

---

# Festival d'Aix-en-Provence

---

*LES NOCES DE FIGARO*

*Opera buffa* en quatre actes

De Wolfgang Amadeus Mozart

Livret de Lorenzo da Ponte

---

Dossier pédagogique 2012

---

**« Un opéra commence bien avant le lever du rideau et se termine bien après qu'il se baisse. Il naît dans mon imagination et devient ma vie. »**

Maria Callas

## Table des matières

<b>Prélude</b> .....	6
Comment lire le dossier ? .....	6
Préparer votre venue .....	7
<b>Vue d'ensemble (V. Brigot)</b> .....	8
<b>Fiche de synthèse des <i>Noces de Figaro</i> (M. Ditche)</b> .....	9
<b>Sources : <i>Le Mariage de Figaro</i> de Beaumarchais (M. Ditche)</b> .....	11
1.1 Beaumarchais .....	12
1.2 Le « roman » de la famille Almaviva .....	15
1.3 <i>Le Mariage de Figaro</i> : ce qu'il faut savoir pour comprendre <i>Les Noces de Figaro</i> .....	17
Encart 1 Synthèse : Beaumarchais, théâtre et opéra .....	21
<b>Du <i>Mariage de Figaro</i> aux <i>Noces de Figaro</i> (M. Ditche)</b> .....	22
2.1 Vienne, Mozart, Da Ponte, 1786 .....	23
Encart 2 : Vienne, 1786 : Contexte historique et politique en quelques dates. ....	25
Encart 3 : Mozart en quelques dates .....	28
Encart 4 : Da Ponte en quelques dates .....	30
2.2 Genèse, création et réception des <i>Noces de Figaro</i> .....	31
Encart 5 : Réception des opéras de Mozart à Vienne (1781-1791) .....	34

2.3 L'adaptation : de la comédie au livret.....	35
<b>Les Noces de Figaro : le livret (M. Ditche) .....</b>	<b>39</b>
3.1 Argument.....	40
Encart 6 : Mais quand donc a lieu le mariage ? .....	44
3.2 Les personnages .....	48
3.3 Les enjeux.....	60
Encart 7 : « Le droit du Seigneur ».....	62
Encart 8 « Il resto nol dico » (« Le reste je ne le dis pas »).....	66
<b>Les aventures de l'opera buffa (E. Dolgouchine).....</b>	<b>70</b>
<b>Guide d'écoute (E. Dolgouchine) .....</b>	<b>73</b>
<b>Pistes pédagogiques (V. Brigot) .....</b>	<b>92</b>
<b>Bibliographie (E. Dolgouchine et M. Ditche) .....</b>	<b>99</b>
<b>Discographie (M. Ditche).....</b>	<b>100</b>
<b>Postlude (M. Ditche).....</b>	<b>101</b>

**Ont participé à la réalisation de ce dossier pédagogique, par ordre alphabétique :**

**Valérie Brigot**, professeur agrégée d'éducation musicale

**Marcel Ditché**, professeur de classes préparatoires Lettres

**Elena Dolgouchine**, musicologue

**Alain Perroux**, conseiller artistique et dramaturge du Festival d'Aix-en-Provence

Relectures et mise en page: **Anne Le Nabour**

# Prélude

## Comment lire le dossier ?

1. Le dossier est conçu de façon à permettre une lecture suivie : chaque chapitre s'intègre dans une cohérence d'ensemble. Mais chaque séquence a son unité et peut être lue séparément comme une fiche, au gré de l'intérêt ou de la recherche.
2. Il est également conçu pour permettre une lecture précise et approfondie mais aussi une lecture plus rapide et synthétique. Les encarts visent à la faciliter. Ils ouvrent aussi parfois des aperçus inattendus.
3. L'objet de l'étude étant *Les Noces de Figaro*, la pièce source du livret, *Le Mariage de Figaro* n'est pas analysée pour elle-même mais en fonction de l'opéra de Da Ponte et Mozart. La présentation de la pièce ne vise qu'à mieux faire connaître et aimer l'opéra.
4. On a pris soin d'éviter d'écraser – comme cela est le cas dans bien des analyses passées – la pièce de Beaumarchais et le livret de Da Ponte sous le « génie » de Mozart qui ne s'en trouvera, même sans palmarès, que plus pleinement reconnu.
5. Le livret est pris au sérieux, lu comme un véritable texte ayant son esthétique propre : destiné à la scène, au chant et à la musique.
6. Le livret et la musique sont naturellement inséparables ; seule la clarté de l'exposé a conduit à les examiner successivement.

## Préparer votre venue

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves, sachant que l'équipe du Festival d'Aix-en-Provence est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire l'argument
- faire une écoute de quelques extraits représentatifs de l'opéra

### RECOMMANDATIONS

Le spectacle débute à l'heure précise. Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle.

On ne sort pas de la salle en dehors de l'entracte et l'on reste silencieux pendant le spectacle afin de ne pas gêner les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer.

Les téléphones portables doivent être éteints.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence au Festival et pendant la représentation et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

### TÉMOIGNAGES

L'équipe du Festival d'Aix-en-Provence souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue et de leurs impressions à travers toute forme de témoignages (écrits, photographies, productions musicales).

N'hésitez pas à nous les faire parvenir.

## Vue d'ensemble



Ca y est, Figaro va enfin se marier. Figaro, vous savez, l'ancien barbier ! Quelques années auparavant, à Séville, il a aidé son maître à conquérir celle dont il était tombé amoureux. Une telle dette crée des liens. C'est pourquoi, abandonnant son statut d'homme libre et indépendant, Figaro

a accepté de retourner au service du comte Almaviva, un Grand d'Espagne.

Almaviva était follement amoureux de la comtesse. Les mois ont passé, puis les ans. Il s'est lassé et, de plus en plus souvent, son regard s'attarde sur les jolies filles qui le croisent. L'une d'entre elle a particulièrement retenu son attention : Suzanne, la fiancée de Figaro... Almaviva ne se pose pas de questions. Il y a peu encore, ses aïeux avaient le droit de passer la nuit de noces avec toutes celles qui vivaient sur ses terres. Un tel droit, si pratique pour le Seigneur, n'a qu'à être rétabli ! Qu'importe l'amour qu'il portait à sa femme ! Qu'importe la relation presque amicale qui s'était établie avec le valet.

Les noces se préparent pourtant, théâtre de moult rebondissements. Chérubin, Marcellina, Barbarina déclinent différentes facettes de l'amour. Des rendez-vous galants sont pris, déguisements et complicité féminine viendront à bout du comte piégé et enfin résigné. L'amour triomphera. Cependant, la nuit est noire, trop noire pour que le dessous des masques soit immédiatement révélé.

C'est tant mieux pour le spectateur...

*Les Noces de Figaro* est un opéra en 4 actes, sur un livret de Da Ponte, d'après la comédie de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*. Il reçoit, lors de sa création à Vienne, le 1er mai 1786, un succès mitigé, mais il

trionphe à Prague peu après et devient extrêmement populaire. *Les Noces de Figaro* est le premier volet d'une fructueuse collaboration entre Mozart et Da Ponte qui aboutira l'année suivante à la création de *Don Giovanni*, puis de *Così fan Tutte* en 1790.

Si Mozart s'éloigne légèrement du caractère prérévolutionnaire de la pièce de Beaumarchais, il ne s'en tient cependant pas à un simple marivaudage. Sous la musique de notre compositeur, les personnages trouvent une profondeur et une résonance tragiques, loin des conventions habituelles de *l'opéra buffa*. Les ensembles, notamment le final, annoncent par leur densité, l'opéra allemand et toute la musique dramatique du 19<sup>e</sup> siècle.

*Les Noces de Figaro* permettront de décliner les différentes thématiques liées à l'histoire des arts au collège. « Arts, création, culture », « arts, État et pouvoir » « arts, ruptures, continuités ». La période historique dans laquelle s'inscrit cette œuvre nous renvoie au programme de 4<sup>e</sup>. Néanmoins, son étude est possible aux différents niveaux du cursus. Au lycée, si le 18<sup>e</sup> siècle correspond à la période historique abordée en classe de seconde, les liens avec le texte de Beaumarchais permettront aux professeurs de lettres de première d'envisager cet opéra comme un éclairage au cours sur le théâtre. Enfin, cet opéra est relié aux différents champs et thématiques inscrits aux programmes d'histoires des arts, à savoir : **champ anthropologique** (arts, corps et expression/le corps, l'âme, la vie/expression des émotions, des caractères et des états), **champ historique et social** (arts et idéologie/l'art et la contestation sociale et culturelle) et **champ esthétique** (l'ensemble des thématiques s'y rapportent).

Illustration : Jean-Honoré Fragonard, *Baiser à la dérobée*



## Fiche de synthèse des *Noces de Figaro*

- Titre :** *Le Nozze di Figaro (Les Noces de Figaro)*
- Genre :** **Dramma giocoso (opéra buffa) en 4 actes (durée environ 3 heures)**
- Livret :** **Lorenzo Da Ponte (1749-1838) ; livret en langue italienne d'après *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (1784)**
- Musique :** **Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**
- Composition :** **Vienne, octobre-avril 1785/1786**
- Création :** **Vienne, Burgtheater, 1<sup>er</sup> Mai 1786**
- Accueil :** **Succès (relatif) à Vienne  
Triomphe à la reprise à Prague, fin 1786-début 1787**
- Action :** **\*Lieu : Espagne ; château d'Aguas Frescas, près de Séville**
- \*Temps : date : 18<sup>e</sup> siècle, dans les années précédant la Révolution française ; durée : une journée (du matin à la nuit), une « folle journée »**

### \*Argument

Le matin même de ses noces avec Suzanne, la femme de chambre de la Comtesse, Figaro, le valet du Comte Almaviva, apprend d'elle que celui-ci, lassé de son épouse après quelques années de mariage, la délaisse et tente d'obtenir, grâce à Bazile, les faveurs de sa fiancée. À Figaro de trouver, par la ruse, le moyen de garder Suzanne des manœuvres de son maître. Mais d'autres obstacles s'accumulent : Marceline, aidée par

Bartolo, affirme posséder de Figaro une promesse de mariage qu'elle veut faire reconnaître en justice ; Chérubin, le jeune page du Comte, poursuit de son désir naissant toutes les femmes du château, dont Suzanne et la Comtesse, et sème partout le désordre. Le premier stratagème imaginé par Figaro échoue. Heureusement, les femmes prennent le relais : la Comtesse, qui veut confondre son mari volage et tenter de le ramener à elle, modifie le plan de Figaro ; elle échangera ses vêtements avec Suzanne et se rendra, à la place de Chérubin travesti, initialement prévu par Figaro, au rendez-vous fixé au Comte le soir même sous les pins. Après bien des péripéties et coups de théâtre (Marceline se révèle en réalité la mère de Figaro et Bartolo son père !) et un vertigineux enchaînement final de méprises et surprises, favorisées dans le parc par la nuit et les déguisements, tout s'arrange et rentre dans l'ordre : Figaro et Suzanne, après une brouille due à la jalousie, se réconcilient, la Comtesse pardonne à son mari et la fête peut commencer.

### -Personnages

**Le Comte Almaviva** (basse)  
Grand d'Espagne, Seigneur  
du château d'Aguas Frescas

**La Comtesse Almaviva** (soprano)  
(Rosine), épouse du Comte

**Figaro** (basse)  
Valet de chambre du Comte

**Suzanne** (soprano)  
Femme de chambre de la  
Comtesse

**Chérubin** (soprano)  
rôle chanté par une femme,  
page du Comte

**Bartolo** (basse)  
Médecin, ex tuteur de Rosine

**Marceline** (soprano)  
Gouvernante

**Antonio** (basse)  
Jardinier du Comte  
Oncle de Suzanne  
Père de Barberine

**Barberine** (soprano)  
Fille d'Antonio

**Bazile** (ténor)  
Maître de musique

**Don Curzio** (ténor)  
Juge

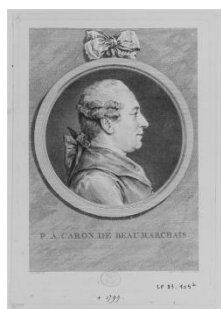
**Paysans et paysannes** (Chœur)

## 1) Sources : *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais

## Beaumarchais

### a) Une vie d'aventurier (1732-1799)

La vie de Beaumarchais fut agitée, foisonnante et trépidante ; il mena une existence romanesque fascinante, du règne de Louis XV à la fin du Directoire, en passant par la Révolution et la Terreur (voir le film d'Edouard Molinaro *Beaumarchais l'insolent* 1996).



Charles-Nicolas Cochin, *Portrait de Beaumarchais*  
Paris, BnF

Il naît le 24 janvier 1732 à Paris d'un père artisan horloger. De son véritable nom Pierre-Augustin Caron, il prendra le nom aristocratique de Beaumarchais lors de son mariage en 1756 avec une riche veuve, propriétaire d'une terre de ce nom.

Il exerce au cours de son existence de multiples charges et fonctions qui révèlent une incroyable énergie d'entreprendre et l'ambition d'acquérir pouvoir et argent : horloger et inventeur ; clerc d'office de la Maison du Roi, chargé de surveiller à Versailles les mets servis au souverain ; professeur de harpe des filles de Louis XV ; secrétaire du Roi, charge qui l'anoblit en 1761 ; lieutenant général des chasses du Roi ; homme d'affaires passionné d'intrigues financières et commerciales dans toute l'Europe ; agent secret au service du pouvoir

royal ; trafiquant d'armes et éditeur de Voltaire. Malgré des déboires passagers, Beaumarchais parvient ainsi à accumuler une fortune considérable que la Révolution met à mal : emprisonné, contraint à l'exil en 1793, il ne peut revenir à Paris qu'en 1796, après la fin de la Terreur, et connaît alors quelques années de difficultés financières. Il meurt subitement à Paris le 18 mai 1799.

Cette vie turbulente, Beaumarchais la prêtera en partie à son personnage de Figaro (*Mariage de Figaro* Acte V, sc. 3) qui affirme, désabusé, avoir « tout vu, tout fait, tout usé »

### b) L'homme de Lettres

#### *Et la Littérature ?*

Et la Littérature dans tout cela ? Elle n'occupe qu'une petite partie de la vie de Beaumarchais qui présentait ou feignait de présenter ses activités d' « homme de lettres » comme un « délassement honnête » ou même un « amusement ».

Avant de se lancer en Littérature, Beaumarchais devint célèbre dans l'Europe entière par la rédaction d'une série de *Mémoires* (1774) contre le juge Göezman, chargé de juger l'affaire qui l'opposait au comte de La Blache et qu'il considérait comme corrompu par son adversaire. La publication de ces mémoires judiciaires très brillants, pleins de verve et d'esprit satirique contre les abus des Grands, suscita l'admiration de Voltaire et passionna toute l'opinion publique européenne. Goethe en tira même une pièce de théâtre, *Clavigo*.

## **Beaumarchais et le théâtre**

C'est au théâtre principalement que Beaumarchais consacra son écriture. Il montra dans ce domaine la même volonté de justice en fondant la Société des auteurs dramatiques, chargée de défendre le droit des auteurs contre les comédiens. Cela lui valut quelques démêlés avec les acteurs de la Comédie-Française, où il fit cependant représenter ses pièces.

Il a suffi, dans une œuvre dramatique restreinte, comparée à celle de Molière par exemple, de deux chefs-d'œuvre reconnus (*Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*) pour lui permettre d'occuper une des premières places du théâtre français.

- 1757-1765 : Beaumarchais écrit des *Parades* (petites pièces comiques imitant une tradition populaire) dont quatre seulement sont conservées.
- 1767 *Eugénie*. Drame. Demi succès à la Comédie-Française. Texte accompagné lors de la publication par un *Essai sur le genre dramatique sérieux*.
- 1770 *Les Deux Amis ou le négociant de Lyon*. Drame. Échec total.
- 1775 ***Le Barbier de Séville***. Comédie. La pièce est acceptée à la Comédie-Française en 1773 mais n'est jouée qu'en 1775. D'abord un échec le 23 février, dans une version en 5 actes. Puis un triomphe le 26 février dans une version réécrite en 4 actes.

1784 ***La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro***. Comédie. Triomphe à la Comédie-Française.

1792 *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable*. Drame. Accueil mitigé au Théâtre du Marais. Pièce reprise triomphalement à Paris en 1797.

Deux de ces œuvres, *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, furent traduites et jouées dans toute l'Europe.

### **c) Beaumarchais et l'opéra**

Beaumarchais s'intéressa de près à l'Opéra et celui-ci le lui rendit bien.

#### ***Beaumarchais et l'opéra***

Beaumarchais fut un théoricien du genre : il proposa, dans sa longue préface de *Tarare* (« Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra ») une réforme où il défendait en particulier la prééminence du texte sur la musique et le dépassement des genres.

Il composa lui-même des opéras :

1775 *Le Barbier de Séville ou la précaution inutile* (livret et musique). Opéra-comique refusé par la Comédie Italienne. Réécrit par Beaumarchais sous la forme d'une comédie.

1787 *Tarare*. Beaumarchais écrit le livret ; la musique est composée en étroite collaboration avec Antonio Salieri, le rival de Mozart, qui fit le déplacement de Vienne à Paris pour travailler avec lui. Représentée avec un grand luxe de mise en scène, cette œuvre eut un succès public durable mais elle est aujourd'hui très rarement représentée.

Le sujet de *Tarare* est particulièrement intéressant par rapport au *Mariage de Figaro* et aux *Noces de Figaro*. C'est une sorte de version noire du *Mariage de Figaro*:

Dans un royaume oriental, Tarare, un obscur soldat, lutte contre le tyran Atar, féroce et corrompu, qui tente d'enlever la femme qu'il aime, Astasie. Le mérite et la vertu l'emportent sur la naissance et le hasard. Le despote se suicide et Tarare est porté au pouvoir par le peuple. Atar, on le voit, est une sorte d'Almaviva, poussant à son extrême le pouvoir tyrannique ; avec davantage de vertu, mais moins de gaîté, avec un sabre en plus, Tarare est un Figaro qui prendrait la place d'Almaviva.

### ***L'Opéra et Beaumarchais***

L'opéra se tourna vers Beaumarchais avec bonheur puisque ses deux comédies les plus célèbres donneront naissance aux livrets de chefs-d'œuvre reconnus.

\**Le Barbier de Séville* (1775) fut adapté dans le livret de deux opéras :

1782 G. Paisiello, *Le Barbier de Séville*, *opera buffa*, livret de G. Petrosellini, d'après Beaumarchais. Création à Saint-Pétersbourg avec un vif succès, reprise à Vienne dès 1783 avec, là aussi, un triomphe. L'œuvre est malheureusement et injustement un peu oubliée aujourd'hui malgré quelques tentatives récentes de représentation.

1816 G. Rossini, *Le Barbier de Séville*, Livret de Cesare Sterbini, d'après Beaumarchais. Création à Rome. Échec de la première. Puis énorme succès. Une des œuvres aujourd'hui les plus jouées.

\**Le Mariage de Figaro* (1784) connaît un tel succès européen qu'il ne faut que deux années pour voir Da Ponte adapter la pièce pour le livret des *Noces de Figaro*, à Vienne (1786)

1793 : Représentation à l'opéra de Paris d'une œuvre intitulée *Le Mariage de Figaro*, constituée d'un mélange de la pièce et d'airs de Mozart sur des vers de Beaumarchais. Échec.

1807 : Première représentation à l'Opéra de Paris des *Noces de Figaro* de Mozart.

S'il collabora avec Salieri, Beaumarchais ne rencontra sans doute jamais Mozart. On ne sait pas non plus ce qu'il pensait de sa musique.

## 1.2 Le « roman » de la famille Almaviva

*Le Mariage de Figaro* forme avec *Le Barbier de Séville* (1775) et *La Mère coupable* (1792), pièce postérieure à l'opéra de Mozart, une trilogie consacrée à la famille Almaviva que Beaumarchais désigne comme le « roman » de cette famille. D'une pièce à l'autre reviennent les personnages essentiels (Almaviva, Rosine, Figaro), d'autres s'ajoutent (comme Suzanne ou Chérubin dans *Le Mariage de Figaro* ou disparaissent (comme Chérubin dans *La Mère coupable*).



Emile Bayard, *La Belle à son balcon. Le Barbier de Séville. Rosine, Acte 1, scène 3*  
Paris, BnF

Ce système du retour installe les personnages dans la durée et leur donne une épaisseur romanesque : trois années séparent dans la fiction *Le Mariage de Figaro* du *Barbier de Séville* et *La Mère coupable* se passe vingt ans après *Le Mariage de Figaro*. C'est le passage de la jeunesse au début du l'âge mûr et à la vieillesse. On comprend que le ton s'assombrit. Les deux premières pièces sont des comédies, mais

*Le Mariage de Figaro* a déjà perdu de la « franche gaîté » du *Barbier de Séville* ; la dernière est un drame dominé par le pathétique.

### a) *Le Barbier de Séville*

La pièce se déroule en une journée à Séville. Le jeune Comte Almaviva est tombé amoureux de Rosine, qu'il a suivie de Madrid à Séville. Mais celle-ci est enfermée dans sa maison par le vieux médecin Bartolo, son tuteur, qui veut l'épouser. Almaviva engage Figaro, rencontré par hasard, qui a jadis été à son service et est devenu barbier à Séville après de nombreuses vicissitudes. Figaro aide Almaviva à pénétrer par la ruse, sous un déguisement, dans la maison de Bartolo, à tromper puis acheter le maître de musique Bazile, âme damnée du vieillard, et à épouser Rosine dans la maison même de Bartolo avant son retour.

### b) *Le Mariage de Figaro*

Au château d'Agua Frescas, à trois lieues de Séville, trois ans après le mariage d'Almaviva et Rosine. L'action se déroule en une journée, comme le souligne le sous-titre de la pièce, « La folle journée ».

Le Comte Almaviva, si amoureux de Rosine, est devenu un libertin qui poursuit de ses assiduités toutes les filles du château et surtout Suzanne, la femme de chambre de la Comtesse, qui doit épouser Figaro le jour même. Les valets se voient contraints de déployer un subtil stratagème pour empêcher le Comte de parvenir à ses fins. Ils sont aidés en cela par la Comtesse qui rêve de reconquérir son mari. Mais le vieux tuteur de Rosine, Bartolo, désireux de se venger de Figaro, soutient Marceline, l'ancienne gouvernante de Rosine, qui prétend posséder une promesse de mariage de Figaro. Et Chérubin, le jeune page du Comte, amoureux de toutes les femmes, dont la Comtesse, gêne tout le monde et perturbe tout. Finalement tout

s'arrange : Marceline se révèle être la mère de Figaro et Bartolo son père. Les parents vont se marier en même temps que Figaro et Suzanne. La comtesse, elle, pardonne à son mari. Mais ce retour à l'ordre n'est-il pas fragile et provisoire ?

### **c) *La Mère coupable***

La famille Almaviva a quitté l'Espagne pour Paris, où elle occupe un hôtel particulier. La Révolution vient d'avoir lieu : nous sommes en 1790.

La faute et la culpabilité rongent tous les membres de la « famille » : vingt ans auparavant, la Comtesse a eu un enfant de Chérubin, nommé Léon ; le Comte de son côté a eu une fille adultérine, Florestine, qu'il présente comme sa pupille ; Suzanne a sans doute eu des faiblesses pour Bégearss, major irlandais devenu l'homme de confiance du Comte. C'est en réalité un traître machiavélique, nouveau Tartuffe, qui cherche à détruire la famille Almaviva, et en épousant Florestine, à accaparer sa fortune. Mais grâce à Figaro, valet vieilli mais toujours habile dans l'intrigue, tout finit bien : le traître est démasqué, le Comte et la Comtesse se réconcilient, Léon et Florestine, qui s'aiment, peuvent se marier. C'est le triomphe de la famille et du père.

#### ***La mémoire du spectateur***

La troisième pièce, *La Mère coupable*, inconnue des spectateurs de l'époque des *Noces de Figaro*, n'influence guère non plus, étant donné l'oubli où elle se trouve, la mémoire du spectateur de l'opéra aujourd'hui. Sa connaissance tendrait à confirmer une interprétation pessimiste du retour à l'ordre opéré à la fin du *Mariage de Figaro* et des *Noces de Figaro*.

Il n'en va pas de même du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*. Les spectateurs des *Noces de Figaro* de 1786 connaissaient pour la plupart *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais et plus

sûrement encore l'opéra qu'en avait tiré Paisiello, souvent représenté à Vienne avec un grand succès les années précédentes. C'est pourquoi le livret des *Noces de Figaro* peut se contenter d'évoquer rapidement le désir de vengeance de Bartolo qui renvoie à l'intrigue, connue de tous, du *Barbier de Séville*. Beaucoup de ces spectateurs viennent de lire, en français ou en traduction, *Le Mariage de Figaro*. Il y a donc chez eux une véritable mémoire des personnages et des intrigues où ils se meuvent. D'où, en plus de l'attente, le plaisir de voir ce que sont devenus les personnages depuis *Le Barbier de Séville*, leur changement : Almaviva, amoureux passionné, devenu mari volage ; la vive Rosine, désormais Comtesse triste et abandonnée ; Figaro, passé de l'offensive au service d'Almaviva (assaut de la maison de Bartolo et enlèvement de Rosine à son tuteur) à la défensive (protéger Suzanne des manœuvres du même Almaviva). La familiarité n'engendre pas un plaisir moins grand que la découverte. Cela vaut naturellement pour le spectateur d'aujourd'hui, à condition qu'il réactive cette mémoire culturelle.



### 1.3 Le Mariage de Figaro : ce qu'il faut savoir pour comprendre *Les Noces de Figaro*

#### a) Genèse, création et réception.

##### Genèse :

Après le triomphe du *Barbier de Séville* (1775), Beaumarchais songe à une suite et termine sa nouvelle pièce, *Le Mariage de Figaro* dès 1776 ou 1778. La Comédie-Française accepte le texte en septembre 1781 ; mais la pièce n'est créée que trois ans plus tard. Ce retard est dû à l'opposition personnelle du roi Louis XVI (« Cela ne se jouera pas » aurait-il déclaré), et aux changements importants imposés par la censure. Durant cette période sont organisées des lectures de la pièce dans les milieux aristocratiques qui contestent l'absolutisme royal, dont Beaumarchais recherche le soutien. La réputation sulfureuse du texte en augmente l'attente dans le public et Beaumarchais sait en faire un argument publicitaire.

##### Création et réception :

La pièce est enfin créée le 25 avril 1784, à la Comédie-Française, seule scène possédant les moyens de monter une pièce aussi importante et lieu de consécration des auteurs. Elle rencontre immédiatement un immense succès : 67 représentations sont données au cours de l'année. Des incidents liés à l'édition du texte provoquent une incarcération de l'auteur, d'environ une semaine, en mars 1785. La pièce sera éditée peu après, accompagnée d'une longue préface. Signe du succès : les traductions se multiplient dans tous les pays européens en même temps que des parodies ou des suites.

#### b) Argument

**Lieu :** Château d'Agua Frescas, à trois lieues de Séville.

**Temps :** Au 18<sup>e</sup> siècle, vers les années 1770.

##### Acte 1

Le matin ; jour du mariage de Figaro et Suzanne.

Chambre « à demi démeublée » (déménagée) ; seulement un « grand fauteuil de malade au milieu ».

Le mariage de Figaro et Suzanne doit avoir lieu le jour même mais deux obstacles se dressent : Suzanne révèle à Figaro que le Comte exige d'elle le « droit du Seigneur », pourtant déjà aboli par lui ; Marceline, aidée par Bartolo, avide de vengeance, veut poursuivre Figaro en justice pour lui faire respecter sa promesse de mariage en cas de non remboursement d'une dette. Le Comte, venu pour obtenir de Suzanne un rendez-vous, surprend son jeune page Chérubin caché. Il le nomme officier pour l'éloigner du château. La cérémonie de renonciation au droit du Seigneur, que tentait d'obtenir Figaro, est retardée par le Comte.

##### Acte 2

Milieu de la journée.

Chambre très luxueuse de la Comtesse.

Le plan conçu par Figaro pour protéger Suzanne des manœuvres du Comte consiste à lui faire croire, pour exacerber sa jalousie, que son honneur est menacé par un galant qui aurait rendez-vous avec la Comtesse et à lui proposer le soir même un rendez-vous au jardin avec Suzanne, où se rendrait en réalité Chérubin, qui n'est pas parti, déguisé en fille. Mais, à son retour précipité de la chasse, le Comte manque de trouver dans la chambre Chérubin,

que Suzanne et sa maîtresse travestissaient en femme. Chérubin réussit cependant à s'enfuir en sautant dans le jardin. Rien ne s'arrange pour autant : Marceline, secondée par Bartolo et Bazile, produit devant la justice du Comte la promesse de mariage de Figaro.

### **Acte 3**

Après-midi.

Grande salle (« salle du trône ») du château.

Croyant que Suzanne l'a trahi en révélant ses manœuvres à Figaro, le Comte, découvrant que le rendez-vous que venait de lui fixer Suzanne n'était qu'un stratagème pour faire gagner son procès à Figaro, décide d'obliger son valet à épouser Marceline en lui faisant perdre ce procès. Mais coup de théâtre : lors de l'audience, mal engagée pour Figaro, Marceline se révèle être sa mère et Bartolo son père. Deux mariages pourront ainsi être célébrés si le Comte donne son accord.

### **Acte4**

Fin d'après-midi.

Une galerie du château.

Le mariage de Figaro et Suzanne semble pouvoir se dérouler. Mais la Comtesse, pour confondre son époux et le ramener à elle, demande à Suzanne de lui fixer par un billet un rendez-vous le soir au parc sous les grands marronniers ; elle s'y rendra elle-même, déguisée en Suzanne, tandis que celle-ci prendra les vêtements de sa maîtresse. Suzanne saisit l'occasion de la cérémonie de l'abandon du « droit du Seigneur » pour remettre le billet au Comte. Mais Figaro, qui surprend Almaviva en train de lire ce billet, croit que Suzanne l'a trahi.

### **Acte 5**

La nuit.

Le parc, avec une allée de marronniers et deux pavillons de jardin, à gauche et à droite.

Dans le parc, Figaro, plein d'amertume et de jalousie, veut, avec une troupe de paysans et de travailleurs qu'il a rassemblés, surprendre le rendez-vous de Suzanne avec le Comte. Mais l'obscurité et l'échange des vêtements entraînent une série de quiproquos : Figaro reconnaît finalement Suzanne sous les habits de la Comtesse, et le Comte découvre stupéfait que la femme qu'il courtisait n'était autre que sa propre épouse. La Comtesse pardonne à son mari. Tout semble rentrer dans l'ordre. Mais le vaudeville final, dont les couplets sont chantés successivement par les différents personnages, laisse entendre que cet ordre est fragile et provisoire.

### **c) Personnages**

La promotion du valet d'intrigue Figaro en un personnage doté d'une véritable épaisseur humaine, en particulier par sa méditation philosophique désabusée du long monologue de l'acte V, sc.3, son extraordinaire succès auprès du public, dû à sa parole subversive, et sa transformation en figure mythique tendent à fausser le regard sur le système des personnages de la pièce. Loin d'être fondée sur la prédominance d'un seul, si prestigieux soit-il, l'œuvre se caractérise par un extraordinaire foisonnement de figures. Il constitue le château (qui remplace la maison du *Barbier de Séville* et de la comédie classique) en une petite société, où se côtoient tous les rangs, âges ou sexes, et animée par des conflits de portée à la fois sociale et humaine (désir, argent, pouvoir). Les relations dans ou entre les couples, avec les autres personnages y comptent davantage que les êtres individuels.

Tout tend à la complexification. La relative dévalorisation du valet traditionnel sur le plan de la maîtrise de l'action conduit à une promotion des figures féminines, en particulier de Suzanne. Certains personnages changent de rôle, comme Marceline ou Bartolo, qui passent du rôle d'opposant à l'action de Figaro à celui d'adjuvant après la scène de reconnaissance. Chérubin devrait aider les projets de Figaro mais sa présence importune les fait constamment échouer. On peut envisager l'action de multiples points de vue, comme le montre la difficulté à « raconter la pièce » : on peut le faire à partir du désir perturbateur d'Almaviva, de la stratégie défensive de Figaro, de la position d'abandon et de souffrance de la Comtesse ou de celle d'objet de tous les désirs de Suzanne ; et d'autres encore, y compris les « minuscules » comme Fanchette. Sans oublier le personnage collectif du peuple constitué par le Comte en soutien musclé (« ses gens ») ou par Figaro en une sorte de tribunal de l'opinion publique.

Tous ces personnages et ces situations constituent un matériau structuré certes mais mobile pour une adaptation.

#### **d) Enjeux du *Mariage de Figaro***

##### **Enjeux esthétiques**

*Le Mariage de Figaro* est un dépassement de la comédie traditionnelle, une « pièce totale et expérimentale, où fusionnent le comique, le sérieux, la musique, la danse, la poésie, l'individuel, le social, le satirique et le symbolique. » (J. Goldzink)

L'opposition de la tragédie et de la comédie est dépassée et renouvelée par l'esthétique du « drame sérieux », théorisé par Beaumarchais et Diderot (sujet bourgeois, pathétique et sensibilité, tableaux et pantomimes). Le valet n'est plus seulement un valet d'intrigue destiné à faire rire, mais peut méditer sur les problèmes existentiels ; le couple des valets tend à l'emporter sur celui des maîtres, les problèmes publics se mêlent aux problèmes privés.

La dramaturgie se révèle virtuose : complexité de l'intrigue, jeux avec l'espace et le temps, rôle attribué aux objets, mélange du sérieux et du rire, des gags farcesques aux traits d'esprit.

Da Ponte et Mozart se trouvent avec *Le Mariage de Figaro* devant une œuvre ouverte, à l'esthétique et à la dramaturgie nouvelles ; beaucoup de possibilités mais des choix à effectuer pour l'adapter aux exigences d'un livret d'opéra, qui ne sont pas les mêmes que celles d'un texte littéraire ni même théâtral, tant dans le domaine des situations que du langage : clarté, concision, efficacité, adaptation au chant, à la musique et aux structures de l'opéra (récitatifs, airs).

##### **Enjeux moraux et socio-politiques**

La pièce fut d'abord jugée licencieuse et indécente sur le plan des mœurs et de la morale. Le libertinage du Comte qui vise non seulement Suzanne mais aussi Fanchette et d'autres petites paysannes des environs, l'utilisation du pouvoir de l'argent et de paroles trompeuses dans l'entreprise amoureuse ne sont pas sans faire écho aux séductions de Dom Juan ou de Valmont (la publication des *Liaisons dangereuses* de Laclos date de 1782). C'est tout l'immoralisme d'une aristocratie décadente qui est ainsi dénoncé. Certaines situations sont scabreuses, en particulier dans la relation de Suzanne et de la Comtesse avec Chérubin et les troubles du désir et du plaisir irriguent toute la pièce.

Mais l'œuvre fut surtout jugée subversive et scandaleuse sur le plan socio-politique. Dans la préface, tout en usant des précautions d'usage, Beaumarchais annonce clairement ses intentions : « L'auteur a formé son plan de façon à y faire entrer la critique d'une foule d'abus qui désolent la société. » De fait Figaro mais aussi Suzanne ou Marceline dénoncent les privilèges et les excès du pouvoir, celui des aristocrates comme Almaviva, mais aussi des hommes en général. La seule naissance et non le mérite a donné à Almaviva rang, classe, richesse. Il cumule tous les pouvoirs : politique, militaire, judiciaire. Sous les apparences d'homme éclairé (il a supprimé le droit du

Seigneur) il use de tous ces pouvoirs dans son seul intérêt personnel au profit de son désir et de son libertinage : son argent lui sert à acheter Suzanne et Fanchette à l'occasion, à exercer sur elles un chantage ; il met ses fonctions de juge au service de sa vengeance personnelle, nomme officier, pour s'en débarrasser, un garçon de 13 ans, Chérubin. Marceline dénonce, elle, une société où les femmes sont sur tous les plans, économique, social ou moral, asservies aux hommes. Mais Almaviva sera défait par Figaro et surtout par les femmes, Suzanne et la Comtesse : « J'ai voulu ruser avec eux. Ils m'ont traité comme un enfant. » (Acte V, sc.19) Ainsi se trouve mis en échec et quelque peu ridiculisé le maître tout puissant mais sont aussi dénoncés bien des abus sociaux.

