

Notes sur *Les Noces de Figaro* de Mozart

LE NOZZE DI FIGARO

(*Les Noces de Figaro*)

de **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791)

Opera buffa en quatre actes, K. 492

Livret de Lorenzo Da Ponte

d'après la comédie *La Folle journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais

Créé à l'Altes Burgtheater de Vienne le 1er mai 1786

Film-opéra de Jean-Pierre Ponnelle (1976)

[bande-son : décembre 1975 – bande-image : juin 1976]

Décors et costumes : Jean-Pierre Ponnelle

Direction photo : Ernst Wild – Montage : Gudrun Mockert-Keyser

Mise en scène et réalisation filmique : **Jean-Pierre Ponnelle**

Le Comte Almaviva (<i>basse</i>).....	Dietrich Fischer-Dieskau
La Comtesse Almaviva (Rosina) (<i>soprano</i>).....	Kiri Te Kanawa
Figaro, domestique du Comte (<i>basse</i>).....	Hermann Prey
Susanna (Suzanne), fiancée de Figaro (<i>soprano</i>).....	Mirella Freni
Cherubino (Chérubin), page du Comte (<i>soprano</i>).....	Maria Ewing
Bartolo, médecin de Séville (<i>basse</i>).....	Paolo Montarsolo
Marcellina, gouvernante de Bartolo (<i>soprano</i>).....	Heather Begg
Basilio, maître de musique (<i>ténor</i>).....	John van Kesteren
Don Curzio, juge (<i>ténor</i>).....	Willy Caron
Antonio, jardinier du Comte (<i>basse</i>).....	Hans Kraemmer
Barbarina, sa fille (<i>soprano</i>).....	Janet Perry

Choeur de l'Opéra de Vienne et Orchestre Philharmonique de Vienne

sous la direction de **Karl Böhm**

[Durées d'exécution approx. : Acte I = 49'00" – Acte II = 52'30" –
Acte III = 46'15" – Acte IV = 33'15" – Total = 3h01]

ARGUMENT

ACTE I. Vue des chambres du château du Comte Almaviva, à Aguas-Frescas, près de Séville. Figaro, le serviteur du Comte, prend les mesures de la pièce, alors que sa fiancée Suzanne, camériste de la Comtesse, essaie devant la glace son petit chapeau de mariage (duo : « *Cinque, dieci* »). Apprenant que cette chambre est celle que le Comte leur destine après leurs noces, Suzanne refuse tout net de venir l'occuper : en effet, contiguë comme elle est aux appartements du Comte, elle ne peut que rendre la petite femme de Figaro plus accessible aux avances du seigneur (duo : « *Se a caso madama* »)! Figaro n'en croit pas ses oreilles, et jure de se défendre (« *Se vuol ballare* »). La vieille Marcelline et son patron, le docteur Bartolo, préparent de leur côté une intrigue qui vise Figaro; celui-ci avait autrefois emprunté de l'argent à la duègne contre une promesse de mariage dont elle veut aujourd'hui demander exécution. Le docteur promet de l'aider dans ses démarches, pour se venger de celui

qui, autrefois, soudoyé par le Comte (v. *Le Barbier de Séville*), lui avait enlevé sa belle Rosine (« *La vendetta!* »), devenue depuis la Comtesse. Quittant la chambre, Marcelline tombe sur Suzanne; les deux échangent de fausses politesses (« *Via resti servita* »). Marcelline partie, voici le petit Chérubin qui se jette sur Suzanne, amoureux qu'il est de toutes les femmes (« *Non so più* »), et surtout de sa marraine, la Comtesse. Il aimerait que Suzanne transmette à celle-ci une chanson par lui-même écrite, et qui parle de ses sentiments. Drame : en entend venir le Comte. Suzanne cache Chérubin derrière un fauteuil d'où le garnement entend les mots d'amour que le seigneur adresse à la camériste de son épouse. Peste : voici Basilio, professeur de musique. Le Comte se jette derrière le fauteuil, laissant à Suzanne à peine le temps de cacher Chérubin dedans, couvert d'une robe. Basilio remplit d'abord son rôle de petit messenger d'amour, en parlant à Suzanne des sentiments du Comte à son égard, avant de passer aux petits potins du palais ; il vient de voir Chérubin passer par ici, serait-ce en rapport avec sa petite chanson? Il faudrait peut-être que le jeune homme fasse attention quand il regarde la Comtesse avec ses yeux de braise, car personne n'ignore plus sa passion pour elle... Là, le Comte n'y tient plus; bondissant de sa cachette, il exige qu'incontinent on chasse le petit monstre du château. Ne l'a-t-il pas découvert récemment sous la table, lorsqu'il est venu rendre visite à la petite Barbarina, fille du jardinier Antonio? En racontant la scène, il joint le geste à la parole, soulève le chiffon qui couvre le fauteuil, et découvre – Chérubin (trio : « *Cosa sento?* »). Ainsi, non content de chasser sur les terres du Comte, le garnement a-t-il tout entendu de sa scène avec Suzanne! Surgit Figaro avec une délégation de paysans, venus rendre hommage au Comte pour avoir si généreusement renoncé au droit du seigneur, et lui demander d'orner la tête de Suzanne de sa couronne nuptiale (choeur : « *Giovani liete* »). Mais le seigneur n'entend pas renoncer à tous ses droits; il retarde la cérémonie, et punit Chérubin avec finesse, le faisant officier dans son régiment, avec ordre de partir illico. Figaro avertit le petit « papillon d'amour » que la vie militaire le changera, et comment! de la vie de château (« *Non più andrai* »).

