

La transposition du récit à l'opéra : essai de modélisation

La question des transpositions artistiques est plus que jamais d'actualité, aujourd'hui où les disciplines articulent de plus en plus leurs spécialités. Du récit à l'opéra, de nombreux travaux – musicologiques, comparatistes, sémiologiques, linguistiques, historiques – ont vu le jour depuis quelques années, traitant différents aspects de la transformation. Les études thématiques et mytho-critiques, autour des représentations et de l'imaginaire, ont largement dominé et sont encore ouvertes et florissantes tant le champ thématique est vaste et riche, et de surcroît renouvelé par les problématiques de la réception et l'approche sociohistorique, qui occupent une place majeure actuellement. La multiplicité des entrées et la constance de la question transversale dans la recherche ont donné une légitimité aux études des transpositions, ce qui n'est pas négligeable quand des disciplines différentes se retrouvent sur un même terrain.

Cependant, dans ce panorama, la question de la méthode des transpositions reste une voie encore peu empruntée. Depuis le début, elle n'a guère été une priorité, et à travailler l'inépuisable champ des imaginaires, on l'a sans doute perdue de vue. La méthodologie est globalement l'un des écueils de la transversalité moderne ; de nombreuses disciplines en soulignent la difficulté et même la limite. La tendance actuelle est dans le décloisonnement général, mais la rencontre précise entre les disciplines et les chercheurs sur une procédure définie, l'existence ou la création d'un territoire commun de la pensée courent encore le risque de l'aléatoire, et les frontières sont difficiles à franchir, impossibles à abolir si la méthode est ignorée ou non définie.

Reposer la question

Dans le domaine précis des transpositions de récits à l'opéra (et de nombreux opéras proviennent de récits), plusieurs questions sont restées en suspens. Par exemple, que ce soit dans l'approche musicologique ou thématique, le récit emprunté - et plus généralement le genre narratif en lui-même - occupent une place assez secondaire. Sauf à fournir une histoire bien vite déformée, ils sont peu ou pas du tout explorés en tant que tels, même quand l'hypo-texte d'une adaptation est une œuvre célèbre, voire un chef d'œuvre de la littérature. Les études des

transpositions ne font guère de cas du texte en lui-même¹, ni du statut du genre narratif dans un processus d'emprunt, et encore moins de la méthode avec laquelle on traite le passage du récit dans un autre art. C'est le genre d'accueil, le théâtre lyrique, qui est à l'honneur et occupe le terrain, qui oriente l'axe de l'analyse, et le récit d'origine ne justifie la transposition qu'en tant que support de l'imaginaire lyrique. On ignore sa valeur formelle alors qu'elle pourrait s'imposer comme un vrai modèle, si l'on admet que la lecture d'un texte irradie du sens et des émotions. Sur un plan méthodologique, on peut donc poser la question autrement et la déplacer plus en amont : quel est exactement le statut du récit dans le processus transpositionnel ? Pourquoi l'opéra n'invente-t-il pas ses propres sujets ? Que devient le texte même du récit ?

La théorie des correspondances, abusivement citée quand on rapproche récit et opéra (en particulier au XIXe siècle), ne saurait être un ancrage ferme dans cette approche, pas plus que l'idée courante d'une mode soudaine de l'adaptation des romans sur la scène lyrique². En explorant les relations d'emprunt entre les genres dans l'histoire des spectacles, au-delà du théâtre lyrique, on voit vite que les transpositions sont le contraire d'une mode, qu'elles témoignent d'une pratique culturelle non seulement courante mais ancestrale. Depuis qu'il existe des spectacles, a fortiori des spectacles lyriques, on a puisé dans les récits, et inversement, depuis qu'il existe des récits, ils ont suscité des représentations scéniques. Chronologiquement, à travers les âges, la longue chaîne des transpositions ne connaît aucune interruption. Et fait curieux, elles se font toujours dans le même sens : c'est toujours du récit vers le genre dramatique que se fait l'emprunt et non l'inverse³. On peut donc affirmer d'abord que, dans la création d'un opéra, une source littéraire (et particulièrement narrative) est naturelle et très ancienne. Cette permanence, remarquable en elle-même, donne de la perspective à la transposition lyrique, en la rattachant à une tradition et en affirmant clairement la valeur matricielle incontestable des récits⁴.

L'histoire de l'opéra, les compositeurs, les interprètes, la critique, les œuvres elles-mêmes fournissent une explication à ce phénomène de l'emprunt : depuis sa naissance, l'opéra cherche dans les textes de bons modèles pour exprimer les passions humaines. Genre pathétique par excellence, au sens large du terme, l'opéra trouve dans la littérature une représentation affective et

¹ Cf. Wei Mei-Yu, « *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost sur la scène de l'opéra (Massenet et Puccini) », 1998. Sur les quatre cent cinquante pages de cette thèse, six concernent la transposition du roman proprement dite.

² « Après un siècle de règne presque exclusif, le livret adaptation [du XIXe siècle] doit cohabiter avec la création originale [du XXe siècle], Alain Pâris, *Livrets d'opéra*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1991, p. XIII.

³ G. Genette ne relève qu'un cas rare de « narrativisation », le *Hamlet* de J. Laforgue en 1886, Cf. Palimpsestes, *La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Essais », 1982, p. 396-401.