Cette critique prend la forme - c'est l'aspect le plus direct et visible - de tirades où se déploie avec fureur et virulence la colère des victimes (diatribe de Marceline contre les hommes, long monologue de Figaro surtout contre toutes les inégalités sociales, la censure, les injustices, qui font obstacle à l'homme tentant de réussir par son seul mérite), mais aussi de formules souvent cinglantes qui prennent l'allure de mots d'auteur (certaines sont restées célèbres comme : « Sans la liberté de blâmer il n'est point d'éloge flatteur » ou pour définir le métier de courtisan : « Recevoir, prendre et demander voilà le secret en trois mots. »). Mais elle s'affirme aussi de façon plus indirecte dans l'évocation de situations en elles-mêmes scandaleuses : le marchandage du Comte avec Fanchette, le chantage opéré envers Suzanne, le détournement du procès, etc. Figaro joue souvent le rôle de porte-parole mais il n'est pas toujours nécessaire de dire les choses car montrer suffit.

Cette dimension fortement politique de la pièce, en partie masquée par le badinage et la gaîté, prend-elle une portée « révolutionnaire » ou « pré-révolutionnaire », comme on l'affirme souvent ? La question ne se pose que pour des lecteurs ou des spectateurs situés au delà de l'Événement de 1789 ; pour ceux de 1784 la question ne présente aucune pertinence. La crise de l'Ancien

Régime, les revendications des Grands et du peuple ne laissent en rien prévoir l'écroulement brutal et violent de la royauté. C'est le surgissement de l'Événement lui-même qui transforme la pièce en œuvre semblant annoncer par ses virulentes critiques 1789 et en fait ainsi une œuvre « révolutionnaire » ou « pré-révolutionnaire » : « Figaro a tué la noblesse » déclare Danton cette même année et Napoléon dira un peu plus tard du *Mariage de Figaro* : « C'est déjà la Révolution en action. » Encore faut-il s'entendre sur le sens de ces termes. Les critiques de l'ordre établi peuvent paraître dangereuses, de même que l'image de Figaro entraînant à plusieurs reprises derrière lui une troupe de paysans, de valets ou de travailleurs pour contraindre ou confondre le Seigneur. C'est bien ainsi que Louis XVI l'avait senti. Mais la pièce ne propose nullement un renversement violent du Comte ou son élimination, l'incendie ou la destruction du château par des paysans armés de fourches. La pièce se termine - comédie oblige - dans la réconciliation générale, une fête célèbre l'ordre ancien retrouvé. C'est dans cet ordre socio-politique que Figaro veut s'insérer. Il veut s'enrichir, non devenir le maître du château, comme le dit la réplique qui clôt la pièce : « Ma femme et mon bien mis à part, tous me feront honneur et plaisir. » Pièce « révolutionnaire », si l'on y tient, si l'on voit dans la critique des privilèges de la naissance et la revendication de la capacité pour le mérite d'assurer à chaque individu sa place dans la société l'amorce de réformes aboutissant à un ordre social plus juste que celui qui régit la petite société du château d'Agua Frescas. On comprend l'importance idéologique de la représentation théâtrale de la lutte du valet contre le maître et de la prééminence accordée au couple des valets sur celui des maîtres. Les temps sont en train de changer. *Le Mariage de Figaro* n'a pas fait prendre la Bastille mais il représente le spectacle de la lutte contre un pouvoir et une noblesse repliés sur leurs privilèges et incarne les revendications d'une classe montante : la bourgeoisie.

## Encart 1 Synthèse : Beaumarchais, théâtre et opéra

1732 : naissance de Beaumarchais

1775 : Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*

1782 : G. Paisiello, *Le Barbier de Séville, opera buffa*, livret d'après la pièce de Beaumarchais, Saint-Pétersbourg

1783 : G. Paisiello, *Le Barbier de Séville*, reprise à Vienne.Triomphe.

1784 : Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*.Triomphe.

1786 : Mozart, *Les Noces de Figaro*, livret de Da Ponte d'après *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, Vienne

1787 : Salieri, *Tarare*, opéra, livret de Beaumarchais. Succès.

1788 : Salieri, *Axur, Roi d'Ormus*, livret de Da Ponte (d'après *Tarare*), Vienne

1792 : Beaumarchais, *La Mère coupable*

1799 : mort de Beaumarchais

1807 : Mozart, *Les Noces de Figaro*, première représentation à Paris

1816 : G. Rossini, *Le Barbier de Séville*, livret d'après la pièce de Beaumarchais.

## 2) Du *Mariage de Figaro* aux *Noces de Figaro*

## 2.1 Vienne, Mozart, Da Ponte, 1786

### a) Vienne, 1786

#### *Une vie musicale intense*

En 1786 l'empereur Joseph II, frère de Marie-Antoinette, issu de la famille des Habsbourg, règne sur l'Autriche depuis la mort en 1780 de sa mère Marie-Thérèse avec laquelle il avait jusque là partagé le pouvoir, et sur le Saint Empire Romain Germanique depuis la mort de son père François 1<sup>er</sup> de Lorraine en 1760. Il se veut « despote éclairé » et entame dès son avènement une série de réformes inspirées par la Philosophie des Lumières.

Vienne (environ 200 000 habitants) est alors la capitale politique et artistique de l'Empire. Dans cette cité, socialement très hiérarchisée, la vie théâtrale, musicale et opératique est intense, à la cour, dans les églises, les palais viennois ou les demeures de campagne aristocratiques, les salons bourgeois ou les jardins publics. Les lieux de spectacle abondent : deux théâtres sont liés à la cour, dont le Burgtheater, où sont créées *Les Noces de Figaro*, mais les théâtres privés tendent également à se multiplier dans les palais de la noblesse ou la cité. Les églises, que la vie sociale oblige à fréquenter, favorisent le développement de la musique religieuse que l'empereur ne tarde pas à réglementer. Les fêtes et les réceptions de la cour sont autant d'occasions de donner des bals, des représentations ou des concerts et les salons mondains s'organisent autour des activités musicales où le chant et surtout le piano, dont l'étude est devenue une obligation sociale, sont rois. L'intensité de cette activité musicale a donné naissance à un secteur économique florissant : l'édition musicale et la fabrication des instruments.

Les représentations d'opéra diffèrent alors beaucoup de celles d'aujourd'hui. La grande saison se situe à la fin de l'hiver, dans des

salles non chauffées (Mozart se plaint souvent d'avoir pris froid). La soirée commence tôt, vers sept heures, et dure longtemps car beaucoup d'airs sont bissés. Même si à Vienne ne règne pas la même liberté que dans les théâtres italiens le silence est loin d'être la règle. La vie sociale ne s'interrompt pas pendant le spectacle : on bavarde beaucoup dans les loges, sortes de petits salons, on se divertit, on se déplace pour faire des visites ou régler des affaires. L'attention se concentre essentiellement sur les grands airs. Les cabales s'expriment aussi bruyamment.

#### *Le rôle de Joseph II*



Joseph II

L'empereur donne l'impulsion à cette vie artistique, la dirige et la contrôle, tout en se montrant économe. Il rémunère des charges officielles qui assurent un revenu stable aux artistes même s'il reste souvent modeste. Son rôle dans le domaine de l'opéra, qui exige d'énormes moyens, est essentiel. Il ouvre en 1777 un opéra allemand qu'il devra, faute du succès attendu, fermer quelques années plus tard, en 1783. Il rouvre alors l'opéra italien et recrute une troupe de chanteurs réputés à Venise. Le Prince passe de nombreuses

commandes aux artistes à l'occasion des fêtes et des cérémonies officielles de la cour, organise des concerts, parfois des concours (comme celui qui opposa dans la composition d'un opéra Mozart et Salieri en 1786) où peuvent s'illustrer compositeurs, instrumentistes et chanteurs. Il crée ainsi un modèle d'action que les grands aristocrates, en rivalisant entre eux, s'efforcent d'imiter : ils entretiennent des orchestres (« chapelles ») parfois très importants pour jouer dans les salles aménagées de leurs demeures, comme le prince soutient la Chapelle musicale impériale. L'importance du rôle de Joseph II apparaît mieux encore, par comparaison avec la politique artistique beaucoup moins éclairée de Léopold II qui lui succède à sa mort en 1790.

#### *La condition sociale des musiciens*

N'idéalisons pas pourtant cette vie artistique passionnante. Elle ouvre certes aux artistes un champ d'expression large et varié mais elle est rude et les musiciens, sauf quelques exceptions, peinent à atteindre une condition sociale satisfaisante.

Ils sont contraints de se lancer à la chasse aux charges officielles offertes par le pouvoir (Compositeur de la Cour, Maître de Chapelle, Musicien d'un orchestre permanent). À défaut de ces charges, qui présentent l'avantage d'assurer un revenu régulier, il faut chercher dans l'aristocratie ou l'Église un patron susceptible d'entretenir plus ou moins généreusement l'artiste en lui passant des commandes et en lui fournissant des occasions de composition et de jeu. Mais le patronage réduit souvent à une condition servile : le musicien est socialement assimilé à un domestique et écrasé sous une multiplicité de travaux ; à la composition et à l'exécution d'œuvres s'ajoutent des tâches peu valorisantes : faire répéter chanteurs et instrumentistes, donner des leçons aux différents membres de la famille, adapter ou éditer des pièces musicales diverses. Les carrières indépendantes de

ces sujétions au pouvoir réclamaient une énergie débordante et conduisaient rarement à la fortune, sauf dans le cas de quelques compositeurs d'opéras italiens – seul domaine où l'on pouvait réellement réussir – comme Paisiello qui parvint à accumuler gloire, honneur et argent (le rêve de Mozart !) en composant pour des commanditaires différents. Il fallait multiplier les activités : concerts, enseignement, adaptation, édition, tournées à l'étranger.

La condition des compositeurs était aggravée par l'absence de protection juridique des œuvres : les droits d'auteur n'existant pas (un compositeur d'opéra par exemple reçoit une somme forfaitaire), une fois que le commanditaire avait payé sa commande, les œuvres pouvaient être copiées, jouées, adaptées ou arrangées sans contraintes. D'où la nécessité d'être continuellement à la recherche de nouvelles commandes, ce qui exigeait de nombreux déplacements, des entrevues et l'affrontement de vives rivalités.

C'est le prestige de Vienne comme capitale culturelle qui explique qu'elle ait attiré Da Ponte et Mozart : ils y arrivent lors de la même année 1781 et s'y rencontrent deux ans plus tard.



**Encart 2 : Vienne, 1786**  
**Contexte historique et politique en quelques dates.**

Autriche

1780-1790 Règne de Joseph II.

1780 Début du règne personnel. Réformes: Édits de tolérance religieuse, abolition de l'esclavage, de la peine de mort, interdiction du travail des enfants, aide aux pauvres, assouplissement de la censure.

1788 Entrée en guerre contre les Turcs. Crise financière.

1789 Craintes de Joseph II devant la Révolution française ; inversion de sa politique : abolition des réformes devant l'opposition des privilégiés ; répression et arrestations ; rétablissement d'une censure sévère ; contrôle de la franc-maçonnerie et fin de la liberté de pensée.

1790 Révolte des Pays-Bas autrichiens contre les réformes  
Mort de Joseph II

1790-1792 Règne de Léopold II.

1791 Mort de Mozart

France

1723-1774 Règne de Louis XV.

1774-1792 Règne de Louis XVI.

1778 Engagement de la France dans la guerre d'indépendance américaine.

1779 Abolition du servage en France

1781 Renvoi de Necker. Ruine de toute volonté de réformes. Crise financière, alourdissement des impôts.

1783 Reconnaissance par la Grande-Bretagne de l'indépendance de ses anciennes colonies américaines.

1788 Convocation des États Généraux.

1789 Réunion des États Généraux ; prise de la Bastille (14 juillet).

1792 10 avril : Chute de la royauté.  
21 septembre : Abolition de la royauté.

1792-1804 Première République.

1792-1795 La Convention. Terreur (1792-1794).

1795-1799 Le Directoire.

## b) Mozart, 1786



### **La rupture avec Salzbourg**

En 1781, Mozart rompt avec Salzbourg et son prince archevêque, le comte Colloredo, qui avait été jusque là son protecteur et celui de son père Leopold. Après une période assez longue de tensions, il est congédié de son emploi, comme un domestique, à coup de pied, par le chambellan de la cour, le comte d'Arco. Mozart en gardera une profonde rancune, exprimée dans une lettre à son père (20 juin 1781) : « Le cœur ennoblit l'homme ; et si je ne suis pas comte, j'ai peut être plus d'honneur en moi que bien des comtes ; et, valet ou comte, celui qui m'insulte est une canaille. » On croirait entendre Figaro. Mais en même temps, Mozart n'est pas fâché de quitter, contre l'avis de son père, une ville dont il juge l'atmosphère provinciale étouffante, l'univers étriqué, un petit État absolutiste et autoritaire, insupportable à quelqu'un qui avoue son horreur de « ramper ».

### **À Vienne**

Il s'installe à Vienne avec un sentiment de libération, attiré à la fois par le climat politique de réformes, créé depuis l'année précédente par le « despote éclairé » Joseph II et le brillant de la vie musicale de la capitale. Il a à son arrivée vingt-cinq ans et restera à Vienne jusqu'à sa

mort en 1791. Ces dix années seront, malgré les difficultés, l'âge d'or de la création mozartienne.

Les premières années de ce séjour, jusqu'à la création des *Noces de Figaro* en 1786, sont marquées sur le plan personnel par deux événements majeurs : le mariage avec Constanze Weber (1782), pour lequel il a dû vaincre l'opposition de son père, et l'initiation à la franc-maçonnerie (1784) : Mozart exprime ainsi, par delà l'intérêt de la rencontre de personnages influents, son adhésion à des valeurs comme la raison, la fraternité, la solidarité humaine, susceptibles de fonder une « société éclairée » et de favoriser l'épanouissement personnel.

À Vienne, Mozart mène une carrière indépendante : il n'obtient un poste officiel, d'ailleurs modeste, de « Musicien de la Chambre » qu'en 1787. Sans rémunération fixe, il tire ses revenus, forcément fluctuants, de diverses sources. Des concerts d'abord : très connu comme virtuose du clavier, depuis ses prestations d'enfant prodige, il donne de nombreux concerts et des académies (concerts organisés et financés par le musicien) dans les palais aristocratiques ou les salons bourgeois. Des leçons de piano et de composition, qui occupent ses matinées. Des commandes rétribuées de compositions de la part de la cour, de l'Église, de membres de la noblesse ou de la bourgeoisie, dont certains se constituent en « patrons » ou mécènes. On peut ajouter à cela les adaptations et les éditions musicales. Contrairement à la légende, Mozart n'est pas un musicien pauvre ; ses revenus sont relativement importants. Mais le couple Mozart, sans faire preuve d'insouciance ou d'extravagance financière, vit sur un grand pied, doit faire face à d'importants frais de représentation et aux dépenses exigées par les coûteux traitements médicaux et les cures de Constanze. La cherté de la vie à Vienne, l'irrégularité des revenus, la nécessité de contracter des dettes conduisent le couple, après une période de relative aisance vers le milieu des années 1780, à des difficultés financières dans les années qui précèdent la mort de Mozart.

Sur le plan musical, les premières années du séjour viennois se caractérisent par une extraordinaire fécondité de la création d'œuvres

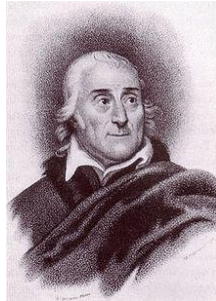
instrumentales (quinze concertos pour piano, de 1782 à 1786, par exemple). Mais la seule réussite possible (argent et renommée) passe par l'opéra, qui passionne depuis toujours Mozart : « Le désir d'écrire des opéras est mon idée fixe » écrit-il en 1778. Il a déjà connu dans le passé quelques succès en Italie (*Mithridate*, *Roi du pont*, *Lucio Silla*) ou en Bavière (*La Finta Giardiniera*, *Idomeneo*) mais Vienne n'en conserve guère le souvenir. L'empereur Joseph II, qui le connaissait depuis l'époque où il se produisait en enfant prodige, a essayé de lui ouvrir à son arrivée la voie de l'opéra en langue allemande en lui commandant *L'Enlèvement au sérail* (1782), mais l'Empereur lui-même semble avoir peu apprécié cet opéra. On connaît l'anecdote célèbre rapportée par un ami et biographe de Mozart, Nissen : « Trop de notes, mon cher Mozart ! » aurait déclaré Joseph II après la représentation. Musique trop compliquée ! La cessation des activités, l'année suivante, de l'opéra allemand ne laisse ouverte que la voie de l'opéra italien, illustré par les succès de Paisiello ou Salieri. Mozart sait que c'est ce qu'aime le public viennois. Il connaît de plus toute la troupe des remarquables chanteurs recrutés en Italie. Il se lance donc à la recherche de livrets et peste de ne pas en trouver de satisfaisants. Il amorce plusieurs projets qui restent inachevés. Mais la chance veille : elle s'appelle Lorenzo da Ponte, rencontré chez le Baron Wetzlar, un riche banquier, en 1783. Mozart craint de le voir préférer Salieri, fait avec lui un premier essai, manqué, avec *Le Mari déçu*. Puis trois chefs-d'œuvre : cela commence avec les *Noces de Figaro* en 1786.

### Encart 3

- 1756 (27 janvier) Naissance à Salzbourg. Son père Leopold est musicien au service du prince archevêque.
- 1756-1762 Révélation du « petit prodige » (instrumentiste et compositeur). Concerts devant de nombreuses cours, dont Vienne.
- 1763-1766 Voyage de la famille Mozart à travers l'Europe (trois ans et demi). Concerts et compositions.
- 1767-1773 Séjour à Salzbourg puis Vienne
- 1770-1772 Voyage en Italie avec son père. Concerts. Découverte de l'opéra italien. *Mithridate Roi du Pont* (1770), *Lucio Silla* (1772).
- 1774-1780 Séjour à Salzbourg (1774-1777). Relations houleuses avec le prince archevêque Colloredo. *La Finta Giardiniera*, (1775)
- 1778 Voyage à Paris. Mort de sa mère (3 juillet).
- 1779 Retour à Salzbourg. Composition de *Zaïde* (1778-1779). Non joué.
- 1781-1791 Séjour à Vienne : âge d'or de la création mozartienne.
- 1781 *Idomenée, Roi de Crète* à Munich  
Rupture avec le prince archevêque Colloredo et Salzbourg.  
Installation à Vienne.
- 1782 *L'enlèvement au sérail*  
Mariage avec Constanze Weber.
- 1783 (mai) Rencontre de Lorenzo Da Ponte.
- 1784 Initiation à la franc-maçonnerie.
- 1786 *Les Noces de Figaro* à Vienne. Succès (relatif).
- 1787 Reprise des *Noces de Figaro* à Prague. Triomphe.  
Mort de son père Leopold.  
Difficultés financières croissantes et dettes.  
*Don Giovanni* à Prague. Triomphe.  
Obtient le poste de Musicien de la Chambre à Vienne.
- 1788 *Don Giovanni* à Vienne. Échec.
- 1790 *Così fan tutte* à Vienne.  
Mort de Joseph II.
- 1791 *La Clémence de Titus*.  
*La Flûte enchantée*.
- 1791 (5 décembre) Mort de Mozart, à l'âge de trente-cinq ans. Inhumé dans une fosse commune des faubourgs de Vienne.

### c) Lorenzo Da Ponte, 1786.

#### **Un étrange personnage**



En 1786, Da Ponte, de son vrai nom Emanuele Conegliano, se trouve à Vienne, comme Mozart, depuis cinq ans. C'est un étrange personnage qui ressemble davantage à un aventurier qu'au prêtre qu'il est. La vie tapageuse qu'il menait à Venise depuis 1773, consacrée aux intrigues, au jeu et au libertinage, a entraîné sa condamnation par les autorités et l'a obligé à fuir en 1781. Après de brefs séjours à Görz puis Dresde, il a gagné Vienne.

#### **Arrivée à Vienne**

Il a fait rapidement son chemin dans la capitale : grâce à ses intrigues auprès de l'empereur Joseph II et au soutien du compositeur Salieri, bien en cour, il a été nommé en 1783 Poète du Théâtre impérial, récemment créé. Il succède ainsi au fameux Métastase, mort l'année précédente, qui occupait la charge de Poète de la cour. Il a trente-sept ans.

#### **La rencontre de Mozart**

Au moment où il rencontre Mozart, en 1783, il a déjà découvert le monde du théâtre et le travail de librettiste à Dresde, auprès du poète officiel de la Cour, Mazzola. Les Belles Lettres et la rhétorique, qu'il avait étudiées au séminaire, puis enseignées durant quelque temps, ont dû l'aider dans ce travail. Jusqu'à son départ de Vienne, il collaborera avec tous les compositeurs importants de l'époque, comme Martin y Soler, Guglielmi, Weigl, Salieri. Sa collaboration avec Mozart sera particulièrement fructueuse, puisqu'elle produira une trilogie de chefs-d'œuvre : *Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte*, en quelques années, de 1786 à 1790.

#### **Les Mémoires**

Dans les dernières années de sa vie, Da Ponte entreprit la rédaction de *Mémoires*, qui contiennent des témoignages sur sa collaboration avec Mozart, en particulier pour *Les Noces de Figaro*. Malheureusement, malgré ses proclamations de vérité, Da Ponte montre une fâcheuse tendance à travestir la réalité et à se donner continuellement le beau rôle. On ne saurait donc se fier totalement à ses récits.

Le génie de Mozart a longtemps écrasé les mérites de librettiste de Da Ponte. Il n'en est plus de même aujourd'hui où la valeur de ses livrets est davantage reconnue.

#### Encart 4 : Da Ponte en quelques dates

- 1749 (10 mars) Naissance d'Emanuele Conegliano à Ceneola (près de Venise). D'origine juive, il prend le nom de Lorenzo Da Ponte lors de son baptême catholique.
- 1773 Ordonné prêtre après des études au séminaire.
- 1773-1780 Vie aventureuse et tapageuse à Venise. Obligé de s'enfuir.
- 1781-1792 Séjour à Vienne.
- 1783 Obtient la charge de Poète du Théâtre impérial. Rencontre Mozart dans un salon à Vienne.
- 1786 Livret des *Noces de Figaro*.
- 1787 Livret de *Don Giovanni*.
- 1788 Livret de *Axur, Roi d'Ormus* de Salieri.
- 1790 Livret de *Così fan tutte*.
- 1792 Quitte Vienne.
- 1793-1805 Séjour à Londres. Librettiste. Difficultés financières.
- 1805-1838 Séjour à New-York. Activités diverses : commerçant, libraire, professeur d'italien à l'Université.
- Promotion de l'opéra italien aux États Unis : fait représenter *Don Giovanni*, (1825-1826) ; organise des tournées d'opéra italien ; crée l'opéra de New-York (1833).
- Publication de ses *Mémoires*.

1838 (17 août) Mort à New-York, à l'âge de quatre-vingt neuf ans.

A rédigé au total environ quarante livrets, en collaboration avec les compositeurs les plus réputés de l'époque.

## 2.2 Genèse, création et réception des *Noces de Figaro*

### a) Genèse

Les échos du triomphe du *Mariage de Figaro* en 1784 à Paris et du scandale provoqué par la pièce débordent vite les frontières et se répandent dans toute l'Europe. La pièce est rapidement connue à Vienne en langue originale – on est à une époque où l'Europe parle français – avant d'être traduite en allemand dès l'année suivante (un exemplaire figurait dans la Bibliothèque de Mozart.). Mais la représentation en allemand de la pièce, qui devait avoir lieu à Vienne en février 1785, par la troupe de Schikaneder, est interdite par Joseph II qui la juge subversive, comme avant lui Louis XVI. La notoriété de Beaumarchais s'était déjà affirmée précédemment avec le triomphe à Paris du *Barbier de Séville* (1775) et l'extraordinaire succès à Vienne en 1783 de la reprise, après sa création à Saint-Pétersbourg l'année précédente, de l'opéra de Paisiello tiré de la pièce, destiné à devenir l'opéra le plus populaire du théâtre viennois au 18<sup>e</sup> siècle.

Qui fut à l'origine du projet de création d'un opéra, d'après la nouvelle pièce de Beaumarchais, au cœur d'une actualité aussi brûlante? La réponse reste incertaine : on a longtemps prétendu, sans preuves, qu'il s'agirait d'une commande de Joseph II. On ne dispose que du témoignage des *Mémoires* de Da Ponte, dont on sait qu'il est sujet à caution. Selon lui c'est Mozart qui lui aurait demandé d'écrire un livret d'après la comédie de Beaumarchais : « Causant un jour avec lui, il me demanda si je pouvais mettre en opéra la comédie de Beaumarchais intitulée *Les Noces de Figaro* (sic) ». Les raisons du choix de Mozart n'auraient certes pas manqué. On peut supposer que l'affrontement du valet et du maître le renvoyait à son expérience personnelle depuis un certain coup de pied ; le succès de scandale de la pièce de Beaumarchais constituait en soi un argument publicitaire, ainsi que le triomphe de l'opéra de Paisiello dont les *Noces de Figaro* pouvaient apparaître comme une suite ; l'esthétique du *Mariage de Figaro* semblait répondre sur bien des plans à celle de

*l'opera buffa* telle que la conçoit Mozart : peinture des inférieurs, mélange des types de personnages et des genres, sans oublier les valeurs humaines auxquelles était attaché Mozart comme la dignité ou le mérite.

Da Ponte se serait, lui, chargé d'obtenir l'autorisation de l'Empereur, ce qui paraissait difficile après l'interdiction de la représentation de la pièce. Il lui fallait aussi imposer Mozart auprès d'un souverain qui le trouvait remarquable pour la musique instrumentale mais le considérait comme un piètre homme de théâtre, inférieur à Salieri ou Paisiello. Il lui fallait surtout assurer à Joseph II que la portée scandaleuse de la pièce serait désamorcée.

La rencontre de Da Ponte et du souverain se serait déroulée après que le librettiste et Mozart avaient bien avancé ou même terminé leur travail. Da Ponte aurait alors vanté la musique déjà écrite de Mozart comme un chef-d'œuvre et rassuré l'Empereur sur la disparition de la dimension subversive de la comédie. Convaincu, Joseph II aurait donné son autorisation. Le récit de cette entrevue est un des passages les plus célèbres des *Mémoires* mais Da Ponte s'y donne, comme à l'ordinaire, le beau rôle.

Selon ce même témoignage, la collaboration de Da Ponte et Mozart aurait été parfaite au point de permettre un travail très rapide (six semaines). Commencée, avant même son autorisation, en octobre 1785, l'œuvre aurait été entièrement terminée le 29 avril 1786. En forçant un peu le trait, Da Ponte exprime sans doute une forme de vérité : « Au fur et à mesure que j'écrivais les paroles, Mozart composait la musique ; en six semaines tout était terminé. » En l'absence de tout autre document il est vain d'extrapoler sur le rôle joué par Mozart dans l'élaboration du texte du livret. Il y a sans doute contribué, comme il est normal, mais l'on ne saurait minimiser, comme on l'a trop longtemps fait, le rôle de Da Ponte. On cite trop souvent la fameuse phrase de Mozart : « Dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique. » en oubliant la suite : « Le mieux, c'est quand un bon compositeur, qui comprend le théâtre, et qui est lui-même en état de suggérer des idées, se rencontre avec un judicieux poète, un vrai Phénix. »

Le couple compositeur/librettiste travailla en fonction des chanteurs prévus pour les rôles. Le livret et la musique doivent en effet s'adapter aux capacités vocales (qualités et limites) et au talent d'acteur des chanteurs, parfois à leurs exigences : « J'aime qu'un air soit aussi exactement à la mesure d'un chanteur qu'un habit bien fait » écrit Mozart dans une lettre à son père. Ces chanteurs appartenaient à la troupe recrutée par Joseph II en Italie, avec lesquels Mozart avait déjà travaillé précédemment.

## b) Création et réception

### Création

La création de l'opéra de Mozart et Da Ponte eut lieu le 1<sup>er</sup> mai 1786, après avoir été retardée de quelques jours, au Burgtheater (théâtre de la cour) de Vienne. Mozart, comme c'était souvent le cas à l'époque, dirigea la représentation du piano-forte. La distribution était remarquable, réunissant les chanteurs les plus réputés : Stefano Mandini (le Comte), Luisa Laschi (la Comtesse), Francesco Benucci, vedette de la troupe, âgé d'une quarantaine d'années, (Figaro), Nancy Storace (Suzanne), Dorotea Bussani (Chérubin), Michael Kelly (Basile et Don Curzio) et la toute jeune (treize ans) Anna Gottlieb (Barberine). Malgré un contexte de création houleux, animé par des cabales – Mozart et Salieri rivalisent pour faire représenter le premier leur opéra respectif – Mozart a pu suivre personnellement les chanteurs lors des répétitions. Il revenait à l'époque au librettiste de s'occuper de la mise en scène, des décors, de tous les problèmes techniques et de diriger ces répétitions.

### Réception

La première représentation connaît un grand succès, selon certains témoignages. Da Ponte écrit dans ses *Mémoires* : « Cet opéra eut un succès d'enthousiasme ; il était surtout goûté de l'Empereur et de tous les amateurs de bonne musique ; on le proclama une œuvre sublime, presque divine. Le libretto eut sa part de succès. » Les *Mémoires* de M. Kelly confirment cet accueil triomphal : « À la fin de l'opéra, je pensais que le public n'en finirait jamais d'applaudir et d'appeler Mozart ; presque chaque morceau fut bissé, ce qui fit durer la représentation le temps de presque deux opéras {...} Aucun triomphe ne fut plus complet que celui de Mozart avec ses *Noces de Figaro*, comme en témoigne la foule qui se pressa aux représentations de cet opéra. »

### Succès ?

Ce succès demande cependant à être relativisé : l'œuvre ne connaît que neuf représentations, ce qui est modeste, comparé aux opéras de Paisiello ou Salieri ; elle cède rapidement la place à un opéra de Martin y Soler. Certains témoignages montrent qu'il n'y eut pas unanimité. Ainsi le Comte Zinzendorf, Président de la chambre impériale des comptes, écrit dans son journal : « À sept heures du soir à l'opéra, *Les Noces de Figaro*, la poésie de Da Ponte, la musique de Mozhardt, l'opéra m'ennuya ». Un autre critique écrit : « Le public écoute jusqu'au bout avec froideur ». C'est à Prague, lors de la reprise fin 1786 et début 1787, que l'opéra rencontra un énorme succès, dont Mozart rend compte à un ami : « Ici, on ne parle que de Figaro, on ne joue, ne chante, ne siffle que Figaro ». De nouvelles représentations seront cependant données à Vienne les années suivantes.

Le succès, même relatif, remporté grâce aux *Noces de Figaro*, vaut à Mozart la commande de ses deux opéras suivants : le triomphe pragois de 1786 lui apporte la commande de *Don Giovanni* ; celui de la reprise viennoise de 1789 la commande de *Così fan tutte*. Mozart obtient aussi fin



1787 la charge de Musicien de la cour occupée précédemment par Gluck, mais avec un salaire nettement moindre. La reconnaissance viennoise n'est décidément pas à la hauteur de ses espérances : « Seuls mes Pragois me comprennent » aurait eu coutume de dire Mozart, jugeant le public viennois inconstant, superficiel et conservateur. À Paris, il fallut attendre 1807 pour assister à l'Opéra, à la première représentation des *Noces de Figaro*

## Encart 5

### Réception des opéras de Mozart à Vienne (1781-1791) : tableau des compositeurs les plus joués

(d'après le *Dictionnaire Mozart* sous la direction de H.C. Robbins Landon, Fayard)

- 1- Paisiello 294 représentations, dont 61 du *Barbier de Séville*, 59 du *Roi Théodore*.
- 2- Salieri 183 représentations, *Axur, roi d'Ormus* en tête, adaptation de *Tarare* de Beaumarchais et Salieri. Livret de Da Ponte, d'après Beaumarchais
- 3-Martin y Soler 141 représentations *L'Arbre de Diane* et *Una Cosa rara* en tête.
- 4-Cimarosa 124 représentations.
- 5- Guglielmi 112 représentations.
- 6- Sarti 108 représentations.
- 7-Mozart 105 représentations.
- 8- Grétry 100 représentations.

Ce tableau illustre à lui seul le problème de reconnaissance de Mozart à Vienne : si le génie de Mozart a aujourd'hui éclipsé les compositeurs d'opéra de son époque, ce n'était nullement le cas de son vivant ; son talent exceptionnel est certes reconnu à Vienne, mais Mozart n'y occupe qu'une place un peu marginale.

Il montre, malgré les efforts pour créer un opéra allemand, le règne des compositeurs et de l'opéra italiens à Vienne. Mozart est le premier compositeur non italien joué.

Les opéras les plus représentés sont presque oubliés aujourd'hui : rappel salutaire de l'historicité des goûts esthétiques.

## 2.3 L'adaptation : de la comédie au livret

### a) Le défi de l'adaptation

#### **Comment adapter un monstre dramatique ?**

*Le Mariage de Figaro* est une pièce hors normes, un monstre dramatique :

- la plus longue pièce du répertoire classique ; le plus long monologue
- 92 scènes
- 1600 répliques
- 16 personnages (de tous âges, sexes et conditions) et nombreux figurants (valets, paysans)
- deux intrigues principales et plusieurs intrigues secondaires
- 30 péripéties
- 68 apartés
- de nombreuses scènes et tirades inutiles à l'action
- des décors et des objets prolifiques
- un mélange de prose, de poésie, de musique, de danse et même de peinture
- un mélange du rire et du drame

Ce livre des records montre « une volonté d'expérimentation et d'innovation, le désir de frapper un grand coup, de transgresser les limites des genres et des tons convenus », bref une « tentative (masquée) de dépassement de la comédie » (J. Goldzink, édition Larousse du *Mariage de Figaro*).

Comment adapter une telle pièce, en tirer un livret d'opéra ? On comprend les craintes exprimées par Leopold, le père de Mozart (lettre du 11 novembre 1785) : « Je connais la pièce : c'est une œuvre pénible et la traduction du français, pour donner lieu à un opéra, a certainement dû être transformée d'une manière tout à fait libre, si l'on veut qu'elle produise de l'effet pour un opéra. Dieu veuille que ce texte réussisse !

Pour ce qui est de la musique, je n'ai pas peur. Mais Wolfgang aura fort à faire et à batailler avant d'obtenir un livret qui réponde à ses intentions. »

#### **Des tremplins ?**

Cependant certains traits propres à l'écriture dramatique de Beaumarchais ont pu faciliter le passage du texte au livret :

- la présence d'un grand nombre d'éléments musicaux : la romance de Chérubin, la séguedille sur la sagesse de Suzon, l'entrée de Bazile, le vaudeville...
- les élans lyriques avec leur musicalité verbale : rythme, répétitions, jeux sonores, comme dans la tirade de Chérubin, à l'origine de son premier air.
- le style dramatique de Beaumarchais : hors des tirades, le dialogue est constitué d'échanges de répliques concises avec des jeux de reprises et d'échos qui répondent directement aux exigences d'efficacité du livret (dialogue d'ouverture par exemple entre Suzanne et Figaro). La polyphonie (multiplicité et superposition des voix) de certaines séquences, comme dans l'épisode final des grands marronniers, a pu favoriser l'envol des ensembles de l'opéra.