ACTE II. La Comtesse pleure ses illusions perdues (« *Porgi amor* »). Figaro vient lui exposer son plan : après avoir averti le Comte, parti à la chasse, que son épouse reçoit un amant, il demande à Suzanne d'accepter un rendez-vous avec son bon seigneur, où l'on enverra Chérubin, habillé en fille. Tout cela est censé distraire le Comte avant les noces, ainsi que le compromettre définitivement. Sur ordre de Figaro, Chérubin vient se faire déguiser, mais avant cela il lui faut chanter sa désormais célèbre chanson (« *Voi che sapete* »). La scéance d'habillage (Suzanne : « *Venite, inginocchiatevi* ») est interrompue par l'arrivée intempestive du Comte qui a trop vite réagit au petit billet de Figaro. Suzanne étant parti chercher quelque chose dans sa chambre, la Comtesse enferme Chérubin dans un placard, et ouvre la porte. Hélas, le petit maladroit fait aussitôt du bruit en laissant tomber quelque chose. Désamparée, la Comtesse essaie d'assurer le Comte que c'est Suzanne, mais l'époux exige qu'on lui ouvre la porte du placard. Jouant les vertus outragées, la Comtesse refuse. La scène se déroule sous l'oeil de Suzanne qui, revenue, s'est vite cachée dans la pièce (trio : « *Susanna, or via sortite!* »). Puisque c'est comme ça, hurle le Comte, je vais l'ouvrir moi-même, et de force! Après avoir verrouillé la porte de la chambre de Suzanne, il emmène la Comtesse avec lui, sans oublier de fermer à double tour la porte de sortie. Libéré par Suzanne, Chérubin ne voit d'autre solution que de sauter par la fenêtre (duo : « *Aprite, presto, aprite!* »). À part quelques pots de fleurs cassés, il s'en sort indemne. C'est au tour de Suzanne de s'enfermer dans le placard. Retour des époux Almaviva. Terrifiée, la Comtesse finit par avouer qui se trouve derrière la porte : c'est Chérubin. Le Comte, furibond, lui ordonne de sortir (finale : « *Esci ormai garzon malnato* ») et, ouvrant le placard, voit paraître – Suzanne! La Comtesse cache son trouble (« *Susanna, son morta!* »), et les deux femmes retournent aussitôt la situation à leur avantage, en accablant le Comte de reproches. Le tyran n'a d'autre choix que de demander pardon. Entre Figaro (« *Signori, di fuori* »), rappelant à tous la cérémonie nuptiale. Le Comte agit alors devant son nez le billet anonyme qui l'a fait revenir de chasse (« *Conoscete, signor Figaro* »). Ignorant les mises en garde de la Comtesse et de Suzanne qui ont d'ores et déjà révélé le stratagème, Figaro nie toute responsabilité. Surgit Antonio, le jardinier ivre (« *Mio signor!* ») et très fâché : quelqu'un vient de sauter par cette fenêtre en lui massacrant ses géraniums. Plus rapide que l'éclair, Figaro prend le crime sur lui, et se voit remettre quelques papiers qu'il aurait perdus dans sa chute. Le Comte s'en saisit aussitôt. Aïe! Heureusement, en regardant par dessus l'épaule de son époux, la Comtesse reconnaît l'ordre de mission de Chérubin que celui-ci aurait remis à Figaro, car il y manque le sceau officiel. Ouf! Hélas, il est trop tôt pour souffler : voici Marcelline, Bartolo et Basilio (« *Voi signor che giusto siete!* ») qui réclament justice : remboursement, ou mariage! Le Comte est aux anges, et l'acte s'achève dans la plus totale confusion.

