peut renvoyer à un XVIII^e stylisé. Quant au divertissement qui clôt le tableau, il est, dans la partition, ce qui se rapproche le plus d'un pastiche néo-classique : introduit par un prélude d'une solennité qui ne se prend pas totalement au sérieux mais qui évoque le monde de Bach et de Haendel, il comporte un préambule (sorte de chœur dansé) et quatre entrées, deux rapides, deux lentes – la dernière, en *ré* mineur, la plus mélancolique, permettant à la voix de Manon de se faire réentendre. Elles traduisent, chacune à sa manière, une atmosphère XVIII^e siècle,

18. Voir G. Condé, « Commentaire littéraire et musical », p. 75. Condé avait déjà présenté cette observation dans le programme de la présentation de *Manon* à l'Opéra de Paris, sous la direction de Serge Baudo, en 1974.

19. Voir J.-Ch. Branger, « Jules Massenet et le prix de Rome ».

revue et corrigée par le siècle suivant. Massenet ne cherche évidemment pas à nous faire croire que c'est de la musique du XVIII^e siècle ; mais c'est de la musique qui, par sa coupe mélodique, par ses tournures harmoniques et par son orchestration, « fait » XVIII^e siècle, avec de vagues souvenirs de Rameau, que l'on commençait à peine à redécouvrir.

Un autre élément important du décor musical XVIII^e siècle est tout ce que l'on peut regrouper sous le nom de « chanson ». Ce sont autant de références au style de l'ancien opéra-comique, seule des formes lyriques nées au XVIII^e siècle encore vivante à la fin du siècle suivant. L'une de ces chansons est exposée dès le prélude : c'est celle des archers du cinquième acte (« Capitaine ô gué »), où, entendue a cappella, elle constitue l'un des effets archaïsants les plus « crus » de l'opéra. Le personnage de Lescaut est particulièrement associé à ce type d'écriture vocale, dès son petit air d'entrée (« Allez à l'auberge voisine... »), mais qu'on retrouve dans sa participation au Quatuor du deuxième acte, et dans son invocation hyperbolique à sa bien-aimée Rosalinde au Cours-la-Reine, et dans sa chanson de la Dame de Pique à l'Hôtel de Transylvanie. Cette dernière est d'ailleurs une « vraie » chanson, de même que le « pont-neuf » (chanson satirique, comme on en entendait, précisément, sur le Pont Neuf au XVIII^e siècle) que chante Guillot à son tour.

Manon elle-même a deux « chansons », dont l'une ne figurait d'ailleurs pas dans la partition créée à l'Opéra-Comique le 19 janvier 1884. C'est la « Gavotte » que Manon chante au Cours-la-Reine. Massenet l'a écrite pour la première Manon londonienne, Marie Roze, grande vedette de l'Opéra-Comique dès le Second Empire, adaptant une mélodie publiée quatre ans plus tôt intitulée *Sérénade de Molière*²⁰. Son parfum légèrement archaïque n'est pas dû au hasard : Massenet avait arrangé un authentique air du XVIII^e siècle qu'il avait appelé « Menuet des comédiens du Roy », ce qui prouve d'ailleurs qu'on ne se souciait guère de la différenciation terminologique entre menuet et gavotte : les couplets de la « Gavotte » chantée, à 6/8, peuvent passer pour un menuet, et « Profitons bien » est une gavotte lente, à quatre temps au lieu de deux.

L'autre chanson de Manon est une intéressante exception dans la couleur dix-huitiémiste de l'œuvre, puisqu'il s'agit d'une valse : c'est celle qu'elle chante avec son trio d'amies à l'Hôtel de Transylvanie, « A

20. Voir J.-Ch. Branger, *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, p. 88.

nous les amours et les roses», tandis que Des Grieux entame sa partie de cartes avec Guillot. Depuis *Le chevalier à la rose*, on ne s'étonne plus de voir la valse associée anachroniquement au XVIII^e siècle, mais en 1884, l'anachronisme était plus hardi. Le tourbillonnement de la valse rapide est d'ailleurs bien en situation dans le contexte étourdissant du tripot louche où se déroule ce tableau.

Sans qu'il soit une chanson, on peut rattacher à l'ambiance XVIII^e siècle de l'opéra l'air du Comte dans le tableau du Séminaire, air de forme délibérément conventionnelle (A-B-A'), on dirait presque ronronnant, où la morale bourgeoise s'exprime sans arrière-pensée. Il renvoie lui aussi au monde de l'opéra-comique traditionnel.

