

Tic-tac ou « Manon Lescaut mi chiamo » : Puccini et la dramaturgie du temps

Guillaume Castella, HEM Genève, HES-SO¹

DOI: [10.36950/sjm.42.2](https://doi.org/10.36950/sjm.42.2)

Keywords: Dramaturgie, Temporalité, Opéra italien, Puccini, Manon Lescaut

Abstract: *This article examines the value of dramatic time in Giacomo Puccini's Manon Lescaut. This opera follows in the footsteps of the narrative and formal manipulations of Angelo Zanardini, Amilcare Ponchielli, Arrigo Boito and Giuseppe Verdi. However, Puccini and his librettists leave behind formal manipulations based on the conventional alternation between static and dynamic sections. Thanks to an elaboration of the orchestral texture and the assimilation of the motif to a temporal value, Puccini succeed in making time an objective and constitutive element of a dramatico-musical fresco. All the more essential in the deserts of New Orleans in Act IV, the 'motif of the name' that Puccini was able to define in time, becomes a reference point for the ineluctability of time passing. This definition of time as a tangible dramatic parameter denies the abstraction of the lyrical numbers of the old solita forma and contradicts Mosco Carner's criticism that Puccini's last act is no more than 'a lament in duet form, lasting as long as eighteen minutes'.*

1893

They say when you meet the love of your life, time stops. And that's true. What they don't tell you, is that once time starts again, it moves extra fast to catch up.²

Lorsque Edward Bloom rencontre Sandra Templeton dans une séquence du film *Big Fish* où la narration manipule les codes du cinéma, Tim Burton traite avec humour la gestion temporelle de la tradition dramatique.³ De la même manière, dans *Manon Lescaut*, Puccini ponctue la *cadenza* du duo du premier acte entre Manon et Des Grieux par une petite cellule qui vient *rattraper le temps perdu* par le ralentissement conventionnel de la temporalité dramatique. Ce motif surprenant, en *pizzicati* indiqué « rapido », abrège la suspension émotionnelle des deux personnages (*ML*⁴ I/1111⁵). Il anticipe leur surprise lorsqu'ils entendent la voix de Lescaut qui ramène les deux amants troublés à une temporalité réelle.

La manipulation de la temporalité dramatique constitue l'une des substances de l'opéra italien du XIX^e siècle.⁶ Ainsi, les schémas analytiques utilisés durant les dernières décennies pour étudier les structures de l'opéra sont conditionnés par la dialectique entre « temps dramatique » et « temps réel ». Carl Dahlhaus a, par exemple, circonscrit la question de la divergence entre « temps représenté » et « temps de la représentation » pour arriver à la conclusion suivante : « L'alternance entre action ou discours suivi et action ou discours freiné provoque dans un opéra la dissociation du cours du temps en deux entités différentes : l'une liée à la forme musicale, qui se manifeste dans la durée effective de l'exécution, et l'autre, liée au contenu dramatique, que le spectateur, en se basant sur sa propre expé-

1 guillaume.castella@hesge.ch

2 BURTON 2004: 00:49:58.

3 Pour une réflexion plus approfondie sur la façon dont Tim Burton utilise les outils du cinéma pour adapter le roman de Daniel Wallace, cfr. PERDIGAO 2016: 86–98.

4 PUCCINI 2015a.

5 Cette notation correspond aux indications acte/mesure.

6 ZOPPELLI 1994: 148.

rience, déduit du déroulement de l'action elle-même». ⁷ Il distingue ainsi une valeur objective du temps à l'opéra et une valeur subjective qui nécessite une approche herméneutique du récepteur.

Dans son article pionnier sur la *solita forma*, par la distinction entre sections statiques [static] et sections dynamiques [kinetic], Harold S. Powers a montré la façon dont la gestion temporelle dépend de l'articulation formelle des numéros de l'opéra italien. ⁸ Marco Beghelli affirma alors la dépendance réciproque entre la situation dramatique et le « temps théâtral ». ⁹ Dans ce paradigme, la temporalité devient un outil dramaturgique essentiel. En manipulant les structures et la valeur temporelle qui les définit, les compositeurs jouent sur l'écoulement du flux temporel pour souligner des enjeux dramatiques liés à l'urgence de certaines situations ou l'état psychologique des personnages. ¹⁰ Ainsi, Donizetti évoque ponctuellement le sentiment du temps qui passe dans le III^e acte de *Roberto Devereux* pour rappeler l'imminence de l'exécution du protagoniste et appuyé l'angoisse d'Elizabeta. ¹¹ La gestion de la temporalité reste tributaire d'une articulation formelle corroborée par les habitudes d'écoute. ¹² Une fois que l'archétype structurel disparaît des attentes de l'auditeur – tel qu'on l'observe dans l'opéra italien de la fin-de-siècle –, le compositeur doit trouver de nouvelles manières de gérer la temporalité dramatique au-delà de la convention formelle.

Dans sa monographie, *Italian Opera in Transition, 1871–1893*, Nicolaisen considère l'année 1893 comme un tournant dans l'histoire de l'opéra italien. Outre sa définition historique contestable de ces deux décennies comme une « période de transition », il considère que « [t]he premières of Catalani's *La Wally*, Puccini's *Manon Lescaut*, and Verdi's own *Falstaff* within a period of 13 months brought an entire era of operatic composition to a close ». ¹³ Il est certes pertinent de mettre sur un pied d'égalité *Falstaff* et *Manon Lescaut*, dans la mesure où ils représentent l'un comme l'autre des phénomènes de réception retentissants dans le paysage lyrique européen. Cependant, il est plus problématique de réduire le dernier opéra de Verdi, et l'émergence de la jeune génération de compositeurs, au crépuscule des « anciennes conventions » [old conventions]. En effet, aucun des paramètres évoqués par Nicolaisen – la vocalité, l'orchestration ou le traitement harmonique – ne présente de point de rupture saillant en 1893. ¹⁴ Cette révolution concernerait alors la fin de ladite *solita forma* :

The musico-dramatic structures in use for a half-century or more had been cast off and the composer was faced with the responsibility of fashioning a new structure with each scene he set. ¹⁵

Au tournant du millénaire, l'application des schémas des formes traditionnelles aux opéras de Puccini était au cœur des discussions. ¹⁶ Ce débat a débouché, sinon sur une aporie, sur des conclusions peu satisfaisantes. En réponse à Michele Girardi, Philip Gosset, William Ashbrook ou encore Harold Powers, ¹⁷ David Rosen nous offre certainement la réflexion la plus pertinente à ce sujet. Il remarque que la validité d'une application de la *solita forma* à Puccini dépend de la rigidité avec laquelle nous la

7 DAHLHAUS 1995: 138.

8 POWERS 1987.

9 BEGHELLI 2006.

10 FORNONI 2020: 83–120.

11 ZOPPELLI 2024: 353–354. En outre, ZOPPELLI 2002 avait montré la façon dont Donizetti use de différentes stratégies musico-formelles pour rendre l'écoulement du temps perceptible, lorsque la dramaturgie repose sur une succession d'événements inscrits dans le temps et qu'elle s'extrait de la nature dialectique de la tragédie.

12 FORNONI 2020: 83–107, montre la façon dont Donizetti procède pour accélérer, ralentir ou arrêter la temporalité dramatique à l'intérieur de ses opéras par la gestion des sections dynamiques ou statiques de la *solita forma* tantôt amplifiées, tantôt abrégées et tantôt omises selon les enjeux scéniques.

13 NICOLAISEN 1980: 60.

14 Et ce, d'autant plus si on élargit le spectre italo-centré à une perspective transnationale qui implique l'opéra français. Cfr. WILSON 2007: 11–39.