ACTE III. Le Comte avoue ne rien comprendre aux événements de la matinée. La Comtesse, qui a pris le choses en main, lui envoie Suzanne; elle doit donner au Comte un rendez-vous le soir, dans le jardin. Le Comte est ravi (duo : « *Crudel, perchè finora* »). En sortant, Suzanne souffle à Figaro quelques mots sur son procès qui « serait déjà gagné ». Se croyant à nouveau grugé, le Comte éclate de rage (« *Hai già vinta la causa!* » – « *Vedrò mentr'io sospiro* »). Au procès, Figaro se voit condamné à épouser Marcelline; il n'en refuse pas moins de convoler sans le consentement de ses parents. Et où sont-ils? Justement, il n'en sait rien, puisqu'il est un enfant trouvé, le seul signe distinctif étant une marque sur son bras droit. « Raffaello! » s'écrie Marcelline, son coeur de mère ayant reconnu l'enfant qu'elle eut autrefois avec... le docteur Bartolo. « L'hyménée ne p-p-p-eut être consommé », déclare avec perspicacité le juge Don Curzio (sextuor : « *Riconosci in questo amplesso* »). Entre Suzanne avec l'argent prêté par la Comtesse pour rembourser la dette. Voyant Figaro dans les bras de Marcelline, elle éclate de rage jalouse, mais sera vite rassurée, tandis que Marcelline et Bartolo décident de légaliser leur union le soir-même. En attendant le retour de Suzanne, la Comtesse ne cesse d'espérer que ses intrigues lui rendront l'amour du Comte (« *E Susanna non vien* » – « *Dove sono* »). Ensemble, elles lui adressent un billet, fixant son rendez-vous avec Suzanne, le soir-même, « sous les pins du bosquet » (duo : « *Canzonetta sull'aria* »). Les jeunes filles du village viennent offrir des fleurs à la Comtesse (« *Ricevete, o padroncina* »). Chérubin, qui se cache parmi elles déguisé en fille par Barbarina, est aussitôt démasqué par Antonio et le Comte. La cérémonie nuptiale commence (« *Ecco la marcia* »). Tout en dansant avec Figaro, Suzanne glisse au Comte son billet. Pendant que Figaro rit de voir le Comte se piquer au doigt avec l'épingle qui scellait le billet, le seigneur est si ravi de son rendez-vous, qu'il déclare une fête générale.

ACTE IV. Jardin du château, la nuit. Barbarina devait remettre l'épingle à Suzanne, mais elle l'a perdue (« *L'ho perduta* »). Figaro lui en donne une autre, en cachant son émoi : ainsi donc c'est avec Suzanne que le Comte a rendez-vous! Marcelline doute de la duplicité de la jeune femme (« *Il capro e la capretta* »). Basilio réfléchit sur la meilleure façon qu'ont les petites gens de survivre dans un monde de grands : se cacher sous une peau d'âne (« *In qual mondo* »), tandis que Figaro se prépare à recevoir une belle paire de cornes, en maudissant les femmes (« *Tutto è disposto* » – « *Aprite un po' quegl'occhi* »). Pour se moquer de Figaro, qu'elle sait caché dans les buissons, Suzanne chante son espoir de retrouver celui qu'elle aime (« *Giunse alfin il momento* » – « *Deh vieni, non tardar* »). Le rendez-vous approche; la Comtesse, dans les habits de Suzanne, prend sa place. L'intrigue est immédiatement troublée par l'arrivée de Chérubin qui se met en tête de séduire la fausse Suzanne (finale : « *Pian, pianin* »). Essayant de lui voler un baiser, c'est le Comte qu'il embrasse dans le noir, et lorsque celui-ci veut le gifler, c'est Figaro qui essuie la gifle. Chérubin décampe, laissant le Comte seul avec sa fausse Suzanne (« *Partito è alfin l'audace* »). Lorsque les avances du seigneur se font trop insistantes, Figaro fait du tapage pour gâcher la fête, obligeant le Comte à fuir dans les buissons, tandis que la Comtesse se cache dans un petit pavillon. Figaro reste seul (« *Tutto è tranquillo* »); mais voici la Comtesse, qui n'est autre que Suzanne dans les atours de celle-ci. Ivre de vengeance, Figaro commence à lui faire la cour jusqu'à ce que, ravi, il ne reconnaisse la voix de sa bien-aimée; la vengeance ayant soudain changé de nature, il insiste davantage, s'attirant une paire de claques de Suzanne. Après les explications nécessaires, tous les deux se lancent dans une grande scène d'amour au bénéfice du Comte qui les observe. Croyant voir son épouse adultère entre les bras d'un galant, le seigneur bondit de ses buissons en prenant tout le monde à témoin (« *Gente, gente!* »). Suzanne fuit dans le pavillon d'où elle devra bientôt sortir, en compagnie de Chérubin, Barbarina, Marcelline et... la Comtesse, toujours déguisée en Suzanne. Le Comte refusant tout pardon aux traîtres, la Comtesse le leur accorde, en soulevant son voile. L'époux volage tombe à genoux, implorant sa grâce (« *Contessa, perdono* »), qu'il obtient. La folle journée finit par des chansons (« *Questo giorno di tormenti* »).

