



MANON

Jules Massenet

Dossier pédagogique

Vous êtes sur le point d’emmener votre classe à l’Opéra Comique. Ce dossier est conçu pour vous accompagner dans cette démarche. Vous y trouverez toutes les informations sur le spectacle que vous avez choisi de faire découvrir à vos élèves mais vous y trouverez aussi des informations pratiques sur l’Opéra et son histoire.

Si vous souhaitez approfondir le travail sur le spectacle, ou suivre un programme intensif sur l’Opéra Comique, nos équipes sont à votre disposition pour accompagner votre projet, n’hésitez pas à prendre contact avec nous.

Notre site internet vous est également dédié, connectez-vous à votre espace personnalisé en suivant cette adresse : <https://www.opera-comique.com/fr/enseignant>, téléchargez les dernières ressources pédagogiques et interagissez avec nous !

A très vite au Comique !

Chargé de la médiation

Maxime Gueudet

01 70 23 01 84

enseignement@opera-comique.com

Théâtre National de l’Opéra-Comique

1 Place Boieldieu

75002 PARIS

Direction de la publication

Olivier Mantei

Auteurs du dossier

Théophile Bonjour

Irène Mejia Buttin

Conception et édition

Laure Salefranque

Maxime Gueudet

Juillet 2018

Manon

Opéra-comique en cinq actes sur un livret de Henri Meilhac et Philippe Gille,
d'après le roman de l'abbé Prévost, *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*.
Créé à l'Opéra Comique en 1884.

Mardi 07 mai 2019 20h
Vendredi 10 mai 2019 20h
Lundi 13 mai 2019 20h
Jeudi 16 mai 2019 20h
Dimanche 19 mai 2019 15h
Mercredi 21 mai 2019 20h

Durée: 2h45

Le jeune Des Grieux a le coup de foudre pour Manon que sa famille destine au couvent. Il l'enlève et tous deux découvrent Paris, ses libertins et ses vertiges. Leur passion résistera-t-elle ?

« *Je ne suis que faiblesse et que fragilité* » avoue Manon.
« *Sphinx étonnant, véritable sirène* » s'émerveille Des Grieux.
Délicatesse et calcul, sincérité et corruption : cet « éternel féminin » inventé à l'aube des Lumières fascina le XIXe siècle. De la création de Prévost, la plume amoureuse de Massenet fit un personnage d'une bouleversante sensualité. Et le compositeur dressa autour de l'héroïne un tableau social vertigineux, dans ce qui est une oeuvre musicale totale.

Direction musicale Marc Minkowski
Mise en scène Olivier Py
Décors et costumes Pierre-André Weitz
Assistant mise en scène et chorégraphie Daniel Izzo
Lumières Bertrand Killy

Manon Lescaut Patricia Petibon
Le chevalier Des Grieux Frédéric Antoun
Lescaut Jean-Sébastien Bou
Guillot de Morfontaine Damien Bigourdan
Monsieur de Brétigny Philippe Estèphe
Le comte Des Grieux Laurent Alvaro
Poussette Olivia Doray
Javotte Adèle Charvet
Rosette Marion Lebègue

Orchestre Les Musiciens du Louvre
Chœur Opéra National de Bordeaux

Co-production Opéra Comique, Grand Théâtre de Genève
Avec l'Opéra National de Bordeaux

A photograph of two young children in an audience. The child on the right has curly blonde hair and is looking upwards with an open mouth, appearing to be in awe. The child on the left is looking towards the same direction. They are seated in a theater with red seats. The background is blurred, showing other audience members.

**Les clés
du spectacle**

SOMMAIRE

I. PRESENTATION DE L'OPERA	7
A) L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut : fortunes et misères de l'amour	7
a) Personnages	7
b) Argument	8
B) La fabrication d'un tube à l'Opéra-Comique	11
a) L'opéra-comique : définition et histoire du genre	11
b) Genèse musicale de <i>Manon</i> : Massenet et	13
l'opéra en 1884	13
c) De <i>Manon Lescaut</i> à <i>Manon</i>	15
d) Le naturalisme	18
C) Massenet et ses librettistes : repères biographiques	20
a) Jules Massenet	20
b) Henri Meilhac et Philippe Gille	20
D) Massenet, le maître de l'opéra-comique	22
a) Éléments d'analyse musicale	22
b) Réception de l'oeuvre : une voie nouvelle dans la création lyrique	24
II. OUTILS PEDAGOGIQUES	26
A) Littérature	26
a) « Manon, sphynx étonnant » : le mythe de Manon	26
b) Naturalisme et roman de moeurs	27
c) Littérature comparée	28

B) Éducation musicale	30
a) Écoutes comparées	30
b) Repérer et chanter les thèmes de <i>Manon</i>	31
C) Manon, la femme et l'art	34
III. Bibliographie	36
IV Avant d'entrer en salle	36

I. PRESENTATION DE L'OPERA

A) L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut : fortunes et misères de l'amour

a) Personnages

- **Manon Lescaut**

- âge : 16 ans
- profession : va entrer dans un couvent
- signes distinctifs : beauté exceptionnelle
- son péché mignon : faire la fête
- sa plus grande qualité : plaire à tout le monde
- son plus grand défaut : son ingénuité, aimer beaucoup trop le luxe

- **Chevalier des Grieux**

- âge : environ 20 ans
- profession : étudiant pour devenir curé
- signes distinctifs : beaux habits de chevalier / habits religieux
- son péché mignon : Manon Lescaut
- sa plus grande qualité : le charme, l'intelligence
- son plus grand défaut : la virulence, l'hypersensibilité

- **Lescaut, cousin de Manon**

- âge : 30-40 ans
- profession : soldat du Roi
- signes distinctifs : muscles et armes
- son péché mignon : les jeux d'argent
- sa plus grande qualité : la loyauté
- son plus grand défaut : tricheur et trop bagarreur

- **Comte des Grieux, père du Chevalier**

- âge : vieux
- profession : Comte
- signes distinctifs : allure autoritaire
- son péché mignon : l'honneur de sa famille
- sa plus grande qualité : la sagesse
- son plus grand défaut : l'austérité

- **Guillot de Morfontaine**

- âge : vieillard
- profession : aristocrate
- signes distinctifs : grande vieillesse

- son péché mignon : les filles
- sa plus grande qualité : savoir profiter des plaisirs de la fête
- son plus grand défaut : l'insistance, l'aigreur et la rancune

- **Monsieur de Brétigny**

- âge : 30-40 ans
- profession : fermier général (rien à voir avec une ferme agricole, c'est le nom des receveurs des impôts sous l'Ancien Régime)
- signes distinctifs : grades, richesse
- son péché mignon : les filles
- sa plus grande qualité : savoir exercer son pouvoir
- son plus grand défaut : l'insistance et la déloyauté

- **Poussette, Javotte et Rosette**

- âge : 30-40 ans
- profession : comédiennes
- signes distinctifs : beauté, charmes
- leur péchés mignons : la fête et l'argent
- leur plus grande qualité : de bonne compagnie
- leur plus grand défaut : les commérages

b) Argument

Acte I

Dans une auberge à Amiens, Brétigny, Guillot et leurs courtisanes, Poussette, Javotte et Rosette, réclament en riant de se faire servir rapidement en alcool par le tavernier. Un premier cortège arrive alors. On y voit le soldat Lescaut entouré de ses amis venus pour jouer. Celui-ci a simplement une petite mission à régler au préalable : attendre la diligence où voyage sa cousine Manon qu'il doit ensuite mener jusqu'à un couvent. La voiture, attendue par une foule de badauds, arrive à sa destination et libère Manon, encore toute étourdie par la route. Pendant que Lescaut s'absente pour aller chercher ses bagages, Guillot aborde Manon pour tenter de la séduire. Il lui commande une voiture afin qu'ils puissent s'y retrouver un peu plus tard.

Lescaut revient et annonce à Manon qu'il la laisse encore seule quelques instants, cependant que la vraie raison de cette absence est qu'il compte s'amuser avec ses amis. Il lui ordonne de rester sage, de ne pas se laisser aborder. Lescaut parti, Manon se plaît à rêver d'une vie de plaisirs à laquelle elle n'est pourtant pas, pour l'heure, destinée.

Un jeune homme paraît alors. Il s'agit du jeune Chevalier des Grioux qui vient de manquer le départ de sa diligence. Au premier regard croisant celui de Manon, c'est le coup de foudre immédiat entre les deux jeunes gens. Après leur duo d'amour, l'arrivée de la voiture commandée par Guillot est annoncée. Les amoureux décident de la prendre, seuls, pour rejoindre clandestinement Paris afin d'y vivre tous les deux.

Acte 2

Dans leur appartement parisien, Manon et le Chevalier des Grieux filent le parfait amour. Celui-ci est en train d'écrire une lettre à son père afin de lui demander l'autorisation d'épouser Manon lorsque Lescaut et Brétigny font leur entrée. Lescaut somme le Chevalier de lui décrire ses intentions à propos de sa cousine. Profitant de cette discussion, Brétigny prend Manon à part en lui indiquant l'arrestation imminente du Chevalier par le Comte des Grieux, son père. Brétigny enjoint l'amoureuse à ne rien révéler au Chevalier, afin que l'effet de surprise rende l'arrestation plus facile, en échange de quoi il lui garantira une vie de luxe avec lui, grâce à l'argent que lui assure son poste de fermier général.

Manon s'exécute en laissant son amant partir poster la lettre sans ne lui avoir rien révélé. Une fois seule dans l'appartement, la nostalgie de leur vie d'amour en ce lieu l'étreint, bien qu'elle cède aux tentations offertes par le riche Brétigny. À son retour, des Grieux chante encore son amour pour Manon quand des coups sont donnés contre la porte. Il ouvre et se fait arrêter sur le champ par les hommes de son père.

Acte 3

Premier tableau

Au Cours-la-Reine, une promenade de Paris, la fête rassemble une foule nombreuse. Lescaut et Guillot sont présents et s'amusent avec des filles. Manon y paraît au bras de Brétigny. Sa grâce et sa beauté font grande impression. Le Comte des Grieux, père du Chevalier, est aussi de la partie. Manon surprend une discussion entre Brétigny et lui dans laquelle il est question du Chevalier, qu'elle n'a en fait pas du tout oublié. Elle apprend qu'il est sur le point de prendre les ordres (devenir prêtre) et qu'il se fait dorénavant appeler Abbé des Grieux.

Alors que Guillot fait spécialement donner pour Manon un ballet par la troupe de l'Opéra de Paris, celle-ci est très peu sensible à ce cadeau, ce qui déconcerte Guillot. La jeune femme quitte même précipitamment la fête pour se rendre à l'église Saint-Sulpice, là où elle a appris que l'Abbé des Grieux célébrait l'office.

Deuxième tableau

À l'église Saint-Sulpice, les charmes de l'Abbé des Grieux sont loués par une troupe de paroissiennes qui lui manifestent en chœur leur admiration. Le moment de grâce est assombri par le Comte des Grieux, qui fait son apparition. Il vient tenter de le dissuader de prendre les ordres mais après une houleuse discussion, il échoue et repart. L'Abbé reste seul et repense à Manon, qu'il se force en vain d'oublier...

À ce moment précis, Manon entre dans l'église. Leurs retrouvailles sont mouvementées car des Grieux lui reproche sa trahison qui l'a fait beaucoup souffrir. Cependant l'amour du Chevalier pour Manon l'emporte, et il cède à ses supplications.

Acte IV

À l'hôtel de Transylvannie, lieu de débauche et de jeux d'argent, c'est encore la fête et Guillot, Brétigny, Lescaut, Javotte, Poussette et Rosette sont naturellement encore présents... Mais l'atmosphère est tendue, tous les joueurs s'accusant mutuellement de tricherie. Manon et le Chevalier des Grieux, qui a quitté ses habits d'Abbé, entrent dans la salle. Comme le couple est maintenant complètement ruiné, Manon, qui ne supporte guère la pauvreté, incite des Grieux à miser le peu d'argent qu'il leur reste contre Guillot. Le Chevalier s'exécute et la chance lui sourit. Il gagne énormément d'argent contre Guillot qui l'accuse de triche. Très en colère, le vieillard appelle la police afin qu'ils arrêtent le Chevalier et Manon. C'est rapidement chose faite...

Acte V

Des Grieux a été libéré sur l'intervention de son père mais Manon quant à elle est tenue prisonnière par des archers qui l'emmènent en direction du Havre où elle doit partir pour l'Amérique en compagnie de prostituées auxquelles elle a été associée. Des Grieux a fait appel à Lescaut afin de rassembler des hommes pour libérer Manon de sa prison. Mais tandis que le Chevalier attend éploré le convoi des prisonnières, Lescaut lui annonce la désertion de ses hommes. Il ne reste donc au Chevalier aucun espoir... Le convoi arrive et Lescaut soudoie un des gardes de sorte qu'il soit permis au Chevalier de rester quelques instants en compagnie de Manon avant son départ pour l'Amérique. Le garde accepte. Manon est très affaiblie, anéantie. Des Grieux veut fuir avec elle mais elle n'en a pas la force. Elle meurt, d'épuisement et de désespoir dans ses bras.