### b) L'art de l'adaptation

Da Ponte sut relever le défi et déployer un véritable art de l'adaptation, conciliant fidélité et recreation.

#### **Une adaptation « fidèle »**

Da Ponte fait de la pièce originale une adaptation que l'on peut qualifier, malgré les différences, de fidèle et conserve en particulier :

- la construction et le mouvement de l'action : les obstacles au mariage de Figaro, la reconquête de son mari par la Comtesse, le rôle des femmes supplantant l'échec relatif de Figaro.
- La vivacité du rythme de la « folle journée », l'importance dramatique du temps et de l'espace théâtral.
- Des éléments dramatiques : les quiproquos et déguisements (Chérubin, la Comtesse et Suzanne), le rôle des objets (romance, ruban, épingle ...), la gestualité et les jeux de scène.
- Le mélange des genres et des registres, du sérieux et du comique et l'ambiguïté qui en résulte.

### **Une récréation**

Mais Da Ponte procède à des changements, parfois de détail, parfois importants, au point qu'il est possible de parler dans certains cas de véritable « récréation » :

- Une restructuration d'ensemble : passage de cinq à quatre actes et réduction de la longueur, qui reste cependant importante ; passage de 16 à 11 personnages : ne disparaissent que des personnages épisodiques comme Double-Main, l'huissier, Gripe-Soleil, une jeune bergère ou Pédrille.
- Des suppressions et des réductions : une grande partie de l'acte III (le procès) ; la plus grande partie du monologue de Figaro (V, 3) ; les propos sarcastiques de Figaro face au Comte (III, 5 et III, 12) ; la tirade de Marceline lors des retrouvailles (III, 16) ; la préparation de la scène de reconnaissance ; le vaudeville final ; de très nombreux mots d'auteur et traits d'esprit etc.
- Des déplacements : le défi au comte du monologue de Figaro (V, 3) trouve un pendant au début des *Noces de Figaro* dans l'air « S'il veut danser » (I,2) ; la Comtesse n'apparaît plus à la fin du premier acte parmi une foule d'autres personnages mais au début du deuxième et seule dans sa chambre ; son

plan, destiné à remplacer celui de Figaro, est déplacé de la fin de l'acte II au début de l'acte III ...

- Des modifications : quelques personnages changent de nom ; Fanchette devient Barberine, Brid'Oyson devient Don Curzio. La romance en style troubadour de Chérubin cède la place à une ariette toute différente ; Bartolo propose de lui-même, après la reconnaissance, d'épouser Marceline, alors qu'il refusait longtemps de le faire chez Beaumarchais ; les fameux marronniers du dernier acte deviennent des pins ; Barberine n'est plus seulement à la recherche de Suzanne mais a perdu l'épingle qu'elle doit lui remettre de la part du Comte ; la Comtesse reste debout pour accorder son pardon final, alors qu'elle s'agenouille parmi les autres personnages chez Beaumarchais.
- Des amplifications et des ajouts : certains airs sont construits par amplification de certaines répliques de Beaumarchais. (le premier air de Figaro est bâti à partir de « Et puis dansez, Monseigneur » de l'acte II, scène 2 ; le premier air de Chérubin reprend une tirade du *Mariage de Figaro* en y ajoutant seulement la fin.) D'autres sont inventés, comme les deux airs de la Comtesse, l'air de fureur jalouse du Comte, l'air de Suzanne de l'acte IV, l'air des trois personnages bouffes subalternes (Marceline, Bartolo et Basilio). De même certains *lazzi* (gags gestuels ou verbaux) sont inventés, comme ceux de la scène d'ouverture : Suzanne ne parvient pas à attirer l'attention de Figaro, absorbé dans ses mesures, sur son petit chapeau, puis, après avoir déclenché la jalousie de Figaro, ne parvient plus à l'arrêter.

## Principes

Ces transformations peuvent s'expliquer par diverses sortes de raisons :

- raisons dramatiques : le genre opératique exige une concentration, un resserrement de l'action et davantage de concision (d'où la réduction du nombre d'actes, de personnages et de scènes) ; certains types de scènes et de situations sont attendus des spectateurs : colère, dépit amoureux, reconnaissance...
- Raisons politiques : il fallait désamorcer la portée subversive et scandaleuse de la pièce ou du moins la voiler : cela explique la suppression du long monologue de Figaro (V, 3) qui portait la charge politique la plus visible, ainsi que d'autres tirades (la politique comme intrigue par exemple) ou mots d'esprit trop virulents.
- Raisons d'interprétation : une adaptation n'est pas une imitation, même si elle reste globalement fidèle. Elle réinterprète, recrée et même crée. Ainsi la place, au début de l'opéra, de l'air de Figaro « S'il veut danser » met l'ensemble du livret sous le signe du duel entre le valet et le maître. Le rôle du Comte est revisité : il n'éprouve plus pour Suzanne une simple passade ou fantaisie mais, sinon une passion véritable, une ardeur amoureuse dont il ne parvient plus à se défaire. De même celui de la Comtesse est recréé : elle est troublée par Chérubin mais ne connaît plus de longs états de rêverie ni de véritable débat intérieur ; elle désire ardemment reconquérir le Comte et gagne en dignité : elle ne cache plus le ruban taché de sang du jeune page sur son sein et ne le lance plus comme jarretière de la mariée, ramassée par Chérubin à la fin. Elle ne pardonne plus « en riant » comme chez Beaumarchais et ne reçoit plus du Comte de leçon sur la manière de perpétuer l'ardeur amoureuse d'un mari.

- Raisons musicales : le texte du livret doit être adapté aux codes, formes et structures de l'*opera buffa* : la prose française doit être traduite en langue italienne et le système métrique adopté (vers de longueur inégale) doit soutenir les récitatifs et favoriser le chant (Par exemple dans le premier air de Chérubin les décasyllabes de la première partie, exaltée, s'opposent aux heptasyllabes de la seconde, rêveuse, et le distique isolé final, ajout du livret, exprime la solitude du page); chanteurs et public exigent de grands airs et les rôles secondaires doivent en avoir au moins un ; les airs de parodie d'*opera seria* sont attendus, comme l'air de fureur jalouse du Comte (III,3) ; il faut varier grands airs, duos, trios, ensembles ; le finale (Actes II et IV) exige une élaboration dramatique et musicale propre.

Toutes ces transformations, liées à l'adaptation, ne peuvent se faire sans susciter des changements, parfois profonds, des personnages et poser le problème des enjeux : que devient la portée morale et politique de la pièce de Beaumarchais ? Disparaît-elle vraiment ? Quelle interprétation donner au pardon final de la Comtesse ?

### c) Un chef-d'œuvre tue-t-il l'autre ?

#### **Da Ponte indigne de Mozart ?**

Considéré sans préjugés, le livret de Da Ponte se révèle comme tout à fait remarquable. En l'absence de tout document véritable sur la collaboration avec Mozart, il convient de renoncer aux analyses qui font de la musique de Mozart une métamorphose géniale d'un livret prétendument faible ou plat, ou d'attribuer tout ce qui semble réussi dans le livret à Mozart et tout ce qui semble manqué à Da Ponte. Certains vont même jusqu'à escamoter totalement le librettiste. Évitions les déclarations

péremptoires du type : « Simplement, Mozart a fait du Molière avec du Beaumarchais » (J-V Hocquard)

### **Beaumarchais éclipsé ?**

Le chef-d'œuvre que constituent *Les Noces de Figaro* (livret et musique inséparablement unis) tue-t-il celui que semblait être la pièce de Beaumarchais elle-même ? C'est ce qu'affirme un certain nombre de critiques. Ainsi H. Abert déclare que la différence entre *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais et *Les Noces de Figaro* de Mozart est tout simplement celle qui sépare le « talent » du « génie ». P-J Rémy, dans son *Dictionnaire amoureux de l'Opéra* va, avec quelques nuances, dans le même sens : « L'opéra de Mozart a sans conteste éclipsé dans le monde entier le beau *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. C'est un peu triste mais quand bien même la pièce est admirable, l'œuvre de Mozart a su en cristalliser à peu près toutes les qualités plus une. » S'il est vrai que certains s'affligent de ce que l'opéra semble avoir perdu ou laissé malheureusement de côté par rapport à la pièce (le charisme de Figaro, son intelligence, les mots d'esprit, la dimension politique, voire révolutionnaire), on loue beaucoup plus souvent l'universalité et l'humanité des *Noces de Figaro*, œuvre débarrassée de la triviale contingence historique et du « venin politique » du *Mariage de Figaro*.

### **Chef-d'œuvre pour chef-d'œuvre**

Ne vaudrait-il pas mieux, au lieu de se livrer à un vain palmarès et à des jugements de valeur intempestifs, ne tenant aucun compte des exigences génériques ou socio-politiques propres à chacune des deux œuvres, reconnaître que nous sommes avec elles en présence du cas finalement rare dans l'Histoire de l'Art où un chef-d'œuvre est adapté d'un autre chef-d'œuvre sans qu'aucun des deux n'éclipse l'autre ? Ou l'admiration est-elle si difficile ou exclusive ? Le prestige de la musique et du chant si impressionnant ? Comme le révèle le jugement encore ambivalent de Giorgio Strehler, metteur en scène des *Noces de Figaro* en

1973 (*Un théâtre pour la vie*, Fayard, 1980) : « Mozart, par la puissance de la musique a amplifié le discours de Beaumarchais. Le travail de Da Ponte sur Beaumarchais et de Mozart sur Da Ponte est unique. »

### 3) *Les Noces de Figaro* : le livret

## 3.1 Argument

Château d'Agua Frescas, en Espagne, au 18<sup>e</sup> siècle

### Acte I

Le matin.

Chambre de Figaro et Suzanne.

Le matin même de son mariage, Figaro apprend de la bouche de sa fiancée Suzanne que le Comte Almaviva cherche à obtenir ses faveurs. Il décide de tout faire pour l'empêcher de parvenir à ses fins. Marceline, soutenue par Bartolo menace également le mariage en alléguant une promesse de Figaro de l'épouser. Le jeune page Chérubin, qui aime toutes les femmes, et en particulier la Comtesse, est surpris par le Comte, furieux, dans la chambre de Suzanne. Il décide de retarder la cérémonie d'abolition du droit du Seigneur, réclamée par Figaro et la foule des paysans, et de faire quitter le château à Chérubin en le nommant officier dans son régiment.

### Acte II

Milieu de la journée.

Chambre de la Comtesse.

La stratégie élaborée par Figaro consiste à rendre le Comte jaloux de sa femme et à le prendre au piège dans un rendez-vous, le soir même au jardin, avec Suzanne : Chérubin, déguisé en fille prendra sa place. Mais rien ne fonctionne comme prévu. Chérubin parvient à sauter du balcon dans le jardin lorsque le Comte surgit dans la chambre où son épouse et Suzanne étaient en train de le travestir. Le Comte se voit contraint de demander pardon à son épouse pour ses soupçons infondés. Il faut tout l'esprit de Figaro pour empêcher que les révélations du jardinier Antonio ne fassent éclater la vérité. Mais Marceline vient réclamer un procès pour faire valoir ses droits sur Figaro.

### Acte III

Fin de l'après-midi.

Grande salle du château.

La Comtesse, désireuse de ramener son mari à elle, élabore un nouveau plan ; elle échangera ses vêtements avec Suzanne et se rendra elle-même, ainsi travestie, au rendez-vous fixé au Comte le soir au jardin. Lors du procès a lieu une étonnante scène de reconnaissance : Figaro retrouve en Marceline et Bartolo ses parents. La cérémonie, jusque là retardée, peut avoir lieu. Pendant son déroulement, Suzanne glisse au Comte le billet du rendez-vous.

### Acte IV

La nuit.

Le parc du château.

Figaro, qui se croit trahi par Suzanne, laisse éclater sa colère jalouse et veut, avec une troupe qu'il a rassemblée, surprendre le rendez-vous du Comte et de Suzanne. Mais la nuit, les travestissements, la substitution des voix, favorisent une série de quiproquos, d'échanges manqués, de baisers ou soufflets. Finalement tout rentre dans l'ordre : Figaro se réconcilie avec Suzanne ; le Comte courtise, au lieu de Suzanne, sa propre épouse. La Comtesse lui accorde généreusement son pardon. La fête peut commencer.

**NB :** Les deux numéros de *L'Avant scène Opéra* (voir bibliographie) comportent le livret et une présentation, scène par scène, de ce livret.

#### a) Structures dramatiques

Un livret présente des structures dramatiques propres que la mise en scène peut traiter librement : du respect scrupuleux à la subversion totale.



*Les Noces de Figaro* se caractérisent par une extraordinaire force dramatique, tributaire pour une large part des innovations de Beaumarchais par rapport à la comédie classique. Les didascalies (indications scéniques) restent nombreuses et précises: costumes, gestes, mimiques, intonations, jeux de scène...

## **b) Espace et temps**

### **Espace**

Le livret exploite, avec des changements parfois importants, dus par exemple à la quasi suppression de l'acte III, le jeu virtuose avec l'espace de la pièce de Beaumarchais.

Le lieu unique (le château d'Agas Frescas, les « Eaux Fraîches ») se démultiplie en une série d'espaces : la chambre de Figaro et Suzanne (Acte I), la chambre de la Comtesse (Acte II), la grande salle (Acte III), le parc (Acte IV). Chacun de ces lieux se démultiplie à son tour : autour du fauteuil (Acte I), avec l'alcôve, le cabinet et la fenêtre (Acte II), avec les deux trônes (Acte III), avec les deux pavillons, le bois et autres cachettes (Acte IV).

Ces lieux s'opposent deux à deux : deux espaces privés (Actes I et II), la chambre, précaire pour les domestiques et sans lit, somptueuse, mais au lit vide, déserté par l'époux pour la Comtesse ; puis deux espaces publics : intérieur (salle de réception magnifique du château, Acte III) puis extérieur (le parc, Acte IV). D'un acte à l'autre l'espace s'élargit. Le finale le complexifie en mariant la nature, dominée par l'art du jardinier, et la culture (les deux pavillons propres au retrait et aux plaisirs amoureux). L'on passe aussi de l'intérieur à l'extérieur du château.

La fonction référentielle de cet espace n'est pas négligeable. L'Espagne, de pure convention, éloigne de Vienne, comme de la France, et sert de paravent à la critique et à la satire. Le château, avec son parc et ses environs suffit à évoquer un univers féodal où la figure du maître

s'impose à ses valets, vassaux et paysans (son honneur, le droit du Seigneur, son pouvoir arbitraire, sa fortune).

Cet espace se donne aussi comme une aire de jeu, souvent source de comique. En mesurant sa chambre c'est aussi l'espace théâtral que délimite Figaro. Da Ponte a compris les effets que Beaumarchais tirait des séquences enchaînées de gags liés à l'espace : comment se cacher à plusieurs dans une pièce où il n'y a qu'un seul fauteuil (Acte I), s'échapper d'une pièce dont les portes sont toutes fermées à clé (Acte II), se dissimuler dans un parc où afflue une foule de personnages (Acte IV).

De ces lieux sont tirés des effets théâtraux non seulement spectaculaires mais qui font sens. Le maître tout puissant du château ne parvient pas, malgré la possibilité qui est la sienne de pénétrer partout, même dans les lieux intimes, à affirmer son pouvoir : il ne réussit pas à expulser du château Chérubin qui s'y cache et qui, en se trouvant continuellement où il ne devrait pas être, entrave les entreprises amoureuses du Comte. La situation de la chambre donnée par le Comte à Figaro, dans l'entre-deux des appartements des maîtres, exprime à elle seule la menace que le pouvoir fait peser sur sa vie privée. La représentation de la chambre somptueuse où apparaît pour la première fois la Comtesse, seule, au début de l'acte II, (innovation de Da Ponte) contraste par son abondance luxueuse avec celle presque vide des domestiques et impose une image saisissante de sa condition de femme délaissée, malheureuse dans sa prison dorée. L'image du Comte, tout à ses intrigues amoureuses, arpenteant seul la salle officielle du palais, au début de l'acte III, constitue une image non moins forte des faiblesses et du dévoiement du pouvoir. Le dynamisme du dernier acte est largement tributaire du jeu de l'espace : les bosquets et les arbres permettent de se cacher ; les deux pavillons se remplissent, inégalement : dans celui de gauche s'entassent Chérubin, Barberine, Marceline, Suzanne, dans celui de droite entre la seule Comtesse ; puis les deux pavillons se vident, faisant éclater à la fois la faute du Comte et, avec la sortie isolée de la Comtesse, sa jalousie injustifiée. Merveilleuse chorégraphie ! Mais le début de l'opéra ne le cède en rien à la fin : là où Beaumarchais faisait

simplement mesurer sa nouvelle chambre à Figaro (« 19 pieds sur 26 » c'est à dire 6m1/2 sur 8m1/2, dimension de la scène de la Comédie-Française où la pièce était représentée) Da Ponte lui fait dire : « Cinq... Dix...Vingt...Trente/ Trente six...Quarante trois... », imposant l'escalade euphorique d'une série de chiffres croissants qui expriment, comme le dit Jean Starobinski, une « anticipation du plaisir amoureux », une « expansion amoureuse, une énergie conquérante à l'œuvre ». Installation après l'errance et entrée en possession d'un espace, d'une femme.

L'espace dramatique du château s'ouvre par ailleurs sur un espace hors scène qui en appelle à l'imaginaire du spectateur : le reste du château et ses environs, où se faufile Chérubin et où les yeux et les oreilles de Basilio sont à l'affût, l'appartement du Comte, la chambre de Barberine, les communs, le potager, le bourg, le monde extérieur (Séville, Madrid, Londres...)

### Temps

Da Ponte conserve l'unité de temps du *Mariage de Figaro*, que soulignait le sous-titre « la folle journée », du matin à la nuit. Chaque acte de l'opéra est lié à un moment de cette journée : le matin, Acte I, le milieu de la journée, Acte II, l'après-midi, Acte III, la nuit, Acte IV. On passe donc de la lumière naissante à l'obscurité. Tout le dernier acte se déroule dans le clair-obscur de la nuit : Figaro porte une lanterne et le chœur des torches allumées. Cette obscurité, alliée aux déguisements, favorise les méprises mais ne doit pas empêcher – convention théâtrale oblige – les spectateurs de voir. Elle revêt également une portée symbolique : c'est de la nuit, de l'erreur et de l'illusion, que sortent la vérité et le nouvel ordre.

Comme chez Beaumarchais, la folie caractérise cette journée qui ne cesse, sur un rythme étourdissant (on court, on saute, on entre et sort avec fracas et précipitation) d'accumuler les événements imprévus, les rebondissements, les méprises. Presto, presto...Les pauses méditatives sont rares, situées surtout en début d'acte avant l'accélération du mouvement. Le chœur le rappelle dans ses derniers mots : « Cette

journée de tourments / De caprices et de folie / Seul l'amour pouvait le finir / Dans la joie et l'allégresse. »

L'action dramatique repose fondamentalement sur une lutte pour la maîtrise du temps. Le Comte n'a qu'une idée en tête : obtenir un rendez-vous avec Suzanne, « un instant », « un petit moment », « certaines demi-heures ». C'est cet espace /temps du rendez-vous que Figaro, dont le stratagème vise aussi à faire perdre du temps au Comte en éveillant sa jalousie par le billet, puis Suzanne et la Comtesse cherchent à transformer en piège par la ruse des déguisements. De façon plus générale tout l'opéra, comme la comédie, met en opposition le désir de Figaro d'accélérer la célébration de la scène de renonciation au droit du Seigneur et celui du Comte de la retarder. La victoire revient aux valets et à la Comtesse : « l'oiseleur », qui cherchait à prendre, est pris.

Ce présent scénique frénétique s'adosse à un passé qui pèse sur la destinée des personnages : la Comtesse déplore son bonheur enfui, le temps où elle était « Rosine » pour un Comte amoureux fou, le temps du *Barbier de Séville* ; le contrat signé par Figaro risque d'empêcher la conclusion de son mariage, jusqu'à la scène de reconnaissance de ses parents qui ramène au temps de sa naissance et de son enfance. Ce présent s'ouvre également sur l'avenir : la fête finale célèbre les mariages et ouvre à un nouveau temps, garanti par la réconciliation, fondée sur le pardon, du Comte et de la Comtesse : « Courons tous nous réjouir » chante le chœur. Joie durable ou provisoire ?

### Structure de l'action dramatique

La réduction de la pièce de Beaumarchais en cinq actes à un livret en quatre actes conduit à un réagencement de l'intrigue en deux parties équilibrées, dont les lignes de force apparaissent, en raison du resserrement, de façon plus visible : s'il est encore possible, comme dans la pièce, d'envisager l'organisation de l'action, soit du point de vue des valets, soit du point de vue du Comte, il semble que le livret fasse apparaître plus nettement l'opposition entre l'échec de l'initiative de Figaro (Actes I et II) et la réussite du projet des femmes (Actes III et IV),

opérant ainsi une valorisation, dans la seconde partie, du problème du couple seigneurial et du rôle de la Comtesse.

Dans les deux premiers actes, c'est Figaro qui, une fois révélée l'intention du Comte d'obtenir les faveurs de Suzanne, est avec son esprit d'invention et d'initiative, à l'origine du plan visant à faire échec au Comte. Il s'agit de le duper en le prenant dans le piège d'un faux rendez-vous. Sa jalousie sera exacerbée par le billet lui faisant croire que la Comtesse a rendez-vous avec un galant et lui fera perdre du temps ; son désir amoureux pour Suzanne sera trompé par la substitution de Chérubin, déguisé en fille, à la camériste : « Nous pourrons ainsi plus vite l'embarrasser / Le confondre, le berner / Renverser ses projets » (Acte II, scène 2). Figaro voulait « faire danser » le Comte. Celui-ci s'en tire avec une première demande de pardon à sa femme pour ses soupçons injustifiés. Mais la cérémonie est retardée et menacée et le Comte n'a pas renoncé à ses projets concernant Suzanne.

Dans les deux derniers actes, ce sont les femmes, la Comtesse et Suzanne, qui s'emparent de la maîtrise de l'intrigue, conçoivent et réalisent le nouveau piège : attirer le Comte dans un rendez-vous où, à la place de Suzanne, il rencontrera sous les vêtements de la servante, sa propre épouse. C'est la Comtesse qui, surmontant son humiliation de devoir recourir aux services d'une servante, prend en main la situation pour confondre son mari et le reconquérir. Figaro n'a plus qu'un rôle secondaire et, tenu à l'écart du nouveau plan, il doit s'adapter tant bien que mal au déroulement d'événements dont il ne tire plus les ficelles et qui l'induisent en erreur en suscitant une jalousie injustifiée. Cette fois, le stratagème, après bien des péripéties et avec l'aide du hasard, réussit et mène à l'heureux dénouement. Figaro et Suzanne se réconcilient et la Comtesse ramène à elle son époux en lui accordant un généreux pardon.

Dans ce réagencement de l'intrigue, les ouvertures et les fins d'actes sont particulièrement remarquables dans leur jeu d'échos et d'oppositions. Ainsi à la scène de foule et à l'ironique éloge de la gloire militaire qui attend Chérubin à l'armée (fin de l'acte I) répond la solitude amoureuse de la Comtesse dans l'intimité de sa chambre somptueuse à

l'ouverture de l'acte II. Les commencements de l'acte II et de l'acte III opposent la solitude des deux maîtres, la Comtesse, puis le Comte, dans leur méditation respective, à l'affolement de Barberine cherchant, seule, l'épingle perdue : magnifique antithèse du grand et du minuscule. Les finales de l'acte II et de l'acte IV, réorganisés en fonction des exigences esthétiques des finales de l'opéra bouffe, font résonner d'abord l'échec puis le succès. Les actes ne se concluent plus, comme au théâtre, sur des mots d'esprit. L'acte IV commence dans l'expression de la solitude et du désordre (les airs isolés) avant de se terminer dans l'ensemble des couples reformés, de la communauté refondée et de l'ordre retrouvé.

Dans cette action resserrée, le rôle du hasard apparaît avec force : les plans ne s'imposent jamais selon la volonté de leurs concepteurs mais se heurtent continuellement à des événements imprévus qui obligent les personnages à l'improvisation. Le retour précipité du Comte de la chasse ruine le plan de Figaro. La stratégie des femmes, avant de réussir, suscite de nombreuses situations échappant à leur maîtrise : l'épingle prévue comme cachet provoque la jalousie de Figaro ; la présence de Chérubin sur les lieux du rendez-vous fait craindre la catastrophe à la Comtesse. La grande victime de l'extraordinaire prodigalité du hasard est évidemment le Comte, comme il s'en plaint lui-même (Acte III, scène 12) : « Je ne sais qui, homme, dieu ou démon / Retourne tout ici contre moi ». Le hasard apparaît ainsi comme une grande force comique mais renvoie aussi à l'image d'un univers instable et mouvant, imprévisible.

## Encart 6

### Mais quand a donc lieu le mariage ?

Remarque-t-on assez que, à s'en tenir à la lettre du livret, pas plus que chez Beaumarchais, le mariage de Figaro (et celui de Marceline) n'est réellement célébré sur la scène ? Suzanne et Figaro évoquent dès le début « le matin de {leurs} noces ». Mais la cérémonie du mariage n'aura elle-même jamais lieu. Elle est remplacée par une cérémonie qui doit la précéder, celle de la renonciation du Comte au droit du Seigneur. Elle lui est demandée par Figaro, porteur d'un vêtement blanc et accompagné de jeunes filles du village vêtues de blanc, symbole de la pureté, à la fin du premier acte, mais retardée par le Comte. La cérémonie, précisément décrite par la didascalie de la fin de l'acte III, scène 14 (au cours de laquelle Suzanne remet le billet du rendez-vous au Comte), est visiblement consacrée à ce rite : le Comte pose sur la tête de Suzanne agenouillée, et la Comtesse fait le même geste pour Marceline, « la toque virginal à plumes blanches ».



*Le Mariage de Figaro. Le Comte Almaviva pose le voile et la couronne sur la tête de Suzanne*

Paris, BnF

Le chant des jeunes filles du cortège est explicite : « Renonçant à un droit / Qui outrage et offense / Chastes, il (le Seigneur) vous remet / À vos bien-aimés. » Le Comte annonce ensuite pour le soir les « apprêts de la noce », « une fête magnifique » avec chants et feux de joie, un « grand dîner et grand bal », réjouissances reprises dans le choral final : « Époux, amis, à la danse, aux jeux / Allumez des feux de joie / Et au son d'une marche joyeuse / Courons tous nous réjouir. ».

À l'acte IV, Figaro, soit parce que cette cérémonie est assimilée au mariage (c'est le cas le plus fréquent dans les mises en scène modernes), soit parce que le rite nuptial est supposé avoir suivi la renonciation du Comte à son droit, sans être représenté, se désigne désormais comme un mari : « Je vais venger tous les maris ! » (Scène 3) « Et je commence maintenant / À faire le sot / Métier de mari. » (Scène 8). Il se compare à Vulcain, époux trahi par sa femme Vénus, qu'il découvre en compagnie de Mars, le dieu de la guerre, et évoque le couple qu'il est venu surprendre en ces termes : « Le Comte et mon épouse ». Le mariage a donc apparemment eu lieu dans le temps qui sépare l'acte III et l'acte IV. Pourquoi n'est-il pas représenté ? On ne peut qu'émettre des hypothèses : évitement du religieux ? Volonté d'opposer à la cérémonie officielle le véritable mariage des cœurs, célébré lors de la réconciliation finale ? Désir de centrer l'intrigue sur le droit du Seigneur, symbole à lui seul de tous les abus du pouvoir et de l'anachronisme du système féodal ?

*Les Noces de Figaro* se distinguent ainsi du *Mariage de Figaro* où le titre de la pièce reste jusqu'à son terme déceptif : Figaro se présente encore au dernier acte comme un fiancé et non pas comme un mari et le mariage n'est toujours pas formellement célébré alors que la fête finale se prépare.

### c) Objets

Une des innovations majeures de la dramaturgie de Beaumarchais est l'importance essentielle accordée aux objets. Le livret de Da Ponte conserve cet aspect en procédant à quelques aménagements.

Les objets se caractérisent par leur extrême profusion. La liste est longue : fauteuil, lit, miroir, robes, chapeau de mariée et d'officier, habit de chasseur, rubans, épingles servant à attacher les différentes pièces du vêtement féminin, taffetas gommé, mouchoir, éventail, contrat, brevet, billet, romance, bourses, clés, marteau et tenailles, flacon de sels, guitare, bouquets, lanternes, pot d'œillets ...

Si leur fonction est sans doute d'évoquer la vie quotidienne de l'aristocratie du 18<sup>e</sup> siècle, envahie par l'abondance matérielle, de refléter les inégalités sociales (la chambre presque vide des valets s'oppose à la chambre luxueuse de la Comtesse), ils servent surtout à dynamiser le jeu dramatique. Ainsi Suzanne cherche à faire admirer le chapeau de mariée qu'elle a elle-même confectionné à un Figaro absorbé dans ses calculs ; le billet destiné au Comte s'élabore en scène, de même que le déguisement en fille de Chérubin ; une robe sert à le dissimuler alors qu'il est accroupi sur le fauteuil ; seul objet présent dans la chambre, le fauteuil aimante le jeu de cache-cache de Chérubin et du Comte.

Le retour et la circulation de certains objets offerts, volés, échangés, sont particulièrement remarquables : ils soutiennent l'action, expriment les affrontements entre les personnages ou leur attirance érotique ; c'est le cas de la lettre rédigée pour le Comte, du chapeau de Chérubin et de son brevet, perdus puis retrouvés, de l'épingle et du ruban.

Ces deux derniers objets méritent d'être particulièrement suivis en raison de la charge de sensualité et de désir dont ils sont porteurs. Tous deux sont liés au corps, à la blessure, au sang, à l'échange amoureux indirect et symbolique. Chérubin s'empare du ruban de nuit (il serre le bonnet de ses cheveux) de la Comtesse, le dispute ardemment à Suzanne et l'échange contre sa romance, puis le porte à son bras sur sa blessure ;

la Comtesse, émue, le lui reprend sous un prétexte fallacieux en lui donnant à la place un autre ruban. Elle n'ira pas cependant, comme chez Beaumarchais jusqu'à le placer sur son sein ni à le jeter à la fin comme jarretière de la mariée. En revanche elle porte à sa bouche, pour cacher son émoi, lorsque Suzanne sort du cabinet à la place de Chérubin (Acte II), le mouchoir avec lequel elle a précédemment essuyé les larmes du page. De même l'épingle, objet féminin par excellence à l'époque, suit un parcours complexe, après que d'autres épingles ont été utilisées lors du déguisement de Chérubin : la Comtesse la choisit comme cachet de la lettre fixant le rendez-vous au Comte ; celui-ci s'y pique, la renvoie par l'entremise de Barberine à Suzanne ; mais Barberine la perd ; Figaro y substitue alors une épingle empruntée à Marceline (innovation de Da Ponte) : du caractère sensuel, précieux et personnel, essentiel à l'échange amoureux, l'épingle passe ainsi ironiquement à l'indifférenciation ; objet illusoire et trompeur, comme le pense Figaro de l'amour à ce moment où il se croit trahi. De quelle valeur dramatique et érotique se charge l'objet le plus minuscule et le plus insignifiant !

### d) Mélange des registres

La réflexion esthétique de Beaumarchais l'avait conduit à vouloir dépasser l'opposition du sérieux (tragique, pathétique) et du comique et à inventer une forme de conciliation des deux registres. Cette conception rencontre l'esthétique de l'*opera buffa* et de Da Ponte et Mozart.

#### Le comique

Le comique et le rire sont partout dans *Les Noces de Figaro*, comme dans la pièce de Beaumarchais, sous toutes les formes traditionnellement répertoriées.

#### Le comique de gestes.

Les jeux et mouvements du corps, issus de la tradition de la farce et de la *Commedia dell'Arte*, donnent au spectacle, par leur nature visuelle, une grande efficacité comique. Ils peuvent prendre la forme de gestes isolés, ou s'organiser en un enchaînement répétitif et mécanique de gags, répondant à la fameuse définition du comique de Bergson : « du mécanique plaqué sur du vivant ». Citons, parmi de très nombreuses occurrences, l'impossibilité pour Suzanne d'attirer l'attention de Figaro, tout à ses mesures, sur son chapeau de mariée ; les soufflets reçus par Figaro de la part de Suzanne (ils lui font même plaisir !) ou du Comte, soufflet destiné à Chérubin qui manque son destinataire, comme le baiser destiné par Chérubin à la Comtesse et que reçoit le Comte ; Figaro feignant de clopiner à la suite de son prétendu saut dans le jardin, Suzanne imitant l'embarras de Chérubin... Parmi les séquences suivies : le jeu de poursuite et de cache-cache autour du fauteuil ou dans le cabinet, les révérences mécaniques de Suzanne et Marceline, la sortie des différents personnages cachés dans les deux pavillons ou leurs prosternations successives devant le Comte à la fin.

#### Le comique de situation.

Nombre de scènes fonctionnent sur des situations comiques connues : la dissimulation des personnages (le fauteuil, le cabinet) et leur découverte (Chérubin apparaissant sous une robe, Suzanne sortant du cabinet au lieu de Chérubin) ; le travestissement, tant dans sa réalisation (Suzanne et la Comtesse déshabillant puis habillant Chérubin) que dans ses effets (les quiproquos de l'acte IV) ; l'embarras de Figaro, laissé dans l'ignorance de leur plan par les femmes, et obligé d'improviser ses réponses au Comte une fois qu'elles lui ont été soufflées par elles ; le dépit amoureux de Figaro se croyant trahi par Suzanne ; le théâtre sur le théâtre : les personnages jouent des rôles à destination des autres, constitués en public, comme dans l'étourdissant quatrième acte ; « Commençons », dit

Suzanne à la Comtesse (Acte IV scène 9) pour ouvrir la comédie des dupes. « Achevons la comédie » chantent ensemble Figaro et Suzanne (Acte IV, scène 14). Les nombreux apartés, ainsi que les failles de la représentation (l'oubli de Suzanne de travestir sa voix), raffinent encore le jeu. Le rire naît là de la complicité avec le public qui en sait plus que les personnages et peut jouir de leur entreprise de duperie réciproque. Bien des situations apparaissent comme des parodies de scènes de *l'opera seria* : la jalousie et le désir de vengeance du Comte ; la découverte par le Comte de Chérubin déguisé en fille dans le groupe des jeunes paysannes, qui rappelle la scène si souvent représentée d'Achille, travesti en femme par sa mère pour l'empêcher de partir à la guerre, démasqué par Ulysse parmi les filles du roi de Scyros.

#### Le comique de caractère.

*Les Noces de Figaro* mettent en scène des types traditionnels de *l'opera buffa*, repris de la farce et de la *Commedia dell'Arte* : Bartolo, dans son air de la vengeance, est comme un mélange de Pantalon et du Docteur ; de même Basilio, le juge Don Curzio, Antonio, porteurs de traits codés comme la servilité, la stupidité ou l'ivrognerie, constituent une belle galerie de bouffons. Mais les personnages principaux sont eux aussi sources de rire. Figaro, génie de l'intrigue, échoue dans ses entreprises et voit des femmes se montrer supérieures à lui sur son propre terrain. Il sombre aussi dans une jalousie ridicule et sans objet juste après avoir proclamé son inaccessibilité à ce sentiment. Il n'est pas loin, à plusieurs reprises de ressembler au Comte, continuellement dupé et mis en échec dans ses entreprises. Le comique du personnage du Comte naît de la distorsion entre sa condition de grand Seigneur et son comportement : il se laisse aller à des colères risibles, cherche, comme un mari de farce, le prétendu amant de son épouse dans une cachette, en menaçant d'ouvrir la porte avec un marteau et des tenailles, s'associe, lui, le Grand d'Espagne, avec des grotesques.