15 NICOLAISEN 1980: 65.

16 BERNARDONI et al. 2005 ; DAVIS 2010: 12–20.

17 GIRARDI 1995 ; GOSSETT 2003: 39–42 ; ASHBROOK 1991.

définissons.¹⁸ Compte tenu de la flexibilité de cette convention formelle dans l'opéra italien, l'argument devient alors tautologique : si l'on élargit suffisamment la définition de la *solita forma*, on peut englober toute alternance entre sections dialogiques et sections lyriques.¹⁹ Rosen ponctue sa réflexion en ramenant la problématique structurelle à une étude de la réception.²⁰

La question de l'usage des anciennes conventions par Puccini sous-entendrait alors la validation ou la réfutation de la révolution soutenue par Nicolaisen. Cependant, ces études ont fait de la résurgence structurelle une fin. Il convient d'outre-passer cette réflexion stérile et de se demander de quelle manière la manipulation ou la négation des formes conventionnelles coïncide avec une marginalisation de leur logique temporelle. Cela nous permettra de mieux comprendre le *choc* ressenti par le public lors de la création de *Manon Lescaut* au Teatro Regio de Turin en 1893.

«Sorprenderci forse, confonderci no»

Lei cominciava già a credere che io avessi dimenticato col cappello, colla spugna e colla spazzola anche il gran finale d'*Otello*. Non era così. Questo finale io lo ruminavo, lo ruminavo, e poiché è un boccone assai grosso, non riescivo mai ad assimilarlo al sangue della forma se posso esprimermi così, e ho durata fatica non poca per ottenere quel risultato che a quest'ora le è già noto, e che è, mi pare la conseguenza di tutti i nostri discorsi fatti a Sant'Agata.²¹

Le 24 août 1881, Arrigo Boito écrit à Giuseppe Verdi avoir « ruminé » le final de l'acte III d'*Otello* pour arriver à un résultat qui illustre le fruit de leur réflexion. En découle un *concertato* qui superpose le chant lyrique de Desdemona, Emilia, Cassio, Roderigo et Lodovico aux dialogues entre Otello et Iago, puis entre Iago et Roderigo. Désireux de distinguer les deux plans dramatiques, le librettiste propose de différencier les mètres de la partie lyrique et de la partie dialogique.²² Il s'agit pour Boito de renoncer au « flux sanguin de la forme » lorsque la pièce d'ensemble « fusionne la partie lyrique et la partie dramatique ». ²³ Cependant, la nature révolutionnaire de ce final concerne moins la structure du numéro que ses logiques narratives. En cela, Boito et Verdi poussent le *concertato* à la limite de l'implosion, car ils insistent sur un paradoxe de la gestion temporelle. Boito rend explicite la contradiction du temps figé du *concertato* lorsque Iago rappelle à Otello que le temps est compté : « Rapido slancia la tua vendetta! | Il tempo vola ». La logique linéaire de la temporalité de l'opéra italien est détruite à tel point que la graphie du libretto d'*Otello* publié par Ricordi rompt la lecture continue pour une disposition en trois colonnes qui correspondent à des sphères temporelles présentées simultanément mais distinctes.²⁴

Cette négation des structures temporelles du *concertato* pourrait trouver son origine non pas dans la poésie de Boito, mais dans le livret d'un collaborateur d'Amilcare Ponchielli pour la révision de *La Gioconda* en 1878 : Angelo Zanardini.²⁵ Dans le final de l'acte III, on observe une pareille distinction de la temporalité du *concertato* pour fondre dans le numéro d'ensemble la dénonciation de la Cieca et

18 « Indeed, if we were to be so rigid as to require all four slots to be filled, I could end this paper with a few words answering the question posed in my title: 'no, there are hardly any instances of *solite forme* in Puccini's operas, for cabalettas were virtually extinct, having gone out of fashion long before', ROSEN 2004: 186. Il répond ici à l'observation de Roger Parker concernant l'inadéquation de tels schémas plaqués sur l'œuvre de Verdi, PARKER 1997.

19 ROSEN 2004: 190.

20 « It seems doubtful that the 'solita forma' template elucidates either Puccini's relationship to this duet or the 1896 audience's reception of it. And what about us, Puccini's audience of today? Is it useful to hear this duet as interacting with the 'solita forma de' duetti'? [...] I find it difficult to persuade myself that this is a useful way of hearing and analyzing this duet. The similarities are not sufficient even to 'evoke' the older form », ROSEN 2004: 199.

21 Lettre de Boito à Verdi, du 24 août 1881, dans MEDICI et CONATI 1978: 58.

22 HEPOKOSKI 1987: 39–40.

23 « Il pezzo d'insieme, ha, come avevamo progettato, la sua parte lirica e la sua parte drammatica fuse insieme; è, cioè, un pezzo lirico, melodico, sotto il quale s'aggira un dialogo di dramma. » MEDICI et CONATI 1978: 58.

24 Cette graphie se normalise dans les années 1890, notamment pour les opéras de Puccini.

25 Polignano observe que Ponchielli attribue à Zanardini l'idée de faire intervenir la Cieca dans « l'*adagio* » l'obligeant à repenser la nature lyrique du numéro, POLIGNANO 1987: 241–242.

l'échange entre Barnaba et Gioconda, et ainsi opérer une « superposition des plans ». ²⁶ L'intertextualité avec *Otello* est saillante, car Verdi utilise également la tonalité de la \flat majeur et introduit, de la même manière, le plan dialogique dans une section centrale contrastante. Pour ne pas affecter le mouvement lyrique, Ponchielli soigne la transition entre la section statique et la section dynamique et restreint la focalisation sur le dialogue entre Barnaba et Gioconda à cinq mesures (LG, ²⁷ 282/3–283/4²⁸). Puccini reçoit les leçons de Ponchielli au conservatoire de Milan dès 1881, soit une année après la reprise de la version définitive de *La Gioconda* à la Scala, ce qui en fait un point de repère essentiel.

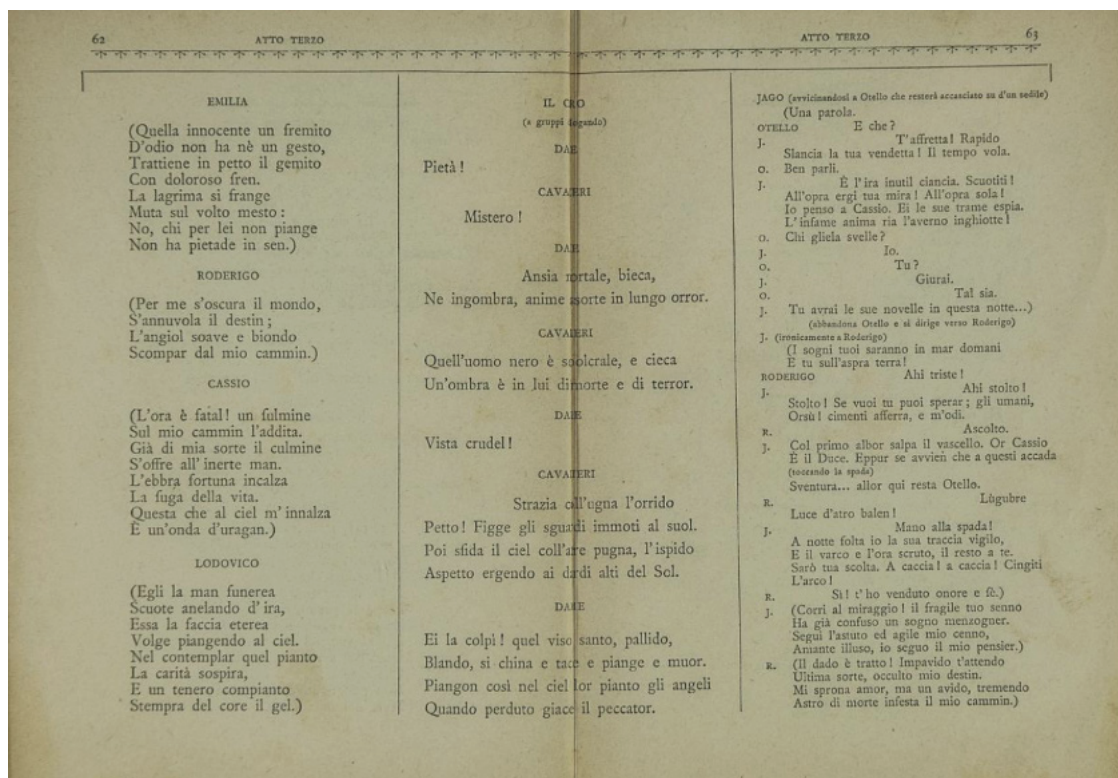


Figure 1 : BOITO 1887: 62–63.