Manon par Marius Jean Antonin Mercié (1845-1916)
Hall de l'Opéra Comique

B) La fabrication d'un tube à l'Opéra-Comique

a) L'opéra-comique : définition et histoire du genre

L'Opéra-Comique est un terme désignant une institution et, par extension, un genre musical. Depuis le XIXe siècle, il figure parmi les quatre grands théâtres parisiens et s'illustre comme un véritable lieu de création musicale française. C'est une des plus anciennes institutions artistiques puisqu'elle est créée sous le règne de Louis XIV, en 1714. L'opéra-comique connaît cependant de nombreux remaniements dû à deux importants incendies. Jusqu'en 1783, le théâtre prend le nom du célèbre librettiste Charles-Simon Favart. Ce n'est qu'en 1898, lors de sa troisième reconstruction, que la salle Favart est baptisée comme telle.

Le théâtre est sélectif dans ses choix musicaux et détermine même un genre qui lui sera propre. En effet, c'est à travers un décret que le genre musical de l'opéra-comique se définit et fixe ses principales caractéristiques. L'une des plus importantes concerne l'alternance entre le théâtre parlé et les morceaux chantés : « comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble ». Ainsi, le bâtiment de l'Opéra-comique donnera essentiellement des représentations d'opéra-comique, se refusant par exemple de proposer des du grand opéra, genre réservé à l'Opéra de Paris. Dans le Paris des

années 1800, chaque théâtre et institution se limitent à ne représenter que les genres musicaux qui leur sont impartis. Cette codification transparait dans les nombreux décrets ayant façonné la naissance des opéras comiques, notamment le décret du 28 avril 1807 qui stipule « Le répertoire de l'opéra-comique est composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'opéra-comique avant et après sa réunion à la comédie italienne pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant ». Mais le genre suscite également l'intérêt des hommes de lettres qui le définiront à leur tour : « L'opéra-comique est celui de tous les genres où se montre le plus distinctement ce temps d'arrêt, ce point de démarcation entre l'action et la poésie. En effet, tant que l'acteur parle, l'action marche, ou du moins peut marcher mais dès qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête. La mélodie s'empare du sentiment, elle l'isole. »¹ Aujourd'hui, l'opéra-comique s'assouplit et varie volontiers les œuvres lyriques dans ses programmations.

Contre toute attente, un opéra-comique n'est pas un genre nécessairement comique ni conclu par un dénouement heureux, contrairement à l'opéra sérieux qui impose un *lieto fine*. Les sujets qu'il aborde sont variés, pouvant être aussi bien fictifs qu'historiques. A la fin du XIXe siècle, le lien entre les compositeurs et les hommes de lettres se fait de plus en plus étroit et l'on trouve dorénavant des arguments empruntés à la littérature (*Werther* d'après Goethe, *Manon* d'après l'Abbé Prevost ou encore *Carmen* d'après Mérimée). Cette tendance musicale est contemporaine au courant naturaliste qui se complait dans ces sujets issus de la réalité quotidienne et s'éloigne des personnages nobles

¹ MUSSET, Discours de réception à l'académie française, prononcé le 27 mai 1852

Frise des grandes créations données à l'opéra-comique jusqu'à

Manon de Massenet :

1825 : *La Dame blanche* de François-Adrien Boieldieu

1830 : *Fra Diavolo* de Daniel-François-Esprit Auber

1836 : *Le Postillon de Longjumeau* d'Adolphe Adam

1837 : *Le Domino noir* de Daniel-François-Esprit Auber

1840 : *La Fille du régiment* de Gaetano Donizetti

1846 : *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz

1853 : *Noces de Jeannette* de Victor Massé

1866 : *Mignon* d'Ambroise Thomas

1867 : *Roméo et Juliette* de Charles Gounod. C'est le premier ouvrage sans dialogues parlés.

1872 : Ouverture du répertoire à des ouvrages étrangers chantés en français avec *Les Noces de Figaro* de Mozart.

1875 : *Carmen* de Georges Bizet

1874 : Directeur : Léon Carvalho. Directeur musical : Charles Lamoureux.

1881 : *Les Contes d'Hoffman* de Jacques Offenbach

1883 : *Lakmé* de Léo Delibes

1887 : *Manon* de Jules Massenet

1887 : Incendie de la deuxième Salle Favart pendant une représentation (60 morts, 18 blessés). L'Opéra-Comique s'installe place du Châtelet.



Antonin-Marie Chatinière, Affiche de *Manon*, 1884.
Lithographie, 85 x 58 cm, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, © Bnf

b) **Genèse musicale de *Manon* : Massenet et l'opéra en 1884**

L'idée de mettre en musique le roman *Manon Lescaut* semble avoir été une envie profonde de Jules Massenet. Dans ses écrits, il a même mythifié la façon dont l'inspiration du roman de l'Abbé Prévost l'aurait foudroyé : « un certain jour d'automne 1881 » Massenet est invité chez son librettiste Meilhac à Bruxelles. Comme éclairé par un rayon de lumière divine, un livre de la bibliothèque attire subitement le regard du compositeur... c'est *Manon* !

Une version plus plausible serait que l'idée soit venue en 1882 au directeur de l'Opéra-Comique du moment, Léon Carvalho. Celui-ci aurait porté son intérêt sur la mise en musique de l'ouvrage de l'Abbé Prévost après une série de concerts en hommage au compositeur Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), pour le centenaire de sa naissance, concerts dont un extrait de son propre opéra-comique *Manon Lescaut* figurait au programme. En effet, l'idée d'adapter le roman de Prévost en ouvrage lyrique n'est pas inédite. Auber avait composé le sien en 1856 sur un livret d'Eugène Scribe, tandis qu'une précédente comédie mêlée de petits airs signée par un certain César Ribié avait été écrite dès 1772. Dans le même temps, le roman connaît un fort regain d'intérêt dans le domaine théâtral.

Plusieurs versions scéniques sont réalisées et mêmes publiées, tandis que le roman original lui-même est réédité en 1875, préfacé par Alexandre Dumas fils. Ce regain d'intérêt conjugué au centenaire Auber a guidé Massenet et ses librettistes vers le sujet.

Ce choix correspond également à une tendance générale du monde musical français après la défaite de Sedan en 1870. La capitulation de l'Empire français face à l'armée prussienne précipite l'unification de l'Allemagne autour de cette victoire et un changement de régime en France avec la proclamation de la III^e République. Elle provoque également une guerre civile dans le pays avec l'épisode de la Commune de Paris. Une revendication s'installe alors durablement dans l'esprit des musiciens français, celle de ne pas se laisser dévorer musicalement par les Allemands. Si l'Allemagne a gagné la guerre militaire, elle ne doit pas gagner la guerre musicale. Richard Wagner est montré du doigt comme chef de file du camp ennemi bien qu'une grande partie des compositeurs français n'aient pas réfuté leur admiration pour les nouveautés que ce dernier avait apporté au genre de l'opéra. Les défenseurs d'une identité musicale française déplorent l'« envahissement Germanique de la symphonie sur les scènes lyriques »². Ce qui est désigné ainsi est la fusion des genres opérés par Wagner afin d'élaborer ce qu'il nommait des œuvres d'art-total. Jusqu'alors un opéra est traditionnellement constitué d'un enchaînement d'airs, de passages instrumentaux, de chœurs ou de ballets. L'intrigue se superpose à ce découpage musical. Ce que Wagner identifie c'est la relative indépendance du développement du drame d'un côté et de celui de la musique de l'autre. Wagner veut penser l'un et l'autre dans un même mouvement. Dans ses œuvres, le drame littéraire et la musique se confondent dans un processus créateur qui prône la continuité, l'unité de l'ouvrage lyrique dans son entier. Des motifs clés (ou *Leitmotiv*), présents tout au long de l'opéra, qui correspondent chacun à un personnage ou à un sentiment, donnent sens à la musique. Ils font subtilement évoluer le drame au delà des mouvements scéniques et du texte. Cette nouvelle façon de penser l'opéra s'accompagne d'une approche de l'écriture musicale qui tend

² H. Moreno, « Semaine théâtrale. Le centenaire d'Auber », *Le Ménestrel*, n° 10, 5 février 1882

elle aussi vers la continuité. Wagner s'écarte des usages traditionnels qui balisent les œuvres de cadences très reconnaissables pour gagner en liberté harmonique.

Une trame dramatique faite tant d'épisodes comiques que tragiques, se rapportant à des lieux et des moments bien distincts, constituerait alors pour les Français un bon moyen de palier au wagnérisme. Manon arrive à point nommé. Les caractéristiques de base de cet ouvrage lyrique (son genre, son inspiration littéraire) avaient tout pour le mener au succès tant ses auteurs ont su saisir et sublimer ce que pouvait produire le contexte esthétique et culturel de la France des années 1880.



Eugène Pirou (1841-1909)
photographie de Jules Massenet, 1895

c) **De Manon Lescaut à Manon**

Le roman de l'Abbé Prévost revêt un certain nombre de caractéristiques susceptibles de rendre périlleuse sa mise en œuvre sous la forme d'un opéra-comique. En d'autres termes, il est à noter que plusieurs critiques ont identifié certaines faiblesses du livret par rapport aux subtilités du roman original.

De façon générale, remarquons une différence notable. L'Abbé Prévost fait connaître au lecteur l'ensemble de l'histoire par la voix exclusive du Chevalier. Cette mise en abyme est pratiquement inconcevable dans un opéra-comique qui fait vivre à son spectateur les aventures de Manon et Des Grieux en direct. Plus encore, chez Prévost, l'histoire nous est connue par le récit que le Chevalier conte à l' « homme de qualité », avec un recul de plusieurs années sur les faits. Et ainsi la façon qu'a le principal protagoniste de raconter l'intrigue est-elle presque plus éclairante qu'une hypothétique objectivité sur les faits décrits. Mais la transformation des faits par le narrateur, évidente dans le roman, ne peut pas trouver d'échos sur la scène du théâtre lyrique.

Chez Prévost, tout est fait pour que le lecteur entre en connivence avec les choix de Des Grieux, l'accompagne tel un compagnon d'infortune, plutôt que ne le juge. La double mise en abyme et l'éloignement temporel permettent à l'auteur de rendre compte des sentiments les plus intenses de ses narrateurs envers Manon. En accentuant l'indulgence, voire la pitié, de l'homme de qualité envers Des Grieux, et, plus encore, en accentuant l'indulgence du Chevalier envers Manon, Prévost renforce la décadence morale et sociale, progressive et ultime, des deux héros.

Malgré le prisme de l'extrême bienveillance dont se parent les récits des narrateurs, rien, toutefois, n'édulcore les affres que traversent le couple. Surtout, rien n'atténue les caractéristiques principales des deux personnages, ayant causé tous leurs tourments. Le lecteur est confronté sans cesse à l'aveuglement amoureux de l'un et la vérialité de l'autre. Même si de nombreuses ambiguïtés persistent tout au long de l'ouvrage autour des véritables sentiments de Manon (amoureuse ou profiteuse ?) ou autour de la capacité de Des Grieux à ne plus succomber à ses charmes, l'échec de toutes ses tentatives vertueuses face à l'illégalité et l'immoralité de ses actes, c'est bel et bien autour de ces deux caractères que se nouent et se dénouent l'intrigue.

Dans le roman, la totale inconvenance du portrait des deux personnages passe aussi par leurs interactions avec les personnages secondaires. Ainsi, dans sa démarche d'édulcoration, le livret voit la disparition du personnage de Tiberge qui représentait à la fois la vertu chrétienne poussée à son paroxysme, une fidélité en amitié et une générosité toute aussi extrême, dont Des Grieux abuse tout en rejetant par ses actes les recommandations morales de son ami. Grâce à Tiberge, le lecteur pouvait encore plus confirmer le statut de « brebis égarée » du Chevalier, qualité beaucoup moins présente dans le livret. A contrario, le personnage de Lescaut renforce l'aspect infrequentable de Manon. Dans l'intrigue originale, ils sont frère et sœur et dans le livret ils ne sont plus que cousins. Chez Prévost, Lescaut est un véritable malfrat qui finit tué en conséquences d'une de ses malversations, mais dans l'opéra il se montre plus amuseur, beau-parleur et insatiable d'argent et de plaisirs charnels, que foncièrement mauvais.