⁴ Globalement, quatre grandes sources narratives sont à l'origine des spectacles : la Bible, l'Histoire, la mythologie et les romans. Les mouvements de l'inspiration suivent d'ailleurs une chronologie significative du Moyen Âge au XXe siècle : schématiquement, même si des croisements peuvent se produire, le Moyen Âge s'inspire essentiellement de la Bible et des Vies de saints ; l'âge classique puise dans la mythologie, et la modernité dans le roman. L'Histoire se retrouve régulièrement à toutes les périodes et vient contrebalancer l'inspiration fictionnelle.

sensible de l'homme. Certaines esthétiques ont certes pris de la distance avec le modèle textuel, mais régulièrement, dans l'histoire de l'opéra, la vérité expressive et sensible demeurant la ligne la plus forte, on convoque la littérature pour donner de la force aux passions lyriques. Or, sur le plan méthodologique, si l'on admet que le récit est le modèle originel des passions - dans la mesure où la tragédie grecque, modèle du premier opéra italien, emprunte elle-même aux épopées et aux légendes⁵, ou encore, dans la mesure où les tragédies lyriques, premier opéra français, empruntent au romanesque antiquisant et précieux du roman grec (Héliodore), du roman pastoral ou de chevalerie⁶ -, on ne peut éluder le passage du récit à l'opéra en tant que source narrative.

Trop souvent, on embrasse l'étude des transpositions à partir de la seule « histoire » du récit, et sur ce fragile support se développent malheureusement de fastidieuses comparaisons entre récit et livret. On fait inévitablement l'inventaire des différences, on déplore la déformation de l'histoire transposée – ce que le public appelle *l'infidélité* de l'adaptation⁷. L'examen de l'histoire, fait de façon sérielle ou tabulaire dans une optique quantitative (plus ou moins de faits transposés), n'aboutit qu'à des constats qualitatifs récurrents – discours connus, péjoratifs et railleurs : le livret d'opéra est jugé inférieur à l'histoire originale. C'est un peu comme si la supériorité avérée de l'objet littéraire faisait paradoxalement écran à son investigation, comme si le récit d'origine, œuvre fameuse choisie pour ses qualités, pour son impact sur le public, demeurait lettre morte, et ne livrait de son potentiel artistique que quelques ficelles et situations propres à « fabriquer » un opéra. La complexité narrative est comme éludée par le métier des librettistes, et c'est à partir de leur produit – un livret plus ou moins habile – que se départagent les études musicologiques ou littéraires. Malgré la qualité de ces dernières, contributions importantes et légitimes, la démarche n'est pas sans conséquence sur le plan méthodologique, car au fil des années, une simple liste d'événements, plus ou moins exhaustive et non hiérarchisée, s'est substituée à une méthode d'analyse du récit transposé, et à une réelle investigation poétique, voire herméneutique, du livret d'opéra et du phénomène transpositionnel en lui-même.

La question centrale de l'analyse de la transposition devait donc être reposée, à partir du récit pris dans sa définition la plus complète, pour éviter de le limiter ainsi à sa seule histoire et pour mieux comprendre le fonctionnement de sa métamorphose artistique. A partir du moment où le plan de la fiction – instable, soumis à toutes les déformations possibles (source des critiques sévères des livrets) – est insuffisant pour rendre compte du défi rhétorique, de la captation

⁵ Cf. Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, « Quadrige », 1970.

⁶ Cf. Camille Lecoq, *La vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733)*, Honoré Champion, 2002, p. 689.

⁷ C'est par exemple le point de vue des analyses de la revue *Avant-scène Opéra*, qui traite systématiquement – et on ne peut que le comprendre – la comparaison des fictions, avec critique et défense de l'adaptation du livret.

sensible des émotions, pourquoi ne pas imaginer d'autres niveaux possibles de transposition ? La narratologie distingue bien l'histoire (personnages et actions) de la structure (plus ou moins abstraite), ou encore l'énoncé (le texte) de l'énonciation (le narrateur). Pourquoi ne pas en tenir compte pour une investigation plus complète de la transposition ? Il peut être a priori intéressant d'explorer la grammaire narrative et de poser l'hypothèse qu'elle puisse être un code commun aux arts narratif et lyrique, ou encore de restituer dans le champ d'étude la voix narrative elle-même – le discours – que l'on ne reconnaît pourtant plus du tout dans la transposition, au point que les chercheurs en ont oublié l'importance, comme source première d'émotion et de captation, de fascination artistique. A partir des différentes distinctions du contenu et de l'expression - de la sémantique et de la poétique - nous proposons donc de distinguer schématiquement trois niveaux narratifs, qui détermineront trois niveaux de transposition, induisant trois types de relation d'emprunt entre récit et opéra : une relation fictionnelle, dans laquelle on reconnaît plus ou moins le récit (ses personnages et leurs actions) ; une relation structurale, où la fidélité est la plus stable ; et une relation textuelle, lieu des ruptures, mais paradoxalement le lien le plus fort entre les deux œuvres. C'est à l'aune de ces différents niveaux qu'on évaluera plus précisément le devenir des passions du récit, pour estimer la fameuse et toujours fragile « fidélité » à l'œuvre source.

Nous prendrons pour exemple une période lyrique particulière du XIXe siècle, en examinant les transpositions de récits français comme *Carmen*⁸ de Mérimée (1845), *Manon Lescaut*⁹ de l'abbé Prévost (1731) et *Mireille*¹⁰ de Frédéric Mistral (1859), dans les opéras respectifs de Bizet (1875), Massenet (1884) et Gounod (1864). Ces œuvres concernent une école de l'opéra français (opéra-comique et « opéra lyrique ») connaissant un renouvellement assez sensible entre les années 1850 et 1880. Des analogies frappantes dans le traitement de ces transpositions nous portent à croire que leur modélisation est possible au moins dans ces esthétiques-là : celle de récits dont la fiction est encore construite sur un modèle dramatique, avec renversement de la situation initiale par les péripéties, et celle d'opéras à numéros vocaux, en particulier l'opéra-comique rénové, évoluant vers l'opéra. On ne saurait donc généraliser nos conclusions à tous types d'opéras, même s'il est tentant de supposer que l'approche méthodique de la transposition

⁸ Pour *Carmen*, nous choisirons l'édition de Pierre Josserand, Gallimard, « folio », 1965, qu'il appelle « le texte de la Vulgate de Mérimée » ; le livret original publié par Michel Lévy en 1875 ; et la Partition pour chant et piano (part. cht et p.) des éditions Choudens, 1875.