La composante comique implique une radicalisation du procédé dans *Falstaff*. Comme l'affirme Luca Zoppelli, le *concertato* du final central, qui « mette insieme gruppi, metri, ritmi e motivi diversissimi, esager[a] all'estremo, sino al punto di disintegrazione, quella che era stata una delle grandi conquiste dell'opera italiana in generale e di quella verdiana in particolare ». ²⁹ Boito et Verdi ne semblent plus vouloir simplement perturber les logiques qui régissent les rapports interpersonnels de l'opéra, ce qui marginalisait la figure de Jago dans *Otello*, mais ils se permettent un pied de nez à la convention tout en l'exploitant. ³⁰ Lorsque Bardolfo hurle « Sozzo can vituperato » sur un *forte* orchestral et que Ford, Pistola et Cajus l'enjoignent à se taire, « Zitto! Zitto! Ulerai dopo », Boito et Verdi rompent la suspension de la temporalité dramatique pour une courte section dialogique. Ils contredisent ainsi la valeur du numéro. La dérision de la tradition est d'autant plus remarquable que Quickly et Meg chantent leurs strophes en *senari* dans un faux canon qui rappelle l'articulation rossinienne du *concertato*.

²⁶ POLIGNANO 1992: 341.

²⁷ PONCHIELLI 1973.

²⁸ Cette notation correspond aux indications page/mesure.

²⁹ ZOPPELLI 2017: 16.

³⁰ Il s'agit là d'un principe fondamental de la parodie. Comme l'écrit Daniel Sangsue : « Qui dit refonctionnement 'critique' dit distance et opposition : recourant à l'étymologie dont nous avons déjà vu qu'elle impliquait à la fois la proximité et l'opposition.[...] Le texte parodié est ainsi à la fois une cible d'attaque et un matériau que le parodiste fait refonctionner dans un nouveau but », SANGSUE 2007: 77.

Quickly (accanto alla cesta, a Meg)

Facciamo le viste
D'attendere ai panni;
Pur ch'ei non c'inganni
Con mosse impreviste.
Fin'or non s'accorse
Di nulla, egli può
Sorprenderci forse,
Confonderci no.

On comprend dans la strophe de Quickly l'enjeu dramatique de la scène. Elle n'aspire qu'à l'attente avant qu'un évènement externe à la situation, le débarras de la caisse de linge contenant Falstaff, ne vienne conventionnellement ponctuer le *concertato*. Le conflit entre les hommes et les femmes concerne ainsi la temporalité du numéro. Tandis que les femmes cherchent à ramener l'ensemble à sa nature statique conventionnelle, les hommes veulent le dynamiser pour mettre en place leur plan et surprendre le séducteur. S'opère une lutte entre la suspension du temps, symbolisée par l'articulation en triolets lyriques (*senari*) de Meg et Quickly, et son écoulement du temps et de l'action scénique obligé par la juxtaposition dialogique des répliques en binaire (*ottonari*) de Bardolfo, Pistola, Cajus et Ford.

Par le biais d'un détournement parodique, Verdi et Boito fonctionnalisent la nature du numéro selon les enjeux dramaturgiques de la scène, à tel point qu'il est impossible de définir l'ensemble ni comme un numéro dynamique, ni comme un numéro statique. La première de *Falstaff* à la Scala se tient huit jours après la création de *Manon Lescaut* au Teatro Regio, le 1^{er} février 1893. Verdi et Puccini proposent ainsi parallèlement deux ouvrages qui révolutionnent les logiques de la temporalité dramatique de l'opéra italien. Si dans *Falstaff* il s'agit encore d'une bizarrerie ponctuelle émanant de la poésie agile de Boito et de la créativité musicale de Verdi, dans l'œuvre de Puccini la rupture avec la logique temporelle de l'opéra italien se normalise au niveau de la macrostructure. Afin de dépasser la proximité bien connue entre ces *concertati* et le final de l'acte III de *Manon Lescaut*,³¹ nous porterons notre regard sur l'articulation musico-dramatique du premier acte de l'opéra de Puccini et ses conséquences sur l'acte final.

La temporalité d'une fresque dramatique

[W]hen you come to Puccini, the composer of the latest *Manon Lescaut*, then indeed the ground is so transformed that you could almost think your-self in a new country. In *Cavalleria* and *Pagliacci* I can find nothing but Donizettian opera rationalized, condensed, filled in, and thoroughly brought up to date; but in *Manon Lescaut* the domain of Italian opera is enlarged by an annexation of German territory. The first act, which is as gay and effective and romantic as the opening of any version of *Manon* need be, is also unmistakably symphonic in its treatment.³²

Bernard Shaw envisage le premier succès de grande envergure de Puccini comme une assimilation de la musique germanique et plus spécifiquement de sa logique symphonique. Dans la droite ligne de Shaw, Girardi décide d'aborder *Manon Lescaut* comme une « réinterprétation de Wagner ». ³³ Cette approche a été corroborée par quelques lignes de Verdi sur Puccini : « Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico : niente di male. L'opera è l'opera; la sinfonia è la sinfonia; e non credo che in un'opera

31 Alfredo Soffredini, dans la *Gazzetta musicale di Milano*, avait déjà remarqué le tour de force de « l'appello » : « Il *concertato* che nasce, si sviluppa e si conclude con la sfilata delle donne che devono imbarcarsi per l'America, è finalmente un *concertato* che ha *ragione d'essere*, perché motivato da una *azione* di movimento, durante la quale *tre azioni stabili* lo formano, cioè il dialogo di strazio, d'amore e di dolore fra Manon e Des Grieux, quello di Lescaut coi borghesi, e quello del popolo a varie sezioni, intanto che la *chiama* e la sfilata delle 12 donne ha luogo », SOFFREDINI 1893: 82. Girardi rappelle en outre la façon dont Puccini et Luigi Illica sont parvenus à réaliser le dessein infructueux de Verdi et Boito : « Grazie all'idea di Oliva, magistralmente interpretata da Illica, Puccini poté risolvere il problema di trasformare uno statico *concertato* in un brano d'azione, l'analogo compito che Verdi si era posto nell'atto III di *Otello* senza venirne a capo », GIRARDI 2024: 165.

32 SHAW 1995 [1893]: 183.

33 GIRARDI 2024: 133–148.

sia bello fare uno squarcio sinfonico, pel solo piacere di far ballare l'orchestra ». Le poids esthétique de cette remarque a cependant été largement surévalué, Verdi répondant ici sur le ton de la discussion de comptoir à quelque on-dit sur Puccini. Contrairement à l'idée reçue, Verdi n'a même pas en tête *Le Villi* ou ses intermèdes instrumentaux lorsqu'il avance ces propos. Il affirme simplement dans sa lettre « Ho sentito a dir bene del musicista Puccini. Ho visto una lettera che ne dice tutto il bene ».³⁴

Cette définition de *Manon Lescaut* présume d'une équivalence des moyens aux fins : *Manon Lescaut* serait l'affirmation par Puccini d'un opéra italien « wagnérien ». Si *l'introduzione* de *Falstaff* articule la comédie selon des logiques symphoniques abstraites – voire absurdes – qui régissent les rapports interpersonnels, *a contrario*, dans *Manon Lescaut*, le savoir-faire symphonique de Puccini ne constitue pas une simple quête esthétique, mais lui permet de contredire la narration traditionnelle de l'opéra italien en faveur d'une fresque dramatico-musicale.