Il en va de même pour les autres prétendants de Manon qui, dans le roman, apparaissent indépendamment les uns des autres, et dans l'opéra sont de bons amis qui se côtoient souvent. Contrairement au roman original qui insiste sur les pouvoirs de chacun face au couple voleur et libertin, le livret les ridiculise en organisant entre eux une joute pour

Manon, mettant en scène leur goût pour le luxe et les filles. À ce propos, trois personnages féminins sont identifiés dans le livret bien qu'ils soient absents de l'intrigue originale. Dans le roman de l'Abbé, Manon est bel et bien la seule femme qui est évoquée, à l'exception d'une « remplaçante » qu'elle missionne pour consoler Des Grieux de sa trahison.

Dans le livret, elle est bien davantage assimilée aux prostituées Javotte, Poussette et Rosette à qui Massenet confie quelques interventions gouailleuses. Chez Prévost, Manon et Des Grieux agissent dans l'illégalité, à plusieurs reprises et de façon répétée dans le temps. Outre leur libertinage, ils se rendent coupables de vols puis d'évasions et même de meurtre. Leurs punitions respectives sont à la mesure de leurs délits et de leurs crimes. Dans l'opéra, un simple soupçon de tricherie aux jeux, avec la complicité présumée de Manon, suffit à envoyer le couple derrière les barreaux, ce qui semble un motif assez mince.

Au-delà de ce prétexte, la répression exercée par les autorités sur le couple dans le livret est surtout celle du libertinage avec pour véritable raison la jalousie perverse qu'éprouve pour le couple les hommes de pouvoir. De même, une période assez courte d'emprisonnement suffit à affaiblir Manon de sorte qu'elle en meurt à la fin de l'ouvrage. Alors que dans le roman, plusieurs mois de pauvreté, d'emprisonnement, un long trajet en mer puis les conditions de vie arides aux Amériques constituent une préparation plus plausible à la mort du personnage

D'une façon générale, le livret contient plusieurs ellipses afin de taire les aspects trop immoraux des deux héros mais il condense également certains passages dans des scènes absentes du roman. Ainsi en est-il de la scène du Cours la Reine au cours de laquelle Manon participe à une grande fête populaire. Manon aime particulièrement cette vie de

légèreté où le moindre de ses caprices, fût-il futile, est exaucé par ses nombreux prétendants. En contraste de cette agitation, le Comte des Grieux est présent et fait part des nouvelles aspirations religieuses de son fils à Brétigny. Manon change radicalement d'attitude et ce qui devait être le summum de la fête, la représentation de la troupe de Ballet de l'Opéra de Paris, la lasse et la fait fuir vers l'église où exerce le nouvel abbé. Le roman s'était quant à lui surtout concentré sur les réflexions du Chevalier dans sa quête de paix intérieure, qui contrastait avec ce que celui-ci s'imaginait dans le même temps de la vie de Manon. La retrouvaille des deux amants ne pouvait qu'en être ensuite très différente entre le roman et le livret.

Dans l'opéra, Manon essaye longuement de convaincre Des Grieux, devenu abbé, de revenir vers elle alors que celui-ci lutte de toutes ses forces pour l'oublier. Dans le roman, la réconciliation est beaucoup plus naturelle entre les deux amants. Des Grieux ne montre aucun signe de lutte puisqu'il avoue avec désespoir la victoire des sentiments qu'il sait dévastateurs pour Manon face à la vertu qu'il essayait d'épouser en rentrant au séminaire. Manon n'a pas besoin d'employer les grands moyens, ses seuls gestes amoureux suffisent. Dans l'opéra, un tout autre parti est pris et le duo est particulièrement passionné, chacun luttant contre l'autre avant de céder finalement, constituant un climax musical de l'ouvrage.

Le portait de Manon a été dessiné par l'Abbé Prévost avec une plume acérée, acerbe, sans concession aux affres causés par elle et par l'aveuglement de son amoureux. Toutefois, jamais le trait n'est grossi. Le paradoxe est alimenté avec brio autour des véritables aspirations des personnages principaux entre idéalisme et naïveté de l'un, réalisme et grande insouciance de l'autre. Grâce aux très grandes compétences romanesques de Prévost, l'identification du lecteur aux personnages peut s'effectuer sans peine malgré leur inconduite extrême les poussant aux pires larcins et même au meurtre. À l'Opéra-Comique, l'intrigue a été en quelque sorte aménagée de sorte à ce qu'elle soit recentrée autour des passions contraires qui tiraillent Manon entre son goût du luxe et son amour pour Des Grieux qui sera mis à mal jusqu'à son repentir bien tardif et sa mort. Manon trouble tout autour d'elle. Sa malice et son ingénuité s'expriment dans ce qui s'apparente davantage à une fable amoureuse qu'à un drame moral, avec le lot d'incrédibilités, d'excès voire de maladresses, qui servent sa mise en musique sur la scène de l'opéra-comique, respectant les conventions littéraires et musicales du genre.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Mlle Garden, dans le rôle de Manon, 1898

d) Le naturalisme

Le naturalisme est un courant esthétique qui voit le jour à la fin du XIX^{ème} siècle. D'abord paru en littérature, ce terme controversé gagnera le domaine de la musique qui souhaite envers et contre tout sortir du romantisme et échapper à l'influence de Wagner. En effet, le changement de voie pour les compositeurs semble indispensable et le ralliement à certaines esthétiques littéraires témoigne du besoin de s'appuyer sur des disciplines annexes pour construire quelque chose de nouveau.

Le naturalisme littéraire naît avec des auteurs comme Zola, Maupassant ou Huysmans. Leurs écrits décrivent la vie de tous les jours, refusent dorénavant les passions nobles et préfèrent aux grands seigneurs la petite bourgeoisie et les arrières cuisines. En 1884, la préface de A Rebourts de Joris-Karl Huysmans cristallise la définition de ce courant encore marginal. Avant lui, Zola le pointe du doigt et publie dès 1881 *Le naturalisme au théâtre* puis *Nos auteurs dramatiques*. C'est Philippe Gilles, un des librettistes de *Manon*, qui contribuera à la diffusion des exposés théoriques de Zola en insérant dans *Le Figaro* les deux préfaces de l'écrivain. La volonté explicite de rompre avec la littérature noble et traditionnelle trouve rapidement ses échos dans le genre lyrique. La première œuvre véritablement issue du naturalisme et reflet des théories de Zola est *Le Rêve de Bruneau* en 1888, même si *Carmen* avait déjà ouvert une voie au réalisme dans le théâtre lyrique dès sa création en 1875.

Bien qu'il soit bercé dans la musique wagnérienne, Massenet puise dans tous les styles et s'illustre comme un faiseur de succès, adapté au vouloir de sa génération et du public parisien. L'adhésion du compositeur pour le naturalisme musical se manifeste surtout avec

La Navarraise en 1894 et *Sapho* en 1897. Au moment de la création de *Manon*, la relation qu'il entretient avec ce courant est moins évidente mais l'intérêt qu'il lui porte n'a pas terni.

Pour le musicien René Leibowitz, *Manon* et son ancrage dans l'esthétique réaliste en fait l'œuvre la plus originale de Massenet. Basé sur le roman de l'Abbé Prévost, le livret de *Manon* traite à son tour les thèmes de prédilection du naturalisme parmi lesquels figurent la prostitution, la richesse ostentatoire et la misère. Dumas et plus tard Maupassant souligneront la filiation entre Prévost et Zola

« *Manon Lescaut nous renseigne sur les mœurs, les coutumes, la morale et les manières d'aimer de cette époque charmante et libertine. C'est le roman naturaliste du temps.* »

Marcel Proust lui-même reconnaît la mort de *Manon* plus « naturelle » et semble lui accorder sa préférence contre celle de *Mélimède* de l'opéra de Claude Debussy.

« *Je suis sûr que tout cela sera toujours aimé et charmant. C'est cela le seul naturel, le naturel de quelqu'un qui a de la grâce et de la singularité, le naturel de la musique de Massenet et de la prose de Musset et de ses contes en vers* »³.

En réalité, plusieurs éléments permettraient de rattacher *Manon* au mouvement naturaliste. Tout d'abord les personnages secondaires et les figurants faisant partie de classes sociales moyennes voire basses, essentiellement constituées de prolétaires (servante, Portier du Séminaire, Cocher, marchands ambulants, archer, gardes), de petits bourgeois (voyageurs, bourgeois et bourgeoise, hôtelier, exempt de police), ou encore de marginaux (courtisanes comme *Manon* ou *Javotte*, *Poussette* et *Rosette*). Le naturalisme dans cette œuvre s'attache également à mettre en scène la vie quotidienne et les objets courants qui s'en rapportent ; dès l'ouverture du premier acte, le Chœur des

³ M. PROUST, *Lettre à R. Hahn*, Cabourg. Correspondance ed Ph. Kold, Paris 1884

voyageurs use un vocabulaire loin des alexandrins des tragédies passées (« mon panier » « ma malle » ou encore au deuxième acte « petite table » et « verre »). Dans cette même désacralisation et ce retour au populaire, c'est sans étonnement que le chœur du Cours-la-reine s'inspire des Cris de Paris de Janequin, soulignant un intérêt pensé pour une réalité crédible. Le langage joue un rôle important dans cette nouvelle esthétique. Toujours pour ce ton populaire, la « Chanson des archer » reprend la bonhomie des soldats, alors que Manon s'en va pour « quelqu'emplette » au début de l'acte III. Les nombreuses interjections, exclamations emphatiques et cris semblent être la ponctuation choisie pour ce décor de tous les jours. Ainsi, richesse et misère se croisent sur scène et l'histoire de Manon prend des décors qui nous sont familiers (une gare, un séminaire, un casino).

Ainsi, ce courant d'abord dicté par les hommes de lettres et volontiers reprise dans le domaine de la musique, s'inscrit dans une démarche de renouveau qui pourtant n'aura rien inventé, puisqu'elle s'appuie essentiellement sur la vie de tous les jours et pense la relation entre art et public de façon plus directe.

C) Massenet et ses librettistes : repères biographiques

a) Jules Massenet

Jules Massenet (1842-1912) est un compositeur français. Benjamin d'une famille de douze enfants, il est le fils d'Alexis Massenet, industriel fabriquant des lames de faux, près de Saint- Etienne. Il a six ans lorsque sa famille déménage à Paris et reçoit alors les premières leçons de piano de sa mère qui sera son seul professeur jusqu'à son entrée au conservatoire en 1853. Massenet y étudie le piano, l'orgue, le contrepoint, l'harmonie et la composition, notamment avec Ambroise Thomas qui restera son mentor pendant de nombreuses années. La situation économique incertaine de Massenet le pousse à travailler au Théâtre Lyrique en tant que timbalier parallèlement à ses études.

Après avoir remporté le grand prix de Rome en 1863 avec sa cantate *David Rizzio*, il est admis pendant deux ans à la villa Médicis où il rencontre le compositeur et pianiste hongrois Franz Liszt, avec qui il lie des liens étroits. Liszt lui confiera même certains de ses élèves parmi lesquels se trouve Louise-Constance de Gressy, future femme de Massenet. Autre rencontre décisive, celle avec son éditeur Georges Hartmann qui le mène vers ses premières collaborations avec l'opéra-comique.

Massenet s'engage dans la Garde Nationale pendant la Commune de Paris en 1870 mais revient bien vite sur les scènes parisiennes pour ses premiers succès comme la suite symphonique *Pompéïa* (1866), l'oratorio *Marie-Madeleine* (1873), et les opéras *Don César de Bazan* (1872), *Le Roi de Lahore* (1877). La fin des années 1870 sont couronnées de réussite et lancent considérablement la carrière du jeune compositeur. Il reçoit la légion d'honneur en 1876 et est nommé professeur de composition au Conservatoire deux ans plus tard pour

remplacer Ambroise Thomas devenu directeur. Il comptera parmi ses élèves Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Ernest Chausson, Georges Enesco, Reynaldo Hahn, Maurice Ravel, Charles Koechlin ou encore Gabriel Pierné. A ce moment, il est également le plus jeune reçu à l'Académie des beaux-arts.

C'est en 1884 qu'est créé à l'Opéra-Comique un de ses opéras les plus célèbres, *Manon*, d'après le roman *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost. La composition de *Manon* est suivie de près par d'autres opéras comme *Hérodiade*, *Le Cid* et *Le Jongleur de Notre-Dame*. Son *Werther*, composé en 1886, d'après *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe rencontre également un franc succès, tout comme son opéra *Thaïs* distingué par sa *Méditation religieuse* pour violon solo au deuxième acte, passée à la postérité sous le nom de *Méditation de Thaïs*. L'œuvre de Massenet est donc essentiellement lyrique et compte vingt-cinq opéras, bien qu'il ait également laissé un répertoire modeste pour piano et musique symphonique.