⁹ Pour *Manon*, on se référera à l'édition critique de Frédéric Deloffre et Raymond Picard, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Classiques Garnier, Bordas, 1990 ; à l'édition originale du livret chez Tresse, 1884 ; et à la Nouvelle édition de la Partition pour chant et piano, publiée par Heugel en 1895.

¹⁰ Pour *Mireille*, l'édition bilingue de Charles Rostaing, Paris, Garnier-Flammarion, 1978 ; le livret original publié par Michel Lévy Frères, Paris, 1864 ; et la Partition pour chant et piano de 1864, révisée par Henri Busser et Reynaldo Hahn pour Choudens en 1939.

(adaptable et évidemment perfectible) à partir d'une structuration du récit sur différents niveaux, soit utilisable non seulement pour d'autres esthétiques romanesques ou lyriques, mais peut-être aussi pour d'autres arts que l'opéra (comme le cinéma ou la danse).

La relation mimétique

Pour définir la première relation qui unit le récit et le livret, relation fictionnelle que l'on peut appeler aussi « mimétique », on substituera à la comparaison listée des événements trois formes stables de la « dramatisation¹¹ » de l'histoire à l'opéra : la simplification, le stéréotype et l'in vraisemblance. Même si le livret est rarement un produit fini clair et lisible, il passe cependant par ces paliers de schématisation de la fiction narrative, à partir de quoi la théâtralité lyrique ajoute sa propre complexité, qui confine souvent à l'in vraisemblance.

La *simplification* correspond en fait à la suppression de toutes les répétitions narratives, qui souvent font le lot du romanesque d'aventure, comme c'est le cas dans les trois récits. *Manon Lescaut* est par exemple un roman foisonnant construit sur la répétition, multipliant les péripéties inattendues, alternant chance et malchance – vols, enlèvements, évasions, déguisements, séparations et réunions des héros –, créant un sentiment de désordre et d'aggravation des faits. Manon trahit trois fois, les incarcérations se répètent ainsi que les déplacements, incessants, de Paris à Chaillot et hors de France. Le romanesque se structure en doublets : le chevalier des Grieux est enlevé deux fois (rue Vivienne, à Saint-Sulpice), Manon également (à Amiens, à Paris), des Grieux s'enfuit de Saint-Lazare, puis de France jusqu'en Amérique, les deux amants tentent de fuir la Nouvelle Orléans. Ces répétitions séquentielles ont leur utilité dans l'économie narrative : elles rendent l'action difficilement repérable dans la mémoire du lecteur, et maintiennent une forme d'instabilité de jugement chez le lecteur. Car si la répétition dramatise la situation, la narration sensible de la première personne agit en sens inverse et nimbe de grâce les faits les plus sordides, grâce au style élevé du narrateur – cette tension entre le contenu bas et la narration distinguée étant l'une des particularités et des réussites de ce roman. D'un autre calibre, la nouvelle de Mérimée utilise pourtant le même principe de répétition dans le court chapitre III consacré au récit de don José. Le héros relate les incessants déplacements des gitans dans la sierra andalouse (la « vie errante » du livret), la répétition des crimes et leur aggravation (frauder, désertier, tuer). Par la même procédure de démultiplication séquentielle, en suivant une chronologie pathétique où la structure répétitive prend toute sa part, *Manon Lescaut* et *Carmen*

¹¹ La mise en drame d'un récit. Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*

illustrent avec une similitude frappante la déchéance du héros. Enfin, l'épopée de Mistral use de la répétition comme figure majeure de l'amplification emphatique. De nombreux récits dans le récit allongent et interrompent le cours de la narration : le bailli Suffren, Vincent, Andreon, les travailleurs de la ferme, les Saintes Maries, - tous racontent des histoires. Des séquences narratives emblématiques (la demande des trois prétendants) obéissent à un ordre redondant : du premier au dernier, la tension pathétique augmente. On observe à travers ces trois cas que la figure de répétition est un ressort majeur du développement romanesque.