À ce titre, Puccini et ses collaborateurs œuvreront à transformer la disposition scénique afin de rendre le plateau vivant. Le librettiste d'*Aida*, Antonio Ghislanzoni, dans son livret satirique *L'arte di far libretti*, représentait encore le chœur comme une masse indolente et sans personnalité.³⁵ Pour Puccini, les choristes « non devono raffigurare una masse in significativa di persone immobili, ma [...] al contrario ciascuno rappresenta un personaggio e come tale deve sempre agire, muoversi, secondi i propri sentimenti, secondo l'azione che si svolge, mantenendo soltanto cogli altri quella certa unità di movimenti atta a meglio assicurare l'esecuzione musicale ».³⁶ L'édition critique de la *disposizione scenica* pour *Manon Lescaut* révèle le souci du détail accordé à la répartition des acteurs sur la scène afin de faire vivre le cadre visuel. Cette précision aussi bien des actions que des repères musicaux implique une disposition scénique qui suit le déroulement symphonique et ses événements.³⁷

La première singularité de *Manon Lescaut* intervient après 42 mesures, lorsque le second thème lyrique du court prélude apparaît à la sous-dominante de la tonalité principale (*ML* I/42). Puccini privilégie au dynamisme logique, impliqué par le rapport tonique-dominante, la régression à la sous-dominante, comme le dévoilement d'un arrière-plan. L'entrée du chant d'Edmondo « Ave sera gentile » (*ML* I/54) à la relative mineure (fa# mineur), sans aucune préparation, conforte l'idée d'une superposition de couches autonomes. Puccini empêche par ce ressort musical de concevoir son numéro d'introduction comme l'enchaînement d'un propos logique et privilégie la juxtaposition des plans dramatiques.³⁸

Le cas le plus caractéristique de modulation non préparée intervient pour la fameuse *arietta* de Des Grieux « Tra voi, belle, brune e bionde ». Lorsque l'attention se focalise sur le ténor, la tonalité en dièses (si majeur) bascule dans une tonalité en bémols (fa majeur), deux tonalités aux antipodes dans le cycle des quintes. La modulation abrupte de la section intermédiaire de sa chanson illustre la différence de plans entre Des Grieux et le groupe d'étudiants. Alors que le ténor tombe en la mineur pour la section intermédiaire mélancolique, impliquant un brusque changement de la couleur orchestrale, le rire du chœur l'interrompt et ramène le discours dans la tonalité principale (fa majeur). À la fin de la chanson, cette tonalité laisse place sans aucune préparation à la majeur, tonalité principale de l'acte (exemple 1). Le focus s'éloigne alors de la sphère intime de Des Grieux pour revenir sur l'arrière-plan.

Puccini joue, ici, sur le principe conventionnel de la focalisation. Zoppelli distingue deux types de focalisation dans l'opéra. Le premier résulte de l'utilisation de la musique de scène, qui implique une intégration du public dans le cadre scénique en raison de l'équivalence entre ce qu'entendent les per-

34 Lettre de Verdi à Opprandino Arrivabene du 10 juin 1884, dans CESARI et LUZIO 1913: 629–630.

35 GERHARD 2014: 138 fait le lien entre ce « Chor regelmäßig unfähig zu sinnfälligen Bewegungen auf der Bühne » et la définition qu'en donne un article satirique anonyme de la *Gazzetta musicale di Firenze* 1854: 158 : « I Cori rappresenteranno sempre un popolo d'imbecilli, qualunque sia la veste che indossino, e potranno adoprarsi per dar tempo ai macchinisti di preparare le scene, ed ai cantanti di vestirsi. »

36 PUCCINI 2021: 47.

37 La rigueur des premières indications révèle l'importance d'une corrélation entre la musique du prélude et la disposition scénique. Cfr. PUCCINI 2021: 50.

38 Girardi remarque la force dramatique des modulations de Puccini dans *Manon Lescaut* : « La brusca modulazione da una tonalità coi bemolle a una coi diesis, gesto tecnico reso ulteriormente brusco sia dal timbro orchestrale sia dalle voci, ha una potente relazione col dramma, volendo generare un effetto di spaesamento, e ci riesce benissimo », GIRARDI 2024: 158.

sonnages et ce qu'entend le spectateur. Le second concerne les moments introspectifs qui excluent les autres personnages.³⁹ Dans le cas présent, Puccini ajoute un troisième niveau de focalisation :

1. La sphère émotionnelle de Des Grieux (la mineur)
2. La perception des étudiants de la chanson de Des Grieux (fa majeur)
3. Le cadre scénique (la majeur)

Dans les deux situations décrites par Zoppelli, le point de vue du spectateur est également le point de vue d'un narrateur substantiel qui structure le discours musical d'un opéra. Dans le cas présent, la narration tend à quitter la logique diégétique pour une attention musicale vagabondant entre les différents niveaux de focalisation tout en suggérant le déroulement continu des autres plans. Il est certes difficile de déterminer ce que les étudiants ont entendu durant la digression « Palesatemi il destino ». Ce thème central, prémonitoire, sera, en outre, récupéré au début de l'acte II, pour figurer l'ennui de Manon dans le salon de Géronte. Le chant perd ainsi momentanément sa fonction de musique de scène pour se faire « *Leitmotiv* » – abstrait par essence – d'un « narrateur omniscient ».⁴⁰ Cependant, la réaction ironique des étudiants à l'étourdissement émotionnel de Des Grieux révèle qu'il a une existence dramatique réelle et dans le temps. Puccini s'évertue ainsi à exprimer la simultanéité des plans et le refus de conditionner l'espace et le temps dramatiques à la narration. Le retour des thèmes initiaux et de la tonalité de la majeur suite à l'*arietta* de Des Grieux se fait sur une 9^e de dominante qui module immédiatement vers sa sous-dominante, ré majeur, afin de donner premièrement l'illusion d'un arrière-plan en continu mouvement et deuxièmement la sensation de « dézoomer »⁴¹ pour faire apparaître les plans plus reculés.

227 *a tempo string.*
 DG ro - sa che m'a - spet - ta? Sei tu bru-na snel-la? Dil - lo a me!

231 *Allegro brillante* ♩ = 132
 Edmondo (le fanciulle comprendendo che Des Grieux scherza, si allontanano da lui corrucciate, crollando le spalle) *
 Soprani Ma bra - vo! Ma bra - vo!
 Tenori Ma bra - vo!
 Coro di Studenti Ma bra - vo!

Allegro brillante ♩ = 132
 mf

Exemple 1 : Puccini 2015: 20

39 ZOPPELLI 1994: 133.

40 De la même manière, lorsque l'*arietta* réapparaît en fin d'acte, la section centrale devient une prémonition funeste, en commentaire des propos de Lescaut : « Assetato labbro aveva | coppa piena | ber voleva | e avidamente già suggestva... »

41 Nous utilisons ici volontairement le langage cinématographique, car il sied particulièrement bien au procédé diégétique de Puccini. Cependant, il faut tout de suite écarter l'idée d'une quelconque influence du cinéma sur *Manon Lescaut*. Le cinéma

La seconde stratégie de Puccini consiste à faire entendre dans l'accumulation de détails de la texture orchestrale la cohabitation des différents plans dramatiques. L'apparition récurrente du motif x – la queue du thème initial du prélude – que l'on peut associer aux étudiants⁴² nous rappelle le fourmillement de la foule en arrière-plan. Par exemple, Puccini souligne l'entrée sur scène de Des Grieux par un profil mélodique aux contours sinueux qui bascule en fa majeur – tonalité de son ariette à venir. Alors qu'il nous plonge dans les divagations du personnage, il nous laisse encore entendre les étudiants par la présence de leur motif en filigrane (exemple 2). Cette valeur structurelle et sémantique du motif semble appuyer l'idée soutenue par Shaw, Leibowitz, Budden ou Girardi de voir *Manon Lescaut* comme une réinterprétation du *Musikdrama* wagnérien. Cependant, il faut nuancer cette thèse, car l'utilisation du motif par Puccini est aux antipodes des principes du *Leitmotiv* wagnérien. Puccini utilise son motif non pas comme une valeur symbolique, mais comme une expression de la réalité vivante. De la même manière, le discours orchestral s'articule dans *Manon Lescaut* comme le reflet négatif du discours abstrait de la symphonie.⁴³ Le soin accordé par le compositeur à rompre les logiques de la progression harmonique, privilégiant les points de rupture pour marquer de nouveaux points de vue, contredit tout idéalisme. Plutôt que de concevoir son discours orchestral selon des grandes idées, figées dans le temps, Puccini articule sa partition orchestrale comme la superposition de couches sonores en mouvement, correspondant au foisonnement de la *disposizione scenica*, ce qui contraint l'auditeur à une conscience permanente de l'écoulement temporel, y compris durant les moments introspectifs.