Il meurt d'un cancer à l'âge de soixante-dix ans et est enterré près de son château à Égreville en Seine-et-Marne.

b) Henri Meilhac et Philippe Gille

Henri Meilhac (1831-1897) est un écrivain humoriste et fantaisiste français. Ses débuts le montrent plus enclin à la production de vaudevilles et de pièces de théâtres légères qu'aux drames opératiques. Pourtant, son nom reste aujourd'hui essentiellement rattaché au genre lyrique et plus particulièrement au compositeur Fromental Halévy avec lequel il travaille à de nombreuses reprises pour des comédies, des vaudevilles et des livrets d'opéra de 1861 à 1881. C'est d'ailleurs par ses livrets que Meilhac passera à la postérité. Parmi ses collaborateurs, on se souvient des compositeurs comme Jacques Offenbach et Georges Bizet, car c'est bien à lui qu'on doit le livret de *Carmen* en 1875, opéra-comique composé par Bizet

sur une nouvelle de Prosper Mérimée. Le succès qu'il connaît dans les années 1880 le lance vers de nouveaux projets et multiplie ses collaborateurs. C'est à ce moment qu'il commence à collaborer avec Philippe Gille.

Alors que Meilhac est plutôt un homme de théâtre, **Philippe Gille (1831-1901)** s'établit une toute autre carrière. Sa place confortable en tant que secrétaire au Théâtre Lyrique en 1861 l'amène à travailler pour de nombreux journaux comme Le Petit Journal nouvellement fondé, Soleil et L'International, avant d'atterrir en 1869 au Figaro où lui sera confiée la rédaction des échos et du bulletin bibliographique. Rapidement distingué par ses qualités d'analyste et les critiques littéraires d'histoire ou d'art, Gilles se fait une notoriété grandissante dans le tout Paris. Nombre de ses écrits traitent sur la naissance et l'implication du mouvement naturaliste sur la vie littéraire. Cet intérêt particulier pour ce courant est contemporain à sa participation de plus en plus active dans la vie théâtrale en tant qu'auteur dramatique ou librettiste. Gilles s'avère être un écrivain éclectique. Dès ses débuts au théâtre en 1857, il réalise plusieurs livrets d'opéras comiques et d'opérettes, notamment pour Delibes et Offenbach, mais aussi deux livrets de ballets (Yedda d'Olivier Métra en 1879 et La Farandole de Théodore Dubois en 1883). On citera également quelques collaborations au théâtre dans les années 1875 pour des pièces d'Eugène Labiche ou encore Victorien Sardou. Bientôt, c'est vers l'opéra que Gilles portera son attention. En 1893, il écrit une lettre à Massenet pour la création de son opéra Werther où il évoque des subtilités musicales laissant ainsi transparaître non plus seulement un homme de lettres mais également un bon musicien. C'est en 1881 que commence sa collaboration avec Meilhac pour durer jusqu'en 1893. Ils écrivent ensemble quatre comédies et vaudevilles (*Le Mari de Babette* en 1881, *Ma camarade* en 1883, *La Bonne* en 1884 et *La Ronde du commissaire* en 1884). Le premier

livret qu'il écriront ensemble sera celui de Manon pour Massenet, en 1882. Notons que la toute première rencontre entre Gilles et Massenet date probablement du Théâtre Lyrique en 1861, alors que le compositeur est timbalier et le librettiste secrétaire.

D) Massenet, le maître de l'opéra-comique

a) Éléments d'analyse musicale

Un des librettistes de l'opéra, Philippe Gille est rédacteur des pages culturelles au journal *Le Figaro* depuis 1869. Il n'est donc pas étonnant que le 19 janvier 1884, peu avant la première, Jules Massenet accorde un long entretien à ce journal afin, notamment, d'y délivrer quelques éléments d'analyse de son opéra-comique...

« Toute l'œuvre se développe sur une quinzaine de motifs dans lequel s'incarnent mes personnages. Un personnage, un motif. Manon, seule dont le type est un mélange de mélancolie et de gaieté, en a deux, pour bien préciser cette alternance. Ces motifs courent d'un bout à l'autre de l'opéra et se reproduisent d'actes en actes, se dégradant et se renforçant au grès des situations, de telle sorte que tous les personnages conservent jusqu'au dénouement leur personnalité distincte. »⁴

Massenet pointe une des principales innovations musicales de son opéra : l'omniprésence de motifs et de thèmes ayant pour vocation d'unifier l'ouvrage, de faire évoluer le drame avec des moyens purement musicaux fondés sur la répétition et la transformation d'éléments reconnaissables. Le spectateur peut assimiler ces motifs ou ces thèmes à un personnage, un sentiment ou une situation dramatique identifiés. La volonté d'unifier, par des liens musicaux ou littéraires,

un ouvrage lyrique segmenté en morceaux n'est pas vraiment neuve, et pas seulement issu de l'opéra wagnérien, qui, on l'a vu, en a fait sa marque fabrique. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, le compositeur allemand Christoph Willibald Gluck s'y attèle et les premiers opéra-comique français, en se détachant des conventions de l'opéra traditionnel, ont également suivi cette voie. Ce n'est alors sans doute pas un hasard si l'on retrouve également dans *Manon* des références explicites à des formes musicales du XVIII^e siècle, notamment au moment du Ballet ou dans la Gavotte du premier tableau de l'acte III.

Tout d'abord, Massenet caractérise musicalement les différentes scènes d'un même tableau (l'opéra compte 6 tableaux répartis en 5 actes) grâce à ce que l'on peut nommer des motifs de situation, des figures musicales évocatrices qui reviennent tout au long d'un acte, tel un refrain. Ainsi par exemple retrouve-t-on tout au long du tableau de l'église de Saint-Sulpice (2^{ème} tableau de l'acte III) un motif religieux, parodie d'un magnificat, forme très ancienne de musique religieuse catholique qui ponctue les échanges des personnages principaux. Dans l'acte V, c'est le chant entonné à tue-tête par les archers emmenant Manon en prison qui tient ce rôle.

Le compositeur fait également usage de motifs caractéristiques liés cette fois à un sentiment ou à un personnage particulier tout au long de l'opéra. Ils sont transformés au fur et à mesure de l'évolution des personnages au cours de l'intrigue. Ainsi par exemple la profession et le caractère de soldat de Lescaut, frère de Manon, est-il

⁴ Parisis, « La vie parisienne. Jules Massenet », *Le Figaro*, 19 janvier 1884.

illustré musicalement, tout comme Manon, représentée par deux motifs : l'un figurant son ingénuité, l'autre ses rêveries. Des Grieux a un motif illustrant sa souffrance et ses sentiments amoureux. Enfin, le trio des comédiennes/filles de joie intervient régulièrement avec des lignes mélodiques partageant le même squelette.

Une troisième catégorie de répétition motivique rassemble cette fois de véritables thèmes, c'est-à-dire des motifs beaucoup plus longs ou des assemblages de plusieurs motifs : les thèmes clés. Il s'agit des souvenirs mélodiques particulièrement prégnants qui reviennent souvent mais ne subissent pas quant à eux de transformation au cours de l'œuvre. Héritages de l'opéra italien, ils se parent souvent d'une dimension nostalgique et sont symboliques d'un état psychologique ou d'une situation dramatique récurrente et précise. Ainsi par exemple, le thème de l'air des retrouvailles entre Manon et Des Grieux dans l'église de Saint-Sulpice, au deuxième tableau de l'acte III, est-il annoncé dès la rencontre des deux amants à Amiens, et retentit à la mort du personnage principal dans les dernières mesures de l'ouvrage.

De façon générale, la répétition motivique est un ingrédient de base de l'art musical de Massenet dans *Manon* et toute la tension émotionnelle que dégage l'œuvre provient certainement en grande partie de l'agencement de ces motifs et thèmes, de leur amplification progressive ou au contraire de leurs nostalgiques réminiscences. Les lignes mélodiques de l'orchestre ou des chanteurs trahissent les caractères et les sentiments véritables des personnages en transcendant les médiations littéraires du livret.

Cependant la force créatrice de *Manon* ne peut guère se tenir qu'à cette architecture des caractérisations musicales. Outre la grande ingéniosité dans l'orchestration qui distingue par exemple un Gounod comme un Massenet de la production lyrique de leurs temps, un

élément peu commun à l'époque ressort d'une analyse musicale de *Manon*. Il s'agit de quelque chose qui se rapproche de ce que la presse wagnérienne de l'époque appelait la « mélodie continue ». Entre les airs se substituent aux dialogues parlés sans musique (minoritaires dans cette œuvre, bien qu'ils définissent le genre de l'opéra-comique), des passages en mélodrames, c'est-à-dire des dialogues parlés avec accompagnement instrumental simultané et cohérent avec les mots prononcés par les acteurs, se substituent également des passages où les lignes des voix chantées sont emmenées par Massenet à la frontière de la voix parlée. Ce dernier traitement de la voix, entre les airs plus clairement identifiables, est désigné en terme musicologique comme des récitatifs ou comme des ariosos, en autant de nuances, selon l'aspect plus ou moins mélodique et rythmé, ou encore le débit des accords et du texte.

Le musicologue Gérard Condé dénombre 16 formes d'écriture vocale différentes dans *Manon* (du dialogue parlé à l'air lyrique), et il ne considère pas moins de 200 ruptures nettes d'une à l'autre de ces formes.⁵ Alors que ses précédents ouvrages lyriques, comme la majeure partie des opéras-comiques composés alors, comportent cinq à dix airs, *Manon* en compte quatorze. À l'opposé d'une conception wagnérienne de l'opéra, Massenet ne se refuse pas à perpétuer ici une tradition franco-italienne très caractéristique de l'opéra-comique et ses innombrables airs devenus plus polaires que leurs opéras d'origines. Dans *Manon*, ils vont des airs intimistes, à la frontière avec l'arioso évoqué plus haut (entre parlé et chanté, comme le célèbre

« Adieu notre petite table », acte II), aux airs de bravoure (« Je marche sur tous les chemins », acte III), en passant par des chansons et des airs entraînants, typiques de l'opéra-comique français (« Allez à l'auberge voisine », acte I). On le voit, la diversité et la complexité

⁵Gérard Condé, « Commentaire musical et littéraire, *L'avant scène Opéra N°123* : « Massenet, Manon », Septembre 1989, p 46-47

de la vocalité sont exceptionnelles dans *Manon*. C'est de cette habileté manifeste de Massenet pour le théâtre lyrique de son temps que provient l'irrésistible impression de vie, d'instabilité, d'engouement dans l'enchaînement des ambiances contrastées que dégage l'œuvre.

Très solidement construite sur une architecture holistique envoûtante, mais constellée de joyaux d'exaltation lyrique et cisailée de ruptures abruptes, la musique de Massenet atteint dans *Manon* un de ses premiers sommets et donne au mythe de l'abbé Prévost un nouvel habit dont l'exceptionnelle intensité créative et la solide maîtrise artistique constituent le point commun

b) Réception de l'oeuvre : une voie nouvelle dans la création lyrique

« La foule assiège le bureau de location de l'Opéra-Comique. Le public a pris feu et les journaux assurent que les fauteuils, les loges, les partitions s'enlèvent à prix d'or et que jamais on ne vit succès pareil. »

Ainsi le journal *Le Monde artiste* résume-t-il ce 19 janvier 1884, jour qui fera date dans l'histoire du théâtre lyrique français puisqu'il voit la création de l'opéra-comique de Massenet.

Manon de Massenet, c'est l'événement musical majeur du début de la décennie 1880 à Paris. Déchaînant pour ou contre elle toutes les passions, *Manon* devient vite un véritable tube de l'art lyrique français jusqu'au début des années 1950 où elle est donnée pour la 2000^{ème} fois sur la scène parisienne.

Qu'est-ce qui fait qu'un tube soit considéré comme tel ? En matière de succès musicaux, il est hasardeux de répondre à ce genre de question... On peut toutefois esquisser à grands traits le paysage musical français qui dans ses bras a accueilli *Manon* avec tant de chaleur.

Une chose est sûre : *Manon* divise et passionne autant que son personnage-titre déchaîne Des Grieux et ses rivaux. On l'a vu, lorsque Massenet compose son ouvrage, la bataille entre les wagnériens et les anti-wagnériens fait rage à Paris. Les uns et les autres prétextent alors la critique de l'opéra-comique de Massenet pour livrer leur querelle esthétique sur un nouveau terrain. Mais celui-ci est déjà bien accidenté pour que l'un ou l'autre des partis ne puisse se l'approprier. On l'a vu dans l'analyse musicale de l'œuvre, si Massenet ne s'éloigne guère en réalité des conventions du genre, à savoir une succession de « morceaux » identifiables, il emploie avec un souci majeur de cohérence musicale un certain nombre de motifs caractéristiques ou de thèmes clés qui l'apparentent à la « mélodie continue » des

wagnériens. Cet effet est avant-tout instauré par un usage, audacieux et inédit à l'Opéra-Comique, du mélodrame et d'une vocalité à mi-chemin entre le bel canto et la voix parlée. L'innovation horrifie le camp conservateur quand les wagnériens la jugent bien insuffisante.