Ce décor musical XVIII^e siècle est associé à ce qui est, dans l'action, le plus superficiel, ou le plus trompeur : Lescaut et Guillot sont des fourbes ; les charmantes amies sont d'aimables marionnettes ; Manon elle-même, quand elle s'exhibe au Cours-la-Reine ou à l'Hôtel de Transylvanie, est « en représentation ». Le Comte lui aussi, en un sens, est en représentation, en tant que porte-parole d'une morale à laquelle il ne croit peut-être lui-même qu'à demi. Le divertissement, la musique de fête, le menuet entendu dans le lointain appartiennent au monde extérieur hostile à l'amour. Quand les amants sont ensemble, ou ouvrent leur cœur au public dans des monologues, le style n'est plus le même. Ceci ne nous interdit pas, au contraire, de trouver du charme aux passages néo-classiques ; mais ils sont mis en exergue comme signes d'un monde opposé à la passion amoureuse. Tout cela est discrètement suggéré plutôt qu'imposé à l'auditeur, et Massenet est un compositeur suffisamment habile pour faire en sorte que ces deux styles musicaux cohabitent harmonieusement dans l'opéra.

Dans *Manon*, le XVIII^e siècle est mis en perspective dans un cadre moderne. Cette modernité se marque notamment par l'emploi de motifs de rappel, comme dans un opéra wagnérien. Des motifs de rappel, on en trouvait quelques-uns dans *Hérodiade* et, dès l'oratorio *Marie-Magdeleine* (1872), premier chef-d'œuvre du compositeur, à chacun des personnages (et à certaines situations) était associé un thème bien reconnaissable ; mais avec *Manon*, Massenet semble avoir voulu démontrer que la technique du leitmotiv était rigoureusement applicable dans un opéra à sujet rien moins que germanique. Craignant de déconcerter l'auditeur, il avait pris la peine d'annoncer ses intentions dans une interview parue dans *Le Figaro* avant la création. Comparant le dosage des motifs à

l'utilisation de la lumière dans un tableau, il y parlait d'une quinzaine de motifs, un par personnage, mais avec deux pour Manon, l'un mélancolique, l'autre enjoué.

En fait, on peut distinguer trois types de motifs récurrents dans *Manon* : thèmes de situation, thèmes caractéristiques, et thèmes clés²¹. Ces derniers, généralement les plus longs, reviennent d'un acte à l'autre (mais pas nécessairement dans tous les actes), le plus souvent à l'identique. Ils désignent un aspect du personnage : Manon rieuse, Manon résignée, Manon déchirée entre deux extrêmes, Lescaut triomphant, etc. Plus courts, les thèmes de situation sont liés à un tableau particulier ; certains sont entendus dans tout le tableau – par exemple, le thème du plaisir de la table ou plaisir tout court, entendu à l'acte I et associé au personnage de Guillot ; ou bien le menuet, qu'on n'entend que dans le tableau du Cours-la-Reine. Les thèmes caractéristiques reviennent d'un tableau à l'autre, parfois avec des variations : c'est le thème de Manon rêveuse, ou celui de Lescaut moralisateur, ou de l'ardeur amoureuse de Des Grieux. Au total, on trouve dans *Manon* une trentaine de motifs récurrents qui constituent le tissu thématique de l'œuvre. Le prélude de l'ouvrage en combine trois, à la manière de celui de *Carmen*, auquel il ressemble. C'est d'abord le motif du Cours-la-Reine, dont le caractère festif rappelle le motif de la corrida qui ouvre celui de *Carmen*. Il évoque le monde superficiel où Manon rêve de faire fortune, avec la coloration XVIII^e siècle qui lui est associé musicalement. Puis on entend la chanson des Archers, également de couleur XVIII^e, et qui est liée à la répression dont Manon est victime. Vient ensuite le thème lyrique en *ré* bémol de l'invocation « Manon, sphinx étonnant », d'une souplesse rythmique qui le distingue des deux précédents et le rapproche, dans l'oreille des auditeurs, du style de la musique romantique. Cette image musicale de Manon joue ici, comme l'a relevé Gérard Condé, le même rôle que le thème du destin dans le prélude de *Carmen*²². Par un effet que Massenet reprendra dans *Werther*, dont le prélude dépeint le suicide du héros puis procède en une espèce de flashback musical, le prélude de *Manon* résume la grandeur et la décadence de Manon, dont l'histoire est sur le point de nous être racontée. La fin du prélude, construite sur des bribes du

21. Voir G. Condé, « Commentaire littéraire et musical », p. 35, et J.-Ch. Branger, *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, p. 307-334.

22. G. Condé, « Commentaire littéraire et musical », p. 50.

motif des Archers et du thème de Manon-sphinx, est laissée irrésolue harmoniquement – effet rapproché dès 1884 par Johannès Weber de la fin du premier mouvement de la sonate *Les adieux* de Beethoven. Après nous avoir fait entrevoir la fin tragique de l'histoire, Massenet termine le prélude par un *fade-out* presque cinématographique.