Le comique de mots.

Le livret des *Noces de Figaro* opère par rapport à la pièce de Beaumarchais une drastique réduction du comique verbal (traits d'esprit, jeux de mots, formules insolentes). Mais ce comique reste bien présent. Les exigences de la concision peuvent même parfois accroître la force de la fantaisie verbale, comme le montre l'assaut d'amabilités ironiques entre Suzanne et Marceline (Marceline : « La belle du Comte ! » / Suzanne : « L'amour de l'Espagne ! » avant son mot assassin « L'âge ! ») ou le jeu des questions et des réponses dans la scène de reconnaissance. La plaisanterie peut être plus ou moins subtile : grossière avec Antonio (Antonio « avec une grossière simplicité » : « ça non ! ça non ! Le cheval / Je ne l'ai pas vu sauter ») ; plus spirituelle avec Figaro (« C'est ma physionomie qui ment, je dis la vérité ») ou à Antonio qui lui objecte : « En sautant vous étiez bien plus mince », Figaro répond : « C'est ce qui arrive quand on saute. »). Certains passages parodient les grands textes de la tradition : l'air de Marceline joue avec celui du *Roland furieux* de l'Arioste, le texte de Figaro « Tout est tranquille et paisible » avec *L'Odyssée* d'Homère. Les images sont de même souvent plaisantes, comme dans l'utilisation emphatique de la mythologie (Figaro en Vulcain trahi par son épouse Vénus, ou Chérubin en « petit Narcisse, petit Adonis d'amour »). Le texte ne répugne pas aux sous-entendus grivois ou obscènes, plus naturels alors qu'aujourd'hui, dont Da Ponte et Mozart étaient friands : « Tu sais que ce n'est pas pour lire / Que je désire entrer là. » répond le Comte à la Comtesse déguisée en Suzanne, qui feint la crainte au moment de pénétrer dans l'obscurité du pavillon ; « Se parler d'amour à soi-même » n'a-t-il qu'un sens poétique à la fin du premier air de Chérubin ? Barberine n'a-t-elle vraiment perdu que son épingle (« Je l'ai perdue...pauvre de moi ! ») ?

### **Le sérieux**

Le comique se mêle au registre sérieux, grave ou pathétique. Cette tonalité est accentuée dans *Les Noces de Figaro* du fait en

particulier de la transformation du personnage de la Comtesse et du Comte, moins légers que chez Beaumarchais, et de la valorisation du thème de l'amour. Le personnage de la Comtesse, à l'ouverture du deuxième acte, apparaît immédiatement pathétique dans l'expression de sa douleur de jeune femme abandonnée, sa nostalgie de l'amour enfui, son espoir de reconquérir son mari volage. De même, le Comte n'apparaît plus seulement comme un maître léger à la poursuite de la satisfaction d'un caprice, d'une fantaisie, mais comme un homme tourmenté par le désir pour un objet qui ne cesse de lui échapper, exacerbant ainsi son ardeur amoureuse. Les deux grands airs de Chérubin atteignent à l'émotion et à l'intensité de la véritable poésie amoureuse : le premier chante de façon inoubliable l'éveil des émois fiévreux de l'adolescent. De même l'air final de Suzanne (Acte IV, scène 8) exprime un amour ardent, que Figaro croit à tort adressé au Comte. Tout cela fait de l'amour une chose sérieuse, dont on comprend qu'elle tourmente même un personnage fondamentalement comique comme Figaro.

### **L'ambiguïté**

Le mélange des registres ne prend pas seulement la forme de la juxtaposition ou de l'alternance (Marceline d'abord vieille duègne ridicule puis mère et femme sensible et pathétique) mais de l'intrication des registres opposés. Il est souvent difficile d'envisager tel passage comme exclusivement comique ou grave, tant l'ambivalence ou l'ambiguïté semble le marquer. Ainsi les mécanismes du caché/montré, voir/être vu, surprendre/être surpris, qui fondent souvent les scènes, peuvent prendre une tonalité comique ou pathétique : tout le système des quiproquos de la fin est à la fois source de rire et de gravité puisque se dit là la vérité du désir. La scène de la reconnaissance de Figaro par ses parents est un topos de la comédie, vieux comme le genre, que le livret parodie : Figaro ne découvre pas, comme d'ordinaire, des parents illustres et nobles mais un couple bourgeois quelque peu risible. Mais cette reconnaissance

fait songer aussi aux tableaux sentimentaux de peintres du 18<sup>e</sup> siècle comme Greuze, et nous entraîne du côté de la comédie larmoyante et sensible. De même l'air de Figaro « S'il veut danser » (Acte I, scène 3) peut être interprété comme un défi sérieux lancé par le valet à son maître mais Figaro apparaît également comique dans sa façon de s'attribuer une puissance imaginaire et une victoire bien incertaine. Il lui faudra pour cela le secours des femmes ; ce sont elles qui feront danser les hommes. Un dernier exemple, mais de poids : la scène finale du pardon peut être interprétée comme le triomphe du sentiment, de la générosité et de la dignité montrées par la Comtesse. Mais le comique n'est peut-être pas si loin, si l'on replace le pardon accordé au Comte dans la mécanique du pardon exhibée par cette fin : refus brutal du Comte face à l'acceptation immédiate de la Comtesse, répétition de la demande du pardon (Suzanne, puis Figaro, puis la Comtesse, puis tous demandent pardon en s'agenouillant), réitération obstinée des « non ! » du comte ; faut-il rappeler aussi que le Comte a déjà obtenu une première fois le pardon à la fin de l'acte II et qu'alors il se repentait : « J'ai tort, je me repens », le repentir n'a pas été suivi de l'amendement attendu. Alors sérieux, ou comique ? La réponse est décisive dans la mesure où elle engage l'interprétation de tout le dénouement.

Le jeu sur les registres explique en grande partie l'étonnante – et heureuse – diversité des mises en scène modernes des *Noces de Figaro* : de l'interprétation légère mettant l'accent sur le comique et la gaîté aux interprétations les plus graves, voire les plus sombres. Bonheur de l'œuvre ouverte !

## 3.2 Les personnages

### a) Le couple des valets

#### - Figaro



Edward Ancourt, *Costume de Figaro*  
Paris, BnF

La quasi suppression, rendue nécessaire par la censure, du long monologue de Figaro (Acte V, scène 3) est à l'origine des principaux changements apportés au personnage par le livret : deux fragments de ce monologue subsistent cependant ; à la même place, la diatribe contre la perfidie des femmes (Acte IV, scène 8), qui se termine par un renvoi tacite au texte de Beaumarchais, connu de tous : « Le reste, je ne le dis pas :/ Tout le monde le sait » ; le défi au Comte, déplacé dans le livret, avec une grande efficacité dramatique, à l'acte I (Air : « S'il veut danser/ Monsieur le petit Comte »), variation imagée (de la joute au bal) et développement du cri de guerre « Et vous voulez jouter... » du monologue. L'image du bal apparaissait déjà chez Beaumarchais à l'acte II, scène 2 : « Et puis dansez Monseigneur ! ». Le nom de Figaro, donné par Beaumarchais à son héros, a reçu une explication qui convient encore au personnage des *Noces de*



*Figaro* : on l'a mis en rapport avec *picaro*, nom du héros de certains romans espagnols du 17<sup>e</sup> siècle, à la vie aventureuse, chaotique et souvent marquée par l'échec, et avec l'expression « faire la figue », signifiant adresser un défi moqueur à l'adversité. Mais, dépouillé de son monologue, le Figaro du livret a quelque peu perdu de sa dimension romanesque, de la virulence politique de son discours et de ses formules et de la portée philosophique, que donnait à son existence cette méditation d'Hamlet comique sur la bizarrerie de sa destinée et son identité.

Le personnage reprend toute la tradition du valet de comédie du théâtre latin, de Molière (*Scapin*), du théâtre de Foire ou de la comédie italienne (*Arlequin*). Il en possède les traits traditionnels : jeunesse (une trentaine d'années, mais son âge n'est pas exactement précisé), la vivacité, l'énergie, la gaîté et la verve, l'intelligence rusée qui fait de lui un génie de l'action et de l'intrigue, la puissance comique. Le livret l'a seulement privé des nombreux mots d'esprit qui font la gloire du Figaro de Beaumarchais.

Sur le plan dramatique, Figaro est placé dès le début en position défensive et non plus offensive, comme dans *Le Barbier de Séville*, face à la révélation du désir du Comte qui fait de sa fiancée une proie sexuelle. De complice des entreprises amoureuses de son maître dans *Le Barbier de Séville*, le voilà son rival. Pressé par Suzanne, il invente rapidement un stratagème contre le Comte pour protéger sa fiancée et conserver l'argent de la dot, mais se voit menacé par les revendications de Marceline et même la méfiance envers lui d'Antonio, l'oncle de Suzanne. Il en appelle au peuple du château pour tenter de contraindre son maître à respecter la suppression du droit du Seigneur qu'il a lui-même décidée. Il ne manque en tout cela ni d'énergie, ni d'habileté, ni d'esprit, ni d'audace.

Mais - et ce n'est pas un des aspects les moins intéressants du comique - Figaro, ce maître en intrigues et en inventions, perd la main, l'initiative à partir du début de l'acte III, même s'il montre encore qu'il garde, grâce à son esprit, un grand talent d'improvisateur dans l'urgence

de l'instant face aux révélations gênantes d'Antonio. Il ressemble de plus en plus au Comte (leurs deux airs de jalousie se font écho), avec lequel il rivalise dans l'échec de ses projets. Heureusement, il y a le hasard (la scène de reconnaissance) et surtout les femmes, la Comtesse, Suzanne et Marceline, qui s'emparent de la maîtrise du jeu jusqu'au dénouement, à l'insu de Figaro. Il est « piqué » comme le Comte par l'épingle de la Comtesse : il se trompe sur sa signification et sombre dans la jalousie, comme le Comte s'y pique et se fait prendre au piège par le faux rendez-vous. Sa jalousie lui donne une indéniable profondeur humaine, non sans quelque ridicule, comme son maître. Ils n'échappent pas, le valet au soufflet, le maître à la demande de pardon, à genoux, avant la réconciliation finale et la fête. La guerre des sexes a tourné à l'avantage des femmes.

La portée du personnage a donné lieu aux interprétations les plus diverses. Elle dépend naturellement de la lecture générale des enjeux de l'opéra. Si on considère, comme certains critiques, que *Les Noces de Figaro* ont évacué la dimension politique de la pièce de Beaumarchais, Figaro ne peut plus être interprété que comme un valet, à tirer du côté d'Arlequin (toute cette histoire prête à rire et ne tire pas à conséquence) ou à un valet doté d'une véritable profondeur humaine qui lutte pour sauver sa relation amoureuse, résoudre ses problèmes personnels et assurer son bonheur.

Sans écarter cette dimension, il semble difficile, à lire le livret, d'escamoter la dimension politique du personnage, même en l'absence du grand discours critique lui donnant, comme dans *Le Mariage de Figaro* un rôle de porte-parole. Certes le Figaro du livret n'est pas révolutionnaire, si on prend ce terme au sens plein. Il ne l'était pas non plus - on l'a vu - chez Beaumarchais. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'ait pas de dimension sociale ou morale satirique : plus encore qu'un valet, c'est un roturier. Il porte ainsi la critique de l'arbitraire d'un pouvoir, qui transgresse les règles qu'il a lui-même décidées, d'une justice au service de ce pouvoir, d'une armée à la quête d'une gloriole anachronique. Il fait appel au peuple, en prenant des allures de comploteur, contre les

privilèges et les abus de ce pouvoir, dont le droit du Seigneur est le symbole. Il incarne la revendication du mérite personnel contre les privilèges de la naissance : Almaviva peut se contenter d'être, Figaro, lui, doit devenir. Mais si Figaro veut résister au Comte, il ne vise pas pour autant à l'éliminer ni à prendre le pouvoir avec le peuple, à bouleverser l'ordre et les lois établies. Il s'accommode du système, essaie d'y trouver sa place, de s'établir après une vie itinérante (la chambre, le château), vise non sans arrivisme ou cynisme à s'accroître, comme ses premiers mots dans le livret suffisent à le montrer. C'est avec une joie non dissimulée (« Bravo ! Donnez toujours ! », Acte III, scène 6), qu'après la scène de reconnaissance il reçoit en même temps Suzanne et trois dots, de la part de Marceline, de Bartolo et de la Comtesse. La considération de l'intérêt n'est jamais loin : il amasse, comme un bourgeois, alors que l'aristocrate dépense (l'argent, la bague, la fête magnifique et ostentatoire, destinée à éblouir ses vassaux).

Le créateur du rôle, Francesco Benucci, vedette de la troupe italienne, âgé d'une quarantaine d'années, lui donna, grâce à sa voix de basse puissante et sa forte présence scénique, la stature que le livret laissait attendre.

## - Suzanne



Jean-Claude Levacher de Charnois, *Louise Contat : Suzanne dans Le Mariage de Figaro*  
Paris, BnF

Si le livret conserve assez fidèlement les traits essentiels du personnage de Suzanne, il en accroît la fonction dans l'action, comme le montre sa présence sur scène presque continuelle.

Suzanne, femme de chambre de la Comtesse, est inséparable d'elle. Malgré l'inégalité du rang social elle est avec sa maîtresse dans une relation traditionnelle de confiance et de complicité, disparue entre Almaviva et Figaro. La servante et la maîtresse possèdent même jeunesse, même taille, même voix. Tout cela permettra aisément à l'une de se faire passer pour l'autre, favorisera le stratagème élaboré et les méprises de l'acte IV.

Elle conserve les traits habituels de la servante que Beaumarchais attribuait à sa Suzanne : « Spirituelle, adroite et rieuse ». Sa vivacité, sa

gaîté et son esprit s'exercent vis-à-vis de tous les autres personnages dont elle rit et fait rire : la vieille Marceline, un moment sa rivale, fait les frais de son ironie cinglante (« L'âge ! ») ; elle se moque également des émois et de la peur de Chérubin devant la Comtesse et l'imite de façon amusante. Elle va jusqu'à rire de l'incapacité de sa maîtresse à dissimuler son trouble devant le beau page. Elle dupe le Comte et Figaro en déployant dans son jeu un véritable talent et un grand plaisir, comme dans l'extraordinaire scène du rendez-vous fixé au Comte (Acte III, scène 2). Une seule fois elle oublie de contrefaire sa voix devant Figaro dans le finale, comme elle s'était auparavant trompée, sous la forme de lapsus, dans ses réponses au comte : la duplicité n'est pas son fort.

Le corps sensuel de Suzanne focalise sur lui tous les désirs masculins, face auxquels elle pratique l'art de la dérobade et de l'esquive. Le Comte n'éprouve pas pour elle un simple caprice et ne désire pas seulement exercer son droit du Seigneur, comme chez Beaumarchais, mais s'est pris d'une véritable ardeur amoureuse. Chérubin cherche, lui, à l'embrasser, tout en soupirant pour la Comtesse. Figaro, dans la première scène du livret est préoccupé du lit nuptial, il l'aime à l'évidence et est prêt à tout pour la défendre des manœuvres du Comte. Mais Suzanne n'est pas qu'un objet de convoitise, elle s'affirme pleinement comme sujet. Elle s'amuse des baisers de Chérubin et il ne lui déplaît pas, malgré sa lucidité devant une telle relation, de constater ses pouvoirs sur le Comte et même en joue habilement. Mais sa vertu, soupçonnée un moment par Figaro, n'apparaît jamais douteuse : elle n'envisage pas de se laisser acheter par les présents du Comte : elle se trompe de façon significative dans les réponses qu'elle lui fait, disant non au lieu de oui, quand elle feint d'accepter et montre immédiatement le plaisir qu'elle éprouve à le tromper (« Léchez vous les babines, monsieur le rusé »). Elle défend son amour contre Marceline, un moment sa rivale avant la scène de reconnaissance. Dans le couple formé avec Figaro, elle fait figure de dominatrice : elle explique au début à Figaro les intentions secrètes du Comte concernant la chambre, qu'il n'avait pas comprises ; elle lui administre à l'occasion pour le punir de ses injustes soupçons une série de

soufflets retentissants, très appréciés d'ailleurs de lui comme preuves d'amour. Mais elle chante aussi, sans s'adresser directement à lui, un magnifique chant d'amour : « O viens, ne tarde plus » (Acte IV, scène 10).

Suzanne se trouve donc bien, comme le dit Jean Starobinski, « au centre ». Centre d'attraction : du désir mais aussi des bourses, bague et dots ; tous les personnages gravitent autour d'elle et se retrouvent en duo avec elle. Centre actif et libérateur aussi : non sans prendre de risques, en jouant un rôle décisif dans les deux demandes de pardon du Comte, en palliant avec la Comtesse la défaillance de Figaro, elle assure grandement le dénouement.

La créatrice du rôle, la jeune Nancy Storace (elle avait 20 ans), dont Mozart a sans doute été amoureux, a semble-t-il assuré son succès. Un des spectateurs de l'époque, le Comte Zinzendorf, écrit à son propos dans son journal : « Jolie figure, voluptueuse, belle gorge, beaux yeux, cou blanc, bouche fraîche, belle peau, la naïveté et la pétulance de l'enfance, chante comme un ange. » On croirait l'entendre parler de Suzanne elle-même.

## b) Le couple des maîtres

### - Le Comte Almaviva



Emile Bayard, *Le Barbier de Séville*. Le comte Almaviva. Acte I, scène VI  
Paris, BnF

Au temps du *Barbier de Séville*, le Comte Almaviva portait bien son nom, c'était une « âme vive », amoureux fou de Rosine. Secondé par Figaro, il l'enlevait à son vieux tuteur Bartolo et l'épousait, elle, la jeune bourgeoise sans nom et sans dot. *Le Mariage de Figaro* et *Les Noces de Figaro* le représentent sous un tout autre jour, mais le livret de Da Ponte en donne une image légèrement différente de celle de Beaumarchais.

Dans les deux œuvres, le Comte incarne les abus du pouvoir féodal. C'est le maître absolu dans son château et sur ses terres d'Agua Frescas. On ne le voit jamais dans ses appartements privés car il est chez lui partout et peut investir tous les lieux. Il réunit entre ses mains tous les pouvoirs (administratif, militaire, juridique), et il est bien en cour, puisqu'il vient d'être nommé ambassadeur à Londres. Il tente certes de se donner les apparences d'un aristocrate éclairé : il a aboli le droit du Seigneur qu'il juge injuste, offre une chambre au couple de ses valets qui se marient, se

montre bon et accueillant envers ses gens qui viennent au château chanter ses louanges. Mais la réalité est différente. Un sentiment exacerbé de l'honneur féodal le remplit d'arrogance et de mépris pour ses vils vassaux et sujets. Incapable de maîtriser ses passions, il se laisse dominer par la colère, vice condamné par tous les moralistes depuis l'Antiquité, en particulier chez les puissants, se laisse aller à des accès de fureur qui le font craindre de tous, y compris de son épouse, comme le montre la scène de son retour de la chasse.

Sa tyrannie se manifeste en particulier dans le domaine amoureux. Lassé de la Comtesse et du mariage après quelques années, il comble son ennui avec la chasse et pratique, tout en restant d'une jalousie forcenée envers son épouse, un libertinage qui prend une forme différente dans le livret et la pièce de théâtre. Chez Beaumarchais le libertinage envers Fanchette et Suzanne était dû, outre la jouissance à exercer son pouvoir, au pur caprice de grand seigneur (une « fantaisie ») et n'avait aucun caractère sérieux : il s'agissait de sensualité et de plaisir, de goût de la nouveauté et du changement. Chez Da Ponte, Almaviva batifole avec les paysannes des environs et Barberine en particulier mais éprouve envers Suzanne, bien qu'il use pour parvenir à ses fins, de son argent et du chantage, une véritable ferveur amoureuse, comme le montre l'air « Tandis que je soupire » (Acte III, scène 2), où il évoque « Celle qui a {sa} flamme ». Faut-il aller, comme l'affirment beaucoup de commentateurs, à la suite de Stendhal, jusqu'à évoquer une véritable « passion », qui ferait place au sentiment et au cœur ? Il semble qu'il s'agisse plutôt de l'exacerbation d'un désir non satisfait, qui se transforme en une provisoire ardeur amoureuse. Au dernier acte, au moment où le Comte croit atteindre son but, c'est le désir qui s'exprime seul : « Tu sais que ce n'est pas pour lire / Que je désire entrer là. » dit-il à celle qu'il prend pour Suzanne et qui est en réalité son épouse.

Dans la pièce comme dans l'opéra, le Comte, malgré sa tyrannie et ses manœuvres, la crainte qu'il suscite, les manœuvres de son âme damnée, ne rencontre que l'échec et est la dupe de tous : chaque fin de séquence le montre joué et défait. Barberine lui préfère visiblement

Chérubin, Suzanne lui échappe et le mariage a lieu, la Comtesse, comme elle l'espérait, le reconquiert. Le maître absolu se retrouve à genoux, devant tous ses gens, à implorer le pardon de son épouse (« Comtesse, pardon ! »). La défaite subie ne peut être plus manifeste. Cet échec est en grande partie responsable de l'interprétation comique du personnage du Comte, souvent traité sinon comme un personnage odieux (c'est en tout cas un rôle qui passe pour ingrat), comme un pantin ou une marionnette. Outre la colère, une agitation constante, on voit ce Grand d'Espagne se cacher derrière un fauteuil, ou, des tenailles à la main, tenter de découvrir l'amant de sa femme dans un cabinet. Personnage d'*opera seria* fourvoyé dans l'opéra bouffe, il devient *il signor Contino* (Monsieur le petit Comte) et connaît ainsi l'humiliation du rabaissement du grand au tout petit.

Le personnage est cependant plus complexe : même ridicule, il conserve quelque chose de la superbe d'un grand seigneur et reste sûr de ses prérogatives. Le mélange des registres n'est pas sans créer d'ambiguïté. Ainsi on peut voir dans l'air « Tandis que je soupire » (Acte III scène 2) l'expression pathétique de la véritable souffrance d'un amant trahi, de l'orgueil blessé, de la jalousie effrénée et d'un violent désir de vengeance (c'est l'interprétation traditionnelle). Mais l'on y retrouve aussi des traces de parodie de « l'air de fureur » de l'*opera seria* : la vision insupportable du bonheur des amants, le sentiment d'être anéanti soi-même par ce bonheur, renforcé par le dépit social (« Le manant aurait pour femme / Celle qui a ma flamme / Et ne sent rien pour moi ? »), l'image du rire moqueur du couple des amants et la jubilation anticipée de la vengeance. Tous ces lieux communs font glisser le personnage vers le comique.

Le pardon final obtenu de la Comtesse marque-t-il le triomphe de l'amour (Voir : les enjeux) et signifie-t-il la fin des errances et le retour à l'épouse ? La pièce de Beaumarchais ne le laissait guère espérer. C'est moins net dans le livret. Mais l'on est étonné qu'un doute – au moins – n'effleure pas certains commentateurs, qui voient le Comte non pas « humilié » mais même « grandi » par le pardon reçu. Remarquons seulement que le premier pardon accordé après les injustes soupçons de

l'acte I n'a été suivi d'aucun effet malgré les promesses et qu'aucun engagement de sa part ne suit le pardon final. Il n'est donc pas sûr, malgré la foi de ces commentateurs, qu'il retrouve la voie de la fidélité, réintègre, transformé, la communauté et en garantisse à nouveau l'ordre.

### - La Comtesse



Aaron Martinet, *Théâtre de l'Impératrice*. La signora Barilli, prima donna, rôle de la comtesse Almaviva, des *Nozze di Figaro* (*Noces de Figaro*), opéra buffa  
Paris, BnF

Da Ponte a beaucoup plus nettement infléchi le personnage que celui du Comte.

La « Rosine » du *Barbier de Séville* est devenue la pauvre « Comtesse Almaviva », une femme abandonnée. Elle est encore jeune et belle (elle a dix-huit ans chez Beaumarchais) mais quelques années de mariage ont suffi pour lasser le désir du Comte. Le retardement de l'entrée en scène de la Comtesse, représentée dans sa solitude à l'ouverture de l'acte II, donne un relief exceptionnel à l'expression dans son premier air, de sa douleur de femme délaissée, nostalgique du bonheur enfui des commencements. Elle est évoquée à plusieurs reprises – réalité ou prétexte – comme souffrante : ainsi Suzanne feint de

demander au Comte le flacon de sels pour soigner les vapeurs de sa maîtresse.

Dès le début, elle ne rêve que de reconquérir grâce à la constance de son amour le volage : « Rends-moi mon amour / Ou laisse-moi mourir » demande-t-elle à Amour. Elle conserve les souvenirs des « beaux moments de bonheur et de plaisir » et continue à aimer le Comte malgré ses infidélités, sa jalousie et la crainte qu'il lui inspire. Elle lui trouve même des excuses : il est comme tous « les maris modernes ». Cela ne l'empêche pas d'être troublée par l'amour que lui manifeste le jeune Chérubin. Elle éprouve pour lui, par delà le souci de son rang et l'interdit religieux (c'est son filleul), un attrait sensuel, comme le montre la séquence du déguisement du jeune page en fille et la découverte du ruban de nuit volé que, remplie d'une émotion qu'elle s'efforce de dissimuler, la Comtesse lui reprend : cet objet établit un lien entre les deux corps, même si la Comtesse ne place pas, comme celle de Beaumarchais, ce ruban sur son sein. Mais un autre objet a la même fonction : le mouchoir avec lequel la Comtesse essuie les larmes de Chérubin avant de le placer un peu plus tard sur sa propre bouche pour dissimuler son trouble devant son mari. Elle reconnaît aussi immédiatement Chérubin travesti dans le groupe des jeunes filles qui viennent lui offrir des fleurs et l'embrasse. Cet attrait des sens ne suscite cependant pas chez elle de débat intérieur entre devoir et passion ni de « goût naissant », comme chez Beaumarchais ; il s'agit seulement d'une passagère et troublante rêverie érotique.

Loin de se complaire dans la langueur et la mélancolie, la Comtesse retrouve l'énergie de la vive Rosine qu'elle a été, et prend l'initiative de renverser la situation à partir de l'acte III. Précédemment en marge de l'action, puis traquée par les soupçons du Comte jusque dans sa chambre presque au prix d'un scandale public (le Comte envisage un moment d'appeler ses gens pour faire ouvrir la porte du cabinet), elle conçoit elle-même le stratagème par lequel elle veut démasquer le Comte et provoquer son retour. Elle use pour son exécution de la complicité de sa relation avec Suzanne, n'hésite pas à surmonter son humiliation de

devoir s'allier à une servante ni à faire appel à son autorité de maîtresse pour lever les hésitations de sa camériste (« Je prends tout sur moi ») ; elle mène véritablement le jeu, comme le montre la scène de la lettre du rendez-vous, où elle dicte et où Suzanne écrit, dans une merveilleuse harmonie.

Dans le couple des maîtres à la tête de la petite communauté du château, la Comtesse occupe une place particulière. Elle constitue pour les jeunes paysannes une instance d'intercession auprès du Comte : elles viennent lui offrir des fleurs cueillies le matin même, dont symboliquement des roses (Acte III, scène 11). Ce motif floral, très riche dans le livret, la place du côté de la Nature, de la simplicité et d'une forme de fraîcheur et d'innocence. Elle apparaît ainsi comme l'intermédiaire idéale pour amener le Comte à renoncer à l'exercice du droit du Seigneur. Lors de la fête nuptiale, elle joue, assise à côté de son mari sur un trône, un rôle officiel identique au sien (innovation du livret : chez Beaumarchais seul le Comte jouait un rôle dans le rituel) : tandis que Suzanne s'agenouille devant le Comte pour recevoir la toque blanche, Marceline fait de même devant la Comtesse, qui la remet ensuite à Bartolo. Sa dignité contraste avec la transgression du code officiel opérée par le Comte, qui quitte son trône pour aller lire, à l'écart, le billet du rendez-vous que lui a glissé Suzanne. L'image finale de la Comtesse, debout, accordant son pardon au Comte qui le sollicite, agenouillé, devant la communauté rassemblée, inverse le tableau final attendu dans *l'opera seria* de la clémence du Prince. On ne saurait mieux marquer sa victoire et celle des femmes.

Tout le livret culmine dans ce geste final marqué de gravité, de dignité, de générosité, de sublime. Il l'oppose nettement à la Comtesse de Beaumarchais qui accordait son pardon « en riant » et en rappelant que c'était le troisième de la journée. Ce pardon était de plus suivi de plaisanteries, sur lesquelles se terminait la pièce avant le vaudeville. Ce geste s'oppose aussi au « petit pardon » extorqué au Comte concernant le sort de Chérubin (fin de l'acte I), et surtout à son propre refus du pardon, six fois répété lors de la scène finale. Ce pardon réitère celui déjà accordé

à l'acte II mais avec davantage de solennité (le Comte s'adressait alors à « Rosine », c'est « la Comtesse » qu'il supplie ici) et de générosité (le pardon final est immédiat, alors que la Comtesse avait fait longuement attendre le premier). La portée de ce geste reste cependant incertaine (voir « Les enjeux », « Le triomphe de l'amour »). La constance amoureuse de son épouse va-t-elle transformer le Comte, le ramener à la fidélité, ou cette victoire est-t-elle seulement provisoire ?

### c) Chérubin



Marcel Mültzler, *Costume de Chérubin*  
Paris, BnF

Nouveau personnage, le plus étonnant du *Mariage de Figaro*, Chérubin est aussi le plus troublant des *Noces de Figaro* et ses deux airs sont parmi les plus connus du répertoire opératique (Acte I, scène 5, et Acte II, scène 3). Les deux Chérubin se ressemblent, avec cependant quelques différences.

Chérubin, c'est tout d'abord l'ambiguïté : tout jeune adolescent (il a 13 ans chez Beaumarchais), entre enfance et âge adulte, entre masculin

et féminin ; son nom fait de lui un ange, un être au sexe indéterminé ; le rôle est chanté par une femme (rôle dit travesti) et le jeune page est à deux reprises déguisé en fille par des femmes : il porte tantôt le chapeau d'officier, tantôt la coiffe féminine.

Il incarne l'éveil de la sensualité adolescente, l'érotisme diffus, le papillonnage amoureux (« un désir inquiet et vague » disait Beaumarchais) ; « Farfallone amoroso », « petit papillon amoureux », Figaro trouve l'image juste. Il exprime l'élan et l'exaltation, la légèreté du désir sans objet précis ; il aime toutes les femmes, du matin au soir : Barberine, Suzanne, la Comtesse, jusqu'à Marceline même. « Chaque femme me fait palpiter le cœur » chante-t-il dans son premier air, où Da Ponte suit de près le texte de Beaumarchais, hormis la chute : « Et si je n'ai personne qui m'écoute / Je parle d'amour avec moi ». Elles le lui rendent bien, toutes troublées par sa beauté, la douceur et la blancheur de sa peau. C'est Eros, le jeune dieu de l'Amour. Ce désir est peut-être moins innocent qu'il ne paraît, comme le pressent le Comte et comme le montre ce qui se passe sans doute avec Barberine.

C'est avec la Comtesse que la relation est la plus complexe et la plus dangereuse : elle est l'épouse du Comte, dont il est le page (Chérubin est donc noble), et de surcroît sa marraine ; la relation entre marraine et filleul est encore à l'époque assimilée à un inceste. Elle l'attire (il fétichise son ruban) mais il en a peur, tant elle lui en impose ; il faut les encouragements de Suzanne pour qu'il ose chanter en rougissant sa romance. Pour ce second air, Da Ponte oublie Beaumarchais : il remplace le compliment indirect à sa marraine, chanté sur l'air populaire de « Malbrough s'en va-t-en guerre », par une romance accompagnée à la guitare par Suzanne, qui chante en termes précieux et galants l'intensité de l'amour ignorant de lui-même et son inquiétude : « Je cherche quelque chose / Hors de moi-même / Je ne sais qui le possède / Je ne sais ce que c'est ». Le destinataire reste merveilleusement indéterminé (« Vous qui savez / Ce qu'est l'amour, / Femmes... »), toutes et l'unique à la fois, à laquelle il n'ose directement s'adresser.

Les deux airs merveilleux et si célèbres de Chérubin ne sauraient cependant faire oublier son rôle dramatique. Son désir sans objet déterminé fait de lui le rival du Comte, qu'il risque de déshonorer en poursuivant de son désir la Comtesse, et dont il menace les entreprises amoureuses auprès de Suzanne et de Barberine, mais aussi de Figaro qui voit d'un mauvais œil son batifolage autour de Suzanne ; Antonio craint, non sans raisons, pour sa fille. Présent alors qu'il devrait se trouver à Séville, jouant continuellement au jeu de cache-cache, toujours là où il ne faudrait pas, il ne cesse de créer des conflits, d'encombrer, de tenter aussi : « C'est un petit serpent qui se glisse partout. » Tous les efforts pour l'utiliser dans le piège du rendez-vous ou pour s'en débarrasser échouent, au point qu'il prend une dimension surnaturelle : le Comte voit en lui un « page endiablé », un « page infernal ».

Ce dynamisme assuré à l'action par sa présence exprime pleinement la dimension subversive du personnage. Il représente l'adolescence avec la liberté et la force naturelle du désir, qui subvertit les normes et les conventions, bouscule les compromissions, les résignations sociales ou sentimentales. Au lieu d'accomplir sa formation auprès de son suzerain, il passe son temps dès le matin chez les femmes. Il tente, dérange, par le jeu, la folie et surtout une sorte de sublime innocence. On comprend que le Comte revienne sur sa décision de simplement le renvoyer pour passer à ce pur mouvement, les chaînes de la vie militaire.

On considère en général le personnage comme une merveilleuse figure poétique en se fondant sur ses deux airs : « Son âme entière est développée dans ses deux airs » écrit Stendhal (*Vie de Haydn, Mozart, Métafaste*). Mais il conviendrait peut-être de se demander s'il n'y a pas une opposition entre ces belles apologies du désir et son comportement amoureux, particulièrement entreprenant, prédateur même, à l'acte IV, scène 12, avec celle qu'il prend pour Suzanne et qui est en réalité la Comtesse. Suzanne au début de l'opéra s'en amusait, le prenait à la légère : c'était pour elle un « petit gremlin », « un petit démon » qui lui dérobaient des baisers. Mais n'y-a-t-il pas déjà chez ce « chenapan » quelque chose d'Almaviva ? L'aura poétique qui l'enveloppe tend à faire

oublier que, comme lui, il profite déjà des privilèges de la caste aristocratique, comme le montre leur rivalité auprès des femmes. On est loin de la romance, des valeurs chevaleresques, de l'exploit susceptible de sauver la Dame, parodié dans le saut du balcon. Rappelons ce qu'écrivait du personnage Giorgio Strehler (*Un théâtre pour la vie*) : « Chérubin n'est pas un gamin idiot – que l'on va déguiser en femme au cours d'une petite scène amusante – Chérubin veut coucher avec n'importe qui. Il n'aime pas seulement l'amour dans l'abstrait : s'il pouvait coucher avec la Comtesse, il le ferait, avec Barberine, ou avec Suzanne, il le ferait aussi. Tout cela a été peint par Mozart avec grâce et délicatesse. Mais sa sensualité demande à être traduite par des actes concrets, elle veut des baisers, des lits, des corps qui se touchent. » Poétique et inquiétant !...

#### **d) Les personnages secondaires**

##### **- Bartolo**

Le docteur Bartolo, tuteur de Rosine et barbon amoureux, désireux d'épouser sa pupille, avait dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais un rôle important. Le Comte Almaviva, aidé de Figaro, devait le berner et lui enlever Rosine pour l'épouser. Il ne joue plus dans *Les Noces de Figaro*, comme dans *Le Mariage de Figaro*, qu'un rôle secondaire.