Mais, en définitive, Massenet ne tranche ni pour l'un, ni pour l'autre des deux camps. L'enjeu de *Manon* n'est même pas d'être ou ne pas être wagnérienne. Le compositeur laisse à ses spectateurs et à ses interprètes le choix d'infléchir le style dans l'une ou l'autre des directions, en fonction des goûts du public ou des artistes. En effet, lors des différentes reprises de l'ouvrage, Massenet n'hésitera pas à allonger les passages dansés, très en vogue à l'époque, ou à rendre encore plus spectaculaires les vocalises de la cantatrice, quitte à supprimer des airs aux personnages secondaires.

De plus, grâce aux charmes de leurs harmonies et de leurs tournures mélodiques, plusieurs airs passent indépendamment à la postérité... Ils sont programmés dans de nombreux concerts avec orchestre et soliste vocal ou instrumental, réinstrumenté, réarrangé, diffusés de multiples fois après la consécration de l'œuvre à l'Opéra-Comique. Pour les puristes wagnériens notamment, la facilité supposée de ces morceaux et la propension de Massenet à adapter son œuvre au goût du public constituent autant d'accrocs à une conception de la musique comme « musique absolue », c'est-à-dire de la partition comme œuvre d'art inviolable dont les concessions à la mode, par définition volage (comme *Manon*...), diminueraient la valeur. La trace que laisse *Manon*, en dehors du contexte de discussions esthétiques quasi caricaturales, est une remise en question du genre de l'opéra-comique, tant choyé par le public bourgeois parisien jusqu'au milieu du XXe siècle. *Manon* participe à une réforme du théâtre lyrique français, à la recherche d'une juste mesure entre les innovations « motiviques », la recherche d'une fusion entre musique et drame, et, selon les mots du critique J. Weber

en 1894, « l'expression de ce que dit et chante le personnage [...] l'interprète fidèle et complet de ce qu'il veut apprendre à l'auditoire»⁶. Quitte à surprendre, quitte « à se brouiller avec tous leurs confrères s'ils avouent tout le bien qu'ils en pensent»⁷, des compositeurs aussi modernistes en leurs temps qu'Olivier Messiaen, Pierre Henry ou Henri Dutilleux témoignent à Massenet tout leur respect. Dutilleux déclare même : « S'il n'avait pas existé, il n'y aurait pas cette forme d'art lyrique avec une vérité de traduction des sentiments, une grande invention et une grande facilité... Oui, une grande facilité dans l'expression, et jamais de vulgarité»⁸.

On peut résumer ainsi ce que la complexité de *Manon*, tant l'œuvre que le personnage de Massenet, a apporté au théâtre lyrique : l'ambiguïté du roman de Prévost, dont le livret de l'opéra gomme certaines subtilités, décrit une *Manon* toujours tiraillée entre des passions contraires, entre son goût pour la frivolité, les bonheurs rapides et intenses, et au contraire sa propension à croire à des sentiments d'amour absolu et noble pour Des Grieux. En utilisant une analogie, le personnage est à l'image de la musique de Massenet : plusieurs sentiers créatifs d'origine très différentes se recoupent dans son œuvre, sa musique n'épouse pas une architecture musicale à la pointe de l'ingénierie musicale, mais elle ne peut pas non plus être résumée comme une musique extrêmement facile, légère et sans ambitions intellectuelles, là uniquement pour caresser aimablement le goût de son public. Le compositeur cherche à innover tout en respectant les convenances de son genre et sans s'aventurer dans les voies toutes tracées d'une succession musicale, qu'elle soit française ou germanique, récente ou ancienne, abusivement désignées comme les matrices de toute création lyrique. Figure connue, rassurante, presque désuète, dont la complexité semble néanmoins parfois nous échapper complètement, ainsi va *Manon*...

⁶ J. WEBER, « Critique musicale », *Le Temps*, 24 septembre 1894.

⁷ « Pourquoi Massenet a-t-il eu du succès ? », *Opéra*, n° 340, 7 janvier 1952

⁸ BRANGER, *Massenet aujourd'hui : héritage et postérité*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2014, p. 129.

II. OUTILS PÉDAGOGIQUES

A) Littérature

a) « Manon, sphinx étonnant » : le mythe de Manon

Au fur et à mesure du temps, Manon est devenue un mythe. Celui-ci est fondé principalement sur la sympathie que tout à chacun peut éprouver pour des personnages mauvais en raison de leur sincérité. Comme l'écrit Flaubert : « Ce qu'il y a de fort dans *Manon Lescaut*, c'est le souffle sentimental, la naïveté de la passion qui rend les deux héros si vrais si sympathiques, si honorables, quoiqu'ils soient fripons⁹ ».

La mythification passe aussi par le fait que, selon les mots de Roger Musnik, dans le roman, « il n'y a pas de description physique, chacun a sa propre vision de Manon, ce qui en fait un mythe plus qu'une personne réelle¹⁰ ».

Manon a notamment inspiré à Musset quelques pages de son poème *Namouna* (1831) :

LVII

Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
Est-elle si vivante et si vraiment humaine,
Qu'il semble qu'on l'a vue et que c'est un portrait ?
Et pourquoi l'Héloïse est-elle une ombre vaine,
Qu'on aime sans y croire et que nul ne connaît ?
Ah ! rêveurs, ah, rêveurs, que vous avons-nous fait ?

LVIII

Pourquoi promenez-vous ces spectres de lumière
Devant le rideau noir de nos nuits sans sommeil,
Puisqu'il faut qu'ici-bas tout songe ait son réveil,
Et puisque le désir se sent cloué sur terre,
Comme un aigle blessé qui meurt dans la poussière,
L'aile ouverte, et les yeux fixés sur le soleil ?

LIX

Manon ! sphinx étonnant, véritable sirène,
Cœur trois fois féminin, Cléopâtre en paniers !
Quoi qu'on dise ou qu'on fasse, et bien qu'à Sainte Hélène
On ait trouvé ton livre écrit pour des portiers,
Tu n'en es pas moins vraie, infâme, et Cléomène
N'est pas digne, à mon sens, de te baiser les pieds.

LX

Tu m'amuses autant que Tiberge m'ennuie,
Comme je crois en toi ! que je t'aime et te hais !
Quelle perversité ! quelle ardeur inouïe
Pour l'or et le plaisir ! Comme toute la vie
Est dans tes moindres mots ! Ah ! folle que tu es.
Comme je t'aimerais demain, si tu vivais !

⁹ GUSTAVE FLAUBERT, *Lettre à Louise Collet, 16 septembre 1853*, dans Gustave Flaubert, *Correspondance*, Arvensa, 2014, p. 695.

¹⁰ ROGER MUSNIK, « Manon Lescaut : À propos de l'œuvre », sur gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France, rubrique : « Les essentiels : Littérature », url : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/prevost/manon-lescaut/propos-oeuvre>

b) Naturalisme et roman de mœurs

Les auteurs de l'opéra retiennent de Manon Lescaut qu'il constitue en quelque sorte la naissance du roman naturaliste. En voici les principales caractéristiques naturalistes : narration épurée, simple, directe, Des Grieux décrit en détail le Paris de cette époque, ainsi que leurs préoccupations de tous les jours : logement, transports, vêtements... Et n'épargne rien au lecteur quant à leurs soucis d'argent, éloignement de Dieu.

Dans ma bibliothèque naturaliste, il y a...

- Emile Zola (1840-1902)
- L'ensemble des Rougon-Macquart (1871-1893)
- *Nana* (1880)

Monde de précarité où l'héroïne éponyme est une prostituée, et où misère et luxe se côtoient. Les sujets triviaux et les objets de tous les jours y sont omniprésents et nous renvoient à une réalité proche. De plus, le langage de la jeune Nana trahi son ingénuité première de par sa simplicité et la ponctuation souvent emphatique de son discours.

- Guy de Maupassant (1850-1893)
- *Boule de suif* (1879), *Le Horla* (1885), *Pierre et Jean* (1887)
- *Une Vie* (1883)

La jeune Jeanne montre un personnage de la petite bourgeoisie, elle aussi ingénue et meurtrie par les décisions de son père et par les trahisons de son mari qui ne l'aime plus. On y retrouve des drames de la vie quotidienne fait d'infidélités, de problèmes d'argent, de dettes, d'accidents et de maladies.

- Alphonse Daudet (1840-1897)
- *Sapho* (1884) qui fut repris pour des opéras de Gustave Charpentier et Massenet en 1897.

c) Littérature comparée

Voici une proposition de comparaison de la scène de la rencontre de Manon et Des Grieux entre le roman de l'Abbé Prévost et le livret de Meilhac et Gille.

Points de comparaison possibles :

- Les personnages

- Points communs : Manon est jeune et destinée au couvent, de même que Des Grieux s'apprête à s'engager dans un devenir ecclésiastique. Le lecteur et le spectateur sont tous les deux avertis des penchants pour "le plaisir" de Manon.

- Différences : On perçoit davantage la malice et l'"expérience" de Manon dans le roman, alors qu'elle paraît très ingénue dans l'opéra, notamment avec l'air qui précède "Je suis déjà toute étourdie". Le roman nous laisse d'ores et déjà percevoir la complexité et la perfidie de la jeune fille.

- Les lieux :

- Points communs : Ils rencontrent dans la gare alors que Manon reste seule

- Différences : Ils se retrouvent seuls dans l'Auberge et décident de leur fuite là bas.

- Le dialogue :

- Points communs : Un livret et une mise en scène qui suit la chronologie et le déroulé de la rencontre. De nombreuses expressions sont reprises avec exactitude du roman au livret.

- Différences : Une narration plus précise dans le roman et intervention du subterfuge pour éloigner Tiberge

- La fuite :

- C'est Des Grieux qui organise leur fuite dans le roman, alors que c'est Manon qui l'imagine dans l'opéra.

Abbé Prévost, *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, « scène de la rencontre »

J'avais manqué le temps de mon départ d'Amiens. Hélas ! que ne le marquai-je un jour plus tôt ! j'aurais porté chez mon père toute mon innocence. La veille même de celui que je devais quitter cette ville, étant à me promener avec mon ami, qui s'appelait Tiberge, nous vîmes arriver le coche d'Arras, et nous le suivîmes jusqu'à l'hôtellerie où ces voitures descendent. Nous n'avions pas d'autre motif que la curiosité. Il en sortit quelques femmes qui se retirèrent aussitôt ; mais il en resta une, fort jeune, qui s'arrêta seule dans la cour, pendant qu'un homme d'un âge avancé, qui paraissait lui servir de conducteur, s'empressait de faire tirer son équipage des paniers. Elle me parut si charmante, que moi, qui n'avais jamais pensé à la différence des sexes, ni regardé une fille avec un peu d'attention ; moi, dis-je, dont tout le monde admirait la sagesse et la retenue, je me trouvai enflammé tout d'un coup jusqu'au transport. J'avais le défaut d'être excessivement timide et facile à déconcerter ; mais, loin d'être arrêté alors par cette faiblesse, je m'avançai vers la maîtresse de mon cœur.

Quoiqu'elle fût encore moins âgée que moi, elle reçut mes politesses sans paraître embarrassée. Je lui demandai ce qui l'amenait à Amiens, et si elle y avait quelques personnes de connaissance. Elle me répondit ingénument qu'elle y était envoyée par ses parents pour être religieuse. L'amour me rendait déjà si éclairé depuis un moment qu'il était dans mon cœur, que je regardai ce dessein comme un coup mortel pour mes désirs. Je lui parlai d'une manière qui lui fit comprendre mes sentiments ; car elle était bien plus expérimentée que moi : c'était malgré elle qu'on l'envoyait au couvent, pour arrêter sans doute son penchant au plaisir, qui s'était déjà déclaré, et qui a causé dans la suite tous ses malheurs et les miens. Je combattis la cruelle intention de ses parents par toutes les raisons que mon amour naissant et mon éloquence scolastique purent me suggérer. Elle

n'affecta ni rigueur ni dédain. Elle me dit, après un moment de silence, qu'elle ne prévoyait que trop qu'elle allait être malheureuse ; mais que c'était apparemment la volonté du ciel, puisqu'il ne lui laissait nul moyen de l'éviter. La douceur de ses regards, un air charmant de tristesse en prononçant ces paroles, ou plutôt l'ascendant de ma destinée, qui m'entraînait à ma perte, ne me permirent pas de balancer un moment sur ma réponse. Je l'assurai que si elle voulait faire quelque fond sur mon honneur et sur la tendresse infinie qu'elle m'inspirait déjà, j'emploierais ma vie pour la délivrer de la tyrannie de ses parents et pour la rendre heureuse. Je me suis étonné mille fois, en y réfléchissant, d'où me venait alors tant de hardiesse et de facilité à m'exprimer ; mais on ne ferait pas une divinité de l'amour, s'il n'opérait souvent des prodiges : j'ajoutai mille choses pressantes.