Le livret tranche dans cette prolifération textuelle en sélectionnant à l'unité les faits les plus emblématiques (il simplifie) : une seule infidélité de Manon, une réconciliation, une catastrophe ; un seul prétendant pour Mireille, un seul galant pour Carmen. Les nombreux déplacements des personnages se réduisent à quelques tableaux fixes autour de lieux symboliques et fortement contrastés en lieux clos et lieux ouverts (l'auberge d'Amiens, la chambre de la rue Vivienne, le parloir dans *Manon* ; Séville ou le « lieu sauvage » de l'acte III dans *Carmen* ; le mas, la Crau, le Val d'enfer, espaces symboliques de la Provence dans *Mireille*). L'ellipse des actions renforce celle du temps. La scène use systématiquement de l'ellipse entre deux actes, ce qui porte atteinte à la représentation d'un temps réel repérable : entre l'acte II et III de *Manon*, on ne sait guère combien de temps a passé, comme l'évoquent les termes vagues du livret, un « passé », un « autrefois¹² » sentimentaux. Même indétermination entre les actes II et III de *Carmen*, où don José est subitement méconnaissable, errant et sauvage ; entre les actes II et III de *Mireille* où l'on saisit difficilement les motivations des personnages tant le livret a modifié la logique de l'enchaînement répétitif (la querelle familiale, nœud-pivot de l'action, longuement préparée chez Mistral, est anticipée à l'acte II et réduite à une péripétie secondaire). Par l'extension qu'elle génère, la répétition narrative est l'un des supports de la représentation du temps (effet de durée) et de l'espace (effet de mouvement) ; la simplification dramatique est dans ce cas une loi d'économie et de fixité spatio-temporelle compensée par un sur-marquage stylistique et symbolique. La schématisation est certes plus crédible (les catastrophes s'enchaînent rarement) mais aussi plus brutale, elle risque l'incohérence. Ainsi de la mort de Manon, ou celle de Mireille, longuement préparée dans les récits, mais brusque et incompréhensible à l'opéra : Manon triomphe au Cours-la-Reine à l'acte III et meurt sur la route du Havre à l'acte IV ; Mireille fuit la maison paternelle, pleine d'espoir et de vitalité rebelle à l'acte IV et agonise dans la chapelle des Saintes-Maries à l'acte V. Cependant, les événements ainsi réduits à l'unité paradigmatique, privés de leur duplication, favorisent l'esthétique du contraste chère à l'opéra : dans *Manon*, lieu ouvert

¹² Cf. « Cet abbé... Des Grioux... autrefois... aimait... » ou bien « au passé pourquoi s'attarder ? », *Manon*, acte III, sc. VI, respectivement part. cht et p., p. 234 et 237.

(l'auberge de l'acte I), lieu clos (la chambre de l'acte II), ouvert (le Cours-la-Reine), fermé (le parloir), etc. En outre, l'ellipse augmente l'énergie du coup de théâtre (enlèvement du chevalier, apparition du comte des Grieux, apparition de Manon au parloir ; apparition inattendue du torero à l'acte III de *Carmen*, arrivée de Micaëla dans le « lieu sauvage »), ce qui est en quelque sorte un équivalent pathétique de la répétition aggravante. Si la simplification dramatique n'est pas sans déficit par rapport à la narration, elle est aussi une réelle opération de transposition : elle renforce la symbolisation dans le choix d'un élément paradigmatique, intensifie l'énergie en assauts rythmés sur les phases nodales du récit, privilégie le temps affectif en le concentrant ou le dilatant sur des scènes majeures propices à la vocalité (la rencontre, les péripéties, la mort).

Comme la simplification par réduction, le *stéréotype* évite la complexité et tend au grossissement (ce qui par ailleurs ne l'empêche pas d'être combiné à des enchevêtrements dramatiques de l'action comme on le voit dans *Le Trouvère* de Verdi¹³). Remis en valeur par les sciences sociales, il est partie prenante dans le processus de cognition. À l'opéra, même s'il qualifie une certaine médiocrité fictionnelle, tant semble abolie la profondeur des caractères ou des situations, c'est un élément indispensable de la compréhension. Il fournit au spectateur des balises sémantiques grossières et efficaces, qui formatent la dramaturgie de l'opéra-comique sur la loi des conventions et de l'éthique sociale. La stéréotypie affecte autant les personnages, clairement opposés les uns aux autres (l'amoureux, la jeune fille, la sorcière, le rival etc.), que l'action (sentimentale, exaltée, sans profondeur historique ni référence précise). Les typologies vocales participent à la codification des personnages – le ténor amoureux, le rival baryton – et font système dans des rapports d'oppositions figés : le couple de protagonistes aux voix aiguës contre les opposants aux voix graves (Lescaut, Brétigny ou le père noble). D'où la suppression de nombreux personnages secondaires du récit, issus de la procédure de répétition. La structure dramatique de la vocalité ordonne un rapport de force « lisible », c'est-à-dire audible facilement sur scène, en sacrifiant s'il le faut une certaine crédibilité du personnage. Des Grieux à l'opéra est vertueux, contrairement au criminel cynique et larmoyant du roman ; Manon est loin d'être la jeune libertine inconséquente, sa vénalité est contenue dans une morale mélodramatique, la provocante Carmen de Bizet est bien plus solaire que la sombre et inquiétante sauvage de Mérimée, le Vincent de Mistral, beau personnage orphique en lequel s'unissent la poésie et l'esprit de pauvreté devient un fade ténor d'opéra chez Gounod. De cette bonification vertueuse viennent aussi les nombreuses hésitations de ces héros sur la scène lyrique, alors qu'ils agissent sans délai dans le récit : Manon hésite à trahir des Grieux, puis à franchir la porte du séminaire, le chevalier lutte pathétiquement devant Manon au parloir, don José hésite devant l'appel du clairon,

¹³ Invraisemblance et stéréotypie se combinent à l'opéra.

le père de Mireille regrette son interdiction. Cependant, si l'opéra offre une représentation stéréotypée du récit, ce dernier possède également ses propres stéréotypes. On retrouve par exemple dans *Manon Lescaut* des systèmes de doublets caractérologiques représentant de grandes oppositions, telles la vertu et le vice : l'édifiant Tiberge et l'impulsif chevalier des Grieux, le sévère comte des Grieux et M. G...M, le « vieux voluptueux ». La transposition les fixe et les caricature dans la structure oppositive de l'opéra plus qu'elle ne les déforme. La stéréotypie immobilise le sens dans un codage perceptible immédiatement, ce qui est utile pour la vocalité, mais elle mobilise en même temps la connaissance car le personnage est ailleurs que dans ses traits mimétiques. La simplification caractérologique est clairement un atout pour la stylisation vocale. Toute étude du langage de l'opéra a intérêt à valoriser la stéréotypie et les clichés du livret pour les replacer dans la dialectique du simple et du complexe qui est au cœur du fonctionnement du théâtre lyrique, à la fois dans la clarté la plus élémentaire et dans l'inintelligible.