Il n'est cependant pas sans intérêt sur le plan dramatique, étant donné le renversement de situation qui le fait passer du statut d'opposant au mariage de Figaro, avocat de Marceline, à celui d'adjuvant, de père et de mari.

Le premier versant de son rôle culmine dans le fameux air de la vengeance (« Ce gremlin de Figaro sera vaincu ! »), air type de l'*opera buffa*, où éclatent le dépit, la colère, la rancune, engendrés par un passé dont le souvenir reste encore brûlant, et la jouissance d'une vengeance proche : il veut empêcher le mariage de Figaro comme Figaro a empêché



le sien. Le comique de cet air réside dans l'opposition entre la grandeur et la violence de la vengeance proclamée et la médiocrité, ignorée de lui-même, du personnage (« Tout Séville connaît Bartolo ! ») : bouffon gonflé comme une outre !

Le coup de théâtre de la scène de reconnaissance le transforme en un instant (Acte III, scène 5) en un père animé de bons sentiments, même s'il ne manifeste pas dans ce nouveau rôle autant de sensibilité que Marceline dans le sien. Le mariage avec Marceline, qu'il propose de lui-même (alors que chez Beaumarchais il renâclait longtemps avant d'accepter), favorise celui du fils : Antonio, oncle et tuteur de Suzanne, ne pourra plus alléguer l'origine inconnue de Figaro pour l'empêcher et Bartolo donne à Figaro une dot supplémentaire. Il permet ainsi de finir joyeusement et de façon inattendue, sur deux mariages au lieu d'un seul.

#### - Marceline

Figure nouvelle dans *Le Mariage de Figaro*, Marceline est un personnage généralement négligé dans *Les Noces de Figaro* et dont on coupe souvent à la représentation le grand air (Acte IV, scène 4), décrié par les commentateurs.

Dramatiquement le personnage fonctionne, comme celui de Bartolo, sur l'inversion issue de la scène de reconnaissance. Avant cette scène, elle incarne le personnage comique de la vieille duègne (gouvernante), pédante et arrogante (elle a fait des études et a été gouvernante de Rosine) et de surcroît énamourée : négligeant son âge, elle veut épouser Figaro, un garçon beaucoup plus jeune qu'elle et mène ses affaires, sans hésiter à recourir au chantage contre Suzanne, avec le soutien de Bartolo, qui lui sert d'avocat et avec lequel elle a eu jadis un enfant. La scène d'altercation entre les deux rivales est réjouissante d'ironie bouffonne dans l'échange des amabilités et des révérences. Une fois Figaro reconnu comme son fils, elle se métamorphose immédiatement en une mère pleine de sentiments naturels : pathétique et sensibilité, non sans une dimension parodique peut-être, l'emportent. La passion amoureuse se reconvertit sur le champ en amour maternel,

escamotant ainsi la thématique incestueuse ; de l'anti-nature elle revient à la nature. Les retrouvailles avec l'enfant engendrent aussitôt le mariage avec le père et la famille au complet peut célébrer d'une seule voix son bonheur.

La dernière apparition de Marceline lui donne l'occasion de chanter son grand air, où elle oppose à la paix, qui règne dans la nature entre les mâles et les femelles, la guerre cruelle que mènent les hommes contre les femmes. Plats et banales généralités selon les uns, dénonciation d'une société féodale dominée par les hommes pour les autres. À prendre au sérieux pour les uns ; reprise sans intérêt d'un air typique pour les autres. La disparition dans *Les Noces de Figaro* des longs discours dits « féministes », qui lui étaient attribués chez Beaumarchais, réduit son rôle sans la priver cependant de son caractère de symbole de l'injustice sociale subie par les femmes, comme le montre son choix de soutenir Suzanne au dernier acte contre la jalousie de Figaro.

#### - Basilio

Basilio, déjà présent dans *Le Barbier de Séville*, incarne dans *Les Noces de Figaro*, comme dans *Le Mariage de Figaro*, un personnage de bouffon noir. Son rôle est réduit par rapport à la pièce de Beaumarchais (il ne veut plus épouser Marceline ou ne se révolte plus contre les tâches subalternes que veut lui imposer le Comte), d'autant que son grand air (Acte IV, scène 7), inventé par le livret, jugé inepte et nuisible à l'action, est souvent supprimé à la représentation. C'est un personnage corrompu et corrupteur, traître de surcroît. Âme damnée de Bartolo dans *Le Barbier de Séville*, avant de se laisser finalement acheter, il est devenu dans *Le Mariage de Figaro* et *Les Noces de Figaro* celle du Comte. Être cynique et sans morale, il use de sa fonction de maître de musique pour rôder dans le château, surveiller tout le monde, écouter et répandre les rumeurs et tenter de corrompre Suzanne pendant ses leçons de chant. Il est odieux à tous : à Bartolo pour sa trahison, à Figaro et à Suzanne pour ses manœuvres d'entremetteur des plaisirs du comte.

Cette noirceur prend une dimension comique. Il provoque par la haine générale qu'il suscite la raillerie et ses propos suscitent des scènes comiques : ainsi sa mise en question de l'honneur du Comte devant Suzanne fait jaillir celui-ci de derrière le fauteuil où il était caché, provoque sa fureur et la frayeur de Suzanne, qui s'évanouit ou feint de le faire, offrant ainsi son corps à la fausse sollicitude des deux hommes, la découverte de Chérubin caché sur le fauteuil sous une robe. Et Basilio de plaindre hypocritement le page (« le pauvre !») et de tirer froidement la leçon de ce désordre dans une formule destinée à un bel avenir : « Così fan tutte le belle », « Ainsi font toutes les belles. »

Basilio peut être interprété comme la parodie de la figure du Traître de la tragédie ou de l'*opera seria*. Il a, selon A. Paradis, une dimension carnavalesque, dans la mesure où, comme le bouffon shakespearien, il subvertit les normes et les apparences pour révéler crûment la vérité des choses et du monde. Il conviendrait peut-être en effet de prendre au sérieux, dans toute sa puissance bouffonne, la leçon chantée par Basilio dans son étrange air racontant la parabole de la peau d'âne : « Ainsi le destin me fit connaître / Qu'à la honte, aux périls et à la mort / On peut échapper avec une peau d'âne. » Souvenons-nous que l'âne est précisément l'animal emblématique du Carnaval. Non pas donc plate leçon de lâcheté ou de résignation, comme on l'affirme trop souvent, devant les puissants mais invention d'une stratégie lucide et cynique face à leur pouvoir intouchable et expression peut-être d'un triomphe secret. Il y a là une leçon carnavalesque mettant à nu le pouvoir et proposant par une parade de lui faire perdre sa capacité de nuisance. La médiocrité attribuée généralement au personnage mériterait sans doute d'être repensée : s'il répand des calomnies (il a déjà dans l'opéra de Paisiello son fameux air) et des rumeurs, il s'en sert habilement et il est aussi capable d'énoncer des vérités dérangeantes en révélant parfois une sorte d'alacrité dans le mal : « encore mieux », s'esclaffe-t-il avec jubilation, lorsque le Comte découvre Chérubin dans le fauteuil.

#### - Don Curzio

Le juge Don Curzio n'occupe qu'un rôle épisodique, limité à la scène 5 de l'acte III du fait de la quasi suppression de la séquence du procès, hormis l'énoncé de la sentence. Curzio prend dans *Les Noces de Figaro* la place du juge Brid'Oyson.

Curzio incarne le ridicule traditionnel de l'homme de loi. Son entrée en scène le définit tout entier: il rend en bégayant, selon la tradition du rôle dès sa création par M. Kelly, sa sentence et ordonne immédiatement le silence. La scène de reconnaissance fera apparaître rétrospectivement l'absurdité de celle-ci. La soumission de la justice aux puissants est manifestée par l'approbation de la sentence du juge par le Comte (« Bravo Don Curzio ») et exprimée dans le duo final du Comte et de Curzio qui partent ensemble, dépités et furieux. La déconfiture est totale ; elle se lit tant dans l'opposition du début de la scène et de la fin que dans la parodie finale des lamentations tragiques.

#### - Antonio

Personnage nouveau dans *Le Mariage de Figaro*, père de Barberine, oncle et tuteur de Suzanne, jardinier du château, Antonio ne joue qu'un rôle épisodique : il ne fait dans le livret que trois apparitions (Acte II, scène 11, Acte III, scène 12 et 13 et Acte IV, dernière scène). Les deux premières fois, il apporte des révélations concernant Chérubin, qui mettent Figaro en difficulté devant le Comte, la troisième fois, il accourt en compagnie de Bartolo et Basilio, lorsque le Comte fait appel à ses gens pour surprendre le prétendu rendez-vous de sa femme.

Antonio représente potentiellement sur le plan dramatique un obstacle au mariage de Figaro ; il peut s'y opposer en tant que tuteur de Suzanne, étant donné le statut d'enfant trouvé de Figaro. Il semble d'ailleurs y avoir un contentieux personnel entre Figaro et lui : Figaro l'accable de railleries et Antonio, après avoir évoqué ses dettes, part en le menaçant. Ses révélations créent une situation d'embarras pour Figaro, qui doit faire preuve de tout son esprit, de sa capacité d'improvisation et faire appel à l'aide de Suzanne et de la Comtesse pour se tirer d'affaire.

Car l'ivresse, réelle ou prétendue, ne fait pas dire à Antonio que des sottises, bien au contraire.

La fonction d'Antonio est essentiellement comique. Il incarne le personnage farcesque traditionnel du Rustre, dont il possède les traits convenus : naïveté, préoccupations terre-à-terre, ivrognerie. Mais, par le bas, le personnage sert de révélateur à de vrais problèmes. Il accourt à l'appel du Comte qui se croit déshonoré, alors que sa propre fille, comme il s'en rend compte (« Bravo fillette / Tu es à bonne école »), est déjà menacée par le libertinage du maître du château. Mise à jour cruelle de l'aliénation des petits face aux grands. Les œilletons écrasés ne sont que brouilleries sans doute, mais ils sont aussi le signe du désordre qui règne dans un château, où un jeune page, placé par sa famille auprès du seigneur en vue de sa formation, rôde dès le matin autour des chambres des femmes, saute du balcon et en demeurant au château, défie les ordres du maître.

#### **- Barberine**

Le nouveau nom de la Fanchette de Beaumarchais est heureux : Barberine, la petite barbare, la petite sauvage. C'est un personnage qui se caractérise, comme chez Beaumarchais, par une profonde ambivalence. Elle représente potentiellement tous les dons : l'extrême jeunesse (elle n'a que treize ans, chez Beaumarchais, comme la créatrice du rôle, Anna Gottlieb, et sautille encore comme une enfant en sortant de scène) et l'amour vrai. L'éveil confus des sentiments et des sens la pousse à aimer Chérubin, le jeune aristocrate, que dans sa naïveté, ignorante des rangs sociaux, elle demande au Comte de lui accorder comme mari. Au milieu des paysannes venues offrir des fleurs à la Comtesse elle représente une forme d'innocence pastorale.

Mais en tant que paysanne et femme, elle apparaît déjà comme la victime d'une société où les privilégiés constituent la jeune fille en objet sexuel dès la sortie de l'enfance et la poussent à la dépravation et à la vénalité. Son corps est l'objet des convoitises du Comte qui pour un baiser lui donnera, dit-elle, tout ce qu'elle voudra ; Chérubin la poursuit de son

désir, comme il le fait pour toutes les femmes, et elle a rendez-vous avec lui, au finale, dans un des pavillons du parc. Elle n'hésite pas à accorder elle-même des baisers aux gens de la cuisine en échange du gâteau et des fruits destinés au jeune page : « Cela m'a coûté un baiser...mais qu'importe ? » (Acte IV, scène 5). Elle est déjà, de façon plus ou moins consciente, engagée dans la voie de la vénalité.

Sa fonction de messagère, chargée par le Comte de remettre à Suzanne l'épingle servant de cachet à la lettre du rendez-vous (autre signe de la dégradation à laquelle est soumise l'innocence, comme le fait remarquer amèrement Figaro) donne à ce petit rôle, à une place privilégiée, l'ouverture de l'acte IV, comme la Comtesse à l'acte II et le Comte à l'acte III, un air très bref mais qui se grave dans la mémoire : « Je l'ai perdue...Pauvre de moi ! ». Parodie sans doute des airs de lamentations (l'objet perdu est insignifiant et peut être aisément remplacé, comme le montre la substitution opérée par Figaro), cet air suscite une émotion discrète et intense à la fois. Sans compter l'équivoque, symbolique de tout le personnage, concernant l'objet perdu : l'aiguille, mais aussi sans doute la virginité, l'innocence.

#### **e) La foule : paysans et paysannes (chœur)**

On ne saurait oublier le personnage collectif que constituent les paysans et les paysannes, qui jouent un rôle dramatique important, à portée politique, repris de la pièce de Beaumarchais. Le chœur intervient à chaque acte, sauf au deuxième, surtout en fin d'acte.

En faisant pénétrer le monde extérieur dans le château, ces interventions de la foule paysanne soulignent la vassalité féodale qui soumet la communauté à la toute puissance du seigneur, en particulier dans le domaine sexuel. Loin d'être seulement spectatrice des événements, la foule, comme chez Beaumarchais, est utilisée par Figaro et par le Comte comme une arme dans le duel qui les oppose. Figaro tente d'user de la foule comme d'un moyen de pression sur le Comte

pour l'amener à renoncer publiquement et officiellement par une cérémonie au droit du Seigneur. Il tente de le faire dès l'acte I scène 8, où le chœur vêtu de blanc, symbole de pureté, et porteur de fleurs, vient chanter la générosité du Comte pour le pousser à la célébration, mais le Comte parvient à la retarder. Cette cérémonie aura finalement lieu à la fin de l'acte III (scène 14), après une nouvelle intervention du chœur des jeunes paysannes, toujours vêtues de blanc (scène 11), destinée à gagner les faveurs de la Comtesse en lui offrant malgré leur pauvreté des bouquets de fleurs. À l'acte IV, Figaro fait une nouvelle fois appel, comme un conspirateur, à une « troupe de travailleurs » (« Amis, à mon signal, accourez tous ! ») pour prendre le Comte en flagrant délit de transgression de la nouvelle loi qu'il a lui-même établie. De même le Comte, au dernier acte, fait appel à ses gens et au chœur (« Mes gens, à l'aide, à l'aide ! ») en vue de surprendre le prétendu rendez-vous de sa femme avec un de ses vassaux ou sujets, dont il dénonçait déjà l'insolence et la possible révolte dans son monologue du début de l'acte III.

Une fois les deux méprises révélées (ni Figaro ni le Comte ne sont trompés) la foule, porteuse de torches dans la nuit, peut avec l'ensemble des personnages, chanter dans le choral final le rétablissement de l'ordre et se réjouir de la fête qui se prépare.

### 3.3 Les enjeux

#### a) Les enjeux socio-politiques

##### - Le débat

*Les Noces de Figaro* sont l'objet d'un vif débat en ce qui concerne la portée politique de l'œuvre. Trois points de vue s'affrontent sur la question.

Pour la critique mozartienne traditionnelle, les exigences de la censure ont contraint Da Ponte et Mozart à évacuer la dimension socio-politique de la pièce de Beaumarchais. Cette thèse s'appuie essentiellement sur les suppressions opérées par le livret : scène du procès, déclarations de Marceline sur la condition féminine et surtout monologue (Acte V, scène 3) et mots d'esprit de Figaro. Le livret aurait expurgé la pièce de Beaumarchais de son « venin politique » (J.-V. Hocquard). Da Ponte et Mozart auraient fait taire toute conscience politique et même auraient compris que la politique était déplacée dans un opéra. La langue italienne versifiée du livret et la musique auraient contribué à tirer l'œuvre du côté du pur plaisir. L'évacuation du politique permettrait le dépassement positif de l'historique à l'universel et à l'Humain.

Pour d'autres, la dimension politique aurait été déplacée, transposée mais conservée. Il y aurait eu de la part de Da Ponte et Mozart une volonté de tourner la censure en donnant des gages, comme la suppression du passage le plus contesté de la pièce et des formules les plus insolentes, de manière à conserver ainsi, de façon moins voyante ou provocante mais tout aussi forte, l'essentiel de la critique politique. Ainsi dans *Les Noces de Figaro*, comme c'était le cas dans *Le Mariage de Figaro*, les deux personnages de valets tendent à l'emporter dans l'intrigue et le chant sur le couple des maîtres. Si le monologue subversif de Figaro est supprimé, il trouve dans le livret un pendant avec l'air « Si vous voulez danser / Monsieur le petit Comte » (Acte I, scène 2) ; par sa place privilégiée au début de l'opéra, cet air place l'ensemble de l'œuvre sous le

signe de l'affrontement entre le valet et le Comte, d'autant que cet air est partiellement repris au début de l'acte II.

D'autres commentateurs vont plus loin encore en prêtant à l'opéra une dimension politique plus marquée que dans la pièce de Beaumarchais en évoquant davantage Mozart que Da Ponte. Ils rappellent les griefs personnels de Mozart contre les nobles depuis sa rupture avec le prince archevêque Colloredo, et son adhésion aux valeurs de la franc-maçonnerie comme la fraternité des hommes par-delà le rang social ou la solidarité. La musique ajouterait aussi aux mots une dimension supplémentaire et augmenterait parfois l'ironie politique comme dans l'utilisation du menuet, forme aristocratique, par Figaro dans l'air « Si vous voulez danser ». L'effet est souligné par la reprise du même rythme de menuet par Suzanne cette-fois, à sa sortie du cabinet, devant les yeux ébahis du Comte et de la Comtesse. De même l'utilisation du récitatif accompagné (avec orchestre), généralement réservé aux dieux et aux personnages nobles, pour les valets (Acte IV) peut exprimer la volonté de contester la hiérarchie sociale.

#### **- La critique socio-politique**

Il semble difficile, si l'on veut bien accepter de lire les mots du livret et l'organisation dramatique qu'il propose, d'occulter ou d'escamoter la critique socio-politique.

#### **\*\*\*Les abus du pouvoir**

Le monologue de Figaro (Acte V, scène 3) était chez Beaumarchais le lieu le plus sensible de la critique du pouvoir féodal. Sa quasi suppression dans le livret fait disparaître la dénonciation violente d'abus comme les lettres de cachet (incarcérations sans procès) et la censure contre les écrits. Mais si la virulence du discours a disparu, la figure du Comte, qui incarne à elle seule tous ces abus, demeure.

Ce pouvoir se caractérise d'abord par l'arbitraire, le caprice, qui l'amène à transgresser des lois qu'il a lui-même fixées, comme

l'abrogation du droit du Seigneur : son désir fait loi. Le garant de l'ordre devient lui-même, comme un tyran, fauteur du désordre. Du tyran il possède aussi l'absence de maîtrise de soi, exprimée en particulier dans de terribles colères qui le font craindre de tous, son épouse comprise.

Sur le plan politique, il possède de par sa naissance un pouvoir absolu. Il a le soutien du roi qui vient de le nommer ambassadeur à Londres et règne en maître sur son domaine d'Agua Fresca. Il fait appel à ses gens, qu'il méprise comme de vils sujets, quand il juge son honneur en jeu et tient entre ses mains la liberté et la destinée de tous, comme il le montre par son expulsion de Chérubin, jeune page dont la formation lui a été confiée mais dont il semble peu se préoccuper, puis par l'attribution, pour s'en débarrasser, d'un commandement dans son régiment de Séville.

Il cumule tous les pouvoirs. Le pouvoir juridique : si sa fonction suprême de Grand Corregidor (Juge d'Andalousie) n'apparaît plus précisément dans le livret, le Comte distribue ses félicitations au Juge Don Curzio qui a prononcé une sentence conforme à ses intérêts et le juge l'en remercie. La connivence est évidente. Le pouvoir militaire : il dispose d'un régiment, dont il détient naturellement le commandement. Le pouvoir économique : le Comte, grand propriétaire terrien, possède aussi l'argent qu'il utilise au service de son pouvoir et qui constitue un instrument de domination d'autrui, en particulier des femmes. Il promet à Barberine tout ce qu'elle voudra, si elle consent à l'aimer, fait du chantage à Suzanne pour obtenir un rendez-vous avec elle : une dot (d'un montant considérable), qui servira à rembourser la dette de Figaro envers Marceline, contre « certaines demi-heures ». L'abandon du droit du Seigneur est en quelque sorte racheté par l'argent. Suzanne révèle elle-même à la Comtesse qu'Almaviva n'a pas cherché à la séduire mais à l'acheter. Lors du rendez-vous de l'acte IV, scène 12, il propose aussi à celle qu'il croit être Suzanne une bague en plus de la dot.

Tous ces abus ne sont pas seulement dénoncés mais pour un certain nombre mis en échec. Les projets d'Almaviva, malgré tous ses pouvoirs, échouent ; il se fait jouer pas même par Figaro mais par les femmes. L'image finale, le grand Seigneur à genoux devant sa femme debout

(innovation du livret : chez Beaumarchais la Comtesse était aussi à genoux), demandant son pardon, doit être lue et vue dans toute sa violence.

#### **Encart 7 : « Le droit du Seigneur »**

Les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles semblent avoir envisagé l'existence au Moyen Âge d'un « droit du Seigneur » ainsi défini dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « C'est ce droit que les Seigneurs s'arrogèrent avant et dans le temps des Croisades de coucher la première nuit avec les nouvelles mariées, leurs vassales roturières. On nommait aussi populairement ce droit le « droit de cuissage ».

Sans exclure que certains seigneurs aient pu chercher à exercer ou à proroger une telle pratique ou une telle coutume, les historiens modernes considèrent que ce « droit » n'a jamais existé (voir : A. Boureau : *Le Droit de Cuissage : la fabrication d'un mythe, 13<sup>e</sup> – 19<sup>e</sup> siècle* Albin Michel 1995). Ce prétendu « droit » serait le résultat d'une construction mythique opérée par la littérature libertine du 18<sup>e</sup> siècle (une réserve de sujets scabreux) et surtout la Philosophie des Lumières qui en fit un symbole de tous les abus du régime féodal et exploita la figure du noble sexuellement débauché et moralement perverti.

*Les Noces de Figaro* reprennent, fidèlement à la pièce de Beaumarchais, le traitement de ce « droit du Seigneur ». Le comte a aboli ce « droit » par amour lors de son mariage avec Rosine ; il le juge lui-même injuste mais il tente de le convertir en argent : comme Suzanne le dit à la Comtesse, le Comte cherche non à la séduire – on ne séduit pas une servante – mais à l'acheter pour exercer son « droit » désormais aboli. À l'acte I Figaro, accompagné d'une troupe de paysannes et de paysans, tente de contraindre le Comte à une cérémonie officielle d'abolition. Retardée par le Comte, elle aura lieu et sera décrite précisément dans la didascalie à la fin de l'acte III. Ce « droit », reconnu par la plupart des spectateurs de la fin du 18<sup>e</sup> siècle comme une fiction, sert de paravent commode à la critique.

### \*\*\*La justice

Le livret a considérablement condensé la séquence du procès qui occupait une grande partie de l'acte III du *Mariage de Figaro*. Le débat judiciaire concernant le contrat a totalement disparu ainsi que l'évocation des deux causes traitées avant celle de Figaro ou encore la mise en scène du procès opérée par les indications didascaliques. Cette réduction escamote la critique du caractère théâtral, formaliste et socialement inégalitaire de la justice.

Il reste dans le livret, par delà la satire traditionnelle du personnage du juge, la critique de l'arbitraire d'une justice qui énonce brutalement ses sentences sans les motiver (« La cause est entendue / Ou la payer ou l'épouser. / Maintenant taisez-vous ! ») et surtout la dénonciation de la totale soumission de la justice au pouvoir politique. Don Curzio, comme le montre son nom, est un noble qui prend parti pour le Comte contre le roturier Figaro et fait cause commune avec lui. Le Comte, qui détient aussi le pouvoir judiciaire, est à la fois juge et partie et félicite Don Curzio : « La sentence est juste / Payer ou épouser. / Bravo Don Curzio ! ». Le dépit commun qui marque la sortie concomitante du Comte et du juge fait rire de leur défaite tout en soulignant la partialité de la justice. L'application de la sentence aurait été de surcroît absurde puisqu'elle aurait conduit à faire épouser à Figaro sa propre mère, le transformant ainsi en un nouvel Œdipe. Le caractère traditionnel de la critique de la justice au théâtre n'autorise pas à en escamoter la force.

### \*\*\*La condition des femmes

La guerre des rangs est aussi une guerre des sexes dans laquelle les femmes dénoncent la condition injuste qui leur est faite par les hommes.

Dans *Le Mariage de Figaro* se trouve une violente diatribe de Marceline contre les hommes (Acte III, scène 16) où elle dénonce avec

indignation la condamnation morale et l'injustice économique dont sont victimes les filles ayant un enfant hors mariage et surtout l'oppression des femmes par un système politique, juridique et social conçu par les hommes pour les hommes et qui les réduit à l'état d'inférieures et de mineures. Il ne reste de ce réquisitoire qu'un air, souvent coupé à la représentation, où Marceline fait de la guerre des sexes une spécificité humaine et où elle se plaint de l'asservissement et du mauvais traitement que réserve au sexe faible la perfidie naturelle des hommes. Le livret a nettement perdu en virulence et en précision historique mais les reproches subsistent. On aurait tort de liquider cette critique sous prétexte d'insipides banalités.

La pièce de Beaumarchais illustre aussi l'inégalité du jugement porté par la société sur les fautes de conduite, selon que l'on est homme ou femme. Le livret conserve cette critique. Le Comte, du fait de son rang et de son sexe, peut se comporter en libertin qui, quand il ne chasse pas les cerfs, chasse toutes les femmes de son domaine, au su de tous, alors que la Comtesse et Suzanne craignent constamment pour leur réputation et leur honneur : Basilio et le Comte pratiquent à l'occasion le chantage en menaçant de faire courir de fausses rumeurs. Les femmes entre elles ont d'ailleurs intégré le procédé, comme le montre l'altercation entre Marceline et Suzanne (« La belle du Comte ! ») contre « L'amour de l'Espagne ! »).

La guerre des sexes se résout en une opposition traditionnelle de la nature masculine et de la nature féminine. La diatribe de Marceline contre la perfidie du sexe masculin répond au réquisitoire de Figaro (Acte IV, scène 8) contre la ruse et la dissimulation qui caractérisent, selon lui, la nature féminine (exploitation de la partie conservée du monologue de Figaro : « O femme! femme! femme! Créature faible et décevante !... »). La nature féminine semble, de plus, pathologique (on dira au siècle suivant « hystérique ») comme le montrent les « vapeurs » (indispositions physiques) dont les femmes, ou du moins « les femmes de condition », comme le rectifie Suzanne devant le Comte, sont victimes. De façon significative, c'est le Comte qui détient

le flacon de sels destiné à soigner ces vapeurs, souvent liées par la médecine du 18<sup>e</sup> siècle, qui se préoccupe beaucoup de leurs origines, effets ou remèdes, à l'oisiveté et au sexe (frustration ou refus).

Contre le sexe dominateur les femmes n'ont de recours qu'en la solidarité, manifeste dans le livret comme dans la pièce. Marceline, dans *Les Noces de Figaro* (Acte IV, scène 4) prend immédiatement le parti de Suzanne soupçonnée par Figaro : « Toute femme est portée à défendre / Son pauvre sexe contre l'injuste / Oppression de ces hommes ingrats ». De même Suzanne et la Comtesse, malgré leur différence de rang, collaborent après une brève hésitation de l'une et de l'autre, à l'élaboration du stratagème du rendez-vous. Le triomphe final des femmes, qui se sont imposées comme maîtresses du jeu, apparaît comme une revanche, une « fantaisie de triomphe », selon l'expression de Charles Mauron : la fable fait triompher dans l'imaginaire les faibles, opprimés et victimes dans la réalité, les valets et les femmes.

### Révolutionnaire ?

Il paraît donc difficile d'occulter la dimension politique des *Noces de Figaro*, malgré les remaniements et prétendus adoucissements opérés par Da Ponte et Mozart, pour passer l'obstacle de la censure, et de se replier sur la beauté de la musique et du chant, la joie et la grâce de Mozart, une interprétation universalisante de l'œuvre. Mais peut-on prêter aux *Noces de Figaro* une portée révolutionnaire ? L'imaginaire révolutionnaire est suggéré dans un certain nombre de mises en scène modernes : dans celle de Jean-Pierre Ponnelle, les murs du château, symboliquement, se lézardaient et les paysans brandissaient des fourches ; dans celle de Giorgio Strehler on dansait la Carmagnole ; dans celle de J-L Thamin les paysans saccageaient en partant la grande salle du château à la fin de l'acte III. Ces images laissent entendre que l'on peut pressentir dans l'opéra des signes avant-coureurs de l'Événement.

La réponse à la question exige cependant de reprendre la distinction sémantique proposée précédemment pour le *Mariage de Figaro*. On peut refuser de reconnaître à l'opéra une dimension révolutionnaire si on interprète ce terme comme suggérant une subversion violente et totale de l'ordre socio-politique établi, de sa hiérarchie, de ses normes et valeurs au bénéfice d'un nouvel ordre. Pas plus que chez Beaumarchais, le Figaro des *Noces de Figaro* ne vise, même s'il rassemble le peuple et apparaît comme un comploteur, à destituer le Comte et à détruire le château. Il se contente de s'opposer à lui pour défendre ce qu'il considère comme étant de sa propriété, Suzanne. Le duel se termine par une réconciliation finale, au moins provisoirement. Chacun vise à trouver sa place dans la société, sans désir de la bouleverser de fond en comble : même s'il est un peu moins âpre au gain que chez Beaumarchais, le Figaro des *Noces de Figaro* rêve davantage de se marier et de s'enrichir que de renverser le pouvoir.

Mais si l'on admet que la révolution peut passer par la dénonciation d'abus et de privilèges insoutenables, susceptibles de transformer avec le temps la hiérarchie et les valeurs sociales, on peut considérer rétrospectivement *Les Noces de Figaro*, au même titre que la pièce de Beaumarchais, comme « révolutionnaires » ou « pré-révolutionnaires », tout en reconnaissant qu'aucune des deux œuvres ne propose de programme de réformes socio-politiques. Les revendications, les dénonciations n'ont en rien perdu de leur force malgré la suppression des passages les plus subversifs de la pièce et le caractère traditionnel de certaines d'entre elles. Le duel de Figaro et du Comte amorce les revendications du mérite contre la naissance, du roturier contre le noble ; la suppression du droit du Seigneur, symbole du pouvoir absolu et tyrannique, fonde un progrès essentiel de la liberté de l'individu. La défaite du Comte, si elle ne le destitue pas, mine quelque peu son autorité et son prestige et l'on voit poindre les valeurs bourgeoises.



À ce pouvoir des mots du livret, qui, contrairement aux affirmations de beaucoup de commentateurs, n'édulcorent donc en rien la puissance de contestation de la pièce s'ajoutent les moyens de la musique. Figaro chante trois airs, le Comte un seul ; l'air de défi initial utilise ironiquement le rythme du menuet, forme aristocratique par excellence ; le Comte est souvent associé dans les ensembles aux personnages de bouffons (Don Curzio, Basilio, Bartolo, Antonio), les valets, eux, sont mis en valeur par leur association à la jeunesse et aux femmes.

En raison des ambiguïtés sémantiques du terme de « révolutionnaire » et du point de vue rétrospectif qu'il implique, il est peut-être préférable de reconnaître simplement la présence d'une dimension sociale et politique, dont la force peut être discutée, mais dont la négation paraît difficile. Comment expliquer dans ces conditions que la censure ait pu laisser passer un tel objet ? Le Prince « éclairé » y est-il pour quelque chose, comme on l'a soutenu ? Ou la censure a-t-elle été leurrée par la suppression des discours directement subversifs, sans voir que par l'intrigue, les personnages, les situations, le non-dit, la musique, s'exprimait une vraie force critique qui ne pouvait échapper dans une société viennoise où les Lumières faisaient leur chemin depuis quelques années - Vienne n'était pas Paris - mais où la hiérarchie et le cloisonnement des classes, le poids des valeurs traditionnelles restaient très forts.

## Encart 8

### « Il resto nol dico » (« Le reste je ne le dis pas »)

À la place du grand monologue de Figaro chez Beaumarchais, sans lequel le personnage ne serait pas ce qu'il est, le livret ne présente qu'une diatribe contre la perfidie féminine (Acte IV, scène 8) qui se termine sur ces mots : « Le reste je ne le dis pas / Tout le monde le sait »).

Peut-on mieux mettre en scène les ciseaux de la censure et laisser entendre au spectateur la nécessité de réactiver sa mémoire de la pièce de Beaumarchais ? Façon de faire sans nul doute efficace : c'était déjà le choix de la Comtesse dans la lettre fixant le rendez-vous au Comte : « Le reste, il le comprendra... » Suggérer suffit. Que le contenu de ce « reste » soit subversif, nous le savons depuis le début : la révélation apportée par Suzanne à l'ouverture de l'opéra, lorsque Figaro exprime le désir de connaître le « reste » (« Je désire entendre le reste. »), ne manquait pas de force scandaleuse. Pourtant, comme Figaro, le lecteur/spectateur veut entendre le « reste ». Les blancs et le silence ne sauraient faire obstacle.

Et ce que les mots ne disent pas, la musique peut aussi contribuer à le suggérer. A-t-on déjà mieux joué la censure ?

## b) L'amour

Si la pièce de Beaumarchais tendait à placer la politique au premier plan, *Les Noces de Figaro* opèrent incontestablement une promotion de la thématique amoureuse.

### \*\*\*Les âges de l'amour

L'amour est représenté à tous les âges. L'adolescence (Barberine et Chérubin) ; la jeunesse (Figaro et Suzanne) ; l'âge adulte (Le Comte et la Comtesse, que le mariage a fait sortir de la jeunesse à laquelle ils appartiennent pourtant encore) ; la vieillesse (Marceline et Bartolo). Ces différents âges permettent l'évocation de multiples modes d'expression de l'amour. L'éveil confus des sentiments et du corps chez les adolescents, encore proches de l'enfance ; l'épanouissement amoureux en quête de mariage dans le couple des valets ; les effets du mariage et du temps sur celui des maîtres : le Comte n'est plus Almaviva et la Comtesse n'est plus Rosine ; la transformation de l'amour en échange économique ou institutionnel chez les vieux, entre ridicule et pathétique.

### \*\*\*L'amour dans tous ses états

Les différents personnages, en fonction de leur âge, de leur condition sociale, de leur individualité, proposent des variations autour de l'amour et du désir. Loin de représenter l'amour, la jalousie ou le désir comme des sentiments universels, comme on le prétend, *Les Noces de Figaro* en révèlent souvent la dimension sociale. C'est le couple plus que l'individu qui se trouve au centre de l'interrogation et le livret accorde une importance accrue à celui du Comte et de la Comtesse.