HISTOIRE. Les lettres de Mozart à son père, se rapportant à la composition des *Noces*, sont malheureusement perdues, ne nous laissant que le reflet transmis par Léopold à Nannerl. L'autre source, notoirement suspecte, sont les mémoires de Da Ponte, écrits vingt ans plus tard. Le librettiste y admet que l'idée de mettre en musique la pièce de Beaumarchais *Le Mariage de Figaro, ou la Folle Journée* (1783-84) venait de Mozart; il ne s'attribue que l'autorisation officielle de traiter un sujet qui sentait le souffre (le 31 janvier 1785 l'empereur avait interdit à Schikaneder de monter la pièce au Kärntnertor Theater, où elle était programmée pour le 3 février). Da Ponte affirme avoir rassuré l'empereur que la pièce fut purgée de tout ce qu'on pouvait y trouver d'offensant, et que lors d'une audition improvisée Joseph II en trouva les extraits excellents. L'autre anecdote

rapportée par Da Ponte concerne la danse du III^e acte que le comte Orsini-Rosenberg avait utilisée contre Mozart, arguant du fait que le ballet était interdit au théâtre. Da Ponte dit avoir organisé une répétition et y avoir convié l'empereur, qui, voyant les chanteurs procéder à une étrange pantomime (afin que Suzanne remette son billet au Comte), ordonna aussitôt de remettre la danse à sa place.

Léopold est informé du projet par un lettre de Wolfgang datée du 1^{er} novembre 1785. Da Ponte affirme qu'en six semaines la partition était prête; hypothèse peu probable ; le catalogue de Mozart met le point final (composition de l'ouverture, selon son usage) le 29 avril. N'oublions pas, en outre, qu'en janvier 1786, Mozart avait interrompu *Figaro* pour écrire *Le Directeur de théâtre*, ni que pendant la même période il composa pas moins de deux concertos pour piano (n° 23 et n° 24), tout en organisant la représentation d'*Idoménée* chez le prince Auersperg.