Ma belle inconnue savait bien qu'on n'est point trompeur à mon âge : elle me confessa que, si je voyais quelque jour à la pouvoir mettre en liberté, elle croirait m'être redevable de quelque chose de plus cher que la vie. Je lui répétais que j'étais prêt à tout entreprendre ; mais, n'ayant point assez d'expérience pour imaginer tout d'un coup les moyens de la servir, je m'en tenais à cette assurance générale, qui ne pouvait être d'un grand secours ni pour elle ni pour moi. Son vieil argus étant venu nous rejoindre, mes espérances allaient échouer, si elle n'eût eu assez d'esprit pour suppléer à la stérilité du mien. Je fus surpris, à l'arrivée de son conducteur, qu'elle m'appelât son cousin, et que, sans paraître déconcertée le moins du monde, elle me dît que, puisqu'elle était assez heureuse pour me rencontrer à Amiens, elle remettait au lendemain son entrée dans le couvent, afin de se procurer le plaisir de souper avec moi. J'entrai fort bien dans le sens de cette ruse ; je lui proposai de se loger dans une hôtellerie dont le maître, qui s'était établi à Amiens après avoir été longtemps cocher de mon père, était dévoué entièrement à mes ordres.

Je l'y conduisis moi-même, tandis que le vieux conducteur paraissait un peu murmurer, et que mon ami Tiberge, qui ne comprenait rien à cette scène, me suivait sans prononcer une parole. Il n'avait point entendu notre entretien. Il était demeuré à se promener dans la cour pendant que je parlais d'amour à ma belle maîtresse. Comme je redoutais sa sagesse, je me défis de lui par une commission dont je le priai de se charger. Ainsi j'eus le plaisir, en arrivant à l'auberge, d'entretenir seule la souveraine de mon cœur.

Je reconnus bientôt que j'étais moins enfant que je ne le croyais. Mon cœur s'ouvrit à mille sentiments de plaisir dont je n'avais jamais eu l'idée. Une douce chaleur se répandit dans toutes mes veines. J'étais dans une espèce de transport qui m'ôta pour quelque temps la liberté de la voix, et qui ne s'exprimait que par mes yeux.

Mademoiselle Manon Lescaut, c'est ainsi qu'elle me dit qu'on la nommait, parut fort satisfaite de cet effet de ses charmes. Je crus apercevoir qu'elle n'était pas moins émue que moi. Elle me confessa qu'elle me trouvait aimable, et qu'elle serait ravie de m'avoir obligation de sa liberté. Elle voulut savoir qui j'étais, et cette connaissance augmenta son affection, parce qu'étant d'une naissance commune, elle se trouva flattée d'avoir fait la conquête d'un amant tel que moi. Nous nous entretînmes des moyens d'être l'un à l'autre.

Henri Meilhac et Philippe Gille, livret de *Manon*, opéra-comique de
Jules Massenet (1884)

Scène Huitième

Quelqu'un! Vite à mon banc de pierre!	(Peu à peu Des Grieux s'est rapproché de Manon. Timide)	(à part) Que son regard est tendre! Et que j'ai de plaisir à l'entendre!
(Des Grieux s'avance sans voir Manon.)	Mademoiselle...	
DES GRIEUX (à lui-même) J'ai marqué l'heure du départ... J'hésitais... chose singulière!	MANON Eh quoi?	DES GRIEUX Ces paroles d'un fou, veuillez les pardonner!
(résolument)	DES GRIEUX (ému) Pardonnez-moi! Je ne sais...	MANON (simplement) Comment les condamner! Elles charment le coeur en charmant les oreilles! J'en voudrais savoir de pareilles Pour vous les répéter!
Enfin, demain soir au plus tard J'embrasserai mon père!... Mon père!.. Oui, je le vois sourire, Et mon coeur ne me trompe pas! Je le vois, il m'appelle Et je lui tends les bras!	(entrecoupé) J'obéis...je ne suis plus mon maître... (peu à peu plus ardent) Je vous vois, j'en suis sûr, pour la première fois	DES GRIEUX (avec transport) Enchanteresse Au charme vainqueur! Manon! Vous êtes la maîtresse de mon coeur!
(Involontairement Des Grieux s'est tourné vers Manon. il la regarde d'abord avec étonnement, puis avec extases et comme si une vision lui apparaissait)	(tendre et retenu) Et mon coeur cependant vient de vous reconnaître! Et je sais votre nom...	MANON Mots charmants, enivrantes fièvres Enivrantes fièvres du bonheur!
O ciel!... Est-ce un rêve?... Est-ce la folie? D'où vient ce que j'éprouve? On dirait que ma vie va finir... ou commence!... Il semble qu'une main de fer me mène en un autre chemin Et malgré moi m'entraîne devant elle!	MANON (simplement) On m'appelle Manon... DES GRIEUX (avec émotion) Manon!	DES GRIEUX O Manon! Vous êtes maîtresse Vous êtes maîtresse de mon coeur! Ah! parlez-moi!
	MANON	MANON Je ne suis qu'une pauvre fille... (souriante)

Je ne suis pas mauvaise...
Mais souvent on m'accuse dans ma famille
D'aimer trop le plaisir!...

(tristement)

On me met au couvent... tout à l'heure...
Et c'est là l'histoire de Manon.

(simplement)

De Manon Lescaut!

DES GRIEUX
(avec ardeur)
Non, je ne veux pas croire à cette cruauté!
Que tant de charmes et de beauté
Soient voués à jamais à la tombe vivante!

MANON
Mais c'est, hélas! la volonté
Du ciel dont je suis la servante,
Puisqu'un malheur si grand ne peut être évité!

DES GRIEUX
(avec fermeté)
Non! Votre liberté ne sera pas ravie!

MANON
(avec joie)
Comment?

DES GRIEUX
Au chevalier Des Grieux,
vous pouvez vous fier!

MANON
(avec élan)
Ah! Je vous devrai plus que la vie!

DES GRIEUX
(avec passion)
Ah! Manon! Vous ne partirez pas!!
Dussé-je aller chercher au bout du monde
Une retraite inconnue et profonde...
Et vous y porter dans mes bras!

MANON
A vous ma vie et mon âme... A vous!
A vous toute ma vie, à jamais!

DES GRIEUX
Enchanteresse! Manon,
Vous êtes la maîtresse de mon coeur!

(A ce moment, le Postillon à qui Guillot-
Morfontaine
a dit précédemment de se tenir aux ordres de
Manon paraît dans le fond.)

MANON
(elle le regard, réfléchit et sourit)
Par aventure peut-être avons-nous mieux:
Une voiture!
La chaise d'un seigneur...

(léger et sans retenir)

Il faisait les yeux doux à Manon.

(finement)

Vengez-vous!

DES GRIEUX
Mais comment?

MANON

Tous les deux, prenons-là!

DES GRIEUX
(au Postillon, qui s'éloigne aussitôt)
Soit, partons!

MANON
(troublée)
Et quoi... partir ensemble?

DES GRIEUX
(avec transport)
Oui, Manon! le ciel nous rassemble!

(ému et avec charme)

Nous vivrons à Paris...

MANON
(tendre et émue)
Tous les deux!

DES GRIEUX
Tous les deux.
Et nos coeurs amoureux...

MANON
A Paris!

DES GRIEUX
L'un à l'autre enchaînés,

MANON
A Paris!

DES GRIEUX
Pour jamais réunis
N'y vivront que des jours bénis!

MANON

Nous n'aurons que des jours bénis!

LES DEUX

À Paris! à Paris, tous les deux!

Nous vivrons à Paris!

(gaiement)

tous les deux!

DES GRIEUX

(Se rapprochant tendrement de Manon)

Et mon nom deviendra le vôtre!

(puis revenant à lui; avec émotion;
presque parlé)

Ah! pardon!

MANON

Dans mes yeux... Vous devez bien voir

Que je ne puis vous en vouloir...

(presque parlé)

Et cependant... c'est mal!

DES GRIEUX

Viens! Nous vivrons à Paris!

MANON

(vivement)

Tous les deux!

DES GRIEUX

(vivement)

Tous les deux!

Et nos coeurs amoureux...

MANON

À Paris!

DES GRIEUX

... l'un à l'autre enchaînés!

MANON

À Paris!

DES GRIEUX

Pour jamais réunis

Nous n'aurons que des jours bénis!

MANON

Nous n'aurons que des jours bénis!

LES DEUX

A Paris! à Paris! tous les deux!

nous vivrons à Paris!

(gaiement)

... tous les deux!

A) Éducation musicale

a) Écoutes comparées

Comparaisons entre :

- Janequin, *Le chant des oiseaux*, « Le chant du Rossignol » (1537)

<https://www.youtube.com/watch?v=x-dkdgzYZbQ#t=2m34s>

- et *Manon*, Acte I, scène 5, « Revenez, Guillot, revenez ! »

<https://www.youtube.com/watch?v=T4qXhyJBpw8>

-> influence de la musique de la Renaissance sur les compositeurs du XIXe siècle

- Ravel, *L'enfant et les sortilèges*, Partie 1, « Toi, le coeur de la rose » (1925)

<https://www.youtube.com/watch?v=emt-vdHobkQ>

- et : *Manon*, Acte II, scène 4, « Adieu notre petite table »

https://www.youtube.com/watch?v=y0_LKGp_h10

-> Ravel a composé un pastiche de l'air de Massenet

-> notion de pastiche en musique

b) Repérer et chanter les thèmes de Manon

« N'est-ce plus ma main que cette main serre ? » : Focus sur les deux occurrences de ce thème au deuxième tableau de l'acte III et aux dernières mesures de l'acte V.

- Au deuxième tableau de l'acte III :
Manon rend visite à son Chevalier devenu Abbé Des Grieux qui prononce un discours à Saint Sulpice. Après avoir vainement tenté de repousser Manon et ses promesses d'amour, Des Grieux fini par céder et retombe dans les bras de la jeune fille.
C'est à cette occasion que l'on entend le thème « N'est-ce plus ta main », chanté par Manon éplorée, accompagnée par un orchestre discret et calme, véritable témoin de l'attente d'un amour partagé :

vi - ve!.. Ecou - te - moi!.. Rap - pelle - toi!.. Nest - ce plus ma main que cette main pres - se? Nest - ce plus ma voix?... Nest - el - le pour toi plus u - ne ca - res - se. Tout - e - comme au - tre - fois?... Et ces

yeux, ja - dis pour toi pleins de char - mes, Ne bril -

pp *f*

p *autres.*

(avec un sanglot)

- lent - ils plus a tra - vers mes lar - mes? Ne suis -

sf

En serrant. *cresc.* *f* *rit.* *pp* *a Tempo.* *pp*

- je plus moi?... N'ai-je plus mon nom?... Ah! re - garde - moi! — Regar - de - moi!.. N'est - ce

(très ému et haletant)

plus ma main que cet - te main pres - se, Tout comme

pp *autres.*

pp *ped.*

an - tre - fois?... N'est - ce plus ma voix?, n'est - ce plus - Ma -

pp *f* *espress.* *p* *dol.*

pp *autres.*

- non! — Rap - pel - le - toi... N'est - ce plus ma

a Tempo subito.

ped.

main?... E - cou - te - moi: N'est - ce plus ma voix?... *teu* *avec charme.* *dim.*

rit. *pp* *autres.*

ped.

N'ai - je plus mon nom?... N'est - ce plus Ma -

espress. *f* *p* *cresc.*

pp *ped.*

- Dans la dernière scène de l'acte V
Des Grieux parviennent à obtenir une courte entrevue avec Manon retenue prisonnière. Alors qu'il veut s'enfuir avec elle et la libérer ainsi de ses chaînes, Manon, trop faible pour bouger, se meurt dans ses bras.

La seconde occurrence de ce thème arrive comme une supplication, un encouragement ultime de Des Grieux pour redonner vie à son amante qui expire. Ils chantent ensemble une dernière fois le thème qui a porté leur amour :

f *à volonté* *dim* *p* 1^o Tempo.
 ou - bli - er — les tris - tes jours de nos a - mours! Oui, c'est
 Tout — est ou - bli - é!., N'est - ce
 1^o Tempo.

crac. *f*
 bien sa main que cet - te main pres - se, Ah! c'est
 pas ma main que cet - te main pres - se, N'est - ce
 a Tempo. *crac.* *più f.*
 bien sa voix! oui, c'est bien son cœur! c'est bien la tendres - se des jours
 pas ma voix! n'est - el - le pour toi plus u - ne ca - res - se tout comme
 a Tempo. *crac.* *più f.*
 d'autrefois! Bientôt re - naî - tra le bonheur pas - sé! ah!
 au - trefois! Bientôt re - naî - tra le pas - sé!
 a Tempo. *pp*
 1^o Tempo.

C) Manon, la femme et l'art

Manon est un personnage complexe et soumis à un conflit intérieur constant qui ne conduit qu'à la mort et ne se résout qu'avec elle. Jeune fille ingénue et pourtant calculatrice et opportuniste, elle hésite constamment entre raison et instinct comme lorsqu'elle est partagée entre la fortune de Brétigny et la pauvre vie d'amour avec Des Grieux.