Le couple des maîtres vit une crise qui survient quelques années seulement après le mariage. Le comte déserte la chambre de son épouse pour chasser ou se livrer au libertinage. Celui-ci prend la forme d'un simple butinage érotique avec les paysannes comme Barberine ; mais

envers Suzanne il ne s'agit plus d'un simple désir, même si celui-ci joue un rôle essentiel, mais plutôt que d'une passion, d'une ferveur amoureuse, au moins passagère, née de la frustration du désir. Ce libertinage n'empêche pas la jalousie, liée à un sentiment de l'honneur féodal exacerbé qui le fait redouter de son épouse pour ses colères et ses violences. La jalousie du Comte s'exprime aussi à propos de Suzanne (Acte III, scène 4), lorsque s'impose à lui l'image de son valet, qu'il considère comme un « objet sans valeur », possédant la femme qui se refuse au maître : frustration du désir et injure sociale se mêlent dans sa rage. La Comtesse, elle, regrette les « beaux moments » de l'amour et du plaisir passés. Son abandon et la connaissance du libertinage de son mari la font souffrir mais ne l'empêchent pas de continuer à l'aimer, même si elle éprouve pour le jeune page à la fois une tendresse sentimentale devant un adorateur aussi touchant et un trouble sensuel comme le montre l'épisode du ruban. Loin de stigmatiser la conduite de son mari comme singulière, elle l'assimile à celle des « maris modernes », « par principe / Infidèles, par goût volages. » Le libertinage est pour elle masculin et d'actualité. Elle veut reconquérir son mari par sa « constance » et prend sa destinée en main en concevant un nouveau stratagème pour le rendez-vous, en surmontant ses craintes devant la jalousie et l'emportement du Comte, son humiliation de devoir faire appel, pour la réalisation de ce plan, à une servante. À la différence de la Comtesse de Beaumarchais (Acte V, scène 7) elle ne reçoit pas de « leçon » de la part du Comte lors de l'entretien au cours duquel il croit se trouver face à Suzanne, sur la façon de retenir un mari par le renouvellement et la variété (« Elles (les femmes) n'étudient pas assez l'art de soutenir notre goût, de se renouveler à l'amour, de ranimer, pour ainsi dire, le charme de leur possession par celui de la variété. »). « Ah quelle leçon ! » s'écriait alors la Comtesse. Là où *Le Mariage de Figaro* laissait entendre que la Comtesse, consciente de ses torts, allait désormais, du moins en apparence, adopter une attitude complaisante face à l'idéologie masculine du désir et du mariage ainsi révélée (c'était dans *Les Liaisons dangereuses* la leçon donnée aux femmes par Madame de Merteuil), *Les Noces de Figaro* font

apparaître la victoire de la Comtesse comme sans réserve et sans tache. Par son pardon sublime elle révèle brusquement au Comte, qui s'agenouille quand elle se dévoile, la dimension spirituelle. La vertu triomphe du libertin et le couple semble sortir victorieux de l'épreuve.

Le couple de Figaro et Suzanne est lié par un amour qui fait sa place au désir (Figaro, à la première scène, mesure la place du lit conjugal), même si le livret économise les baisers volés par le Figaro de Beaumarchais durant cette même scène. La certitude de l'amour qui unit les deux personnages est visible dans leur connivence et leur complicité, la familiarité de leur relation, dans laquelle la femme est loin de se laisser dominer et affirme même une autorité certaine, comme l'illustre la première scène. La douloureuse jalousie exprimée par Figaro, lorsqu'il se croit trompé, donne à son personnage humanité et profondeur. Celle de Suzanne s'exprime plus comiquement dans l'avalanche des soufflets. Simplicité et naturel caractérisent l'amour des valets, par rapport à la complication et à la sophistication de celui des maîtres. Les seuls vrais obstacles sont extérieurs : jamais la vertu de Suzanne n'apparaît comme douteuse. La paix finale laisse présager un bonheur durable.

Barberine et Chérubin incarnent l'éveil confus de l'Eros adolescent : Barberine entre naïveté et perversité précoce, amour innocent et amour vénal (voir l'étude du personnage), Chérubin entre idéalisation sentimentale et butinage érotique, chasse à toutes les femmes (libertinage) et adoration de l'unique (amour chevaleresque). La relation avec la Comtesse fonctionne en grande partie comme une parodie de l'amour courtois du Moyen Âge : il la vénère et la craint comme le chevalier sa Dame, lui chante sa romance comme un troubadour. Mais le chevalier n'a pas été blessé par son cheval comme chez Beaumarchais mais plus prosaïquement par une pierre du chemin. Il va partir à la conquête d'une gloire militaire qui n'a plus rien de celle des beaux tournois chevaleresques et surtout il attend – involontairement il est vrai – au corps de sa Dame (Acte IV). Son devenir amoureux peut inquiéter comme celui de Barberine. Le rang social se révèle là encore déterminant : il fabrique les proies et les prédateurs.

L'âge mûr tend à rendre l'amour ridicule. Marceline manque de devenir une Jocaste et de transformer Figaro en un nouvel Œdipe. Cet amour participe de l'économie marchande et des conventions sociales : Figaro et le mariage contre le remboursement d'une dette, le mariage des parents assurant celui du fils. Mais la voix de la Nature se fait entendre ; le sentiment amoureux de Marceline se métamorphose sur le champ en amour maternel généreux et dévoué et le sensible rivalise avec le comique même chez Bartolo. Le personnage de Basilio, lui, reste (innovation du livret) exclu de l'échange amoureux, sinon du désir, comme le montre son attitude devant Suzanne évanouie.

La mise en jeu du corps des personnages assure à la thématique amoureuse une remarquable présence scénique. Les baisers et les embrassades, les soufflets sont fréquents ; les femmes dénudent le beau bras blanc de Chérubin, la Comtesse essuie les larmes des yeux du page avec son mouchoir, qu'elle place un peu plus tard sur sa propre bouche. La gestuelle du désir privilégie théâtralement la main, métonymie du corps et de la personne de l'autre : celle de Suzanne comme de la Comtesse est prise et caressée à plusieurs reprises, par Figaro, le Comte ou Chérubin. La scène où le Comte loue la main qu'il croit être celle de Suzanne et non de son épouse (« Quelle main douce / Quelle peau délicate ! », Acte IV, scène 12) est particulièrement savoureuse (chez Beaumarchais il allait jusqu'à en vanter explicitement la supériorité !) et révèle beaucoup sur la composante imaginaire essentielle du désir, comme le font remarquer ensemble Suzanne, la Comtesse et Figaro : « Le désir est bien aveugle / Il égare le jugement / Et abuse les sens. »

\*\*\*Le triomphe de l'amour ( ? )

Après toutes les trompeuses apparences et les faux duos du finale de l'acte IV qui plongent les personnages dans une sorte de vertige amoureux, devant des spectateurs qui - étant les seuls à connaître toute la vérité - peuvent ainsi prendre plaisir à ces jeux de la duperie et de la fausse trahison, de l'illusion et du vrai, l'opéra se termine sur le triomphe

de l'amour, rehaussé par la concision de la séquence : « Cette journée de tourments / De caprices et de folie / Seul l'amour pouvait la faire finir / Dans la joie et l'allégresse. » Le mariage de Figaro et Suzanne a eu lieu ainsi que celui de Marceline et Bartolo. Les soupçons de Figaro sur la fidélité de Suzanne ont été levés ; la paix avec elle a dû passer par une série de soufflets...« délicieux » reçus par Figaro à genoux (« Oh ! Gifles délicieuses / Oh ! Quelle félicité ! »). La réconciliation du Comte et de la Comtesse se fait avec davantage de dignité, comme il convient aux maîtres, dans une grande scène de pardon sur laquelle, contrairement au *Mariage de Figaro*, se termine l'opéra. Tous les personnages se sont agenouillés les uns après les autres pour demander pardon au Comte. La Comtesse, que le Comte a empêchée de s'agenouiller (elle le fait chez Beaumarchais), domine seule la scène lorsque le Comte à son tour s'est mis à genoux. Au refus obstiné opposé par le Comte à la supplication générale s'oppose la clémence immédiate de la Comtesse qui accorde le pardon à son époux, manifestant ainsi la pureté et la générosité de son amour. L'amour apparaît bien ainsi comme le mot-clé de l'univers des *Noces de Figaro* et c'est une femme, qui, comme c'est le plus souvent le cas dans les opéras de Mozart, en donne la plus haute illustration au moment décisif du drame. « Amour ! Amour ! Amour ! Voilà l'âme du génie » écrit Mozart quelque temps après, le 11 avril 1787, sur l'album d'un ami. Il prend dans *Les Noces de Figaro* la forme du pardon, valeur chrétienne dotée d'une grande potentialité dramatique et théâtrale, compatible avec la spiritualité maçonnique viennoise et son humanisme évangélique. Cette scène a lieu devant toute la communauté du château réunie qui, après le désordre et la désunion, retrouve l'ordre et l'unité autour du couple des maîtres, dans une atmosphère de joie et d'allégresse, où vont trouver place musique (marche joyeuse) et danses, sans lesquelles il n'y a pas de fêtes, mais aussi jeux et feux de joie illuminant la nuit. Dernière course, collective, de l'œuvre : « Courons tous nous réjouir ! ». Optimisme des Lumières et espoir maçonnique semblent s'allier dans un tel dénouement. L'ordre aristocratique, malgré ses abus, paraît encore ouvert à la vertu.

La portée de cette fin cependant ne va pas sans ambiguïté. On peut y voir une scène émouvante et même sublime. C'est là l'interprétation traditionnelle, où l'on rivalise d'enthousiasme : « Leur réconciliation est profonde et réelle et c'est ce qu'il y a de plus beau dans l'opéra » affirme par exemple J. Kerman (*Opéra et drame*). On en profite même parfois pour rabaisser le couple des valets, incapables – naturellement – de se hausser à une telle noblesse, une telle élévation de sentiments. La bouffonnerie menace pourtant avec le spectacle des agenouillements successifs, l'accumulation des refus du Comte et sa défaite humiliante. Le soupçon s'installe sur la pérennité de son repentir, de sa fidélité et de la paix ainsi retrouvée. L'absence de tout engagement de la part du Comte et de duo d'amour tend à instiller le doute. Il n'a certes pas la force de celui que suscitent la légèreté de la séquence, les plaisanteries qui y font suite et le vaudeville final du *Mariage de Figaro*. Mais est-ce faire injure à la grâce mozartienne que de ne voir dans ce bonheur apparemment retrouvé qu'un apaisement provisoire et précaire ?

En présence de ces deux lignes de force (politique, amour) proposées par le livret, la mise en scène peut opérer des choix décisifs. Elle peut s'efforcer de tenir les deux fils, de les hiérarchiser ou de les intriquer à des degrés divers ou d'occulter l'un des deux. Signe du chef-d'œuvre : son exploration reste constamment inachevée et à recommencer.

#### **4) Les aventures de l'*opera buffa***

Évoquer le terme *opera buffa* pour *La finta giardiniera* (K. 196, 1775) et *Les Noces de Figaro* (K 492, 1786) prête tout de suite à confusion. Ces deux opéras portent en effet une autre indication - *Dramma giocoso* (en respectivement trois et quatre actes). Que cela veut-il dire?

**Dans le cas de *La finta giardiniera*, on pourrait imaginer presque avec certitude que la dénomination « *opera buffa* » provient de l'histoire de la commande et de la création de l'œuvre. On sait que l'année qui précède la composition de *La finta*, 1774, était « marquée » par le succès triomphal de l'*opera buffa* *La finta giardiniera* de Parsuale Anfossi à Rome et que Mozart aurait directement travaillé à partir du livret de cet ouvrage. Donc, le terme, dans ce cas, pourrait nous servir de vecteur ou d'indication de **source d'inspiration italienne** pour Mozart.**

Dans le cas des *Noces de Figaro*, la transformation se fait à partir de la **comédie française** de Beaumarchais vers un opéra italien en passant par un grand travail d'adaptation du texte par Lorenzo Da Ponte. L'échange intense des deux, poète et compositeur, donne naissance au chef-d'œuvre nommé encore *dramma giocoso*, onze ans après *La finta*.

Aujourd'hui, les recherches permettent de savoir que le **terme *dramma giocoso***, qu'on a eu tendance à attribuer au *Don Giovanni* de Mozart et Da Ponte comme leur conquête originale, est une expression tout à fait courante au 18<sup>e</sup> siècle. « <sup>1</sup>La plupart des livrets étaient sous-titrés ainsi et *dramma giocoso* n'était rien d'autre qu'un **synonyme d'*opera buffa***, le premier désignant spécifiquement le livret, le second s'appliquant à l'ouvrage mis en musique ».

*La finta giardiniera* de Mozart est bien un *dramma giocoso* au sens d'*opera buffa*, elle aussi qualifiée de *dramma serio-comico per musica* et

---

1 Christian Merlin, « Un *dramma giocoso* de source italienne », *L'Avant-Scène Opéra* N° 195, 2000 p. 89

même d'opéra bouffon.<sup>2</sup> On sait qu'en 1779-1780, sans grande difficulté, Mozart va le transformer en *Singspiel*, *Die Verstellte Gärtnerin*, encore un autre genre!?

On peut retenir de ce problème terminologique que si on applique uniquement le terme d'*opera buffa*, automatiquement, l'aspect comique de l'intrigue est accentué alors « qu'il fut essentiellement forgé pour insister sur l'importance de l'**aspect sérieux** ou **sentimental** de la pièce »<sup>3</sup>. Le jeune Mozart ayant une ouverture d'esprit hors pair, des capacités géniales de perception et d'assimilation, en voyageant et en étudiant sans cesse, il est là sur le **chemin de la synthèse**.

Ces aspects - le Comique, le Sérieux, le Sentimental, le Dramatique, le Tragique - se transforment et fusionnent entre eux, le tout calculé et dosé, prenant la direction voulue par Mozart.

*La finta giardiniera* devient un **exemple de fusion** des styles, tout comme *Les Noces de Figaro*.

*La finta giardiniera* nous propose une séparation nette entre les personnages franchement *buffa* – le Podestat, Serpetta, Nardo et *seria* – Ramiro et Arminda. Leurs caractères figés, leurs émotions renfermées sur elles-même, ils communiquent sans s'ouvrir aux autres et ils définissent bien les deux mondes. Le rôle tragique de Sandrina / Violante émerge progressivement car au début, sa position est ambiguë, insaisissable, entre *buffa* et *seria*. Mozart ne dévoile pas tout de suite sa vraie nature qui demeure cachée sous un déguisement. Il en est de même pour Belfiore.

Bien définis dans leurs **airs** respectifs, la plupart des personnages de *La finta* « évoluent » ou passent de temps à autre la frontière des registres (entre *buffa* et *seria*) dans les **finales**. C'est dans ces ensembles en effet,

---

2 *Ibid.*, p.90

3 *Ibid.*

que cette « frontière » entre les genres est perceptible. Ce sont ces finales (surtout des actes I et II) qui font la particularité de *La finta*: les escapades dans le monde de la folie dans laquelle le couple de protagonistes Sandrina / Belfiore tombe clairement à la fin du deuxième acte.

Cet aspect de la **folie** est réellement intéressant chez Mozart, car dans un opéra *buffa* traditionnel, l'état de folie passagère était toujours présenté sous l'angle comique de la bouffonnerie ou de la dérision. Dans *La finta* à travers le suspense, après des épreuves à l'autre bout de folie, c'est l'amour et l'unité du couple qui triomphent. Un clin d'œil vers les futurs Pamina et Tamino?...

Pour Mozart, on le sait, chaque fois qu'il s'agit d'**Amour**, c'est très sérieux! Quelquefois même plus que *seria!*...

Dans **Les Noces de Figaro**, onze ans plus tard, la finesse du travail dans la description des personnages et leurs caractères monte d'un cran. Tous les personnages des *Noces* évoluent sans exception (Don Bazilio dans une moindre mesure). Ils acquièrent tous par la magie mozartienne les qualités d'êtres réellement vivants!

Les ensembles, les récitatifs accompagnés, les finales propulsent l'action qui avance même dans les airs. Cette fois, la balance entre comique et sérieux est plus subtile dans le *dramma giocoso*. Les ensembles admirables des *Noces* nous le prouvent. Dans les deux grands finales, le principe d'accumulation des personnages et de tension dramaturgique atteint un niveau de virtuosité jamais égalé. Quel bonheur pour nous que les aventures de l'*opera buffa* nous aient amenés jusque là!



## 5) Guide d'écoute

## OUVERTURE *Presto* ré majeur CD I [1]

Cette pièce orchestrale *brillantissime* qui semble être née d'un seul souffle de Mozart le 29 avril 1786 (deux jours avant la création des *Noces de Figaro* à Vienne) est censée nous préparer à l'écoute et servir de « lever le rideau » à l'œuvre. Mais il n'en est rien. Le spectateur a le souffle coupé pendant quatre minutes. Mozart le prend par la main et le lâche, sans crier gare, dans le tourbillon effervescent de sa pensée, dans le rythme effréné de cette folle journée de mariage.

On est ébloui tout d'abord par l'orchestre et son **incroyable virtuosité**. Les croches aux cordes avancent à la vitesse du vent. Et que dire des triple-croches dans ce tempo (*Presto*)? Des éclairs ?...

Le groupe de cordes représente ici un moteur puissant, un ressort qui projette la fusée de la pensée mozartienne. La pulsation des cordes, fiévreuse, incessante, nous traduit immédiatement la vivacité de Mozart et le caractère qu'il souhaite pour son opéra.

Et puis, nous sommes charmés par les couleurs de ce tableau orchestral, par les **timbres mozartiens**: l'éclat des cuivres doré<sup>4</sup> et majestueux, le mystère et le raffinement des lignes et des « taches » des bois (hautbois, flûte, clarinette, basson).

Le sentiment suivant, à l'écoute de cette ouverture, c'est de se trouver en pleine **action théâtrale**, sur scène, parmi plusieurs personnages qui parlent, communiquent et agissent. En l'absence des voix des chanteurs qui se préparent encore à sortir des coulisses, ce sont les voix des instruments qui se croisent, chantent en duo ou se suivent.

**Les thèmes**, comme souvent chez Mozart, sont constitués d'éléments contrastés, voire opposés. Ainsi, dans le premier thème, à la proposition initiale des cordes haletantes, répondent des cors (« de chasse », aurait-

on envie de dire) et des bois comme pour mesurer le discours; mais, en conclusion, l'orchestre en *tutti* scande ré-majeur, jubile et sautille sur les croches à chaque pulsation en accentuant l'empressement.

Dans la section suivante (0'46) sur un tremolo aux cordes, des soupirs et des envols romantiques en triple-croches de violons sont parsemés de dynamiques *forte-piano* en *tutti*. L'ensemble de ces éléments, miroitant du scintillement de tierces parallèles au hautbois et à la flûte, forme le « pont » de la sonate. Il nous suggère d'imaginer ici les phrases inachevées de Chérubin amoureux.

Le second thème (1'24) de cette sonate (car l'ouverture est écrite en forme sonate), introduit par un jeu d'écho sur un motif ascendant entre le basson et les cordes, reste sans doute le plus « féminin ». La mélodie, d'une grande souplesse vocale, est chantée avec grâce et simplicité par les violons (doublés par le basson) en la-majeur (dominante de la tonalité de départ). La répétition espiègle de la note mi (5 fois) à l'intérieur de cette mélodie peut faire penser à un air gracieux chanté avec amour. Par Suzanne peut-être?

Un mot sur **la texture** ou **le tissu musical** mozartien. Il est truffé de contrepoint, admiration devant Bach oblige. Le monde multicolore de Mozart est également sculpté en relief et en plusieurs étages. **Un exemple sonore magique de ce « 3D »** - la fin de l'exposition de cet *Allegro* de sonate: le voile mystérieux de notes tenues (aux bois et aux cors) est agité en permanence par un motif ornemental né du *gruppetto* (des violons), tandis que les coups tout à fait théâtraux (timbales, contrebasses et trompettes) propulsent la forme en avant.

La fin de l'ouverture (coda) s'intensifie en *crescendo*. La jubilation des lignes descendantes et les cadences *tutti* répétées à l'infini laissent l'auditeur à bout de souffle sous la douche dorée de ré-majeur!

---

4 Ré-majeur, la tonalité perçue par maints compositeurs comme la couleur jaune.

**ACTE I** Première scène **DUO FIGARO / SUZANNE** « Cinque...dieci » *Allegro*  
sol majeur  
CD I [2]

Il s'agit là de notre première rencontre avec les futurs mariés, ce couple « d'enfer » de domestiques, pétri d'énergie et d'invention. Lui – le moteur, le « cerveau », la force tranquille – « Figaro bello », comme dit sa fiancée. Elle, dotée également d'une intelligence peu commune, vive, honnête et fidèle (à sa maîtresse la Comtesse), est, par dessus tout, un objet de désir (non seulement pour Figaro mais aussi pour le Comte), charmante et sensible.

À peine l'ouverture achevée, ils sont sur scène. Chacun apparaît **avec ses accessoires** (Figaro avec un mètre pour mesurer sa future chambre, Suzanne avec un chapeau coquet) et avec « sa musique ». Ils chantent à tour de rôle avant de se réunir en duo.

Dans l'arsenal de **Figaro** - un thème de violon rythmé comme une marche avec un basson en écho et des cors en pédale,- qui introduit notre héros joyeux et parfaitement calme (pour l'instant) préparant son mariage.

Côté **Suzanne**, l'ensemble instrumental est plus raffiné: le hautbois et la flûte présentent sa mélodie souple et caressante en petites notes conjointes où chaque phrase s'achève par surprise avec un motif très énergique et inattendu aux violons (une sorte de *tirata* descendante en doubles-croches). Les arpèges en triolets (des violons et des altos) *piano* et *staccato*, ajoutent une touche de plus au caractère de la femme de chambre.

Par la suite, les amoureux échangent leurs thèmes respectifs avant de s'unir pour chanter en tierces la mélodie de Suzanne: un exemple parfait de bonheur sans nuages.

Ah, le matin de nos noces  
Comme il va l'aimer mon/ton tendre époux  
Ce charmant petit chapeau,  
Que Suzanne a fait elle-même.

Notons que cette dernière partie de duo est un exemple typique de **l'écriture orchestrale de Mozart**: une accélération de l'action théâtrale se traduit ici par un *accelerando* à l'orchestre. La progression rythmique commence à partir du thème de Suzanne [mesure 67] où ce mouvement de croches « dansantes » est juste animé par le petit motif énergétique en doubles-croches. Et puis, l'alternance élégante de triolets en *staccato* et *legato* (des cordes et des vents) se transforme en véritable *Allegro* quand le cours rapide des doubles-croches devient la véritable pulsation dans la dernière période de huit mesures. Pour couronner cette accélération, Mozart ajoute des accords en rythme pointé. Le tout évoque la vivacité de l'ouverture.

**ACTE I** Deuxième scène **AIR de FIGARO** « Se vuol ballare... » *Allegretto* fa  
majeur  
CD I [4]

Quelques mots pour cette cavatine - premier air célèbre de l'ouvrage, car c'est un changement de situation dramaturgique pour Figaro. Ce dernier, « pris d'une colère froide »<sup>5</sup> décide de déjouer les plans du Comte concernant sa fiancée, et chante à son attention ... **un menuet**.

La danse galante et tendre (qui est également la danse du roi et de l'aristocratie) qu'est le menuet, emprunté ici par Figaro, perd toute son élégance et ce, dès le départ, malgré le *pizzicato* des cordes en guise d'accompagnement qui met la voix de baryton-basse en relief. Alourdi par le timbre sombre des cors et leur inertie, (des cors doublent la voix et par la suite retentissent comme des appels), ce menuet devient même inquiétant et prend l'allure d'une menace. La partie vocale piétine sur les mêmes notes et peine à monter. Ainsi, le compositeur nous montre une certaine indécision chez son personnage. Une fois la décision prise, Figaro la proclame et se libère: les éléments de déclamation, la direction de la

---

5 Selon Dominique Jameux, *Les Noces de Figaro*, L'Avant-Scène Opéra, 1990, p.37

voix, qui emprunte au récitatif et enfin le *Presto* – la partie centrale de son air – nous la signalent.

Ce *Presto* (« l'arte schermando, l'arte adoprando » - « en maniant la ruse, en l'adoptant... » 1'13) tel une cabalette en rythme binaire, animé par la hâte d'agir, avance à tout allure dans un style **proche de l'opéra buffa**. Remarquez les petits trilles moqueurs dans l'accompagnement des violons. Hachée en petits motifs similaires de mètre choréique, la partie vocale de Figaro décrit son énergie et son élan.

La partie *Da Capo* (1'39) fait revenir le menuet toujours « **menaçant** » mais raccourci, tandis qu'une petite coda orchestrale retrouve l'accompagnement et le rythme binaire de la cabalette.

**ACTE I** Cinquième scène **AIR de CHERUBINO** « Non so più » *Allegro vivace*  
mi bémol majeur  
CD I [7]

**Une page de génie** particulièrement inspirée ici! Une pure merveille! Que peut-on dire davantage si ce n'est donner quelques pistes de réflexion pour déchiffrer ce miracle?

C'est le premier air de Chérubin, personnage si cher à Mozart, qui est constamment au centre de l'opéra « imprévisible, inutilisable, dérangeant toutes les intrigues de l'un et de l'autre camp, mais aimé des uns et haï des autres: la jeunesse même. »<sup>6</sup>

Ce qui est unique dans cet air qui, comme tous les airs habituellement devrait « arrêter » l'action pour « exprimer » tel ou tel sentiment, c'est qu'ici, « l'action » ne s'arrête pas. **La fluidité totale** de cette chose que Chérubin exprime – **l'état amoureux** et ses facettes insaisissables - l'élan, la tendre tristesse, la passion qui grandit et l'espoir de bonheur, la timidité soudaine et le regret – permet à Mozart de composer et de fixer

en notes l'inexprimable à savoir l'instabilité du sentiment. L'impression qui en résulte paraît totalement improvisée: une voix de soprano entièrement libre, juste soutenue par l'orchestre, sans hautbois, ni flûtes mais avec les clarinettes et les cordes.

Toute la **magie** est donc dans la **partie vocale** et sa conception astucieuse. Voyons cela de plus près: dès le début, Mozart donne à chaque phrase sa « fausse » jumelle qui la suit (car il y a toujours à la répétition un petit changement d'intervalle, d'intonation ou de détail rythmique). Ainsi, trois couples de phrases s'enchaînent dans la première partie « Non so più », qui reviendra comme un refrain de **Rondo**.

À l'intérieur de chaque phrase trois motifs s'emboîtent:

« non so più cosa son, cosa faccio... »                      « je ne sais plus qui je suis,  
ce que je fais... »]

- dans le premier couple de «sœurs- jumelles », ce sont les motifs descendants en rythme « deux croches-noire, deux croches-noire », dont le troisième effectue un saut de sixte (6 notes) et d'une octave(8) pour la phrase « jumelle ») pour dynamiser et achever la phrase sur une appoggiature;

« ogni donna cangiar di colore... »                      « chaque femme me fait  
changer de couleur... »]

- dans le deuxième couple de phrases, l'accent se fait sur une quarte descendante (un intervalle de l'appel et de signal sur les paroles « chaque femme ») suivie d'un motif qui piétine sur une note, et d'un autre qui balance sur un ton voisin en conservant toujours la même rythmique « deux croches-noire », qui fait penser de plus en plus au style « parlé » et au récitatif;

- troisième couple de « jumelles » qui forme un point culminant de

6 Jean et Brigitte Massin, *Mozart. Histoire des œuvres* Fayard, 1970, p.1021

la page, - un éclairage particulier a été mis sur une syncope (encore sur « donna » - *mf* et *subito piano*) dans un registre plus aigu de mezzo – soprano; ici, l'ambitus dépasse une octave, les motifs ascendants et descendants s'emmêlent pour s'arrêter sur une quinte affirmative (sur « palpitar »).

Ce type de procédé permet à Mozart d'avoir une structure stable (le couple des phrases-jumelles fonctionne comme « un moule ») et de varier en renouvelant sans cesse ses motifs pour rester le plus proche de l'émotion changeante et insaisissable de Chérubin ainsi que de son texte. Dans la suite de l'air, (1<sup>er</sup> épisode du Rondo - « solo ai nomi d'amor, di diletto » – « aux seuls mots d'amour, de plaisir » 0'18) la fluidité chromatique prend le dessus à l'intérieur de la partie vocale: des phrases, glissant vers le haut, parsemées de demi-tons. Chérubin s'arrête plusieurs fois sur le **mot « un desio »** - un soupir personnifié par un demi-ton se répète. Néanmoins, le principe structurel décrit auparavant est conservé ainsi que la pulsation rythmique haletante si spectaculaire - « deux croches noire ».

**L'imagination de Mozart** n'a d'égale que **sa maîtrise époustouflante** de l'art musical. On devine ici des traces de **rhétorique** quand la même exclamation de Chérubin, adressée à la nature, se répète trois fois (« all'acqua, all'ombra, ai monti... ») et l'intonation de triton -une dissonance « extrême »- accentué par un rythme pointé sonne comme un appel désespéré. À la fin du morceau, le tempo ralentit tellement (*Adagio*, 2'24) que Chérubin ne chante plus, il se « parle » à lui-même: ici, l'opéra cède la place au **théâtre pur** avec cette déclamation, ce monologue intérieur inattendu. La cadence soudaine, d'une mesure seulement (2'53), remet l'opéra sur les rails. Chérubin avec sa « résolution » d'agir est projeté dans la scène suivante.

Notons encore quelques idées de Mozart pour **l'orchestre** dans ce « Non so più » si délicat.

Le choix de la clarinette au timbre chaleureux et sensuel, un instrument cher au compositeur, pour un personnage qui incarne l'amour, apparaît comme une évidence. Les accords de clarinettes en si-bémol se balancent au rythme de la respiration de Chérubin et accompagnent discrètement son chant au moment crucial du point culminant: la dernière phrase avant la coda (« venti, che suon de' vani accenti portano via con sé... »- « au vent qui emporte avec lui mes vains accents... » 2'01).<sup>7</sup>

Les cordes, présentes tout au long de cet air avec leur pulsation en croches, fonctionnent comme du sang qui circule dans les veines du jeune homme, tantôt accélérant le battement de cœur (ses sauts d'octaves aux violons), tantôt chantant jusqu'aux accords finals de la cadence décisive qu'ils scandent en tutti.

**ACTE I** Huitième scène **AIR de FIGARO** « Non più andrai » *Allegro* do majeur  
CD I [10]

Deuxième portrait dans la lignée des trois. Mozart a gâté son héros: Figaro est le seul à avoir trois airs dans *Les Noces de Figaro*, et pour cause. Déjà dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, comédie d'intrigue, « l'intrigue, c'est Figaro qui la mène et il faut donner la première place à Figaro »(Massin p.1017). Cette place, Mozart la lui assure avec cet air, sans doute le plus célèbre de l'ouvrage.

**La position** de « Non più andrai » est **stratégique – à la fin de l'acte1**, au moment où le premier nœud dramaturgique, lié à Chérubin, se « dénoue » d'une manière inattendue : le jeune page est tout embarrassé de son nouveau brevet d'officier; le Comte le renvoie. La marche brillante, choisie par Mozart pour cet air, clôt ce premier acte sur une apothéose de

---

7 Cette phrase culminante dans la partie vocale de Chérubin est en forme de vague avec sa descente en escalier et la montée spectaculaire en ligne droite jusqu'au sol aigu en point d'orgue.

la vie militaire (et « la ruine de l'Éros » pour certains<sup>8</sup>) en envoyant tout le monde « à la guerre » en tous cas, vers de nouvelles aventures dans les trois actes suivants. Belle trouvaille!

La conclusion selon laquelle « Non più andrai » représente un **double portrait** - Figaro, lui-même et Chérubin, l'objet de ses persiflages – est plus qu'évidente.

Pour notre héros principal, les **moyens musicaux sont clairs et efficaces**:

- les paroles ironiques (« farfallone amoroso »- « petit papillon amoureux », « Narcisetto, Adoncino d'amor ») sautillent en rythme pointé de marche sur le timbre grave de Figaro (la basse)

- **la répétition** est un mot d'ordre ici; elle est dans les phrases parfaitement symétriques, dans la forme d'un simple **Rondo** (ABACA) avec deux épisodes. Étourdissant par moments, (cet effet était évidemment prévu par compositeur) le principe même de répétition va jusqu'à l'absurde. Ainsi, la gamme de sol majeur descendante se répète aux violons cinq fois d'affilée dans le premier épisode et huit fois (!) à l'identique dans le deuxième.

- **la partie vocale** de Figaro est parfaitement « **instrumentale** ». Sa voix sonne comme un clairon ou une trompette ce qui est surtout mis en évidence dans le deuxième épisode du Rondo (« tra guerrieri, poffar Bacco »), où l'intonation de quarte (do-sol) se répète à l'infini, après quoi les accords d'orchestre *tutti*, en rythme « militaire » pointé, répondent en écho (8 fois) aux petites phrases hachées (3-4 notes) de Figaro. Donc, tout comme le soliste et l'orchestre, Figaro « chante » telle une trompette!

- Quand le thème de marche brillante apparaît en entier à l'orchestre (« per montagna, per valloni »1'47), Figaro chante avec volubilité et précipite ses mots sur une note, figée dans chaque mesure: l'effet comique est ainsi assuré. Nous sommes ici avec **la basse buffa**.

---

8 D.Jameux, *Ibid.* p.55

**Le portait indirect de Chérubin**, ce « farfallone » au « teint rose de jeune fille » (« quel vermiglio donnesco color ») nous est livré au premier épisode du Rondo. La ligne vocale de Figaro, cette fois souple et élégante, fait descendre des phases en pas de danse. Les demi-tons, sensibles et « romantiques » apparaissent. Mais c'est surtout l'orchestre de Mozart qui décrit le portait: les trilles gracieux de la flûte et du violon, les arpèges aux cordes accompagnant la danse galante, la délicatesse du dessin musical au lieu de l'éclat d'orchestre d'harmonie de « grands guerriers ».

Vers la fin de morceau (2'36), la masse sonore de do majeur de la marche, franche et sans complication, prend de plus en plus d'ampleur avec une instrumentation toujours croissante. Tous les instruments voient leur partie doublée en tierces. Le *crescendo* général de la marche militaire triomphale et pleine de joie en *tutti* achève le premier acte.

**ACTE II** Première scène **CAVATINE /LA COMTESSE** « Porgi amor »  
*Larghetto* mi bémol majeur  
CD I [11]

Mozart prépare la première apparition de la Comtesse avec **un soin extrême et une richesse** orchestrale qui lui est propre.

Trois coups, comme à l'époque de Molière, annoncent l'accord parfait majeur (mi bémol) et le lever du rideau sur un thème élégiaque sublime aux violons. La métaphore d'une perle précieuse dans son écrin de velours paraît justifiable, tant la beauté de cette cantilène mozartienne est absolue. Seulement ici, dans l'introduction d'orchestre, ce thème n'apparaît pas en entier, il n'y a que quatre mesures de violons qui entrouvrent cette beauté. Le compositeur, en bon psychologue, nous laisse imaginer comment ce thème sera chanté par la soprano. Mais il n'est pas pressé de dévoiler la voix tout de suite.

À présent, **l'introduction instrumentale** continue en prenant l'allure d'une symphonie (*Andante* ou *Largo*, par exemple). Aux accords majestueux

*tutti (forte)* répondent les tierces soupirantes et mélancoliques des clarinettes (*piano*). Une ligne mélodique sensible et romantique est déployée délicatement en syncopes aux cordes. Le timbre des cors, lointains, crée instantanément de la profondeur dans ce paysage musical. L'ostinato (*forte*) des contrebasses et des violoncelles, agrémenté de trilles en rythme pointé, prépare la conclusion élégante et sensuelle - un solo des clarinettes ponctué de quelques interventions des bassons.

Une page de poésie mélancolique, un appel d'amour plein de nostalgie d'un passé heureux et de noble dignité dessine finement le caractère de la Comtesse, une femme fidèle, aimante, mais rejetée. Avec ce début du deuxième acte, nous quittons le registre de la comédie d'intrigue pour entrer dans le domaine du drame, du sérieux (comme *seria*).

Et voici que **la voix de soprano** apparaît avec toute la splendeur de ce thème, annoncé précédemment aux violons.