Exemple 2 : Puccini 2015: 18.

Une objectivisation du temps

Le statut de musique de scène de l'*arietta* « Tra voi, belle, brune e bionde » permet à Puccini de conserver une perception du temps réel. Richard Strohm a montré la façon dont Wagner avait su exploiter la

des années 1890 n'exploite pas les procédés narratifs et l'articulation des plans que l'on rencontrera au cours du XX^e siècle. À propos des effets « cinématographiques » dans *Manon Lescaut*, cfr. GUARNIERI CORAZZOL 2018.

42 MANCINI 1991: 25 le présente comme un « thème naïf [...] à l'image de la foule de ce relais » et GIRARDI 2010: 53 comme « cifra della giovinezza ».

43 À ce titre, nous rejoignons Steven Huebner lorsqu'il affirme : « I find it difficult to hear number 1 as analogous to the first movement of a symphony (as René Leibowitz proposed, a position supported by Girardi) complete with exposition, development (at the student's 'Baie: Misteriose vittorie') and mirror recapitulation (beginning at 'Danze, brindisi, follie') », HUEBNER 2006: 94.

figure du barde dans *Tannhäuser* pour faire du chant de Wolfram aussi bien une introspection typique de l'*aria* qu'une chanson pour les personnages du drame :⁴⁴

Wolfram's 'Lied an den Abendstern' is certainly a lyrical, meditative piece – but when Tannhauser appears on the stage after it, saying 'Ich horte Harfenschlag', we are reminded that time has been going on during Wolfram's meditation, and Tannhauser has been approaching. Imagine that a traditional operatic aria were followed by the entry of another character whose first words are 'I just heard an aria being sung!' Traditional arias are not only gaps in the dramatic time, they are also supposed to be not listened to, nor even perceived, by the other characters.⁴⁵

Wagner privilégierait la continuité temporelle à la convention opératique qui implique des arrêts réguliers de la temporalité. Mais sa logique narrative ne se distingue pas du discours continu par lequel le compositeur-narrateur s'exprime parallèlement aux répliques de ses personnages ; et ce, que le temps soit continu ou dans une alternance dynamique et statique. Pour Puccini, il s'agit d'objectiver le temps afin de l'extraire de la narration conventionnelle de l'opéra et d'en faire un élément tangible de sa fresque dramatique.

Pour ce faire, il utilise le motif musical comme un référent temporel. Il suggère ainsi la dilatation du temps à l'entrée en scène de Manon. Sur la didascalie « Manon si siede sopra una panca presso il viale », Puccini reprend le thème initial ; cependant, il le ralentit pour le faire entendre *un poco meno* ($\text{♩}=88$) alors qu'il était présenté en *allegro brillante* ($\text{♩}=132$) dans le prélude. Lorsque la focalisation de la didascalie quitte Manon pour la diligence – « La diligenza entra nel portone dell'osteria » –, le motif réapparaît dans le *tempo primo*. La fluctuation temporelle est corrélée à l'état émotionnel de Des Grieux. Cela se confirme lorsque le thème principal ralentit à l'excès avant le premier échange entre les deux protagonistes⁴⁶ (exemple 3) : ne reste qu'une pulsation du cor en *rallentando*. Aboutissant aux syncopes des violoncelles sur le thème de l'*aria* à venir « Donna non vidi mai », la dilatation du tempo confère à l'auditeur une perte de référence temporelle qui n'a rien de la convention admise, mais qui émane de l'élargissement de valeurs objectives. Puccini le confirme durant le duo, car le motif du nom « Manon Lescaut mi chiamo » découle directement de la réaction de la foule à l'arrivée de Geronte, Lescaut et Manon (*ML* I/306 ss). Durant la rencontre des deux amants, puis dans l'air de Des Grieux, ce motif est rallongé (5/3 de sa durée initiale) pour révéler une variation de la perception temporelle (exemple 4).

rall. Moderatamente rit. molto rall.

(Des Grieux, che non avrà mai distolto gli occhi da Manon, le si avvicina) *
ben cantato

Exemple 3 : Puccini 2015: 40

44 Il partage la fonction de la musique de scène ou de la scène de folie. Cet archétype dramatique s'appuie sur la réalité marginalisée par le personnage pour déconstruire les normes conventionnelles de l'opéra. À la jonction entre chant réel et chant conventionnel, l'air du protagoniste est perçu en même temps et de la même manière par le spectateur que par les personnages. Le compositeur souligne ainsi la tension « en temps réel » de la situation.

45 STROHM 1977: 7.

46 Adriana Guarneri Corazzol a parfaitement montré la manière dont les 20 mesures du dialogue et la *disposizione scenica* créent en substance un « cadre cinématographique », GUARNIERI CORAZZOL 2018: 186–190.

Manon

Ma - non Le - scaut mi chia - mo

p

Exemple 4 : Puccini 2015: 40–41.

L'aria de Des Grieux « Donna non vidi mai » constitue le grand moment lyrique du premier acte. Cependant, Puccini ne se résigne pas à composer un air *in abstracto*. Il le contextualise en l'encadrant par des motifs associés aux étudiants. Avant l'air, Puccini répète la cellule sur un long *rallentando* pour figurer une nouvelle dilatation du temps. L'enchaînement harmonique stéréotypé dominante-tonique qui initie la section lyrique vient régler le conflit des mesures précédentes entre les tonalités de sol majeur et si \flat majeur : l'opposition structurelle entre tonalité en dièses associée au cadre scénique et tonalité en bémols revoyant à la sphère sentimentale. Le changement de plan est tout aussi explicite durant la conclusion de l'aria, où un abrupt *allegretto mosso* ponctue la cadence du ténor. La modulation soudaine en sol majeur affirme le retour du flux temporel initial, au moment où l'attention musicale se focalise sur le cadre.⁴⁷ On comprend à la didascalie – « [Des Grieux] rimanendo estatico » et « Edmondo e gli Studenti, che hanno spiato Des Grieux, si avanzano cautamente poco a poco » – que le ténor est resté hagard durant ce moment introspectif alors que l'arrière-plan a continué à évoluer.⁴⁸

En outre, l'aria est construit sur l'obsession du motif du nom qui témoigne de la passion irréfrenable de Des Grieux pour Manon. Étant donné que Puccini a défini le motif dans le temps, sa répétition donne à l'air une valeur temporelle objective.⁴⁹ Contrairement au chant de Wolfram, l'air de Des Grieux n'est pas entendu par les personnages du drame. Cependant, on comprend aussi bien au contenu de l'aria qu'à la réaction des étudiants « La tua ventura ci rassicura. » que l'immobilisme introspectif de Des Grieux a une existence dans le temps. Les motifs étudiantins qui entourent l'air correspondent ainsi au déroulement autonome de l'arrière-plan et nous suggèrent – s'ils ne nous l'imposent pas – de prendre conscience du flux temporel, même ralenti à l'extrême, durant « Donna non vidi mai ».