Dans sa préface de *Manon*, Alexandre Dumas fils développe l'idée d'une mort rédemptrice qu'il met en exergue à travers le personnage de *La Dame aux camélias* :

« Pour qu'on t'adore, qu'on jeune, en pleine beauté et en pleine passion¹¹ ».

La mort de l'héroïne en pleine fleur de l'âge revêt une dimension expiatoire et cathartique très appréciée par les romantiques.

Cette figure fatale retrouvera des échos dans les autres arts à la fin du XIXe siècle chez les peintres comme Henri Regnault ou Gustave Moreau, mais aussi en littérature chez Zola ou encore Gustave Flaubert. En réalité, les écrivains entretenant de près ou de loin une filiation avec le mouvement naturaliste d'alors s'approprient volontiers cette figure féminine envoutante et néfaste.

Maupassant reconnaît ainsi l'héroïne :

« Puis voici Manon Lescaut, plus vraiment femme que toutes les femmes, naïvement rouée, perfide, aimante, troublante, spirituelle, redoutable et charmante. En cette figure si pleine de séduction et d'instinctive perfidie, l'écrivain semble avoir incarné tout ce qu'il y a de plus gentil, de plus entraînant et de plus infâme dans l'être féminin. Manon, c'est la femme tout entière, telle qu'elle a toujours été, telle qu'elle est, et telle qu'elle sera toujours¹² »

¹¹ ALEXANDRE DUMAS FILS, « Préface », *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Glady frères, éd. de 1875, p. XLIV.

¹² MAUPASSANT, « Préface », *Manon Lescaut*, Paris, Launette, éd. 1885.



Gustave Moreau, *L'apparition*, non daté (entre 1826 et 1898)
Huile sur toile, 142 x 103 cm, Paris, Musée Gustave Moreau



Henry Regnault, *Salomé*, 1870
Huile sur toile, 102,9 x 160 cm,
New York City, The Metropolitan Museum of Art

III. Bibliographie

ALAIN DUALUT (dir.), *L'Avant-Scène Opéra*, n° 123 : « Massenet, Manon », septembre 1989, seconde édition en 2011.

JEAN-CHRISTOPHE BRANGER, *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique*, Metz, Serpenoise, 1999.

BRIGITTE OLIVIER, *Jules Massenet : Itinéraires pour un théâtre musical*, Arles, Actes Sud, 1996.

JACQUES BONNAURE, *Massenet*, Arles, Actes Sud, 2011.

JEAN-CHRISTOPHE BRANGER ET VINCENT GIROUD (dir.), *Massenet aujourd'hui : héritage et postérité*, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2014.

JOSEPH LOISEL, *Manon de Massenet : étude critique et historique, analyse musicale*, Paris, Mellotée, 1922.

MEI-YU WEI, *Littérature et musique : Manon Lescaut de l'Abbé Prévost sur la scène de l'opéra : Massenet et Puccini*, Lille, ANRT, 1998.

Sur l'opéra-comique :

MARYVONNE DE SAINT PULGENT, *L'opéra-comique, le gavroche de la musique*, Gallimard, Paris, 2010 (Découvertes Gallimard)

JEAN GOURRET, *Histoire de l'Opéra-Comique*, Les publications universitaires, Paris, 1978

Avant d'entrer
en salle





.....

L'**Opéra Comique** est créé sous le règne de Louis XIV, en 1714. Il s'agit de l'une des plus anciennes institutions théâtrales et musicales de France avec l'Opéra de Paris (anciennement Académie royale de musique) et la Comédie-Française. Son histoire fut tour à tour turbulente et prestigieuse jusqu'à sa réinscription sur la liste des théâtres nationaux en 2005.

Dès 1714, on appelle aussi **opéra-comique** le genre de spectacle représenté par l'Opéra Comique. *Comique* ne signifie pas que le rire est obligatoire, mais que les morceaux chantés s'intègrent à des scènes parlées. L'*opéra-comique* s'oppose à l'*opéra*, entièrement chanté. Ses spécificités seront enseignées au Conservatoire jusqu'en 1991.

À partir de 1783, l'Opéra Comique présente ses saisons dans un théâtre qui prend le nom d'un fameux auteur de livrets, Charles-Simon Favart. Par deux fois, la **Salle Favart** brûle puis est reconstruite sur le même terrain. La troisième salle du nom, qu'occupe toujours l'Opéra Comique, date de 1898.

L'OPERA COMIQUE EN QUELQUES DATES

1697 Les Comédiens Italiens sont renvoyés de Paris par Louis XIV. Dans les théâtres des foires saisonnières Saint-Germain et Saint-Laurent, des Français récupèrent canevas et personnages italiens pour inventer un nouveau spectacle d'esprit parodique, avec des passages chantés en vaudeville (emploi d'un air connu, d'opéra ou populaire, avec de nouvelles paroles).

1714 Deux troupes de forains obtiennent un privilège pour leurs spectacles, désormais nommés « Opéra Comique ». L'orchestre comprend une douzaine de musiciens. Le public est d'une grande mixité sociale.

1719-1751 Malgré plusieurs longues fermetures dues à la rivalité des spectacles, l'Opéra Comique s'installe dans le paysage théâtral parisien. Auteurs et compositeurs commencent à proposer des contributions originales. Son répertoire est publié à partir de 1721.

1743 Charles-Simon Favart est régisseur et Noverre maître de ballet de l'Opéra Comique.

1752 Le directeur Jean Monnet consolide l'Opéra Comique. La troupe compte plus de vingt comédiens, une vingtaine de musiciens et une quinzaine de danseurs. Décorateur : François Boucher.

1753 Création du premier opéra-comique (alors nommé « comédie mêlée d'ariettes ») entièrement original : *Les Troqueurs* de Dauvergne, dans le cadre de la Querelle des Bouffons.

1762 L'Opéra Comique doit fusionner avec la Comédie Italienne (rétablie en 1716) dont il prend le nom. Il devient par là même une troupe royale et quitte la Foire pour l'Hôtel de Bourgogne. Justine Favart, première chanteuse de la troupe, modernise le jeu et introduit le réalisme dans le costume de scène.

1780 L'institution retrouve le nom d'Opéra Comique, le répertoire d'opéra-comique ayant pris le dessus sur celui des Italiens.

Principaux auteurs / compositeurs joués à chaque période :

Lesage, Dorneval,
Piron, Panard,
Fuzelier, Favart
Gillier, Rameau

Dauvergne, Duni,
Philidor, Monsigny
Anseaume,
Marmontel, Poincette

Grétry, Gossec
Sedaine

Dalayrac, Berton

1783 L'Opéra Comique s'installe dans la première Salle Favart (architecte Jean-François Heurtier, 1100 places environ), sur un terrain donné au roi pour cet usage par le duc de Choiseul. Inauguration avec des œuvres de Grétry, en présence de la reine Marie-Antoinette.

1791 La liberté des théâtres est proclamée. L'Opéra Comique est concurrencé par le Théâtre Feydeau.

1801 L'Opéra Comique absorbe le Théâtre Feydeau et s'installe (architectes Jacques Molinos et Jacques Legrand, 1800 places environ). L'orchestre compte une quarantaine de musiciens, la troupe une vingtaine de chanteurs.

1807 L'Opéra Comique figure sur la liste des quatre principaux théâtres parisiens et un décret fixe son genre : « comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble ».

1829 L'Opéra Comique quitte le Théâtre Feydeau, insalubre, pour la Salle Ventadour (architectes Jean-Jacques Huvé et Louis Régulier de Guerchy, 1200 places environ), édiflée à son intention et éclairée à l'huile et au gaz. On joue tous les soirs.

1832 L'Opéra Comique quitte Ventadour, trop coûteuse, pour le Théâtre des Nouveautés, place de la Bourse. Développement de la mise en scène..

1840 L'Opéra Comique s'installe dans la deuxième Salle Favart (architecte Louis Charpentier, 1500 places environ), bâtie sur les ruines d'un incendie survenu en 1838. Inauguration avec *Le Pré-aux-clercs* d'Hérold.

1851-1869 Concurrence stimulante du Théâtre Lyrique, devenu troisième salle lyrique parisienne, très actif en matière de création.

1864 Suppression des privilèges des théâtres et liberté des genres. L'Opéra Comique connaît de graves difficultés financières.

1876 Directeur : Léon Carvalho. Directeur musical : Charles Lamoureux. Développement de la direction d'acteur.

1872 Ouverture du répertoire à des ouvrages étrangers chantés en français avec *Les Noces de Figaro* de Mozart.

Kreutzer, Méhul
Boieldieu,
Spontini, Nicolo

Auber, Hérold
Scribe

Adam,
Meyerbeer

Donizetti,
Berlioz

David, Thomas,
Grisar, Poise,
Massé

1873 Premier ouvrage sans dialogues parlés : *Roméo et Juliette* de Gounod, repris au répertoire du Théâtre Lyrique.

1887 Incendie de la deuxième Salle Favart pendant une représentation (plus de cent morts, blessés non dénombrés). L'Opéra Comique s'installe place du Châtelet.

1893 L'État décide de rebâtir une salle pour l'Opéra Comique.

1898 Inauguration de la troisième Salle Favart (architecte Louis Bernier, 1500 places environ) en présence du Président de la République Félix Faure. Programme de la soirée : Hérold, Auber, Massé, Gounod, David, Thomas, Bizet, Saint-Saëns, Massenet et Delibes. Directeur : Albert Carré. Directeur musical : André Messager. Poursuite de l'élargissement du répertoire et modernisation des pratiques scéniques.

1910 Sous l'impulsion d'Albert Carré, la programmation présente de plus en plus de concerts et de ballets.

1936 Faillite. L'Opéra Comique est uni à l'Opéra sous une direction commune.

1939 Au sein de la RTLN (Réunion des théâtres lyriques nationaux), l'Opéra Comique devient une succursale de l'Opéra de Paris.

1971-1972 L'Opéra Comique est fermé, la troupe de chant est dissoute.

1974-1978 La Salle Favart accueille l'Opéra Studio, centre de formation lyrique de la RTLN.

1978-1989 Le Théâtre National de l'Opéra remplace la RTLN. La Salle Favart est mise à sa disposition. Dans ce contexte, recréation d'Atys de Lully par W. Christie et J.-M. Villégier à la Salle Favart en 1987.

1990 L'Opéra Comique retrouve son autonomie et devient une association successivement dirigée par Thierry Fouquet, Pierre Médecin puis Jérôme Savary.

2005 L'Opéra Comique devient un Établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC), inscrit sur la liste des théâtres nationaux. Jérôme Deschamps en prend la direction en 2007. Olivier Mantei lui succède en 2015.

Gounod, Bizet,
Offenbach, Delibes,
Massenet, Chabrier,
Saint-Saëns, Lalo
Barbier et Carré,
Gallet
Meilhac et Halévy,
Mendès
Messager, Bruneau
Zola
Charpentier,
Debussy, Dukas,
Hahn, d'Indy
Maeterlinck

Ravel, Rabaud,
Fauré, Schmitt,
Roussel, Falla,
Milhaud, Mariotte,
Pierné, Sauguet
Rosenthal
Colette
Poulenc
Apollinaire, Cocteau

LA SALLE FAVART

Architecte: Louis Bernier (1845-1919) - Bâtie de 1893 à 1898, inaugurée en 1898
Classée Monument historique en 1977
Dernière campagne de restauration: 2015-2016

DIMENSIONS

Emprise au sol : 58,50 x 30,15 m / Hauteur de l'édifice : 36,33 m
Le 3^e dessous se trouve à -5,95 m

Au cœur du bâtiment, la salle de spectacle a conservé ses dimensions d'origine. Au-dessus d'elle se trouve une salle de répétition, dite « petit théâtre ». L'atelier de costume est maintenu dans le théâtre. Le magasin de décor qui se trouvait square Louvois est aujourd'hui situé boulevard Berthier.

UN THÉÂTRE MODERNE

Le premier en France conçu avec un équipement entièrement électrique pour les éclairages publics comme scéniques. Inaugurée quelques mois avant l'Exposition universelle de 1900 qui célébrait la fée Électricité, la Salle Favart met en scène la lumière électrique par une profusion de lustres et d'appliques en bronze doré signés Christofle.

En 1898, la Salle Favart inaugura aussi les plus récentes règles de sécurité: matériaux incombustibles ou ignifugés, nombreux postes d'incendies, rideau de fer, grand secours (= multiples arrivées d'eau au-dessus du plateau).

CHARGÉ D'HISTOIRE

Les artistes décorateurs sollicités en 1893-1900 représentaient l'art académique. Lauréats d'un grand prix de Rome, professeurs à l'École des beaux-arts et/ou membres de l'Académie, ils ont donné leur identité visuelle aux villes remodelées par

beaux-arts et/ou membres de l'Académie, ils ont donné leur identité visuelle aux villes remodelées par l'urbanisme et la révolution industrielle. La décoration se caractérise par son éclectisme, propre à une période de transition passionnée d'histoire. Entre deux expositions universelles, elle exploite des sujets et des motifs identitaires: le mouvement et la vitalité (que symbolise l'élément végétal), la lyre et le masque. Ouvrages et compositeurs y sont évoqués de façon à élever un monument augéni lyrique français.