Si le prélude de *Manon* renouvelle, comme celui de *Carmen*, l'ouverture dite pot-pourri de l'ancien opéra-comique, Massenet a également renouvelé le genre de l'opéra-comique dans le traitement des dialogues parlés. Qui dit opéra-comique dit, en effet, alternance entre dialogues parlés et numéros chantés. Or, dans *Manon*, il n'y a pas de dialogues parlés proprement dits mais des mélodrames, où la parole est sous-tendue par un arrière-plan musical. La technique du mélodrame a été introduite dans l'opéra-comique dès le XVIII^e siècle (dans *Le déserteur* de Monsigny) en même temps qu'elle devenait, avec la *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau un genre musical autonome. Reprise au XIX^e siècle, du *Fidelio* de Beethoven au *Freischütz*, elle a connu une vogue particulière dans l'opéra-comique français (le « grand opéra » interdisant le parlé), chez Halévy et Meyerbeer spécialement. Mais avant Massenet nul n'avait eu l'idée de traiter presque tous les dialogues parlés sous forme de mélodrames, et cette innovation fait de *Manon* une œuvre aussi originale qu'unique, puisqu'elle aura été sans lendemain²³.

Comme l'a noté J.-Ch. Branger, les mélodrames de *Manon* ont pour effet, unique dans l'opéra français du XIX^e siècle, de faire de la parole parlée un paramètre de l'expression musicale²⁴. Ce traitement du dialogue, avec passages fluides du chanté au parlé, sans que la musique s'interrompe vraiment, était inédit dans l'opéra-comique français. Cette intégration du parlé dans le chanté atteint son point culminant dans le duo final, dont la troisième et avant-dernière partie est un mélodrame. Sous-tendu par des motifs de rappel qui nous reportent au duo de la Rencontre, il montre avec quelle virtuosité et quel naturel, Massenet a su combiner parlé et chanté dans son opéra-comique.

Manon est une œuvre tournée vers le passé : adaptation habile et même scrupuleuse d'un des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature du XVIII^e siècle, redécouvert et réinterprété par le XIX^e, elle s'inspire

23. Sur le mélodrame musical dans *Manon*, voir, en particulier, J.-Ch. Branger, *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, p. 385-419.

24. *Ibid.*, p. 399.

dans son décor musical des formes et des formules de l'ancien opéra-comique. Mais *Manon* est aussi une œuvre tournée vers l'avenir. Debussy n'aurait peut-être pas écrit *Pelléas* de la même manière s'il n'y avait pas eu *Manon*. Ravel admirait tant l'ouvrage qu'il a reconnu avoir imité Massenet – « en moins bien », disait-il lui-même, dans *L'enfant et les sortilèges*. *Manon* annonce le néo-classicisme de Stravinsky et de Poulenc. Quant aux veristes italiens et à Puccini, ils n'ont jamais nié leur dette envers Massenet. Par bonheur, l'œuvre a conquis une place au répertoire qu'elle ne risque pas de perdre. Il n'est donc plus nécessaire de la défendre contre les oukases d'une certaine avant-garde musicale par des provocations comme celle de Sir Thomas Beecham déclarant qu'il donnerait pour *Manon* les six concertos brandebourgeois et s'estimerait grandement avantage par cet échange²⁵.

Vincent GIROUD

Université de Bourgogne Franche-Comté

25. Cette boutade est rapportée par N. Cardus, *Sir Thomas Beecham*, p. 29.

BIBLIOGRAPHIE

- AUERBACH, Erich, *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 (Bibliothèque des idées).
- BRANGER, Jean-Christophe, *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, Metz, Serpenoise, 1999.
- , « Jules Massenet et le prix de Rome: "commencer par prendre le chemin que les autres ont tracé" », in *Le concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, éd. par Julia Lu et Alexandre Dratwicky, Lyon, Symétrie, 2011, p. 235-253.
- CARDUS, Nevile, *Sir Thomas Beecham*, Londres, Collins, 1961.
- CONDÉ, Gérard, « Commentaire littéraire et musical », in *Massenet: Manon*, Paris, Ed. Premières Loges, 1989, p. 47-110 (L'Avant-Scène Opéra, 123).
- GILLIS, Patrick, « Manon, le rêve réalisé », in *Massenet: Manon*, Paris, Ed. Premières Loges, 1989, p. 25-41 (L'Avant-Scène Opéra, 123).
- GIROUD, Vincent, « Manon at the Opera: From Prévost's *Manon Lescaut* to Auber's *Manon Lescaut* and Massenet's *Manon* », in « *Music's Obedient Daughter* »: *The Opera Libretto from Source to Score*, ed. by Sabine Lichtenstein, Amsterdam/New York, Rodopi, 2014, p. 239-268.
- LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.
- MASSNET, Jules, *Mes souvenirs*, Paris, L. Lafitte, 1912.
- MUSSET, Alfred de, *Œuvres complètes*, éd. par Philippe van Tieghem, Paris, Seuil, 1963.
- PRÉVOST, Abbé, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, éd. par Frédéric Deloffre, Raymond Picard, Paris, Garnier, 1965.
- SGARD, Jean, « Manon avec ou sans camélias », in *Littérature et opéra*, éd. par Philippe Berthier et Kurt Ringger, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 81-91.