Quant à l'*invraisemblance*, que nous résumons plus rapidement¹⁴, elle est également utile à l'opéra, et non une simple erreur comme on le croit souvent, ni le seul résultat collatéral des opérations de simplification. L'usage de l'irrationnel est en effet partie prenante dans la représentation des passions. Une dramaturgie qui use de procédures de heurts, d'ellipses, de coups de théâtre peu crédibles, voire de brutalité dans les juxtapositions, élabore un système de représentation qui joue de l'accumulation intensive des affects, de la mise en regard des oppositions, de la fantasmagorie des situations. On peut parler de culture de l'irrationnel à l'opéra, où l'invraisemblance s'articule toujours à une logique de fond, souterraine, comme dans les rêves.

Si l'on tente donc de décrire une action dans un opéra-comique évolué (et même parachevant le genre à la fin du siècle), comme le sont *Mireille*, *Carmen* et *Manon*, on constate l'interdépendance de ces trois critères de schématisation que sont la simplification, le stéréotype et l'invraisemblance, qui permettent de relativiser la relation mimétique. Certes, l'opéra prétend donner une représentation de l'histoire, mais si son imitation est nécessaire, elle est aussi instable et limitée, et appelle un élargissement des correspondances dans un second type de relation.

¹⁴ Cf. notre article précédent, « Pourquoi les opéras sont-ils invraisemblables ? L'exemple de *Carmen*, *Mireille* et *Manon* », Revue Silène, Rubrique « Musique et Littérature », dirigée par Emmanuel Reibel, avril 2009.

La relation paradigmatique

Le second niveau, structural, explore le schéma narratif du récit. Si la notion de niveau appartient à des analyses aujourd'hui datées, elle est néanmoins précieuse dans les travaux sur les transpositions. Envisager différents niveaux annule la comparaison vaine, l'illusion de la fantaisie, de l'écart par rapport au modèle. Ils relativisent l'infidélité, en rendent même l'idée caduque et non opérante. Un schéma narratif fonctionnel, qui définit le « faire » général des personnages et non leurs actions précises, permet en effet de nombreuses substitutions. Au lieu de rechercher une fidélité à la loupe dans l'analyse des fictions, il permet de voir les choses de plus haut, et de constater que les éléments apparemment inventés, rajoutés ou déformés du livret sont en réalité de véritables transpositions de l'action du récit, via le schéma narratif ou la structure. Par exemple, *Manon Lescaut*, *Carmen* et *Mireille* se structurent autour de trois fonctions : la séduction, la transgression et le châtement. Ce sont des sphères d'action où se déclinent de nombreuses possibilités d'illustration. Après la scène initiale de l'énamoration, illustrée différemment par chacun des récits (éblouissement de la conscience dans *Manon Lescaut*¹⁵, déni dans *Carmen*, séduction par le langage dans *Mireille*), les personnages rompent avec leur sphère identitaire. Toutes les péripéties du roman procèdent ensuite de la même fonction de *transgression* : fuite clandestine des héros (le séminaire dans *Manon*, le mas dans *Mireille*, la caserne dans *Carmen*), aggravée jusqu'au meurtre dans *Manon Lescaut* et *Carmen*. La mort de l'héroïne, *châtiment* suprême pour le héros¹⁶, met fin au processus transgressif et permet au personnage de restaurer un ordre nouveau. A partir de ce socle fonctionnel, une marge de manœuvre importante s'ouvre pour les librettistes et le compositeur. Les actes premiers de chacun de ces opéras transposent la fonction de séduction plus que la scène exacte du récit ; les actes centraux (II, III et IV), malgré leurs nombreuses déformations, décrivent exactement le processus de transgression en bénéficiant de la schématisation vue plus haut, et en restituant une progression aggravante (respectivement fuite de la rue Vivienne, fuite du séminaire, arrestation pour fraude dans *Manon*, complicité de fraude, désertion et contrebande dans *Carmen*, désobéissance au père répétée dans *Mireille*). Le châtement, expédié parfois rapidement ou sans grande logique d'enchaînement comme dans *Mireille* ou *Manon*, s'accomplit cependant dans un grand duo final (« Oui, je fus cruelle et coupable¹⁷ »), ou dans une grande scène dramatique dans *Carmen*, occupant presque tout l'acte IV.

Le lien structural permet de distribuer dramatiquement la fiction de façon cohérente (entre chaque fonction, les ellipses sont donc compréhensibles : la séduction de l'acte I entraîne la

¹⁵ « Elle me parut si charmante que moi, qui n'avait jamais pensé à la différence des sexes ni regardé une fille avec un peu d'attention [...], je fus enflammé jusqu'au transport, *Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶ « Le Ciel ne me trouva point, sans doute, assez rigoureusement puni. », *ibid.* p. 200.

¹⁷ *Manon*, part. cht et p., p. 281.

transgression de l'acte II), d'effectuer des modifications dans un rapport d'équivalence porteur de sens. En offrant des réponses aux problèmes posés par les conventions, le schéma permet de puiser dans les paradigmes où les substitutions sont possibles. Peu importe que le livret de *Manon* ou de *Carmen* soit édulcoré (Manon éplorée chantant l'air de la « petite table », don José bousculant un peu son officier à l'acte II au lieu de le tuer sauvagement) s'il n'altère en rien la fonction de transgression. C'est à un type de narration, formalisable, à une sorte de « récit *princeps* », plus qu'à un texte isolé, que se réfère à ce niveau le travail des librettistes. Tel un noyau, la structure fonctionnelle est le lieu de l'analogie et d'une possible fidélité à l'œuvre source. Transposer un texte narratif, c'est donc faire passer dans la modalité dramatique de l'opéra le « récit du récit » que reconstruit le drame. Il est donc extrêmement utile de procéder à une identification du schéma narratif commun au récit et au livret avant de déplorer de fausses déformations de l'opéra.