Les points de rupture récurrents dans la partition de Puccini confèrent également à l'œuvre un caractère parodique. Cette ambivalence du drame de Puccini apparaît dès la première didascalie qui présente le chant d'Edmondo « tra il comico ed il sentimentale ». La cellule légère qui suit la cadence héroïque du ténor ou le motif *rapido* qui « rattrape le temps perdu » à la fin du duo entre Manon et Des Grieux et le rire des étudiants au milieu de l'arietta « Tra voi, belle, bruna e bionda » servent aussi de pied de nez, digne de l'humour « *scapigliato* », à la convention du genre. La parodie dramatique avait été définie par Gustave Lanson à la fin du XIX^e siècle comme la révélation des *ficelles* des genres théâtraux en faveur d'une objectivisation.⁵⁰ Puccini radicalisera ce procédé dans ses opéras suivants, ajoutant des personnages d'arrière-plan aux moments lyriques pour commenter, tourner en dérision ou critiquer les propos : Marcello dans « O soave fanciulla » de *La Bohème*, le sacristain dans « Recondita armonia » de *Tosca*, ou encore Sharpless dans « Dovunque al mondo » de *Madama Butterfly*. De cette manière, il

47 Notons que le point d'orgue sur le dernier quart de soupir (ML I/499) apparaît comme totalement artificiel et n'a vocation qu'à permettre les applaudissements ou le *bis*, comme il était d'usage.

48 Selon la *disposizione scenica* : « Edmondo e gli studenti hanno sempre osservato Des Grieux: a poco a poco si alzano, lasciano il giuoco, ed in punta di piedi si avanzano, circondano Des Grieux ch'è rimasto estatico », Puccini 2021: 56.

49 Cela donne une légitimité poétique au « meccanismo 'un'altra volta' » que Ricardo Pecci juge « ingombrante » dans *Manon Lescaut*, Pecci 2010: 12.

50 LANSON 1895: 271.

parvient à contredire l'équivalence idéaliste entre voix du narrateur et voix du personnage pour faire de l'air un élément objectif ancré dans un paysage dramatique défini dans le temps.⁵¹

«Il tempo vola»

Riepilogando: il 1° Atto è compiuto e consegnato: il 4° tutto ideato, e mi pare non debba richiedere molto tempo per strumentarlo: metà del terzo è fatta: l'altra metà abbozzata, e potrebbe quindi mettere tutto l'atto in carta: rimarrebbe solo il 2°!! Possibile che in 4 o 5 mesi non le riesca di finire e strafinire tutto?...⁵²

Nous savons à quel point la genèse de *Manon Lescaut* est labyrinthique. La correspondance entre Puccini et Ricordi révèle cependant que les modifications répétées et les incertitudes ont principalement concerné les actes II et III. Le 21 mai 1891, Ricordi pousse le compositeur à terminer son opéra au plus vite pour pouvoir le programmer dans un théâtre de premier ordre durant la saison de carnaval. Il affirme que Puccini a pratiquement terminé les actes I et IV. Outre le fait que le dernier acte se fonde essentiellement sur le matériau de *Crisantemi*, composé une année plus tôt, on remarque que l'acte d'Amiens et l'acte de la Nouvelle-Orléans ont été réfléchis en miroir ; ce qui explique leur composition simultanée. Le souvenir invoqué par Manon quelques mesures avant sa mort, sur une dégradation chromatique du motif du nom, a vocation à rappeler au public avec nostalgie la douceur de l'extase amoureuse du début de l'œuvre (*ML IV/354 ss*). Cette dramaturgie du retour sera renforcée dans *La bohème* lorsque Puccini demande explicitement à Illica de lui permettre de composer une réminiscence des airs de Rodolfo et de Mimi.⁵³

L'acte IV de *Manon Lescaut* a longtemps été dénigré par les exégètes après que Mosco Carner l'a défini comme « a lament in duet form, lasting as long as eighteen minutes and thus failing on the dramatic plane ».⁵⁴ *A contrario*, les critiques de l'époque rapportent qu'il a été reçu avec stupéfaction lors de la première et de ses reprises.⁵⁵ Girardi le réhabilite en le qualifiant de « capolavoro del tardo romanticismo musicale »⁵⁶ et précise ailleurs qu'il s'agit « d'un des moments les plus représentatifs de la poétique de Puccini »⁵⁷ Il confirme la place centrale du temps dans la dramaturgie de *Manon Lescaut* lorsqu'il définit le final de l'opéra comme une antithèse de l'aspiration romantique à la sphère métaphysique qui ponctue *Don Carlos* et *Aida* :

Gli amanti pucciniani continuano ad avanzare nella sabbia del deserto, fino all'ultimo cercando un'impossibile salvezza, perché l'unica certezza è la vita.⁵⁸

51 Le schéma utilisé par Zoppelli pour symboliser le rapport entre l'auteur et le destinataire de l'opéra ne convient plus dans ce cas-là, car la linéarité musicale est rompue pour laisser place à une superposition des strates dramatiques qui se distancie de la narration, ZOPPELLI 1994: 18.

52 Lettre de Giulio Ricordi à Puccini, du 21 mai 1891, ASR : CLET000096.

53 « Quello ch'io ho scritto nel segno: gelida manina mi è necessario come l'aria mi fai il favorone di mandarmi 2 o 3 o 4 versettini rimati buddhati da aggiungere ? m'è di efficacia ripeter per la bocca di Mimi l'idea della gelida manina. » Lettre de Puccini à Illica entre le 1^{er} et le 3 octobre 1895, dans Puccini 2015b, 463. À propos des réminiscences finales et de leurs raisons d'être dans les opéras de Puccini : FORNONI 2022: 325–330, HUEBNER 2006 et BERNARDONI 2008:188–189.

54 CARNER 1968: 307–308. Cette idée a été récupérée telle quelle par Julian Budden : « Finally, 18 minutes is distinctly long for an act in which nothing happens apart from the heroine's death. » BUDDEN 2005: 130.

55 Les anthologies de la critique publiées dans la *Gazzetta musicale di Milano* entre 1893 et 1894 montrent que l'acte IV a suscité une vive approbation du public. Quelque critique rappelle que l'acte ne peut se résumer uniquement à « un gran duetto tra Manon e Des Grieux » mais constitue un moment dramatique « commovente ». *Gazzetta musicale di Milano* 1894: 86. Nous citerons ici les propos de Soffredini qui témoigne du choc éprouvé par le public du Teatro Regio lors de la première : « La commozione durante l'atto quarto è stata grande ; per quanto esso dura si poteva udire il respiro degli spettatori ; l'arte di Puccini, che qui sale alle maggiori altezze del sentimento, della passione, del dolore, e l'arte stupenda della Ferrani e del Cremonini conquisero totalmente gli spettatori », SOFFREDINI 1893: 82.

56 GIRARDI 2024: 169.

57 « Il vasto finale terzo invece di portare a uno sviluppo della vicenda prelude all'estenuante atto quarto: conclusione stigmatizzata dal pur benemerito Mosco Carner come 'un lamento in forma di duetto, che si protrae per diciotto minuti: un fallimento dunque sul piano drammatico'. Si tratta invece di uno dei momenti più rappresentativi della poetica di Puccini, essenziale per ribadire il tema centrale dell'opera: l'amore inteso come 'maledizione' e passione disperata ». GIRARDI 2010: 93.

58 GIRARDI 2024: 170.

De la même manière, Federico Fornoni évoque l'affirmation de la vie dans la sensualité de l'opéra de Puccini, qu'il relie au refus de la mort de Manon, aux antipodes de l'amour transcendantal de *Tristan*.⁵⁹ À travers cette revendication *pseudo-nietzschéenne* de la vie, typique de la sensibilité de la fin-de-siècle,⁶⁰ le final de *Manon Lescaut* se pose comme un renversement du *Liebestod* wagnérien.