En dépit des intrigues, les répétitions allèrent bon train. Dans ses mémoires, dictées quarante années plus tard, Michael Kelly (Basilio/Curzio) raconte une scène particulièrement émouvante : lorsqu'à la première audition avec orchestre du « *Non più andrai* », Benucci avait atteint le point culminant de l'air (« *Cherubino alla vittoria!* »), les présents ne purent retenir leur enthousiasme, hurlant de concert « *Bravo! Bravo! Maestro! Viva, viva, grande Mozart!* ». Kelly rapporte que la création fut un triomphe et qu'on bissa presque chaque numéro; à la 2^e, on en bissa six, et huit à la 3^e. Et pourtant, après neuf représentations entre mai et décembre, l'opéra se vit retiré de l'affiche, pour être vite éclipsé par *Una cosa rara* de Martín y Soler. C'est alors qu'entra en scène la troupe pragoise de Pasquale Bondini, reprenant le flambeau avec un triomphe immense et inattendu. Mozart s'y rendit avec Constanze en janvier 1787, dirigea une représentation, et constata que toute la ville « ne parle que de *Figaro*, ne joue, ne sonne, ne chante, ne siffle que *Figaro*, on ne va voir d'autre opéra que *Figaro* ». Ce succès portera un fruit qui se nomme *Don Giovanni*. En 1788, les *Noces* furent données à Florence, Leipzig, Graz et Francfort (en allemand), menant à la reprise viennoise de 1789, avec Adriana Ferraresi del Bene (première Fiordiligi) en Suzanne, Cavalieri en Comtesse et Francesco Albertarelli (premier Giovanni viennois) en Comte. Afin de leur être agréable, Mozart réécrivit « *Dove sono* » et « *Vedro, mentr'io sospiro* » en y ajoutant des ornements, et remplaça « *Venite, inginocchiatevi* » et « *Deh vieni, non tardar* » par « *Un moto di gioia* » K.579 et « *Al desio di chi t'adora* » K.577. Désormais, chaque année ajoute quelques villes nouvelles à la carrière de l'opéra, d'abord en Allemagne (Berlin 1790), puis à l'étranger (Paris 1793, en français, avec dialogues parlés issus de Beaumarchais; Amsterdam 1794, en allemand; Madrid 1802, en espagnol). Sans égaler *Don Giovanni* en légende (ni en littérature!), les *Noces* auront traversé le XIX^e siècle fières d'un nombre très régulier de productions à travers le monde. L'histoire de l'opéra est marquée d'interprétations légendaires, parmi lesquelles il convient de citer celles de Gustav Mahler (Vienne 1906; Metropolitan Opera 1909, avec Emma Eames, Marcella Sembrich, Antonio Scotti et Adam Didur), de Thomas Beecham (Covent Garden 1910); de Clemens Kraus (Salzbourg 1930; Vienne 1931) et de Herbert von Karajan (Salzbourg 1948 et Vienne 1958, les deux avec Elisabeth Schwarzkopf; Salzbourg 1972); de Fritz Busch à Glyndebourne (1934, inauguration du festival qui verra les Comtesse de Lisa della Casa, Sena Jurinac et Elisabeth Grümmer, de Montserrat Caballé et de Kiri Te Kanawa); de Bruno Walter au Metropolitan Opera (1942, avec Ezio Pinza); de Hans Rosbaud à Aix-en-Provence (1952-1957); sans oublier des metteurs en scène : Luchino Visconti (Rome 1964), Walter Felsenstein à la Komische Oper de Berlin, et Giorgio Strehler à Paris (inauguration de « l'ère Liebermann », avril 1973, illustrée, entre autres, par la Comtesse de Margaret Price) et à Milan (1981). Covent Garden, qui avait découvert l'oeuvre en 1847 (avec Antonio Tamburini et Giulia Grisi), bénéficia ensuite, hors Beecham, des talents de Bruno Walter (1926) et d'Erich Kleiber (1952). À Paris, dès 1872 et pour de longues années, l'opéra fut la propriété exclusive de l'Opéra-Comique où s'illustrèrent (en français) les Comtesses d'Emma Calvé et de Gabrielle Ritter-Ciampi. La Scala ouvrait ses portes aux *Noces* en 1815; sa fosse accueillait, en 1928, la baguette de Richard Strauss. Aujourd'hui, il n'est de théâtre sérieux qui n'ait l'oeuvre à son répertoire.

OEUVRE. Le choix de la pièce de Beaumarchais est moins surprenant qu'il n'y paraît : *Le Barbier de Séville* de Paisiello (1782) avait d'ores et déjà traversé l'Europe, gardant des fidèles jusqu'à la première de son concurrent mortel, celui de Rossini. La suite est sur toutes les lèvres; même Léopold Mozart connaît la pièce (il la trouve « laborieuse »...). L'adaptation de Da Ponte est extrêmement habile et bien écrite, les faiblesses de construction dramatique résultant des contingences pratiques : la nécessité de satisfaire les solistes (airs du Comte, de Marcelline, de Basilio). Pourvu d'un scénario où les joies de l'action rapide et astucieuse se le disputent avec la subtilité des rapports humains et à la richesse psychologique, Mozart accomplit un miracle.

Gare cependant à surestimer l'originalité de la comédie, ou de son jumeau lyrique. Beaumarchais puise à pleines mains dans les traditions de *commedia dell'arte*, affinées par Molière en France, par Goldoni et Gozzi en Italie, et qui dès le début se sont implantées dans l'*opera buffa*, alors que les variantes sentimentales de ce dernier sont redevables à la comédie larmoyante (chez Beaumarchais, celle-ci s'incarnera dans l'ultime et tardif volet de la trilogie, *La Mère coupable*, 1792). De même, si l'on a pu détecter des éléments des *Noces* dans *La Finta Giardiniera*, ce n'est pas parce que cette dernière aurait « annoncé » quoi que ce soit, comme on l'a naïvement affirmé, mais parce que les deux opéra partagent la même ascendance. Le génie de Beaumarchais est dans la transformation de types connus en être humains; celui de Mozart, dans la tranfiguration des schémas en théâtre vivant.