La relation poétique

Enfin, la relation portant sur le discours, qu'on peut appeler « poétique », est des trois la plus subtile, et un terrain très peu exploré. C'est le lieu des ruptures et de tous les paradoxes car on ne reconnaît rien de la narration du roman, de son énoncé. Pourtant, à n'en pas douter, le lien est fort et la relation rhétorique complète, car si la déformation (ou métamorphose) textuelle est évidente, l'opéra reproduit cependant fidèlement la palette affective du roman. La transposition peut en effet se comprendre comme le résultat d'une appropriation artistique par la lecture, ce que confirment régulièrement les librettistes et les compositeurs (même les chanteurs), déclarant sans hésitation jusqu'à leur soumission à l'œuvre source : « Il n'y a que Mistral dans mon œuvre » affirme Charles Gounod en écrivant *Mireille*. Ludovic Halévy, l'un des librettistes de Bizet, admire sans réserve sa source littéraire au moment de la scène finale de *Carmen* : « Elle est tout entière de Mérimée. Nous avons repris textuellement les phrases de son admirable nouvelle¹⁸ ». Et à imaginer enfin Jules Massenet voulant se cacher à La Haye dans la chambre où l'abbé Prévost écrivit *Manon Lescaut*, comme pour y saisir plus intimement le secret de ses personnages, on ne saurait douter qu'il s'agit là d'un lecteur en pleine innutrition, fasciné par le texte de l'écrivain qui lui sert de modèle et non pas seulement soucieux d'en tirer les ficelles de quelques bonnes situations dramatiques.

¹⁸ Cité par Rémy Stricker, *Georges Bizet*, Gallimard, 1999, p. 265.

Pour comprendre ce défi artistique et identifier l'organisation rhétorique qui régit la transposition, il faut rentrer dans le détail du texte. La difficulté méthodologique est inévitable : comment circonscrire le flux du discours narratif, maîtriser la matière verbale ? Comment repérer les lieux de transposition affective ? Dans des récits comme *Manon Lescaut*, *Carmen* et *Mireille*, de conception « dramatique », les temps forts de la narration se concentrent dans les « scènes » du roman, où se retrouve une sorte de théâtralité première - si l'on admet avec G. Genette que la scène de roman (avant Proust) est une « pâle copie de la scène dramatique¹⁹ ». La scène nous paraît donc un lieu idéal de la transposition pathétique. D'ailleurs, aux trois grandes fonctions du schéma narratif correspondent trois scènes magistrales – la scène de rencontre pour la *séduction*, la scène de fuite pour la *transgression* et la mort de l'héroïne « coupable » pour le *châtiment*. Chacun de ces opéras fixe ainsi trois grandes attitudes, trois grands stéréotypes du récit pathétique et leur fait correspondre des moments clés de la vocalité (duo d'entrée, air ou scène de la tentation, grande « scène²⁰ » finale). Lieu de focalisation du pathos, la scène de roman est donc une bonne solution pour baliser le champ du discours narratif, car elle recèle l'essentiel de l'énergie pathétique du récit, et, dans le cadre des transpositions, elle devient un espace privilégié pour observer les mutations sémiotiques du discours. La scène est la forme endo-narrative la plus intéressante en tant qu'elle se structure sur un assemblage de discours narratifs différents : dans une scène, on trouve un échantillon de récit (la scène « raconte » des faits), de descriptif (un portrait par exemple) et de dialogue.

Manon au parloir : la voix transgressive

Le roman

Pour présenter un cas de correspondance sémiotique entre le discours narratif et l'opéra, prenons seulement l'exemple de la « scène du parloir » de Saint-Sulpice, située dans la première partie du roman de Prévost, et grand moment de pathétisme sensible. Après la trahison de sa maîtresse, le chevalier des Grieux passe deux ans d'oubli dans l'étude. Au moment d'embrasser la carrière ecclésiastique, il reçoit la visite inopinée de Manon. A sa vue, l'abbé éprouve un véritable éblouissement (« Toute sa figure me parut un enchantement²¹ »), et il manifeste les signes du plus vif embarras (silence, tremblements). Après un dialogue tumultueux, devant l'aveu de Manon (« si vous ne me rendez votre cœur »), le héros, au comble de l'émotion (« versant [...] des pleurs »),

¹⁹ Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

²⁰ Au sens lyrique du terme, la « scène » remplaçant peu à peu l'écriture des numéros de chant.

²¹ *Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 44.

cède à sa passion soudain ravivée. La scène se déroule en trois temps : un bref portrait de Manon « plus brillante que jamais » ; un dialogue en discours rapporté (trois répliques), et le récit final du « franchissement » amoureux, la transgression proprement dite. La scène (et précisément Manon) déploie donc toute une rhétorique captieuse pour renverser en quelques minutes une situation longuement établie. Les héros s'enfuirent clandestinement du séminaire, la scène s'affichant comme hautement subversive. Le parloir du séminaire, point de croisement entre le mondain et le spirituel, le silence de la méditation et la parole autorisée, est en effet le lieu même de la tentation.