« Porgi amor, qualche ristoro... »	«Amour, donne quelque apaisement]
	À ma douleur, à mes soupirs;
	Rends-moi mon amour
	Ou laisse-moi mourir. »

Cette fois, la mélodie ira jusqu'au bout de son développement et de ses possibilités. Après la première phrase (« porgi amor »), où l'accent est mis sur un motif d'appel (une quarte ascendante) adouci par une appoggiature, la deuxième (qualche ristoro) renouvèle cet appel en rythme syncopé (cette fois d'une quinte). La phase suivante prolonge, toujours sans pause, cette cantilène d'une grande beauté qui descend en notes conjointes vers le fa du registre médian (« à ma douleur... »). Par la suite, Mozart va orienter les phares de la Comtesse différemment: il choisira tantôt une note longue et aiguë pour éclore et faire couler la mélodie vers les graves, tantôt une montée en ligne droite jusqu'au la bémol aigu (« morir »), sans direction de prédilection. À la fin, le motif

d'appel en quarte du départ revient, mais c'est un soupir d'un demi-ton dans les graves (ré-mi bémol) qui met le point sur le mot « morir ». La conclusion des clarinettes et des bassons sous-jacents, comme un écho d'amour, clôt la cavatine en mi bémol majeur.

La maîtrise de l'écriture musicale et une connaissance de la voix hors pair permettent à Mozart presque chaque fois de créer un « **objet vivant** » au lieu d'une simple partie vocale habituelle. Ici, cette dernière traduit la noble prière, l'espoir d'un amour réciproque, un sentiment grandissant et enveloppant tout l'être de son personnage.

**ACTE II** Troisième scène **CANZONA / Chérubin** « Voi che sapete » *Andante* si bémol majeur  
CD I [12]

Ce célèbre second air de Chérubin, accompagné par Suzanne à la guitare, est une sérénade à la fois « confidentielle et audacieuse »<sup>9</sup> et aussi un dessin poétique. « Ces deux airs ont suffi à nous donner du page un portrait ineffaçable, dont rien, dans l'original, ne peut nous faire prévoir ni la poésie, ni la beauté. »<sup>10</sup>

Le fait que c'est plus qu'un air, « une citation d'air »<sup>11</sup> se lit déjà chez Beaumarchais. Il nous précise que la Comtesse est présente, assise, tenant un papier avec le texte de la *Canzona* composée par le page. Sa femme de chambre, prête à accompagner, est debout, derrière. Le page est devant, les yeux baissés. La situation galante évoque le charme et le goût du 18<sup>e</sup> siècle – **le style rococo**.

L'orchestre joue **la carte du raffinement et de l'élégance**: les *pizzicato* des cordes en guise de guitare (ou de mandoline) continuent sans relâche;

---

9 T. de Wizeva et G. de Saint-Foix, *Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*. Robert Lafont 1986, tome II p.419

10 T. de Wizeva et G. de Saint-Foix, *Ibid.*

11 D.Jameux, *Ibid.* p.65

la basse (violoncelles et contrebasses) est soulignée délicatement, tout comme les cors; les bois scintillants de petits lumières laissent commencer la clarinette au timbre sensible et chaleureux. Puis, la voix de soprano, mise en relief par cet orchestre si gracieux, entame le couplet (la forme d'un Lied ABA).

On dirait une mélodie calligraphiée aux motifs arrondis et symétriques comme on en trouve dans un album intime de jeune fille (il s'agit d'un motif de doubles-croches pointées), bien préparée en avance et parfaitement maîtrisée. Tandis qu'au premier acte, la sensation était contraire: le « Non so più » de Chérubin semblait improvisé.

« Voi che sapete  
Che cosa è amor,  
Donne, vedete  
S'io l'ho nel cor »

« Vous qui savez  
Ce qu'est l'amour,  
Femmes, voyez  
Si je l'ai dans le cœur »

Disons au passage que même la coquetterie du page est mesurée avec soin: les motifs de tierces dans la phrase « donne, vedette », « arrondis » par le haut et par le bas, font penser à des motifs de rocaille dessinés dans les salons rococo de la fin du 18<sup>e</sup> siècle.

Il est intéressant d'observer que la sensibilité de Mozart ne lui permet pas de rester sur cette notion d'organisation « au millimètre ». Ainsi, cette *Canzona* de forme claire, en si bémol majeur, s'aventure vers des **modulations audacieuses** de tonalités lointaines et mineures: « ch'ora è martir » - une nuance soudain en mineur; « gelo, e poi sento » en la bémol majeur; « ricerco un bene » - vers do mineur; « non so chi il tiene » en sol mineur. Le dessin rythmique du chant (« sospiro e gemo ») devient plus haché, plus haletant et spontané. Il s'inspire du style parlé et de déclamation avant de revenir à la reprise exacte de « voi che sapete ».

**L'imagination instrumentale** de Mozart, ici, dans la *Canzona*, surtout pour les parties de bois, reste toujours surprenante. Pour la première fois dans *Les Noces de Figaro*, flûte, hautbois, clarinette et basson sont tous

présents (d'après Hermann Albert) et employés de mille manières avec grâce et finesse.

**ACTE II** Huitième scène **FINALE** « Esci omai, garzon malnato! » *Allegro* mi bémol majeur  
CD I [16]

« Un finale est un opéra en miniature...Le finale le plus rigoureusement organisé et le plus brillant n'est jamais le dernier (ou second des deux grands) mais toujours le premier, qui comme un développement correspond au point de tension maximale de l'œuvre », - confirme Charles Rosen<sup>12</sup>.

C'est le **plus grand ensemble des Noces de Figaro** – une immense construction de **940 mesures** – plus de la moitié du deuxième acte qu'il achève. Un équilibre idéal entre le drame et la musique où la progression continue de l'intrigue trouve son incarnation sonore, pensée et réalisée avec une maîtrise inégalable. Puisque même une inspiration géniale ne suffira jamais pour tenir autant de personnages (sept, même huit) en alerte pendant autant de temps (plus de 23 minutes!!!).

Habituellement, on dit que ce finale compte huit sections. Disons qu'il commence par la huitième scène et finit avec la douzième. Chacune est réglée par un **principe de rebondissement** qui assure une progression sans relâche: un semblant de solution à la fin de chaque séquence renverse ce qui précède pour instaurer une nouvelle confusion. Ce système - le coup et le contrecoup – marche en permanence.

**Le Comte et la Comtesse** sont seuls. Le début nous plonge dans le **drame** de la jalousie. Le ton est apparemment sérieux: l'orchestre majestueux suit le Comte qui croit poursuivre le « maudit page » Chérubin, caché

---

12 Charles Rosen. *Le style classique. Haydn. Mozart. Beethoven* Gallimard, 1971 p.386-387



derrière la porte du cabinet de la Comtesse. La voix du Comte avance « dignement » en rythme pointé d'un pas de « galop » de chasse à courre. Accusatrice et de plus en plus dure, cette voix exige la clé de la porte fermée: « Qua la chiave » (1'06): on entend un accord parfait majeur (mi bémol M) descendre, autoritaire et inébranlable. Les explications inutiles et les supplications de la Comtesse prennent l'allure de sanglots dans un tempo rapide (*Allegro*). Sa ligne vocale, belle et noble, ainsi accélérée, nous permet de soupçonner que le registre *seria* pourrait être relatif pour Mozart. Cela malgré la grave accusation du Comte (« va lontan dagli occhi miei »1'18) - une belle phrase dans le style *seria* qui monte en gamme mineur (*fa*), toujours marquée par le rythme pointé de la fureur. Pourtant, l'intensité dramatique de la situation mène **ce duo** (qui a du mal à s'installer, trop « haché » tant le « combat » dans ce couple de seigneurs est inégal) à son comble: la menace du Comte - « Mora, mora! »(1'46). Mozart joue avec nous, tout comme avec ses personnages. La tonalité majeure, les lignes légères de tierces à l'orchestre toujours si rapide, le mot « mora » chanté en notes tenues par la basse et combien de fois (!): l'idée de drame est sur le point d'être remplacée, modulée vers un genre plus léger, une bouffonnerie?... L'orchestre s'arrête net. La porte du cabinet s'ouvre. Stupéfaction du Comte et de sa femme.

*Molto Andante*. « Suzanna! » « Signore! »[17]. Désormais, chaque nouvelle scène commencera par ce mot « **signore** ». Soulignée ainsi par chaque nouveau venu, la position « supérieure » du Comte est utilisée par Mozart comme un axe central de ce final autour duquel s'articulent toutes les situations.

**Suzanne** apparaît avec un rythme galant mais un peu inquiet de menuet, « chuchoté » à l'unisson aux cordes et repris en écho par les cors en si bémol majeur.<sup>13</sup> Sur ce fond en *piano* « étonné », Mozart fait naître, après quelques phrases séparées de Suzanne, un thème d'une grande souplesse. C'est elle également qui aura les triolets suspendus en aparté

---

13 Mozart fait-il une allusion à la chasse, une passion du Comte, prêt à embrocher le page qu'il chasse comme un gibier?

(« confusa han la testa »), un rythme si important du point de vue thématique dans les séquences prochaines, à tel point qu'on pourrait le qualifier de leitmotiv mozartien.

Le personnage de Suzanne prend de plus en plus d'ampleur et d'importance dans l'action. Pour la suite de **ce trio**, « Suzanne, son morta » (1'27), qui s'emballé en *Allegro* de nouveau, le thème des violons et des flûtes sautillant en croches, semble être le portrait de la belle fiancée de Figaro, vive et gracieuse. **Le registre buffa** prend le dessus avec ce thème qui sera le fondement du refrain commun de Suzanne et de la Comtesse (« perdono non merta »- « qui ne sait pardonner ne mérite pas son pardon ») et qui retentira plusieurs fois dans le trio de cette séquence en guise de réponse aux demandes du Comte envers sa femme.

La dernière partie du trio (« da questo momento » 4'03), après le moment émouvant où le Comte décide de se repentir (un éclat momentané de si bémol mineur), le pardon est en train d'être accordé. Le rythme se calme. Les voix de trois chanteurs s'unissent en accords de choral apaisé, sublime. La voix cristalline de Suzanne, une soubrette, se place au dessus de celle de sa maîtresse. Un petit clin d'œil de Mozart à Beaumarchais?

L'intervention de **Figaro** [17] 4'28 (*Allegro, sol* majeur) avec **una banda** de musiciens jouant les fifres et imités par les flûtes, marque une nouvelle séquence, joyeuse et dansante, à trois temps (« Signore, di fuori »). Il n'arrive pas à faire avancer son mariage. **Le quatuor** s'installe (« la cosa è scabrosa: com'ha da finir »), mais pas pour long temps. Car l'élan de Figaro est vite réprimé par le Comte qui exige des explications à propos d'une lettre. Un freinage pour baisser la « vitesse » de son valet - *Andante* en *ut* majeur [18] – dont le Comte est le responsable. Son ironique « Conoscete, signor Figaro » - une caractéristique indirecte de notre héros-fiancé. Ce dernier nie tout en bloc dans un épisode remuant et surtout, ne lâche pas son idée fixe. La phrase superbe de Figaro (« Mente il ceffo, io già non mento »- « c'est ma mine qui ment, je dis la vérité » 0'54) pleine de tendresse (car il pense toujours à son mariage) et de

sincérité réunira tout le monde, d'abord en trio <sup>14</sup>(Suzanne et la Comtesse, qui reprendront cette phrase « ronde » et belle (« oh, Monsieur, ne vous opposez pas, accédez à nos désirs »)) et ensuite même en quatuor avec le Comte (« Marceline, Marceline, que tu tardes à venir » 1'42). Mozart nous montre la force « douce » de Figaro qui arrive à faire changer d'avis son seigneur et lui fait chanter « sa musique » avec lui. Ici, Figaro mène le jeu en douceur.

Mais voici qu'après un appel *tutti* d'orchestre, un *Allegro molto* en *fa* majeur s'engage sur un pas très rapide et un nouveau personnage fait irruption en s'exclamant « Ah! Signore... » [18] 2'18. **Le jardinier Antonio** (l'oncle de Suzanne, voix de basse) avec son pas mal assuré vient se plaindre au Seigneur qu'un homme a été « jeté » du balcon. Questionné par le Comte et poussé par Figaro, il affirme : « Questo no, ché il cavallo »- « ça non! Le cheval, je ne l'ai pas vu sauter ». Tandis que Figaro, soutenu par deux femmes (Suzanne et sa maîtresse) met en évidence que le jardinier étant ivre, il ne peut pas servir de témoin valable. Néanmoins, le Comte s'empare de son témoignage car sa haine envers Chérubin, sa jalousie et son désir pour Suzanne restent intacts. L'affaire se corse, se complique, le mariage s'éloigne encore. La tension scénique et musicale monte d'un cran grâce au tempo accéléré et au rythme de chevauchée - une pulsation constante de triolets s'installe au début du récit d'Antonio. Cet épisode, d'aspect plutôt **comique**, puisqu'il s'agit d'un ivrogne, prend, dans le finale du deuxième acte, une grande importance dramaturgique

14 Ajoutons ici une parenthèse plutôt technique. Mozart cherche différents types de procédés dans les ensembles. Des fois, il utilise le même thème qui circule d'un personnage à l'autre; quelquefois, plusieurs thèmes et motifs sont associés. Un exemple du premier type se trouve dans cette séquence de Figaro. Son thème « de mariage » est exposé (*Andante* en ut majeur) en étant emprunté par le Comte (« Conoscete, signor Figaro »). Il lui revient quelques pages plus tard (« Per finirla lietamente / E all'usanza teatrale »). Tandis que le quatuor final de cette scène (les deux couples -les maîtres et les valets) est fondé sur un autre motif de Figaro, sa superbe phrase « ronde » (« Mente il ceffo... ») est reprise par les femmes, puis par tous, comme on l'a mentionné plus haut.

car il contient « **le duel** » qui oppose le Comte à Figaro. Et c'est le valet qui le gagne en se sortant de toutes les impasses par son ingéniosité, sa spontanéité et son courage. « Che testa! che ingegno! »- « Quel cerveau! Quelle invention! », - s'exclament la Comtesse et Suzanne admiratives. La prise de risque est permanente pour Figaro, car il risque son mariage et donc son bonheur.

Sur le plan technique, deux moments attirent particulièrement notre attention. Le premier est lié au « duel » - la confrontation directe du Comte et de Figaro. Mozart utilise pour cet échange « très serré » des remarques raccourcies au maximum, d'un mot presque [18] 4'25 :

- |                    |                           |
|--------------------|---------------------------|
| -« Dunque, tu... » | - « C'était donc toi... » |
| -« Saltai giù »    | - « J'ai sauté. »         |
| -« Ma perché ? »   | - « Mais pourquoi ? »     |
| -« Il timor... »   | - « La peur... »          |
| -« Che timor ? »   | - « Peur de quoi ? »      |
| -« Là rinchiuso, » | - « J'étais là, »         |

Elles sont si brèves, qu'elles s'encastrent en motifs identiques <sup>15</sup> dans une ligne vocale unique, chantée à deux voix masculines. La brièveté de ce moment n'enlève rien à l'audace de cette expérience musicale inédite.

La deuxième observation technique porte sur **le thème de « suspense »** qui ouvre *Andante* la suite de cette séquence (4'58). Le ralentissement est effectué par la phrase de Figaro, descendante en demi-tons, qui assure la modulation vers la nouvelle tonalité de si bémol majeur (« E stravolto m'ho un nervo del pie'! » - « Et je me suis même tordu le pied! »). L'ostinato des altos en 6/8 s'installe pour le reste de la scène. Voici le thème du « suspense »: les violons et les contrebasses articulent avec précaution des phrases entrecoupées de silences (fa fa – ré mi fa – ré mi

15 Le fait que Mozart donne des motifs identiques aux protagonistes suggère leur « égalité »: Figaro tient tête au Comte comme à son pareil.

fa – mi...) qui paraissent suspendues dans ce nouvel espace ralenti, posées sur la pédale des bois et la pulsation des altos. Le temps de l'action s'arrête pour enclencher la réflexion de Figaro.

L'orchestre s'empare de ce thème tandis que les chanteurs se débrouillent pour le compléter. Un motif rythmique rivé sur une note comme un ressort (« Lascia-lo! » 5'51) s'accroche au thème du « suspense ». Dans cette version complétée, ce thème continue à tourner et à rythmer le tissu musical (quatre « Lascia-lo! » 5'54) en accentuant l'impasse de la situation scénique. Ce thème passera par Antonio et Figaro avant de structurer le quatuor final:

« Se mi salvo da questa tempesta,      « Si je réchappe à cette tempête  
Più non avvi naufragio par me »      Je ne craindrai plus les naufrages »

Après la phrase du Comte, « Questo birbo mi toglie il cervello »- « Ce coquin me fait perdre la tête » (7'15), qui manque effectivement de clarté, le « **quatuor de l'impasse** » donne un sentiment d'étrangeté:

- le tempo est toujours assez lent;
- chacun chante *sotto voce*;
- le thème de « suspense » chez la Comtesse et Figaro;
- la voix de Suzanne monte sur un arpège jusqu'au *fa* puis s'étire vers un *la* bémol aigu pour glisser ensuite sur des demi-tons surplombant l'ensemble;
- quelques « projecteurs » de *forte* dans une dynamique *piano*, répartis dans le quatuor, éclairent « si » et « no », accentuent une syllabe du mot « tempête »;

Brusquement, l'accord *forte* d'orchestre en mi bémol majeur dissipe cette atmosphère étourdissante qui règne. Un rythme de cavalcade (deux

brèves/ une longue ou deux croches noire) anime la scène (la douzième) [19].<sup>16</sup>

« Voi signor »                      « Monsieur, vous êtes juste / Vous devez nous écouter »]

**Marceline, Bartolo et Bazile** s'élancent vers le Comte. Ils chantent pratiquement d'une seule voix. Cette demande de justice met le Comte d'emblée dans une position supérieure aux autres, sur un piédestal. Les points marqués par Figaro, lors de leur duel précédent, se réduisent à néant. Le mariage est retardé, menacé. **Le tribunal commence.**

Cette dernière séquence du deuxième acte prend l'apparence d'un Rondo où la phrase du Comte (« Olà, silenzio, /Io son qui per guidicar »- « Holà! Silence! / Je suis là pour rendre justice » 0'40) tombe trois fois comme un refrain pour encadrer les interventions des trois nouveaux venus.

Un trait supplémentaire a été ajouté par Mozart au portrait du **Comte Almaviva**: une étonnante douceur remplit sa partie vocale, toute en rondeur, sur un balancement de berceuse (« Son venuti a vendicarmi »- « Ils sont venus pour me venger »). Puis sa voix se durcit. Sa phrase au dessin « géométrique » descend « en escalier » à grands pas (de grands intervalles: quintes et sixtes), accompagnée par des cordes à l'unisson agrémentées de *tirata* de triples-croches qui durcissent encore le ton.

Marceline, Bartolo et Bazile « parlent » chacun leur tour. Leurs interventions simplistes sont calquées sur le même principe: la première phrase est chantée « distinctement » en noires, puis, dans la deuxième, chaque note est dédoublée en croches, ce qui crée un effet de bavardage. La transition vers le registre *buffa* est immédiate!

---

16            La même formule rythmique en ut majeur commençait la séquence précédente (apparition d'Antonio) en un vertigineux *Allegro molto* où les triples-croches des violons s'enchaînaient comme dans un galop. Ici, *Allegro assai* en *mi* bémol majeur, l'orchestre scande cette formule rythmique de « cavalcade » d'une manière simplement joyeuse en accords festifs.

Le *Più Allegro* qui suit (1'27), animé toujours par le « **leitmotiv** » de **cavalcade** (deux croches noire), oppose en parole et en chant les deux groupes du **septuor**: Figaro, Suzanne, la Comtesse (trio) et le Comte avec les trois (quatuor). Deux camps sont ainsi clairement désignés. Maintenant, le Comte n'est plus au centre sur un piédestal pour « gérer » les deux trios des protagonistes comme au début de cette séquence, mais il rejoint les personnes peu « recommandables » en trahissant son épouse et en s'opposant aux valets dans un espoir de vengeance.

Le principe antiphonique qui règle l'alternance du trio et du quatuor évolue vers une **Coda Prestissimo** (3'21) où les sept participants s'unissent dans un choral déchaîné, comme une exaltation à l'idée du bonheur futur! La voix de Suzanne s'envole au plus haut pour guider le septuor vers la conclusion instrumentale qui stoppera, en un éclair, ce finale. Un clin d'œil amusé de Mozart. Les femmes réussiront-elles en seconde partie d'opéra leurs défis respectifs: le mariage et l'amour ? Là, où les hommes ont échoué...?

Comme nous l'avons dit au début, un **finale**, cet **opéra en miniature**, concentre la tension maximale de l'œuvr, d'un point de vue purement musical mais aussi tonal. Ainsi, le finale du deuxième acte est-il écrit en mi bémol majeur alors que l'opéra est en ré. « Harmoniquement, il est aussi éloigné de la tonique de l'opéra dans son ensemble que Mozart pouvait se le permettre » (Rosen, p.387) Ce glissement chromatique, du « point de vue de l'oreille », d'un demi-ton d'une construction si imposante, nous confirme ce « coup de projecteur », cette lumière particulière que Mozart prévoit pour illuminer ce « **cœur** » de l'œuvre. Plusieurs tonalités passent<sup>17</sup> dans cette sphère, colorées essentiellement en bémols: *mi* bémol M – *si* bémol M – *sol* M (seule exception) - *ut* M - *fa* M – *si* bémol M – *sol* m – *si* bémol M – *mi*- bémol M – *ut* m – *la* bémol M – *mi* bémol M. **L'idée concentrique** (symétrique) bien présente dans cette progression

17 On les a déjà mentionnées pour chaque séquence.

tonale, forme la base sonore pour la **logique de l'accumulation** de « tout »: quantité de personnages, intensité scénique et théâtrale, tempo (de *Allegro* et *Allegro assai* vers *Più Allegro* et *Prestissimo*!) et surtout complexité des genres employés. Mozart commence dans les premières séquences du finale par un duo, un trio et un quatuor « simples », puis, il teste l'expérience du septuor, alors inédite – un « duel » de deux trios, qui s'articulent autour d'un axe (de symétrie?!- le Comte) pour aboutir à un autre septuor, décidé comme coexistence d'un quatuor et d'un trio. Cet effet de **CRESCENDO** qu'on observe au niveau de l'élaboration musicale en permanence dans ce finale, semble incarné dans la symétrie et l'**UNITÉ TONALE** totale! Cela est complètement vertigineux et paraît invraisemblable. Faisons appel aux chercheurs mozartiens pour finir sur une citation célèbre: « **Mozart et son génie semblent résumer en cette pièce tous les progrès de l'art musical** » !<sup>18</sup>

**ACTE III** Deuxième scène **DUO COMTE /SUZANNE** « Cruel, perché finora » *Andante* la mineur  
CD II [1]

Le Seigneur et maître de Figaro – le Comte Almaviva – dès le départ (dans la pièce comme à l'opéra) est peu sympathique. « Le scénario lui refuse tellement le beau rôle que le rôle devient beau ».<sup>19</sup> Avec ce **petit duo de « séduction** » doté d'une musique merveilleuse, Mozart nous permet d'entrevoir un trait de caractère supplémentaire concernant le Comte, dont il fera un portrait très détaillé et « complet » dans son unique air juste après.

Le Comte Almaviva n'est pas dépourvu de **charme**. C'est cela que Mozart incarne ici: des doutes, des questions, les reproches d'un amoureux accompagnés par un orchestre délicat (des arpèges aux cordes qui

18 Oulibicheff, cité par Wizewa et Saint-Foix, *Ibid.*, p.416

19 D.Fischer-Dieskau. « Le Comte, un personnage de composition », *L'Avant-Scène Opéra* 1990, p.155

montent en *staccato*; des motifs chromatiques aux bois). Mais le charme vocal du Comte se trouve surtout dans les lignes sensibles et souples de sa cantilène inspirée par Suzanne et chantée avec elle.

Suzanne flirte avec le Comte en poursuivant ses projets, mais sans se forcer non plus. Sa première phase (« Signor, la donna ognora tempo ha di dir di si »- « Monsieur, les femmes aiment prendre leur temps pour dire oui » 0'23) contient tout pour nous présenter ce qui est la féminité suprême: la beauté, la vivacité, la simplicité, la caresse et un caractère en plus (elle sait ce qu'elle veut). Sa deuxième phrase (« se piace a voi verro »- « si vous le désirez, j'irai » 0'35), plus **sensuelle**, est un piège qui marche: le Comte, qui fond complètement, se laisse convaincre par sa « sincérité ». Mais c'est lui qui est réellement sincère ici, ému, amoureux, humain enfin.<sup>20</sup>

Ce n'est qu'après qu'il va apparaître sous les traits d'un grand Seigneur avide de vengeance.

Par la suite, ce duo prend une allure de « duo d'amour » où les voix de soprano et de baryton se mélangent, tardent plusieurs fois sur un fa-dièse (VIe degré en la majeur) avant d'arriver par de mini-motifs caressants vers le la (la tonique), et s'entrelacent, portées par un élan d'émotion érotique du Comte Almaviva.

**ACTE III** Quatrième scène **Récitatif et AIR du COMTE** « Hai già vinta la causa » *Maestoso*

CD II [2]

Dans cet **unique** air du Comte, son caractère est révélé « jusque dans ses profondeurs » (Wyzewa et de St Foix, p.420). Voici comment Dietrich Fischer-Dieskau, grand interprète du rôle pendant près d'un quart de siècle, parle de son personnage: « Il ne se contente pas de symboliser

l'autorité avec son habit; il vient de la démontrer avec tout le poids de sa voix, vengeresse, jubilante (« E giubilar mi fa »). Or, c'est ce même homme dont toutes les manœuvres personnelles avortent. Il se fait rouler par des domestiques, il s'en aperçoit trop tard, il se frappe le front, pris à contrepied, embarrassé et même rendu ridicule par la situation. Il invoque le secours de personnages dérisoires comme Marceline, il prend la peau de sa propre femme pour celle de Suzanne, et il le dit, il le montre, comme un gamin. Combien de gestes malheureux, déplacés! » (D.F-D, p.154)

Le tableau musical est complet. Mozart réunit plusieurs sections dans une grande séquence: un vrai récitatif, accompagné par l'orchestre (qui est important pour comprendre le personnage) en ut majeur, suivi d'un air au sentiment puissant (*Allegro maestoso*, ré majeur) et une cabalette virtuose (*Allegro assai*, ré majeur).

Dès le début du **récitatif**, (*Maestoso*) la voix digne et imposante du Comte est bousculée par le *Presto* soudain de l'orchestre en *tutti (forte)*.

« Perfidi! Io voglio di tal modo punirvi!»

« Perfides! Je veux vous punir de notre insolence! » - s'exclame-t-il (0'17)

Ses phrases se raccourcissent, ses mots se précipitent. On pourrait basculer là dans le registre comique (style *buffa*), mais la ligne de chant nous indique plutôt un drame, l'orchestre est grave et sérieux. L'ostinato des cordes marque le suspense: le Comte réfléchit. De manière très spirituelle, vers la fin du récitatif, Mozart nous montre à deux reprises « comment » **Almaviva réfléchit**, comment une pensée fugitive débouche sur une prise de décision: le procédé est effectué par le jeu d'orchestre en accumulation thématique et dynamique. Un motif au rythme caractéristique aux cordes (deux doubles-deux croches) se répète, d'abord isolé, parsemé des exclamations du Comte (« Pagarla! In qual maniera »- « la payer et comment? »); ensuite, il s'attache à ses semblables qui s'imbriquent en une chaîne comme des maillons en

20 Ce qui le distingue de Don Giovanni dans un autre duo de séduction avec Zerline.

*crescendo*, qui gagne l'orchestre *tutti*. Voici la décision du Comte prête: « L'affaire est faite » - annonce-t-il en s'appuyant solennellement sur une solide quarte (*ré-ré-la*).

**L'Air de vengeance** (*Allegro Maestoso*) [1'27] du Comte Almaviva, soutenu puissamment par l'orchestre, fait penser au style de la *Symphonie n°41* ut majeur « Jupiter ». Ici en *ré* majeur, la magnificence de l'orchestre - ses gammes étincelantes, descendant en triples-croches comme des flagellations, ses trilles menaçants, l'alternance *forte-piano* faisant un effet de « clair-obscur » et une pulsation émotionnelle particulière – est aux ordres du Comte et de la vengeance qui l'anime. La partie vocale, réellement « **virile** » de baryton-basse, avance en rythme régulier en assumant des sauts d'octaves comme des descentes en escalier. Parfois, elle se fige pour déclamer (« Ei posseder dovrà? »- « et ce bonheur que je désire en vain il devrait obtenir? ») (le dessin rythmique et le ton de cette phrase menaçante donnent l'impression d'entendre le futur Commandeur de *Don Giovanni*!), parfois elle glisse en chromatismes comme pour évoquer de noires pensées (« che per me poi non ha »- « et ne sent rien pour moi? »). La phrase la plus spectaculaire de l'air (« vedro, mentr'io sospiro »- « tandis que je soupire, je verrais » - la reprise en texte, mais pas en musique) monte à partir d'une quarte affirmative en grande vague, et cela en deux reprises. Quatre « vedro », qui suivent (l'intonation *ré-la*: la quinte et la quarte) préparent l'*Allegro assai* -une cabalette qui constitue un point culminant de toute la scène du Comte au troisième acte.

Cette **Cabalette virtuose** (3'03), rythmée par plusieurs sauts extraordinaires d'octave et de dixième (!) assumés par la voix lourde et pesante du Comte en *forte subito* (« tu non nasceti, audace! »- « insolent! ») est une prouesse technique. « En bout de cabalette, **un chanteur simplement mozartien trouve sa limite**, et cruellement. C'est presque un *Heldenbaryton* qu'il faut », confie Fischer-Diskau (*Ibid.*, p.154), faisant allusion aux voix puissantes de type wagnérien. Le tempo enlevé,

avec peu de pauses pour l'interprète et beaucoup de passages virtuoses en arpèges, de petites notes et même un passage en colorature sur le mot « giubilar », que Mozart a ajouté par la suite, - cet ensemble de difficultés, redoublé par la nécessité de chanter avec force dans toute la tessiture, est réellement unique. Ainsi, la partition (Air et Cabalette) prévoit un registre aigu de baryton-basse, donc guère commode avec un nombre impressionnant de **ré aigu – trente six (36!!)** sans compter un *fa* dièse au dessus (!!!). Quelle incarnation de l'espoir de vengeance qui donne au Comte « une sorte de joie qui frise la fureur démoniaque »!<sup>21</sup>

**ACTE III** Dixième scène **DUETTINO COMTESSE /SUZANNE** « Sull'aria »  
*Allegretto si* bémol majeur  
CD II [5]

Une merveille mozartienne! **La beauté vocale** des deux sopranos nous transporte sur les vagues imaginaires d'un mètre balançant de barcarolle. Les deux femmes confectionnent une lettre, objet presque sensuel car elle fixe un rendez-vous amoureux, mais en même temps - une « pièce à conviction » ou bien « une bombe à retardement » dans ce « complot » de femmes de la deuxième moitié d'opéra, qui permettra enfin « d'attraper » le Comte et de le ramener à son épouse. Ces quelques pages sont donc chargées d'un poids dramaturgique particulier. Mais à l'intérieur de ce temps réel si bref (2 minutes et demi), la musique de « Sull'aria » nous plonge dans un espace où la notion d'intemporel est carrément physique: le temps s'arrête ou ralentit sensiblement comme si la pendule de l'action des *Noces de Figaro* tombait en panne.

À peine le thème commence-t-il chez les bois - la mélodie avance note par note, accompagnée d'une guitare ou d'une mandoline imaginaire aux cordes - que la voix s'en mêle pour seulement trois syllabes: « Sull'aria »-

---

21      Wizewa et Saint-Foix, *Ibid.*, p.420

« Sur l'air ». Et après, on ne comprend plus rien: est-ce la même voix qui reprend le thème? Combien de voix chantent? Où est la fin de chaque phrase? Le thème vocal d'une plasticité et d'une souplesse inouïes se déploie sous nos yeux comme une **mélodie infinie!** Presque deux cents ans avant les innovations de Wagner, Mozart fait une démonstration de fluidité et de micro-développement mélodique sans pareil. Comme une tige de lierre, ce flou avance, tourne sur lui-même, joue les échos en unissant les instruments (hautbois et basson) et les voix indissociable à l'œil nu. Tous s'écoutent et se répondent.

Mais en fait, les deux sopranos chantent en alternance, même si on n'arrive pas les distinguer. Il n'y a qu'une légère différence de timbres (si elle existe!) entre les deux chanteuses soprano qui devrait, selon Mozart, scintiller dans un éclat harmonieux et nacré dans la tonalité de si bémol majeur.

C'est cela le jeu: le changement de robes, plus tard sous les marronniers, ce déguisement au finale du quatrième acte et le « **déguisement** » de **voix** ici, une **tromperie vocale** pour une lettre-piège. La Comtesse? Suzanne?

Regardons cela de plus près. On ne comprend qu'après le « Sull'aria » de Suzanne que c'est la Comtesse qui dicte la lettre, accompagnée par les cordes - « mandoline » et que la voix de Suzanne apparaît toujours en présence des bois et continue chacune de ses phrases.

On notera pour un auditeur curieux qui voudrait jouer aux devinettes, que les phrases de la maîtresse sont un peu plus raffinées (« Sotto i pini del boschetto... »- « Sous les pins du bosquet... »), surtout dans les fins de phrases plus gracieuses que celles de la femme de chambre qui viennent en écho mais de façon plus « direct ».

Le jeu de doubles est dévoilé dans la deuxième moitié du duettino: les deux sopranos chantent ensemble dans la réexposition, dynamisée par l'effet ornemental (les trilles printaniers à la voix), accentué par les éléments du canon. Un régal sonore!

Un clin d'œil de Mozart qui nous suggère en rapprochant le monde des maîtres et des valets, qu'en amour, nous sommes tous égaux...

D'autres suggestions et sous-entendus « il capirà »- « il comprendra... » laissent ouverte la porte de ce duettino, ses quelques minutes de ravissement musical.

**ACTE III** Cinquième scène **SEXTUOR** « Riconoci in questo amplesso »  
Andante fa majeur  
CD II [3]

Il paraît que ce seul sextuor des *Noces de Figaro* était le morceau préféré de Mozart, ce qui laisse supposer « une préférence du maître pour les demi-teintes et l'aspect de joie tranquille, de bonheur...dans une atmosphère « bourgeoise », celle que renouvelle la vie de chaque jour ». <sup>22</sup> Quoi qu'il en soit, la lumière paisible et le calme bienveillant instaurés par la tonalité de fa majeur, émanent de l'orchestre serein et impliquent tous les participants dans **cette scène d'amour filial** – la reconnaissance de Figaro par ses véritables parents.

**Trois couples** sont sur scène: Marceline (soprano) et Bartolo (basse), les « nouveaux » parents; le Comte Almaviva et Don Curzio (ténor), le grand Seigneur avec son notaire; les futurs mariés: Figaro en « amato figlio » retrouvé et Suzanne, qui tarde avec le sac de deux milles piastres pour « racheter » son Figaro à Marceline.

Le sextuor commence par un échange touchant entre Figaro et ses parents. **Marceline**, en embrassant son « figlio », entame une mélodie sentimentale (bien que légèrement conventionnelle)- « tournant » sur elle-même et autour de *la* (IIIe degré en *fa* majeur). Les cordes l'accompagnent de la même manière: la phrase associe la répétition de la note (*do* - 8 fois) et la chute (l'accord parfait majeur). Elle est jouée aux violons comme une caresse.

La partie vocale de **Bartolo** est aussi un peu rigide. Les notes se répètent, figées, mais adoucies par des lignes descendantes caressantes ainsi que par le bourdonnement doux de l'orchestre. Le chant de Bartolo, peu raffiné, nous fait penser à son air du premier acte « La vendetta! »: même style lapidaire de *basse buffa*, même monotonie légère.