Et pourtant, les schémas tremblent : que dire d'un personnage lyrique de premier plan qui traverserait l'intrigue sans un air, en ayant néanmoins livré tous les secrets de son cœur? C'est le cas du Comte dont le solo – superbe, difficile, rarement chanté de façon satisfaisante – ne répond à aucune question dramatique essentielle et n'apporte, dans sa gesticulation autoritaire, aucun élément nouveau au personnage. En effet, au moment où il l'entonne, le Comte – dont la présence agaçante semble gêner tout le monde, partout, bien plus que celle de Chérubin – s'est déjà largement exprimé dans les ensembles, les deux trios et le finale du II^e acte, ainsi que, peu auparavant, dans le duo avec Suzanne où un trait nouveau est apparu : son ardeur sensuelle, à peine perceptible jusque-là. Trait essentiel, s'il en est, tant il nous révèle ce qui fait languir la Comtesse.

Contrairement à son époux, le drame de cette dernière nous est révélé par ses solos, lieux de solitude et d'abandon : le simple, bref et monumental « *Porgi amor* », le nostalgique et pur « *Dove sono* » qui, contrairement à son prédécesseur, présente déjà – dans son second mouvement – un visage nouveau, résolu du personnage, seul parmi les protagonistes à subir une évolution. Épousée par le Comte à seize ans, la Comtesse serait à peine plus âgé que Suzanne; cet opéra est son histoire. Passive et maltraitée au début du II^e acte (mais déjà portée sur le jeu, penchant que viendra confirmer le magique, aérien et enjoué duettino « *Canzonetta sull'aria* »), requinquée par son premier triomphe (n'est-ce pas elle qui sort Figaro « *dall'imbarazzo* » où son intrigue maladroite l'avait plongé?), au début du III^e elle reprend l'initiative, pour ne plus l'abandonner. Elle aura aussi le dernier mot, celui du pardon, dans une des plus belles phrases de l'opéra. Si elle descend de toutes les héroïnes « qui ont eu des malheurs », dont le théâtre se nourrit depuis *Pamela* de Richardson (1740), c'est en elle que la transformation du cliché en être humain est la plus miraculeuse.

Suzanne, fille joyeuse et piquante de Colombine, exige à peine un commentaire : autant la Comtesse est la féminité enfin épanouie, autant sa camériste en est le frémissement juvénile, l'espoir et la promesse, pleinement exprimés dans les phrases profondes, sensuelles, offertes de son dernier air déployé sur un rythme de *siciliana*, d'autant plus remarquable qu'il fait constamment opaliser des sentiments feints et sincères. Avant, elle s'exprime gaiement dans un autre « air d'action » (« *Venite inginocchiatevi* »), sur un rythme semblable, mais sur un tempo plus rapide.

Figaro – rôle de basse, trop souvent confié à un baryton, par confusion avec son homonyme rossinien – n'a pu être débarrassé par Da Ponte de l'insolente liberté que Beaumarchais a instillée au personnage-type du serviteur turbulent, enfant d'Arlecchino. S'il lui manque le monologue « révolutionnaire », tout dans son comportement, scénique et musical, témoigne d'une autonomie d'esprit héritée, ne l'oublions pas, du « libre entrepreneur » du *Barbier de Séville*. Son premier air a dû froisser plus d'une dentelle dans la salle du Burgtheater. C'est encore un « air d'action », tout comme le second, glorieux divertissement sur fond d'orchestre rutilant, les deux étant typiques d'un personnage souffrant d'une hyperactivité quelque peu brouillonne qui, même dans la jalousie du quatrième acte, si sincère d'accent (tant qu'elle reste récitatif accompagné), ne parvient à se rendre tragique. On a assez signalé que cette fois, et contrairement au *Barbier*, sa réputation de maître-intrigant ne résiste pas à la critique...

Reste la plus géniale trouvaille de Beaumarchais, qu'on dirait créée pour Mozart : Chérubin, « futur Don Juan », selon Kierkegaard (Beaumarchais lui avait dessiné, dans *La Mère coupable* un destin tragique), « papillon d'amour », désir trépidant dont on jurerait que, entre les folies des deux premiers actes (un air piaffant d'impatience, un autre en forme d'irrésistible supplique) et la fort assurée entreprise de séduction à l'égard de la Comtesse/Suzanne au IV^e, le cœur tendre de Barbarina est enfin venu éclairer sa lanterne. N'oublions pas cette dernière, et sa petite cavatine en *fa* mineur, une tragédie en miniature.

Tous ces personnages ne s'expriment guère qu'à travers leurs solos, remarquablement peu nombreux; dès le premier duo Figaro/Suzanne, où les harmonies rapprochées dessinent leur tendresse mutuelle, l'ensemble, dans la

confrontation ou dans l'entente, est le fondement de leur existence musicale et dramatique. Les grands gestes du comte, les évanouissements de Suzanne, les insinuations sinueuses de Basilio, construisent, dans le premier trio, une situation théâtrale dynamique qui abolit à jamais le fallacieux partage : « récitatif = action; aria = réflexion ». Le second trio, dans une situation dramatique parallèle (« Mais où diable est Chérubin? »), pousse cette dynamique aux limites de la transe, symbolisée par la double envolée de la Comtesse jusqu'au contre-*ut* (note extrême d'une partition avare en démonstrations vocales).