Il y a donc bien un défi rhétorique lancé par la scène entière mais posé d'emblée par le portrait initial, sur lequel nous concentrerons la correspondance, car a priori, on ne songe guère à interroger la transposition d'une description. Quand paraît Manon, le texte descriptif veut dire d'abord la force de l'enchantement, immédiat et définitif. Le dialogue qui suit, alambiqué, en style indirect (« Elle me dit, [...] qu'elle confessait que [...] mais que, s'il était vrai que [...] et que [...] »²²), sert d'effet tenseur pour illustrer le conflit intérieur, la tension paroxystique avant le franchissement. Pourtant – nous a prévenu le narrateur – tout cela est immédiat, la scène ne dure que quelques minutes tant le charme est puissant. C'est bien le pari de la rhétorique du descriptif dans le bref portrait initial : montrer que la seule présence de Manon annihile en un instant tous les discours construits et autoritaires ; le reste est simulacre de lutte. Usant d'un vieux procédé rhétorique, la description négative (le sujet est si ébloui qu'il ne peut décrire) tend vers l'allégorie idéalisante en même temps qu'elle restitue la puissance, et presque la phénoménologie de l'apparition (« C'était elle [...]. Elle était dans sa dix-huitième année. Ses charmes surpassaient tout ce qu'on peut décrire. C'était un air si fin, si doux, si engageant, l'air de l'Amour-même²³. »). Manon est en même temps présence charnelle et vision quasi céleste dans sa lumière brillante. Le rôle majeur du point de vue est d'orienter la charge sensible du discours, dont le rythme se soulève d'emphase (« si fin, si doux, l'air de l'Amour même »). La tension dramatique du reste de la scène aura pour but de faire voler en éclat tout obstacle, pour démontrer la toute-puissance des passions. Nous sommes au cœur de la problématique du roman. A n'en pas douter, cette scène ne peut être qu'un temps fort de l'opéra, un défi pour la transposition.

Elle est certes théâtralement constituée dans le roman : un cadre ornemental (le séminaire), deux personnages issus de mondes opposés (l'abbé et la courtisane), des postures mélodramatiques (torsion du corps, visage baissé, main devant les yeux pour cacher quelques larmes), un renversement de situation annoncé, un dialogue grandiloquent, même bref (« Je

²² *Id.*

²³ *Id.*

prétends mourir ...») : tout prédispose cette scène à la scène. Pourtant, paradoxe habituel dans la transposition du discours, l'opéra ne cite qu'un seul mot de la scène narrative qui l'inspire (« Perfide !²⁴ »).

L'opéra

A l'opéra, la transposition d'une scène importante est une opération d'amplification. La scène narrative est pourtant déjà l'amplification textuelle d'un noyau ; elle dilate la durée, ne serait-ce que par les pauses descriptives insérées et par les dialogues. Il est intéressant de remarquer le déplacement de ces paliers narratifs sur la scène lyrique, comment l'opéra modifie le mode opératoire de la séduction. Considérons seulement le détail de la transposition du portrait. A l'opéra, Manon apparaît, comme dans le roman, mais l'enchantement, qui se voulait immédiat et définitif dans le roman, est retardé, car le héros doit rester vertueux, et pour sacrifier à cette exigence d'une éthique conventionnelle, la scène lyrique développe une vraie théâtralité du refus (« Eloigne-toi ! », « Va-t'en ! Va-t'en ! », « Non ! »), les « Non ! » du héros ponctuant chaque réplique de Manon²⁵. Cela a pour effet de retarder la rhétorique vocale de Manon, en annonçant son air lyrique, à la mélodie envoûtante (« N'est-ce plus ma main que cette main presse ? N'est-ce plus ma voix ?²⁶ »), dont l'effet est cette fois similaire à l'enchantement du portrait. L'adaptation lyrique opère un double déplacement, dans le temps (retardé à l'opéra) et dans la forme : le descriptif devient vocalité lyrique. C'est un véritable transfert sémiotique qui résout un problème posé par l'organisation rhétorique de la scène de Prévost. Comment une scène lyrique peut-elle en effet traduire une description ? G. Genette (P. Hamon également²⁷) pense par exemple que la description ne se transpose pas, puisque le théâtre a la capacité de représenter visuellement les objets²⁸. Transposer une description revient à la résorber, à la transformer en objet visible (un costume). Cette conception a cependant l'inconvénient de nier la force suggestive du point de vue dans une description, et la force pathétique du descriptif lui-même, qui n'a pas pour visée la seule représentation de l'objet, mais sa relation avec le sujet qui regarde et avec le narrateur qui décrit. Toute description sous point de vue oscille entre l'objet décrit et le sujet qui décrit et ressent. La transposer ne peut faire l'économie de l'énergie thymique du regard. Ce portrait de Manon, si sensible, fondamental pour accomplir la transgression, comment la scène de l'opéra pourrait-elle ne pas en restituer le charme ? Les enjeux étant rhétoriques et affectifs, la transposition n'est pas terminée quand apparaît physiquement le personnage. Peut-on imaginer

²⁴ « Perfide Manon ! Ah ! Perfide ! Perfide ! », *id.*

²⁵ *Manon*, part. cht. et p., p. 282-287.

²⁶ *Ibid.*, p. 287.

²⁷ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

²⁸ Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*

Carmen entrant en scène dans son seul costume, même aussi fidèle que l'exige la didascalie de l'opéra de Bizet : « *absolument le costume et l'entrée indiqués par Mérimée*²⁹ » ? Le problème posé par l'air d'entrée de Carmen, son origine dans la description de Mérimée, sa représentation symbolique de la scène entière, tout cela suit strictement la même procédure transpositionnelle. Voilà qui induit d'emblée la relation poétique : l'intervention d'une ressource proprement lyrique pour traduire une ressource proprement narrative.