Dans le camp opposé (pour la première fois, après deux actes et demi d'affrontement, le couple décrit ci-dessus a quitté le camp du Comte pour celui de Figaro, son adversaire), l'indignation règne. Le **Comte Almaviva** est désarmé et abasourdi par ce retournement de situation. Son plan échoue encore une fois. Son chant s'effrite en motifs de quelques notes, dont un (« meglio è assai di qua partir »- « il vaut mieux partir d'ici »), ombré de menace; il évoque pour nous quelques éléments du style *buffa*. **Don Curzio** le suit musicalement.

La fin de cette première séquence du sextuor est marquée par l'apparition de **Suzanne** sur scène, mais sans aucune rupture musicale. Le gazouillement du violon sur *sol* l'annonce (0'49). « Alto, alto, signor Conte »: les premières paroles de Suzanne. Quelle fraîcheur et quelle simplicité! L'ombre de Papageno appelant ses « clochettes magiques », flotte non loin. Les phrases sont si semblables! Sa voix, tout comme son discours, sont empreints de clarté et de vivacité. La polyphonie des cinq protagonistes continue pourtant sans s'interrompre - « parenti amati » de **Figaro**, entouré de remarques des autres, dont celles de Marceline, encore plus touchantes et douces. Notons que Mozart utilise ici le motif de Suzanne en duo avec le Comte du deuxième acte (« se piace a voi verro »). À cet emplacement, ce motif permet une modulation en ut majeur pour faire apparaître Suzanne, mais il est chanté par Marceline - « figlio amato! (*fa -si* bécarre) et toujours si séduisant et plein de tendresse. Cette dernière continue à étaler ses compliments à Figaro « amato » avec de plus en plus d'ardeur. Un exploit technique - un saut d'octave – couronne l'élan de tendresse de Marceline et fait « déborder la coupe » en ayant un effet immédiat.

Suzanne se sent trahie et se laisse envahir par la colère, trompée par les embrassades de Marceline et de Figaro (1'18). L'ut mineur soudain et les dissonances chez Suzanne sur un fond de tremolos et de *tirata* d'orchestre, éclairé par une alternance dramatique *forte-piano* – traduisent ce changement en elle. Subitement, la fureur qui s'empare d'elle la fait se rallier au camp adverse du Comte, opposé à Figaro. Indignée, elle s'exclame: « Lascia, iniquo »- « adieu, perfide » en sixte ascendante majeure, tandis que Figaro, à la voix très calme, essaie de la raisonner en expliquant sur une note (*sol*) :

« Senti, o cara »

- « Écoute, ma chérie »...(1'36)

Cet épisode transitoire, présenté par Mozart comme un duel vocal d'amoureux, est propice à toutes sortes de *lazzi*. Voici une gifle que reçoit Figaro de Suzanne avec son « senti » à elle (1'43).

Puisque Suzanne « n'entend pas », les membres du sextuor retiennent chacun leur émotion (*sotto voce*). La **polyphonie du « suspense »** (chacun pour soi) (1'46) est amorcée par un *pianissimo*. Techniquement, tout s'enchaîne au millimètre près. Le rythme pointé, comme la fureur perceptible dans le chant, passe de Suzanne au Comte « par contagion ». Le chant unanime consolateur des trois autres (Don Curzio est toujours dans le camp du Comte)-Figaro, Marceline, Bartolo- enveloppe cette séquence magnifique d'un voile en demi-teinte. Leur syncopes, unanimes également, insistent avec force mais tranquillement sur « tutto amore »- « tout ce qu'elle fait c'est par amour ».

La suite n'est pas moins spectaculaire. Tout le monde s'emploie, Figaro le premier, à persuader Suzanne de la véracité de ses propos : notre héros a retrouvé ses parents.

La **troisième séquence** du sextuor, marquée par le retour de *fa* majeur (après l'*ut* majeur au milieu du sextuor, (2'22)) et la voix de Marceline



solo, pourrait sonner comme une reprise du début mais – surprise. Avec un matériau musical entièrement nouveau, Mozart avance toujours sans se répéter.

L'intervention de Marceline s'adressant à Suzanne, introduite par les douces tierces de flûte, est à l'image de la future belle-mère exemplaire qu'elle sera. L'idée de répéter chaque do (la première note) de sa partie vocale donne un effet de sur place (Marceline n'est pas jeune, certes), mais également un effet légèrement artificiel de caresse redoublée. Cependant, l'idée de « madre » est si invraisemblable pour Suzanne qu'elle s'exclame cinq fois de suite « sua madre? » et qu'il faudra que la réponse (« **sua madre** ») (2'38) de l'assistance retentisse **six fois (!)**. Mais ce n'est pas suffisant pour Mozart qui aime le jeu théâtral par dessus tout! Pour accentuer encore la sensation d'embarras dans **ce registre** ô combien **comique**, il reprend le questionnement (5 fois plus 6), cette fois autour de « **suo padre** »!!!

Il est intéressant de remarquer que **Mozart, en bon psychologue** et fin observateur, « construit » peu à peu **l'étonnement de Suzanne**: la première tierce « sua madre », orientée vers le bas ne forme pas une question, à vrai dire. Ni la deuxième (une tierce plus aiguë), ni la troisième. Suzanne répète, hypnotisée par les autres. L'intonation d'un demi-ton ascendant, (quatrième « madre ») en revanche, est une véritable question. La dernière « tua madre » en quarte suspendue vers le haut constitue le clou de l'étonnement!

Notons également que deux réponses de **Figaro** à l'étonnement de sa fiancée nous présentent un nouvel aspect du personnage, inconnu jusque-là. Une cantilène souple et équilibrée traduit ce sentiment nouveau **d'amour filial** bien que Figaro ne soit pas celui qui s'attendrit longtemps.

**La quatrième** et dernière **séquence du sextuor** constitue une **merveille mozartienne** par excellence (3'29) :

« Al dolce contento  
Di questo momento  
Quest' anima appena  
Resistere or sa »

« Aux douces joies  
De ces instants  
Mon âme se livre  
Et ne peut résister »

Le temps est suspendu. Le bonheur nous fait signe. On pressent un moment de grâce et on chante *sotto voce* de peur qu'il s'échappe.

Avec sa cantilène gracieuse pleine de tendresse dont les phrases arrondies montent irrésistiblement vers les aigus, **la voix radieuse de Suzanne** surplombe le sextuor. Les échos venant du futur (comme le trio final du *Chevalier à la rose* éclairé par la voix de Sophie) retentissent. Même les voix furieuses des protagonistes du « bonheur familial » (« al fiero tormento du Comte et de Don Curzio) s'intercalent dans cette construction à plusieurs étages de style « presque oratorio »<sup>23</sup> et ne gênent pas l'élan des autres vers leur rêve d'amour. Cet amour, que Mozart confie ici à la voix de Suzanne pour que nous puissions sentir le « poids » dramaturgique de ce personnage, n'est pas moins fort chez le rôle-titre – son fiancé. C'est elle qui mène souvent le jeu et qui porte en elle des choses très profondes d'une importance capitale pour Mozart. On en a ici la preuve.

#### **ACTE IV** Dixième scène **RÉCITATIF accompagné et AIR « des marronniers » de SUZANNE**

« Giunse alfin il momento... » *Allegro vivace assai ut* majeur et « Deh vieni non tardar » *Andante fa* majeur  
CD II [10]

Il s'agit ici du quatrième et dernier grand « portrait » dans la lignée des portraits des personnages principaux (les deux couples de maîtres et de valets).

---

23 D. Jameux, *Ibid.* p.107

**Le chant d'amour d'un personnage-clé** qui est Suzanne. La situation scénique est trouble. À qui s'adresse ce chant? On sait que Figaro est caché dans les parages et que Suzanne est déguisée en Comtesse... L'un entend l'autre, l'une chante pour l'autre? Cette ambiguïté ne fait que renforcer le charme de ce morceau. Le fait est que la musique traduit ce sentiment et cet appel d'amour avec la plus grande sincérité.

Mozart commence *Allegro vivace* par un thème gracieux de violon. Puis, la voix de soprano intervient en récitatif entre les phrases de ce dernier. Comme souvent dans les ensembles mozartiens, le style récitatif pénètre le chant « pur » (tenu ici par un instrument à cordes, curieusement). C'est un indice qu'il va s'agir d'un ensemble: la voix et les instruments communiquent. Ainsi, **l'idée panthéiste** de communion avec la nature est présente dans le texte et suggérée dans la musique (par les allusions instrumentales, surtout dans le travail avec les bois).

**AIR « des marronniers »** *Andante* [10] 1'07: le chant, soutenu par les *pizzicatos* des cordes, se développe sur un rythme de sicilienne dans un ambitus très large qui s'étend de *fa* aigu (tout de suite abordée par Suzanne à la troisième note) au *la* grave et « sensuelle » (sur « *notturna face* » 1'59). Il monte et descend librement sans forme préétablie. Une phrase délicate évoquant « l'herbe fraîche » et « les fleurs riantes » nous fait penser au raffinement de « *Sull'aria* ».

« *Ti vo' la fronte incoronar di rose* »- « Je veux couronner ton front de roses ». Ponctuée par les lignes gracieuses des bois en *staccato*, la voix de Suzanne monte avec elles vers un *la* aigu (« *incoronar* »)<sup>24</sup> pour finir avec une chute typiquement mozartienne: la sixte descendante et la répétition du *fa* final effectué par une tierce majeure caressante.

#### **ACTE IV DERNIER FINALE** (extraits)

DERNIÈRE SCÈNE / SCENA ULTIMA « *Contessa, perdono* » *Andante sol* majeur CD II [14] 1'30

Le dernier finale étant analysé de manière détaillée par Dominique Jameux dans *L'Avant-Scène Opéra*, nous nous penchons ici sur seulement deux extraits indispensables pour toute écoute des *Noces de Figaro*.

L'*Andante* en sol majeur (CD II [14] 1'30) stoppe la course effrénée de l'*Allegro assai* du début ([14]. Un vrai arrêt sur image cinématographique. Comme dans une scène muette, le Comte, agenouillé devant sa femme, en présence de ses gens et de tous les autres personnages...demande pardon.

Ses deux phrases retentissent dans un quasi silence (juste soutenue par quelques notes de violon et de basson). Elles sont très expressives, surtout la deuxième avec un saut de septième et un soupir à la fin. La Comtesse relève son mari ainsi que sa phrase vocale [1'59] qui devient le thème d'un **Choral lent et émouvant** « *Ah! Tutti contenti / Saremo così* »- « *Ah! Ainsi nous sommes / Tous contents* » où chacun chante pour soi (*sotto voce*) d'une manière simple et presque religieuse. Quelques éléments du canon ne perturbent par cette image de chant « à l'unisson ».

La modulation des cordes (3'57) fait réapparaître le *ré* majeur éblouissant et bouillonnant de joie de l'ouverture *Allegro assai* : « *Questo giorno di tormenti* »- « Cette journée de tourments » (4'10). Ce **Chœur final, monumental et vertigineux**, nous fait vivre pendant **une minute, l'adieu** de tous les personnages des *Noces*, emporté par l'orchestre majestueux et puissant du futur auteur de la Symphonie « *Jupiter* », son ultime œuvre du genre.

P.S. Les numéros de pages et le minutage indiqués dans ce guide d'écoute proviennent de l'enregistrement EMI *Le Nozze di Figaro* /

---

24 Cela met la tessiture de Suzanne sur deux octaves!

Herbert von Karajan / Schwarzkopf – Seefried – Jurinac – Kunz – London /  
Vienne, 1952, réédité en 1990  
Consultez la discographie.

## 6) Pistes pédagogiques

Voici quelques pistes pédagogiques qui permettront d'aborder cette œuvre au sein d'une classe :

#### **En Lettres :**

- étudier la pièce de Beaumarchais *Le Mariage de Figaro*, la comparer avec le livret des *Noces de Figaro* de Da Ponte, (nombre de personnages, nombre d'actes, caractère contestataire toujours présent, relation maître et valet, satire de la justice, critique des privilèges, réflexion sur la noblesse du cœur, profondeur des personnages donnée par la musique, traitement des différents aspects des rapports amoureux et de la condition féminine...)
- travailler le jeu théâtral sur certaines scènes, réfléchir à une mise en scène
- imaginer de courtes histoires sur le thème du mensonge ou du quiproquo.
- résumer les moments forts de cette *folle journée* en respectant la chronologie (matin, midi, soir, nuit) et en relevant les événements qui à chaque fois, retardent le mariage.
- travailler sur les différentes formes de comique
- chercher d'autres personnages travestis dans la littérature
- organiser une réflexion sur les différents traitements de l'amour à travers les siècles, dans notre société et dont la littérature se fait le reflet.
- chercher d'autres exemples dans la littérature française se passant en Espagne au 17<sup>e</sup> et au 18<sup>e</sup>. Se poser la question de ce choix.

#### **En arts plastiques :**

- créer une affiche pour annoncer le spectacle
- réaliser une galerie de portraits des personnages
- composer la carte d'identité de chaque protagoniste (nom, caractère, âge suggéré, métier, photo...)
- faire une création en 3D à partir des objets qui jouent un rôle dans le livret

- travailler sur le costume en s'appuyant sur différentes expositions consacrées à son histoire, dont on trouve les présentations sur internet, (musée des Tissus de Lyon, exposition sur le costume au 18<sup>e</sup> siècle ; Grand Trianon à Versailles, exposition sur l'influence du siècle des lumières sur la mode contemporaine)
- réfléchir sur la marque sociale et culturelle de l'habit en général : comment l'apparence consentie, façonnée, imposée, induit l'appartenance à un groupe.
- se référer à la peinture du 18<sup>e</sup> siècle pour aborder la représentation de la femme et des rapports amoureux.

#### **En histoire :**

- travailler sur la satire sociale et politique de l'époque
- S'interroger sur l'ordre social sous l'Ancien Régime :
  - Qu'est-ce que la notion de rang social ?
  - Était-il possible de changer de position sociale à l'époque ?
  - Que regroupent les trois ordres de l'ancien régime ?
  - Quels signes annoncent la Révolution Française à l'époque de la composition de cet opéra ?

#### **En mathématiques :**

- calculer la surface de la chambre allouée à Suzanne et à Figaro à partir des maigres indications de mesures que nous donne Figaro dans la première scène. Imaginer proportionnellement celle du comte et celle de la comtesse. Faire un plan des lieux (le professeur devra sans doute compléter arbitrairement par quelques données complémentaires...)

#### **En éducation musicale :**

Pour commencer...

- travailler sur la distribution des différents types de voix en fonction du caractère des personnages :

**(Figaro**, valet de chambre du Comte, basse ; **Suzanne**, camériste de la Comtesse et fiancée de Figaro soprano, **le Comte Almaviva**, Grand

d'Espagne, baryton ; **la Comtesse**, épouse du Comte, soprano ; **Chérubin**, page du Comte (rôle travesti), mezzo-soprano ; **Marceline**, gouvernante, mezzo-soprano ; **Bartolo**, médecin, basse ; **Don Basile**, maître de musique, ténor ; **Don Curzio**, juge, ténor ; **Antonio** jardinier du Comte et oncle de Suzanne, basse ; **Barberine**, fille d'Antonio, soprano.)  
- redéfinir le vocabulaire significatif de l'opéra (ouverture, récitatif sec, accompagné, air, aria, cavatine...)

### Pour aller plus loin...

#### • l'ouverture :

- écouter cette pièce instrumentale, repérer les deux éléments thématiques qui contrastent et les décrire
- partager la classe en deux groupes, chacun représentant un thème.
- chercher pour chaque groupe un geste qui symbolise le thème qui peut être matérialisé par une forme et une couleur
- réécouter l'ouverture en manifestant chaque entrée des thèmes
- repérer la structure. Définir pour les plus grands la forme sonate
- préciser le rôle d'introduction à l'opéra de cette pièce et en déduire les informations qu'elle nous livre.
- Comparer cette ouverture avec d'autres ouvertures du répertoire (ouverture à la française, à l'italienne, ouverture pot-pourri...). Réfléchir sur l'évolution de l'ouverture à travers les siècles.



*Le Comte fait des avances à Susanne, anonyme*

**Acte I scène 1** Duettino entre Figaro et Suzanne : « Cinque... dieci... » et récitatif qui suit

- donner la traduction de ce texte, en faire une lecture expressive ou en déduire une scène improvisée. S'interroger sur la manière dont on peut traiter le duo, avec superposition de phrases, dans le langage parlé.

- écouter cette scène, demander aux élèves d'en faire un commentaire en insistant sur l'opposition de timbre des deux thèmes exposés dans l'introduction et qui définissent ensuite chaque personnage tout en soulignant la mise en place progressive du duo. Pourquoi la fin de cette scène est traitée en récitatif ? Quel intérêt dramatique est apporté par ce récit dans l'exposition de cette première scène ?

• **Acte I scène 1** Duettino entre Suzanne et Figaro : « Se a caso madama la notte ti chiama »

- donner le texte de ce duo et entourer avec un crayon les onomatopées. Repérer à l'écoute le jeu des voix qui imitent le son d'une légère clochette pour Suzanne et celui plus viril de l'appel du Comte pour Figaro. Procéder à un jeu instrumental ou vocal qui surlignera ces interventions.

• **Acte I scène 2** Récitatif et Cavatina, Figaro : « Se vuol ballare »

- écouter le jeu des instruments du récitatif, repérer à l'écoute, après quel mot le phrasé change. En déduire l'état d'esprit dans lequel se trouve Figaro et que l'air suivant va développer.

- donner le texte en français et demander à quelques élèves de le lire en exprimant à chaque fois l'expression d'un sentiment différent : la joie, la tristesse, la souffrance, la colère agressive, la colère contenue...

- écouter l'air de Figaro en s'interrogeant sur le parti pris de Mozart. Définir la structure de cet air en notant le changement progressif de l'état psychologique du personnage dans la partie centrale, lié à l'écriture vocale et instrumentale. Se demander alors quel effet produit la reprise d'un point de vue dramatique.

- comparer cet air avec celui de Mazetto « Ho capito ! » dans *Don Giovanni* qui revêt le même caractère de colère contenue face au droit du seigneur...

• **Acte I scène 3** Aria, Bartolo : « La vendetta »

- À l'écoute, décrire les caractéristiques musicales de cet air (voix de basse, tempo, mesure binaire, importance des cuivres et des timbales, mélodie fortement marquée par l'accord de ré majeur, impression martiale, phrases courtes, déclamation syllabique, ton affirmatif...) et en déterminer la structure tripartite musicalement mais pas littéralement.

- En déduire les moyens qu'utilise Mozart pour mettre en évidence le sens du texte.

- comparer cet air avec celui de Don Basile, dans *Le Barbier de Séville* de Rossini « la calunnia è un venticello » fondé sur le même accord de ré majeur.

• **Acte I scène 8** Aria, Figaro : « Non più andrai »

- écouter cet air avec le texte, déterminer la structure couplet/refrain de la forme rondeau.

- pour chaque paragraphe, choisir un mot clé et la réponse apportée par la musique (ex : Refrain : « *Papillonnage* »/légèreté de la phrase musicale ; couplet 1 « *apparence* »/dialogue entre l'orchestre et la voix...)

- faire un tableau à partir de ces éléments qui mettra en évidence la structure du morceau et l'oscillation entre deux idées opposées : la frivolité de Chérubin, confrontée à sa vie future qu'on lui prédit.

- mimer la scène en imaginant un jeu de masque, symbolisant le passage entre les deux vies de Chérubin et en respectant la structure du rondeau.

• **Acte II scène 1**, Cavatine, la Comtesse « Porgi amor »

- écouter l'introduction de cette cavatine, déterminer les sentiments qui se dégagent en s'appuyant sur les caractéristiques musicales : mesure binaire, accompagnement léger, rôle des clarinettes et des bassons...

- deviner le personnage qui pourrait chanter cet air et l'état d'esprit dans lequel il se trouve.
- lire le texte en italien en travaillant sur la prosodie, l'accentuation, la ponctuation.
- faire une écoute complète en essayant de relever les mots mis en valeur par la musique (*sospir, tesoro, morir...*) et montrer comment le phrasé *legato* souligne la douleur qu'éprouve la comtesse mais peut-être aussi le souffle de vie qui l'anime malgré les paroles qu'elle profère.
- faire une écoute comparée avec la cavatine de Rosine de l'acte II dans **Le Barbier de Séville** de Paisiello dont l'instrumentation et la tonalité sont similaires et qui a été composé un an auparavant.

• **Acte II scène 3**, air, Chérubin « Voi che Sapete »

- montrer une reproduction de la toile de Van Loo, *Conversation espagnole* datant de 1755, que Beaumarchais cite dans sa didascalie juste avant que Chérubin n'entonne sa romance dans la scène 4 de l'acte II du *Mariage de Figaro*. En déduire une brève analyse qui mettra en lumière la place de la musique dans les salons du 18<sup>e</sup> siècle.
- donner le texte de la romance de Chérubin écrit par Beaumarchais. Le chanter comme le prescrit Beaumarchais sur l'air de la chanson populaire « *Marlbroug s'en va en guerre* ». On pourrait s'amuser à varier l'accompagnement dans différents styles et réfléchir sur le caractère induit, à chaque fois, par la mise en musique du texte.
- écouter la *Canzona* de Chérubin écrite par Mozart, définir le caractère global de cet air puis s'attarder sur les différents figuralismes qui illustrent le texte grâce au dessin de la mélodie chantée par Chérubin mais aussi par la richesse de l'accompagnement. Noter que l'orchestre remplace la guitare de Suzanne sans que le spectateur en soit gêné.
- chanter cet air en le transposant, chercher dans l'interprétation à souligner les mots mis en évidence par la musique.
- comparer cet air à l'air de Don Giovanni « *Deh vieni alla finestra* ». Le séducteur a remplacé la spontanéité de la jeunesse mais la guitare est toujours là pour évoquer l'amour.



Van Loo, *Conversation espagnole*, (1755)

• **Acte II scène 12**, septuor, « Voi signor, che giusto siete »

- à partir du texte en italien ou dans sa traduction française, proposer le jeu vocal suivant :
  - Première partie : Le texte est distribué entre sept protagonistes. Chacun dit son texte individuellement, l'élève qui a le rôle du Comte peut à tout moment interrompre l'autre sur des tons différents, tandis que celui-ci essaie de placer le maximum de texte.
  - Deuxième partie : deux groupes se forment selon la proposition faite par Mozart. Chaque membre du groupe possède un même texte dans lequel les élèves puisent des mots afin de procéder à une joute vocale jouant sur les intensités, les hauteurs, l'accélération, l'étirement...
- à partir de l'écoute de cette scène, remarquer comment Mozart transcrit musicalement la confusion qui naît peu à peu entre les personnages divisés en deux groupes opposés : contrastes des nuances, groupes qui alternent puis se superposent, utilisation de gammes ascendantes, découpage du texte, *prestissimo* final...



- **Acte III scène 4**, récitatif et air, le Comte « Hai già vinta la causa !... Vedro, mentr'io sospiro »
  - écouter le récitatif et l'air et déterminer la structure de ce passage en récitatif accompagné et air en deux parties.
  - montrer comment chacun des moments traduit l'évolution psychologique du Comte
  - préciser le rôle du récitatif et de l'air.
  - comparer cet air à d'autres airs en deux parties tirés du répertoire mozartien, comme par exemple l'air de Zerlina « Batti, batti... » extrait de *Don Giovanni*, l'air de la comtesse « *Dove sono i bei momenti* » de la scène 8 de l'acte III, ou encore un air de concert : « *Per questa bella mano* » K612



*Les Noces de Figaro*, anonyme, 19<sup>e</sup> siècle

- **Acte III scène 9** Duetto la Comtesse, Suzanne : « Sull' aria »
  - demander à deux élèves de jouer cette scène de la lettre : la Comtesse dicte à Suzanne le petit mot destiné à piéger le Comte, (penser que les deux actrices procéderont à une relecture...)
  - écouter ce duo en s'attachant à la distribution des rôles et au caractère général de ce passage dans lequel transparaît la complicité des deux jeunes femmes au-delà de leur rang social.
- **Acte III scène 11** chœur : « Ricevete, o padroncina »
  - chanter la partie de soprano avec les élèves, en la transposant
  - noter le caractère champêtre de ce chœur (instrumentation, mesure à 6/8...) chanté par des paysannes.
- **Acte IV scène 1** Cavatine, Barberine « L'ho perduta, me meschina »
  - lire le texte en cherchant à traduire l'état d'esprit du personnage
  - chercher une ponctuation possible, en termes de cadence, dans la tonalité de fa mineur, pour chaque fin de phrase.
  - écouter cet air en insistant sur les répétitions, le registre de la voix, l'orchestration, les nuances, la pulsation et la cadence finale suspensive, tous ces éléments musicaux qui soulignent la détresse du personnage.
- **Acte IV scène 4** air, Marcelline « Il capro e la capretta »
  - écouter cet air et repérer les méliques sur les mots « liberta » et « crudelta »
  - en déduire le côté parodique de *l'opera seria* que l'on trouve dans cet air.
  - rappeler que cet air est l'occasion d'une réflexion empruntée au chant V de *l'Orlando Furioso* de l'Arioste, poète italien du 16<sup>e</sup> siècle.
  - écouter un air de *l'Orlando furioso* de Vivaldi, « sol da te » dans lequel on retrouve de nombreux méliques.



*Angélique et Médor*, B. Spranger, 16<sup>e</sup> siècle, d'après L'Arioste

- **Acte IV scène 10** récitatif et air, Suzanne « Giunse alfin... Deh vieni »
  - donner la traduction du texte et relever toutes les allusions à la nature.
  - écouter le récitatif et sentir la communion entre voix et instruments, comme une approbation de la nature aux propos de Suzanne.
  - repérer dans l'air qui suit, la présence importante des bois, la mesure à 6/8, le jeu *pizzicato* des cordes, comme un écrin champêtre à la ligne mélodique *legato* et sensuelle de Suzanne.
  - comparer plusieurs interprétations de cet air.
- **Acte IV dernière scène** tutti « gente, gente all'armi... »
  - déterminer à l'écoute les quatre moments qui structurent cette scène ultime. Caractériser chaque passage.
  - imaginer une mise en scène et l'écrire en regard du texte sous forme de didascalies.

# Bibliographie

## 1- Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*

- Beaumarchais, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, Éd.GF, 1965.
- Deux éditions commentées :
  - \**Le Mariage de Figaro*  
Classiques Larousse (J. Goldzink), 1992
  - \**Le Mariage de Figaro*  
Editions Sociales (A. Ubersfeld), 1956
- Études critiques
  - \*J-P Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, PUF, 2005
  - \*J. Scherer, *La Dramaturgie de Beaumarchais* Nizet, 1989
  - \*M. Viegnes *Le Mariage de Figaro*, Hatier, 1993
  - \*Ouvrage collectif : *Analyses et réflexions sur Beaumarchais, Le Mariage de Figaro*, Ellipses, 1985

## 2- L. Da Ponte

L. Da Ponte, *Mémoires et livrets*, Livre de Poche, 1980 (comporte le livret des *Noces de Figaro*)

## 3- Mozart, *Les Noces de Figaro*

- Ouvrages généraux comportant une partie sur *Les Noces de Figaro*.
  - \*B. Dermoncourt (s.d.) *Dictionnaire Mozart*, Collection Bouquins, Robert Laffont, 2005.
  - \*B. Massin, *Guide des Opéras de Mozart*, (livrets, analyses, discographie, Fayard, 1991. (Livret des *Noces de Figaro*)
  - \*P. Michot, *Mozart, Opéras. Mode d'emploi*, L'Avant-Scène Opéra, 2006

\*N.Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, Seuil, 1991

\*I. Nagel, *Autonomie et grâce*, éd. de l'aube, 1990

\*A. Paradis, *Mozart, l'opéra réenchanté*, Fayard, 1999.

\* H.C. Robbins Landon, (s.d.), *Dictionnaire Mozart*, Fayard, 1997

\* H.C. Robbins Landon, *Mozart en son âge d'or (1781-1791)*, Fayard, 1996.

\*J. Starobinski, *Les Enchanteresses*, Seuil, 2005

\* R. Stricker, *Mozart et ses opéras. Fiction et Vérité*, Gallimard, 1980

\*B. Williams, *Sur l'Opéra*, Le Promeneur, 2006

## - Ouvrages consacrés aux *Noces de Figaro*

\*J-V. Hocquard *Les Noces de Figaro*, Aubier 1979

\* L'Avant-Scène Opéra, (N° 21, mai-juin 1979), Mozart, *Les Noces de Figaro*.

\*L'Avant-Scène Opéra (N° 135-136, nov-déc 1990), Mozart, *Les Noces de Figaro*

## 4- Wolfgang Amadeus Mozart

- A. Einstein, *Mozart. L'homme et l'œuvre*, Gallimard, 1991

- J.-V. Hocquard, *La pensée de Mozart*, Musiques / Seuil, 1991

- J.-V. Hocquard, *Mozart. Solfèges* / Seuil, 1970

- J.-V. Hocquard, *Mozart. Musique de vérité*, Les Belles Lettres / Archimbaud, 1996

- A. Tubeuf, *Mozart. Chemins et chants*, Actes Sud / Classica, 2005

- J. et B. Massin, *Mozart. Histoire des œuvres*, Fayard, 1970

- T. de Wizeva et G. de Saint-Foix, *Mozart. Sa vie musicale et son œuvre*. Robert Lafont, tome I et II, 1986

- Ch. Rosen. *Le style classique. Haydn. Mozart. Beethoven*, Gallimard, 1971

## Discographie

Dans une édition récente L'AVANT-SCÈNE OPERA (2007) la dernière discographie des **Noces de Figaro** recense 57 versions.

On continue à enregistrer *Les Noces* à notre époque également: 14 nouvelles versions entre 1990 et 2005. La preuve réelle de l'expansion mozartienne permanente dans notre monde.

Citons juste quelques enregistrements pour s'orienter au point de vue générale:

la version de Riccardo Muti (EMI , Phil Vienne,1986 ) galvanisante;  
la version de Georg Solti ( DECCA, Phil Londres, 1982) sensuelle;  
l'enregistrement de Böhm (DG, Deutsche Oper, 1968) est une référence indémodable;

Les numéros des plages et le minutage indiqués dans notre guide d'écoute vient d'un enregistrement de EMI *Le Nozze di Figaro* / Herbert von Karajan / Schwarzkopf – Seefried – Jurinac – Kunz – London / Vienne, 1952, réédité en 1990.

## Postlude

*Les Noces de Figaro, pour rire un peu !...*

### 1-« Bravo ! Bravo ! Maestro. Viva, viva, grande Mozart ! »

« Je me rappelle la première répétition avec l'orchestre au complet : Mozart était sur la scène, portant une pelisse écarlate et un tricorne orné de galons dorés pour indiquer le mouvement à l'orchestre. Benucci chanta l'air de Figaro : « Non più andrai, farfallone amoroso » avec une animation et une puissance extraordinaires. Je me tenais près de Mozart qui répétait *sotto voce* « Bravo ! Bravo ! Benucci » ; et quand Benucci en arriva au magnifique passage « Cherubino alla vittoria / Alla gloria militar » qu'il lança d'une voix de stentor, l'effet fut comparable à celui de l'électricité, car tous les exécutants, sur la scène et dans l'orchestre, comme poussés par un même élan de plaisir, se mirent à clamer « Bravo ! Bravo ! Maestro. Viva, viva, grande Mozart. » Je pensais que les membres de l'orchestre ne cesseraient jamais d'applaudir en frappant leur pupitre de leur archet. Le petit homme s'inclina à plusieurs reprises pour montrer qu'il acceptait ce témoignage d'une admiration enthousiaste. »

Michael Kelly (créateur du rôle de Basilio et Don Curzio), *Réminiscences*, 1826.

### 2- « Mes Pragois seuls me comprennent » (Mozart)

« Je n'ai pas dansé ni mangé. La première abstinence parce que j'étais trop fatigué et la seconde du fait de ma stupidité innée ; - mais j'ai constaté avec un énorme plaisir que tous ces gens s'amusaient fort à sautiller sur la musique de mon Figaro, adaptée en contredanse et allemande ; - car ici, on ne parle que – Figaro ; on ne joue, ne chante, ne siffle que – Figaro ; on ne va voir d'autre opéra que – Figaro et toujours Figaro ; un bien grand honneur pour moi, certes. »

Mozart, *Correspondance*, T. 5 ; Lettre adressée à son ami Gottfried von Jacquin, le 15 janvier 1787, après la reprise des *Noces de Figaro* à Prague.

### 3- Quand Freud chante Figaro !...

« Je suis allé à la gare de l'Ouest, voulant partir en vacances pour Aussee. Je sors sur le quai pour le train d'Ischl, qui part avant le mien. Je vois là le Comte Thun, qui, de nouveau va à Ischl voir l'Empereur. En dépit de la pluie il est venu en voiture découverte, il est entré par la porte des trains de banlieue et a repoussé d'un geste de la main, sans plus, le contrôleur, qui, ne le connaissant pas, lui demandait son billet. Le train parti, je suis obligé de rentrer dans la salle d'attente surchauffée et suis ennuyé de rester là. Je passe mon temps à regarder si quelqu'un réussira à se faire réserver un compartiment par faveur, bien décidé alors à protester bruyamment et à réclamer la même chose. Entre temps, je me chantonne quelque chose que je reconnais ensuite comme l'air des *Noces de Figaro* « S'il veut danser / Monsieur le petit Comte / De la guitare / je lui jouerai. »

(Un autre n'aurait peut-être pas reconnu l'air.)

J'avais été toute la soirée d'humeur impertinente, batailleuse, je m'étais moqué du garçon de restaurant et du cocher, sans les blesser, je l'espère du moins. Maintenant j'ai en tête toute espèce de pensées hardies et révolutionnaires en harmonie avec les paroles de Figaro et avec la comédie de Beaumarchais que j'ai vu jouer à la Comédie-Française. Je pense à la phrase sur les grands Seigneurs qui se sont donné la peine de naître, au droit du Seigneur que le Comte Almaviva veut exercer sur Suzanne. »

S.Freud *L'interprétation des rêves*, chapitre 5, PUF. 1926

### 4- Gag de mise en scène : le chapeau de Chérubin.

« Au Théâtre des Nations, en 1959 à Paris, excellente représentation des *Noces de Figaro* en allemand par l'opéra de Francfort et sous la direction de Georg Solti. À la fin de l' « Air militaire » qui conclut le premier acte, Chérubin, du fond de la scène, lance son tricorne en direction du public. Solti l'attrape au vol de sa main gauche, tout en continuant à diriger de la droite. Ce gag - apparemment improvisé - supprime d'un coup toute distance entre la salle et la scène. Couronnant une brillante exécution, il est aussi plaisant qu'un *adorno* (ornement) de bon goût que se permet un torero. »

Michel Leiris, *Operratiques*, POL. 1992.

##### 5- « Pardon ! » Où Suzanne n'est pas la Comtesse !...

Grande fête de la Saint-Sylvestre à l'Auberge de la Poste de Grand-Bisbille. La rumeur de la petite ville où Figaro, émigré à l'étranger à la Révolution, s'est installé comme barbier, laisse entendre que Suzanne l'a trompé avec le garde-forestier.

*« Le noir se fait, pour marquer l'année nouvelle, saluée par des hurlements et des cris d'allégresse. Douze coups de gong. Vœux de bonne année. Lorsque la lumière revient, la musique d'une marche enlevée provient de la salle. Figaro et Suzanne, seuls, se font face.*

- Suzanne : Bonne année, Figaro !
- Figaro : Bonne année - Suzanne, j'avais un vilain soupçon, pardonne-moi je t'en prie.
- Suzanne : Je n'ai rien à te pardonner, tu es cocu, Figaro. »

Ödön von Horvath, *Figaro divorce*, pièce créée à Prague en 1937, Acte II, L'Arche.