Le légendaire finale du IIe n'est pas, à proprement parler, une nouveauté; c'est même une figure obligée de la *buffa*, et Mozart en a écrit dès *La Finta Semplice*. Ce qui le rend incomparable, c'est la richesse et la densité des moyens musicaux mis en oeuvre, ainsi que la magistrale gradation dramatique (« avance-recul-avance ») menant du duo violent jusqu'au septuor furibond. Le trio « *Susanna, son morta* », avec plusieurs motifs imbriqués à l'orchestre – dont la trame est digne de l'auteur de la Symphonie « *Jupiter* » – en constitue la pièce maîtresse. Faisons également confiance à Mozart pour ne rien sacrifier de la plus délicieuse situation de la pièce, le sextuor « de reconnaissance », morceau favori du compositeur (selon Michael Kelly et Constanze Mozart), increvable instant de farce parodique qu'aucun traitement « *serioso* » n'a jamais réussi à priver des rires du public. L'entrée sentimentale de Marcelline est d'emblée désarmer par les gloussements des violons, qui reprennent de plus belle lorsque Bartolo se répand en larmes, le Comte et Don Curzio dialoguent, nerveux, sur fond des hautbois. Suzanne entre sur un motif guilleret qui, à la vue des embrassades, tourne au vinaigre en *ut* mineur, les rythmes pointés marquent la fureur commune de Suzanne, du Comte et de Don Curzio, alors que les autres s'épanchent de concert. Dès que les flûtes se mettent à papoter, nous savons que le happy end est proche; commence alors l'irrésistible ronde des « *sua madre? suo padre?* » (où l'on imagine Don Curzio bégayer à loisir), avant que les quatre heureux ne retrouvent les lignes longues et sereines, tandis que les deux furieux trépignent sur place.

Le dernier finale déploie de nouveaux trésors dont nous ne citerons que l'accalmie générale du *larghetto* (« *Tutto è tranquillo è placido* »), avec cors, clarinettes, puis flûtes et bassons, et, enfin, la réconciliation générale sur le thème hymnique de la Comtesse, jusqu'à l'explosion de l'*Allegro assai* final, réponse au *Presto* initial de l'ouverture que la tradition a transformé, au demeurant, en *Prestissimo furioso*, sans rapport avec le tempo marqué par Mozart.

On a beaucoup cité la phrase « dictatoriale » de Mozart selon laquelle à l'opéra « la poésie doit être la fille obéissante de la musique ». Dans *Les Noces de Figaro* la question des prépondérances a été abolie, les deux ayant abdiqué leur fière autonomie au service d'un dieu nouveau : le théâtre.

[D'après un commentaire de **Piotr Kaminski** extraits de *Mille et un opéras* publié chez Fayard en 2003]

Enregistrements audio suggérés :

1959 – CARLO MARIA GIULINI (Choeur et Orchestre Philharmonia)

Elisabeth Schwarzkopf (Comtesse), Anna Moffo (Susanna), Fiorenza Cossotto (Cherubino), Eberhard Wächter (Comte Almaviva), Giuseppe Taddei (Figaro)

[2 CD EMI Classics]

2003 – RENÉ JACOBS (Collegium Vocale Gent et Concerto Köln)

Véronique Gens (Comtesse), Patrizia Ciofi (Susanna), Angelika Kirchschrager (Cherubino), Simon Keenlyside (Comte Almaviva), Lorenzo Regazzo (Figaro)

[3 CD Harmonia Mundi]

Notes supplémentaires sur *Les Noces de Figaro* de Mozart

Le contexte : *Les Noces de Figaro* sont créées deux ans presque jour pour jour après la première représentation à Paris de *La Folle journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, qui fit grand bruit en France et dans toute l'Europe. L'empereur Joseph II interdit la représentation d'une traduction allemande de la pièce au Théâtre national. Il semble pourtant qu'il soit à l'origine de la commande des *Noces*. Parce que le livret est en italien et qu'il s'agit d'un opéra? Parce que, chantée, la pièce perdrait de sa virulence? Les *Noces* rencontrent un succès modéré et ne sont représentés que neuf fois à Vienne. Le triomphe, Mozart le connaîtra à Prague (alors sous le joug de l'Empire) au cours de l'hiver 1786-1787.