Ainsi, en lieu et place du discours descriptif, l'opéra invente une équivalence rhétorique : l'air de séduction de Manon (« N'est-ce plus ma main que cette main presse ? N'est-ce plus ma voix ? N'est-elle pour toi plus une caresse, tout comme autrefois ?... »), dont la mission est de transposer l'enchantement du descriptif. Par sa place, sa forme, son lexique, sa phrase musicale, l'air possède d'ailleurs certains des traits formels du portrait. Tout d'abord, l'air de Manon, adressé à des Grieux (« Ecoute-moi »), n'est guère dialogique, il ressemble plutôt à un monologue dans sa configuration. Son texte est insécable comme celui du portrait : pendant son air, des Grieux n'interrompt pas Manon (« Ecoute-moi, regarde-moi... »). Comme la description (anti-narrative), l'air est une pause (anti-dramatique), une stase dans le flux de l'action ; il crée une suspension onirique ; en ce sens, il contient une dynamique temporelle, car la seule présence du personnage sur la scène frustrerait le spectateur du temps de l'imaginaire qu'offrirait le descriptif comme pause narrative. Pendant l'air lyrique, le temps musical déploie cette temporalité affective, agissant sur le mode symbolique et connotatif comme le déploiement verbal. Si la description est une extension du signifié, l'air lyrique offre la jouissance du signifiant.

Par ailleurs, dans son contenu, l'air de Manon restitue le corps du personnage, recrée l'effet de présence auquel prétendait le portrait (de même que le rythme de habanera, qui est à l'origine une danse, métaphorise le corps ondulant et provocant de la Carmen de Mérimée). Son déroulement prédicatif a tout de l'extension descriptive, comme s'il en assumait l'effet de liste. Il ne s'agit que de « mains... yeux... larmes... voix ». Même ce que Philippe Hamon appelle la « dénomination³⁰ » dans le portrait (le fait de dire le nom du personnage) est restitué dans le texte de l'air. La courte phrase de des Grieux dans le roman (« C'était Manon ») s'entend en écho dans le texte du livret (« N'est-ce plus Manon ? »). Les correspondances verbales entre l'air et le texte de l'abbé Prévost se multiplient de façon troublante (comme dans la habanera de Carmen apparemment si éloignée du texte de Mérimée) : l'« air fin », se retrouve dans les « yeux pleins de charme », qui eux-mêmes rappellent les « charmes » de Manon. Les yeux qui brillent à travers leurs larmes » évoquent Manon « plus brillante que jamais », les « quelques larmes » ou « chaudes

²⁹ *Carmen*, livret original, Michel Lévy, 1875.

³⁰ Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*

larmes » du récit se retrouvant dans les larmes de l'opéra ; la voix qui « caresse » est l'écho des « mille caresses » du récit, appelant comme par hasard les « mille noms que l'amour invente ». Comme un jeu lacanien³¹, les résonances sont multiples et continues, et recomposent un véritable chant du corps blasonné.

La symbolisation entre récit et opéra se déplace : le descriptif de l'éblouissement symbolisait le corps tandis qu'à l'opéra, c'est la voix qui réalise ce transfert et devient élément de séduction : « N'est-ce plus ma voix ? N'est-elle pour toi plus une caresse ? ». La voix caressante s'accomplit enfin dans la vocalise, exercice vocal extrême qui corrompt le sens devenu inaccessible dans la distorsion du mot. La vocalise, défi ou corruption du sens, peut donc s'entendre à ce moment-là comme la transposition exacte de la transgression subversive de Manon au parler. C'est en effet, vocalement, un débordement, la *copia* de la séduction rappelant le déferlement de « tous les noms que l'amour invente », ou les « mille caresses passionnées » tout à fait inconvenantes au parler. Il existe une interprétation diabolique de la vocalise, qui en fait un débordement de la voix hors du cadre de la signifiante³². De même que la voix de Manon - sujet même de son chant - s'envole dans l'espace de l'informulé, de même, à l'issue de la scène, les héros aboliront le cadre du séminaire et de la loi (« Et dussé-je sur moi faire crouler les Cieux !³³ »). En ce sens, l'air à vocalises de Manon est la réalisation acoustique de la transgression suggérée par la rhétorique du descriptif. Il y a donc bien déplacement trans-sémiotique entre voir et entendre car à l'opéra, le corps est dans le chant : « Regarde-moi » devient « Ecoute-moi ».

Cet exemple particulier montre qu'il y a bien des degrés de transposition, toute une palette analogique, depuis la simple citation jusqu'à la mutation sémiotique, en passant par l'adaptation, l'invention ou l'absorption. On a donc intérêt à distinguer les paliers de la transposition, dont la cohérence se fait dans l'emboîtement successif des structures, de la fiction et du discours. Depuis la relation structurale, socle de la transposition, on peut affirmer sans trop de risques que rien ne s'invente vraiment dans la transposition, qui est un véritable système analogique. Le palier intermédiaire des déformations de la fiction n'a qu'une importance moindre, voire nulle, si toutes ces licences de la création permettent au discours de retrouver sa puissance de persuasion. Ce qui compte en effet dans l'enjeu de la transposition, c'est de permettre, à un certain moment, l'envol de la voix. La précieuse voix narrative, porteuse de toutes les émotions du récit, doit se transmuier dans la voix des chanteurs. Proposons un concept pour conclure : la transposition du récit à l'opéra est une *transvocalisation* de ses passions.

³¹ Cf. l'analyse de Gérard Condé dans *Manon*, Avant-scène Opéra, n° 123, 1989, p. 90.

³² Cf. Michel Poizat, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Ed. Métailié, 1991, p. 126.

³³ *Manon*, part. cht et p., p. 293.a