FAÇADE

Perron de six marches rythmé par des grilles et des candélabres. Rez-de-chaussée à bossages puis hauteur en pierre lisse. Trois hautes baies cintrées avec encadrement en colonnes corinthiennes.

Attique percé de six fenêtres alternant avec six cariatides, celles de gauche d'André-Joseph Allar (1845-1926), celles du centre de Gustave Michel (1851-1924), celles de droite d'Émile Peynot (1850-1932).

Le chéneau est décoré de masques et d'acrotères au sigle de la République Française.

Dans les arrière-corps latéraux figurent des allégories: à gauche, *La Musique* par Denys Puech (1854-1942), à droite *La Poésie* par Ernest Charles Guilbert (1848-?).

ESPACES PUBLICS

Vestibule Boieldieu *Carmen* (d'après l'opéra-comique de Bizet, créé en 1875) par Maurice Guiraud-Rivière (1881-1967). *Manon* (d'après l'opéra-comique de Massenet, créé en 1884) par Marius Jean Antonin Mercié (1845-1916). *Autour du plafond figurent des noms de compositeurs.*

Entrée de la salle (orchestre) Buste de Jules Barbier (librettiste, avec Michel Carré, de *Mignon* d'Ambroise Thomas en 1866 et des

Contes d'Hoffmann d'Offenbach en 1881; directeur par intérim en 1887) par Gustave Adolphe Désiré Crauk (1827-1905). Buste de Jules Massenet (compositeur de *Manon*, *Esclarmonde*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, de 1884 à 1901; professeur de composition au Conservatoire de 1878 à 1896) par Jan et Joël Martel (1896-1966).

Escalier Marivaux Peintures de Luc-Olivier Merson (1846-1920): *Le Chant au Moyen Age*, *La Poésie*; au plafond *La Chanson*, *l'Élégie* et *l'Hymne en triomphe*.

Escalier Favart Peintures de François Flameng (1856-1923): *La Tragédie grecque*, *Le Ballet*; au plafond *La Vérité sortant du puits* et *la Comédie fustigeant les vices*.

Avant-foyer Peinture ornementale de Dominique-Henri Guifard (1838-1913).

Panneaux allégoriques de Joseph-Paul Blanc (1846-1904). Plafond en mosaïque de verre de l'atelier Facchina, rampes et balustrades en bronze doré de l'atelier Christofle.

Buste de Benjamin Godard (compositeur de *Le Dante* et *Béatrice* en 1890) par Jean-Baptiste Champeil (1866-1913).

Buste de Georges Bizet (compositeur de *Djamileh* en 1872 et de *Carmen* en 1875), anonyme.

Noter les mosaïques au sol ainsi que la diversité des marbres: l'ensemble du théâtre comporte plus d'une quarantaine de pierres, roches, marbres et granits différents.

Foyer Peintures d'Henri Gervex (1852-1929) aux extrémités: *Le Ballet comique de la Reine* (ballet de cour donné au Louvre en 1581, marquant la naissance de l'opéra français) et *La Foire Saint-Laurent* (avec le théâtre de Nicolet où naît l'opéra-comique début XVIII^e)

Peintures d'Albert Maignan (1845-1908) dans le reste du Foyer: au plafond *Les*

Notes; sur le mur du fond *Les Noces* de Jeannette (1853) de Victor Massé à gauche, *Zampa* (1831) de Ferdinand Hérold à droite; entre les fenêtres, le flûtiste joue un air du *Chalet* (1834) d'Adolphe Adam et le génie a pour devise un air de *La Dame blanche* (1825) de François-Adrien Boieldieu.

Buste d'Étienne-Nicolas Méhul (compositeur d'*Euphrosine* ou *le Tyran corrigé* en 1790 et de *Stratonice* en 1792), Jean-Antoine Injalbert (1845-1933).

Buste d'Édouard Lalo (compositeur du *Roi d'Ys* en 1888) par Charles Perron (1862-1934).

Buste d'Ambroise Thomas (compositeur de *Mignon* en 1866; directeur du Conservatoire de 1871 à 1896) par Émile-René Lafont (1853-1916).

Buste de Fromental Halévy (compositeur de *L'Éclair* en 1835, des *Mousquetaires de la Reine* en 1846, du *Val d'Andorre* en 1848; professeur de composition au Conservatoire de 1840 à 1862) par Gustave-Joseph Debrie (1842-1932).

Buste de Claude Debussy (compositeur de *Pelléas et Mélisande* en 1902), Marthe Spitzer (1877-1956).

Buste d'André-Modeste Grétry (compositeur du *Huron* en 1768, de *Zémire* et *Azor* en 1771, de *L'Amant jaloux* en 1778, de *Richard Cœur-de-Lion* en 1784, de *Guillaume Tell* en 1791) par Henri-Edouard Lombard (1855-1929).

Médailles d'Eugène Scribe, Michel-Jean Sedaine et Charles-Simon Favart (librettistes); François-André Danican Philidor, Nicolas Dalayrac, Nicolas Isouard dit Nicolo, Félicien David, Victor Massé, Léo Delibes (compositeurs), François Elleviou, Jean-Blaise Martin, Marie Miolan-Carvalho (éminents chanteurs de la troupe de l'Opéra Comique au XIX^e siècle).

Rotonde Marivaux Peintures de Raphaël Collin (1850-1916): *L'Inspiration*, *L'Ode* et *La Romance*; au plafond *La Vérité animant la fiction*.

Buste d'Emmanuel Chabrier (compositeur du *Roi malgré lui* en 1887) par Auguste Musetti d'après Constantin Meunier (1831-1905).

Buste d'Alfred Bruneau (compositeur du *Rêve* et de *L'Attaque du moulin* d'après Emile Zola, de *L'Ouragan* et de *L'Enfant Roi* avec Zola, créés entre 1891 et 1905) par Alexandre Descatoire (1874-1949).

Buste d'André Messager (compositeur de *La Basoche* en 1890 et *Fortunio* en 1907, directeur musical de l'Opéra Comique de 1898 à 1904) par Joe Descomps, dit Joseph Emmanuel Cormier (1869-1950).

Buste de Gabriel Fauré (professeur de composition en 1896, puis directeur du Conservatoire de 1905 à 1920) par Pierre-Félix Masseur, dit Fix-Masseur (1869-1937).

Salle Favart Salle dite à la française: peu cloisonnée, ouverte sur l'espace central, permettant une communication visuelle optimale et une impression de large réunion. 1500 places en 1898, 1200 aujourd'hui.

Loges soutenues par dix cariatides de Jules-Félix Coutan (1848-1939).

Portes et cloisons en acajou.

Fosse d'orchestre mobile sur une hauteur de 2,58 mètres, dissimulée en partie sous le proscenium, capacité jusqu'à 60 musiciens.

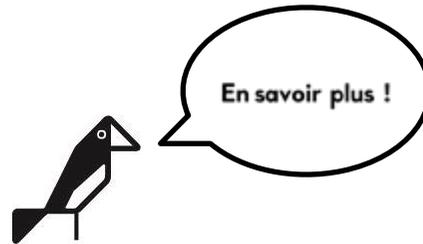
Agrandie en 1944.

Scène: 10,10 mètres d'ouverture pour 16,30 mètres de large x 14,50 mètres de profondeur

Manteau d'arlequin orné de figures volantes de Laurent-Honoré Marqueste (1848-1920)

Plafond : *Glorification de la musique* par Jean-

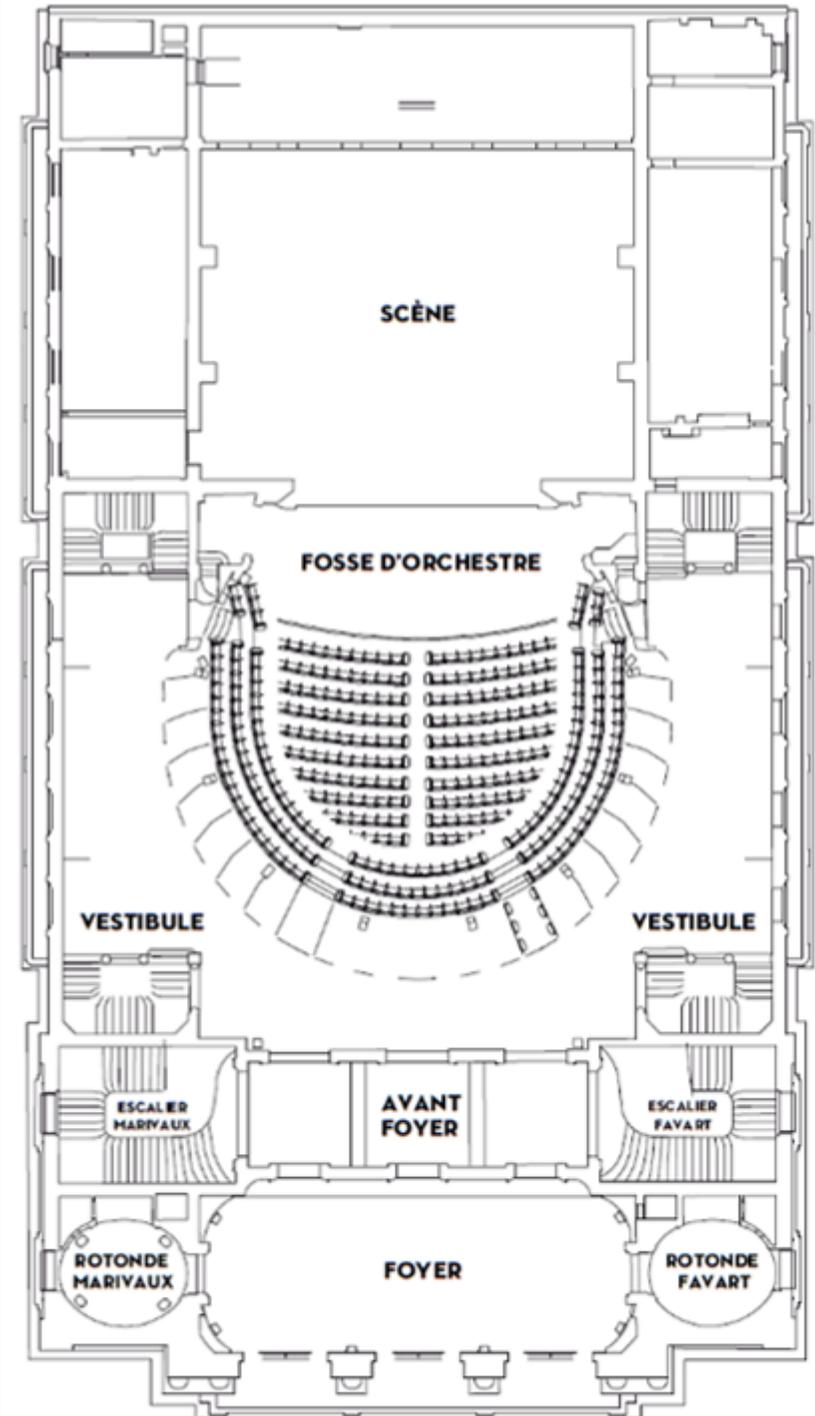
Joseph Benjamin-Constant (1845-1902). Dans la mosaïque d'émail, des masques alternent avec dix génies signés Lombard supportant des cartouches où figurent des noms de compositeurs: Adolphe Adam, Hector Berlioz, Fromental Halévy, Henri Berton, Luigi Cherubini, Wolfgang Amadeus Mozart, Pierre-Alexandre Monsigny et Giovanni Battista Pergolese. Posé en 2007 pour rétablir l'acoustique déstabilisée par des travaux précédents, le lustre a été dessiné par Alain-Charles Perrot, architecte en chef des Monuments historiques de la Ville de Paris, sur une proposition acoustique de Federico Cruz-Barney.



→ L'Opéra Comique est ouvert aux visites pour les groupes scolaires. Ces visites sont gratuites et sur rendez vous.

→ Chaque saison, l'Opéra Comique organise deux à trois colloques d'accès libre consacrés à l'art lyrique français.

→ Chaque année, à l'occasion des *Journées du Patrimoine* et de la journée *Tous à l'Opéra*, l'Opéra Comique ouvre largement ses portes et organise visites et ateliers.



Si ça n'est pas déjà le cas
vous pouvez nous suivre sur les réseaux sociaux



ou consulter notre site internet



ou même vous abonner à notre newsletter



Nous vous recommandons d'arriver 45 minutes avant le début de la représentation afin de profiter des avant spectacles.

Bon spectacle !