La composante temporelle est essentielle pour comprendre ce renversement poétique. Là où Gurnemanz annonçait la déstructuration du temps – « Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit. » – pour faire entrer Parsifal dans une sphère idéale lors de la présentation du Graal, Puccini induit dans son dernier acte que l'espace et le temps sont deux valeurs objectives. L'acte I de *Manon* était une superposition virtuose de couches motiviques représentant une réalité vivante. À l'inverse, l'acte IV traduit musicalement les plaines désertiques de la Nouvelle-Orléans. Sous le désespoir de Des Grieux « E nulla! Nulla ! | Arida landa... non un filo d'acqua... | O immoto cielo! », Puccini dépouille la texture orchestrale de façon inhabituelle pour ne laisser qu'un *fa#* des cordes en trémolo et une montée chromatique aux cors (*ML IV/142 ss*). La substance mélodique de l'acte IV devient indigente. Elle peut se résumer aux thèmes tirés de *Crisantemi* et à une série de variations du motif du nom.

Plus qu'une valeur symbolique idéale, ce motif tient lieu de référence temporelle.⁶¹ En le faisant revenir sous plusieurs formes, le développement musical de l'acte renvoie à l'écoulement du temps.⁶² L'efficacité dramatique du final de *Manon* dépend précisément d'une prise de conscience permanente du temps qui passe et qui condamne les protagonistes. Manon rappelle ainsi à Des Grieux que le temps s'envole inéluctablement et qu'il n'est pas « l'heure de pleurer » : « Il tempo vola...baciarmi! ». Puccini le figure par l'apparition des nombreux dérivés du motif du nom, notamment dans l'ouverture et le final de l'acte, lorsque le présage lugubre de la mort de Manon ralentit le temps à l'extrême. Il s'agit de l'occurrence la plus étirée de la cellule initiale du motif construit sur son rythme iambique (exemple 5) ; ici, noire-blanche pointée (♩ = 58), soit trois fois plus lent que son occurrence principale (exemple 4) ou cinq fois plus lent que sa première apparition.

Andante sostenuto ♩ = 58 Si alza la tela



Exemple 5 : Puccini 2015: 240.

Puccini s'en sert également comme marqueur temporel lorsque Des Grieux attend désespérément la réponse de Manon à l'article de la mort : « Rispondimi, amor mio!... | Tace! Manon! Non mi rispondi ». La répétition obstinée du thème de Manon crée une insupportable sensation d'attente. Quelques mesures plus tôt, Manon réagit à la tristesse de Des Grieux sur ce que Pecci a identifié comme une variation du

59 FORNONI 2022: 280–283 ; 316–319.

60 CASTELLA 2025.

61 Il est en effet très compliqué de ramener le motif du nom à une signification précise. Budden l'envisage simplement comme le « thème de Manon », BUDDEN 2005: 112. Fedele D'Amico le présente comme une malédiction : « il tema dell'amore inteso come maledizione in sé e per sé », D'AMICO 1962: 282. Girardi relativise le caractère négatif du thème et le définit comme l'expression du destin et « [l']illusoria speranza di un avvenire migliore », GIRARDI 2010: 58.

62 Ricardo Pecci a parfaitement montré la façon dont le motif sert de fil conducteur narratif à Puccini au cours de son opéra, PECCI 2010.

motif du nom.⁶³ L'alternance des deux accords entre les cordes et les bois joue le rôle d'un tic-tac mortifère (exemple 6). Dépouillée de sa structure mélodique, l'oscillation pendulaire constitue, quelques mesures plus tard, la substance de l'accompagnement de l'air de Manon « Sola perdita abbandonata... ». Ce tic-tac menaçant disparaît lors du délire de Manon pour réapparaître d'abord sous une forme altérée et violente (*ML IV/257–261*) durant la section intermédiaire, puis *come prima* dans les dernières mesures. La conscience de la mort imminente terrifie Manon et la conduit à son cri de désespoir, la raccrochant à la vie au mépris de la métaphysique : « Non voglio morir!... Amore, aita! » (*ML IV/268 ss*).

Lento **a tempo**
 (Des Grieux, ferito da queste parole, dimostra collo sguardo e cogli atti uno spasimo profondo)
 a piacere (rassicurando Des Grieux)
 Manon 33
 - men - te! No! che dis - si?... u - na va - na, u - na stol - ta pa - ro - la...
Lento col canto **a tempo**
 fpp subito
 Manon 37
 Deh! ti con - so - la! Chieg - go bre - ve ri - po - so... Un so - lo i - stan - te...
 affrettando e affannando rit.
 col canto
 sf pp sf pp sf pp

Exemple 6 : Puccini 2015: 243.

Il est fondamental pour Puccini de conserver une notion du temps dans l'acte IV de *Manon Lescaut*. Le dépouillement de la scène, l'absence de personnage outre les deux protagonistes et le cadre désertique n'offrent aucun point de repère externe aux interactions entre Des Grieux et Manon.⁶⁴ Alors que tout est réuni pour de longues introspections statiques, Puccini inscrit dans le temps sa substance musicale. Grâce à sa fresque dramatico-musicale vivante de l'acte I et à sa réminiscence en négatif dans le paysage inerte de l'acte IV – qui participe à ce que Girardi a nommé le premier exemple de « musica della memoria »⁶⁵ – Puccini construit une dramaturgie du temps qui passe.

D'autres compositeurs avaient certes déjà traduit dans l'opéra italien l'inéluctabilité du temps. Parmi les nombreux précédents dans lesquels la tension dramatique repose sur *l'œuvre du temps*, Donizetti

63 PECCI 2010: 19.

64 En témoignent les indications laconiques de la *disposizione scenica* pour tout l'acte IV : « In America. 1. Telone circolare: cielo infocato, verso il tramonto. 2. Sentiero praticabile. 3. Spezzati di terreno. 4. Sassi. Manon e Des Grieux scendono dal sentiero praticabile 2. Manon cade sulla fine del praticabile. » Puccini 2021: 97.

65 GIRARDI 2024: 167.

usait de plusieurs stratégies ponctuelles dans le traitement de la forme pour soustraire des numéros figés de *Lucrezia Borgia* la notion du temps implacable.⁶⁶ Dans *La traviata*, pour satisfaire l'enjeu dramatique de son dernier acte, Verdi avait recours à l'entrée en scène de différents interlocuteurs de Violetta pour constater une dégradation sans continuité, car stoppée, au summum de la tension dramatique, par des moments statiques tels que l'air « Addio del passato » ou le grand duo « Parigi, o cara, noi lasceremo ». Puccini marque, cependant, un point de rupture avec les manipulations formelles qui l'ont précédé en faveur d'une objectivisation musicale du temps. Le temps n'est plus un paramètre ou un concept abstrait que le compositeur et le librettiste manipulent, figent ou exposent en affectant les formes traditionnelles.⁶⁷ Il devient, à l'instar de l'espace – ou du décor –, la substance omniprésente et essentielle du drame.

Guillaume Castella est adjoint scientifique à la Haute école de musique (HEM) de Genève. Entre 2020 et 2023, il est chercheur à l'Université de Berne dans le projet « Entre grandeur et dérision : l'évolution de la dramaturgie musicale dans l'Italie unifiée » financé par le Fond national Suisse (FNS). Il obtient son doctorat à l'Université de Berne en 2024 en validant une thèse portant le titre : « *Tutta ed esclusivamente propria degl'Italiani* » : *L'opera buffa dans la réflexion critique et identitaire de l'Italie libérale*, sous la direction d'Anselm Gerhard. Il s'intéresse principalement à la dramaturgie musicale, à l'historiographie musicale et aux questions d'identité culturelle dans l'Italie libérale.

Bibliographie

- ASHBROOK, William et POWERS, Harold (1991): *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*, Princeton: Princeton University Press.
- ASR [Archivio Storico Ricordi]: CLET000096 <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/CLET000096>
- BEGHELLI, Marco (2006): « Morphologie de l'opéra italien de Rossini à Puccini », dans *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, éd. Jean-Jacques Nattiez, vol. 4, Paris: Actes Sud, 1174–1204.
- BERNARDONI, Virgilio (2008): *Verso Bohème: Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*, Firenze, Olschki.
- BERNARDONI, Virgilio, GIRARDI, Michele et GROOS, Arthur (éd.) (2004): « *L'insolita forma* » *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini. Atti del Convegno internazionale di studi, Lucca 20-21 settembre 2001* (= Studi pucciniani 3), Lucca: Centro studi Giacomo Puccini.
- BOITO, Arrigo ([1887]): *Otello: Drama lirico in 4 atti*, Milano [etc.]: Tito e Gio. Ricordi.
- BUDDEN, Julian (2005): *Puccini: His Life and Works*, Oxford [etc.]: Oxford University Press.
- BURTON, Tim (2004): *Big Fish: An adventure as big as life itself*, [s. l.]: Columbia Pictures.
- CARNER, Mosco (1968): *Puccini: A critical biography*, New York, Alfred A. Knopf.
- CASTELLA, Guillaume (2025) [2022-2024]: « *Abrakadabra* ou Comment philosopher avec une marotte : une herméneutique ghislanzoniennne de la philosophie de Nietzsche », dans *verdiperspektiven* 7, 99–149.
- CESARI, Gaetano et LUZIO, Alessandro (éd.) (1913): *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano: Stucchi Ceretti & C.

66 « Solo che Donizetti non intende qui descrivere il vissuto soggettivo dei personaggi, bensì sonorizzare il carattere meccanico, freddamente cerimoniale, di quest'enumerazione di delitti, e anche mantenere un senso opprimente di tempo rallentato ma implacabile, che scorre verso lo svelamento dell'identità della dama », ZOPPELLI 2022: 263.

67 FABBRI 2006: 21.

- DAHLHAUS, Carl (1995): « Dramaturgie de l'opéra italien », dans *Histoire de l'opéra italien*, éd. Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli, vol. 6, Liège: Mardaga, 95–183.
- D'AMICO, Fedele (1962): *I casi della musica*, Milano: Il Saggiatore.
- DAVIS, Andrew (2010): *Il Trittico, Turandot and Puccini's Late Style*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- FABBRI, Paolo (2006): « Fugge il tempo!... L'heure fuit », dans *Quaderni della Fondazione Donizetti* 1, 17–27.
- FORNONI, Federico (2020): *Oltre il belcanto: Direttrici drammaturgiche del teatro donizettiano*, Milano, Musicom.
- FORNONI, Federico (2022): *L'opera a luci rosse: Seduzione e sessualità nel melodramma del secondo Ottocento*, Firenze, Olschki.
- Gazzetta musicale di Firenze* (1855): « Poetica ad uso dei librettisti », 15.3.1855, 157–158.
- Gazzetta musicale di Milano* (1894): « Manon Lescaut di Giacomo Puccini al teatro alla Scala », 11.2.1894, 82–97.
- GERHARD, Anselm (2014): « Nachwort », dans Antonio Ghislanzoni, *L'arte di far libretti/ Wie macht man eine italienische Oper?*, Wilhelmshaven: Noetzel, 133–155.
- GIRARDI, Michele (1995): *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia: Marsilio.
- GIRARDI, Michele (2010): « Manon Lescaut: libretto e guida all'opera » dans *Giacomo Puccini: Manon Lescaut*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 2010, 49–97.
- GIRARDI, Michele (2024): *Giacomo Puccini: Tra fin de siècle et modernità*, Milano, il Saggiatore.
- GOSSETT, Philipp (2003): « The case for Puccini », dans *New York Review of Books* 50/5, 39–42.
- GUARNIERI CORAZZOL, Adriana (2018): « L'opera al tempo del cinema: Il 'fermo immagine' di Puccini », dans *Studi pucciniani: Rassegna periodica sulla musica e sul teatro musicale nell'epoca di Giacomo Puccini* 5, 177–206.
- HEPOKOSKI, James A. (1987): *Giuseppe Verdi: Otello*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- HUEBNER, Steven (2006): « Thematic Recall in Late Nineteenth-Century Opera », dans *Studi pucciniani* 3, 77–104.
- LANSON, Gustave (1895): *Hommes et livres: Études morales et littéraires*, Paris: Lecène, Oudin et C^{ie}.
- MANCINI, Roland (1991): « Manon Lescaut », dans *L'avant-scène: opéra* 137, 19–92.
- MEDICI, Mario et CONATI, Marcello (éd.) (1978): *Carteggio Verdi-Boito*, vol. 1, Parma: Istituto di studi verdiani.
- NICOLAISEN, Jay Reed (1980): *Italian opera in transition: 1871–1893*, Ann Arbor: UMI Reserach Press.
- PARKER, Roger (1997): « « Insolite forme », or Basevi's Garden Path », dans *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse*, Roger Parker, Princeton: Princeton University Press, 42–60.
- PECCI, Ricardo (2010): « « Un'altra volta, un'altra volta ancora... »: Manon Lescaut, ovvero un dramma della compulsione », dans *Giacomo Puccini: Manon Lescaut*, Venezia: Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, 11–32.

- PERDIGAO, Lisa K. (2016): « Becoming the Stories: Indefinite Play in *Big Fish* », dans *Tim Burton: Essays on the Films*, éd. Johnson Cheu, Jefferson: McFarland & Company, 86–98.
- POLIGNANO, Antonio (1987): « La storia della *Gioconda* attraverso il carteggio Ponchielli-Ricordi », dans *Nuova Rivista Musicale Italiana* 21/2, 228–245.
- POLIGNANO, Antonio (1992): « Costanti stilistiche ed elementi di drammaturgia musicale nelle due versioni del finale d'atto della *Gioconda* de Ponchielli (1876–1879) », dans *Rivista Italiana di Musicologia* 27/1–2, 327–350.
- PONCHIELLI, Amilcare (1973): *La Gioconda: Dramma in quattro atti*, Milan: Ricordi.
- POWERS, Harold S. (1987): « « La solita forma » and « The Uses of Convention » », dans *Acta musicologica* 59/1, 65–90.
- PUCINI, Giacomo (2015a): *Manon Lescaut: Dramma lirico in quattro atti*, Milano: Ricordi.
- PUCINI, Giacomo (2015b): *Epistolario I: 1877–1896*, Firenze: Leo S. Olschki.
- PUCINI, Giacomo (2021): *Manon Lescaut: Disposizione scenica di Giulio Ricordi*, Torino: EDT.
- ROSEN, David (2004): « « La solita forma » in Puccini's Operas? », dans *Studi pucciniani* 3, 179–199.
- SANGSUE, Daniel (2007): *La relation parodique*, Paris: José Corti.
- SHAW, Bernard (1995 [1893]): « The New Italian School » dans *Shaw on music*, éd. Eric Bentley, New York, London: Applause, 181–189.
- SOFFREDINI, [Alfredo] (1893): « *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini al teatro Regio di Torino la sera del 1 febbraio 1893 », dans *Gazzetta musicale di Milano*, 5.2.1893, 81–82.
- STROHM, Reinhard (1977): « Dramatic time and operatic form in Wagner's *Tannhäuser* », dans *Proceedings of the Royal Musical Association* 104, 1–10.
- WILSON, Alexandra (2007): *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge : Cambridge University Press.
- ZOPPELLI, Luca (1994): *L'opera come racconto: Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia: Marsilio.
- ZOPPELLI, Luca (2002): « « Pur fugge il tempo ». Drammaturgia romantica donizettiana e gestione delle strutture temporali », dans *L'officina del teatro europeo*, éd. Alesandro Grilli et Anita Simon, vol. 2, Pisa: Edizioni Plus – Università di Pisa, 71–78.
- ZOPPELLI, Luca (2017): « « Sotto una forma divertente » Meccanismi comici e tradizioni estetiche nazionali in *Falstaff* », dans *verdiperspektiven* 2, 15–37.
- ZOPPELLI, Luca (2022): *Donizetti*, Milano, il Saggiatore.