Le genre : Mozart a douze ans lorsqu'il compose en 1768 son premier opéra *buffa* (*La finta semplice*) dont le livret et la musique suivent à la lettre les règles du genre. Mais dès son deuxième essai (*La finta giardiniera*, 1775), il introduit un souffle neuf dans le cadre de l'opéra *buffa* et le plie à son exigence d'expression dramatique. De l'opéra *buffa*, les *Noces* gardent la vivacité, le rythme et l'action ; les rebondissements s'enchaînent sans répit au long d'une « folle journée » menée tambour battant. Appartiennent aussi à l'opéra *buffa* les récitatifs, les types de personnages, le travestissement, la confusion nocturne, la ruse et le faux-semblant comme ressort principal de l'action. Pour le reste, l'évolution est grande. *La finta semplice* était une succession rigoureuse d'airs (21) et de récitatifs *secco*, avec un seul duo. Les *Noces* comptent 14 airs, mais 6 duos, 2 trios, 1 sextuor et 3 chœurs. Les récitatifs, souvent longs, voire ennuyeux dans *La finta*, sont ici brefs et efficaces. Les personnages qui obéissaient fidèlement à leurs caractéristiques stéréotypées dans *La finta* (barbons ridicules et jaloux, soubrette rusée et entremetteuse, officier fanfaron) transcendent à présent les rôles que leur fixe le genre. La comtesse, type comique de l'épouse trompée, échappe totalement, grâce à la musique, au ridicule de sa situation (n° 10). Suzanne manifeste une finesse et une intelligence des situations (n° 16) qui en font une femme proche de la comtesse (n° 27). Les *Noces* développent une caractérisation musicale et dramatique que l'on chercherait en vain dans l'opéra *buffa* traditionnel. Si les scènes et les situations sont typiques du genre, l'esprit qui anime l'ouvrage comporte une gravité et une profondeur nouvelles.

Le livret : Les *Noces* sont le premier fruit de la collaboration entre Mozart et Da Ponte. Suivront *Don Giovanni* et *Così fan tutte*. Lorenzo Da Ponte est un personnage surprenant : Italien de famille juive convertie, prêtre déchu, libertin, homme cultivé, affabulateur, il doit sa notoriété au fait d'avoir croisé la route de Mozart, bien qu'à l'entendre ce fut l'inverse ! À l'évidence, il n'a jamais eu conscience de l'immense talent musical de Mozart, mais il lui a fourni des livrets exceptionnels. Il est difficile de déterminer les parts respectives de Mozart et Da Ponte dans la conception générale du livret qui est indubitablement le fruit de leur collaboration. Leopold Mozart écrit à propos de son fils : « Il se fatiguera beaucoup à courir et à batailler jusqu'à ce que le livret soit comme il le désire pour travailler dessus et, selon son aimable coutume, il perdra du temps. » Temps perdu ? L'opéra est composé en six semaines !

On a souvent reproché à Da Ponte d'avoir édulcoré la critique sociale de la pièce de Beaumarchais. Certes, il supprime une bonne partie des attaques contre l'ordre établi, mais la musique trouve de nombreux moyens pour évoquer, stigmatiser, épingle les inégalités sociales et les abus de pouvoir ! D'autant que l'opéra *buffa*, avec sa typologie stricte des voix et des rôles, offre un cadre idéal pour exprimer le statut social et l'appartenance de classe des personnages.

La musique : L'ouverture, une *sinfonia* tout entière dans l'esprit général de l'opéra, évoque avec rapidité et brio la « folle journée ». Si les ensembles prennent le pas sur les airs, c'est que tout se joue *entre* des personnages aux caractères individuels nettement définis. La musique instrumentale commente (I, n° 5), dépeint les sentiments (II, n° 10 ; III, n° 23), ironise (I, n° 5 ; n° 9), relativise la victoire que Marcellina, Basilio, Bartolo et le comte croient acquise (II, n° 15, trio), en faisant la part belle aux instruments à vent : sonorités de fanfare militaires (I, n° 9), clarinette mélancolique (II, n° 10), flûtes, hautbois et bassons complices (IV, n° 27) ou évocateurs (I, n° 6). Le chant se déploie aussi bien dans l'air bouffe (I, n° 4) que dans le monologue d'opéra *seria* (III, n° 19), la cavatine ou la chanson. La correspondance entre la mélodie et le texte atteint la perfection sans démonstration de virtuosité gratuite. La construction musicale participe totalement à l'évolution dramatique de l'action. L'acte I se termine sans le traditionnel finale, ce qui instaure une continuité dramatique jusqu'au finale de l'acte II, merveille de science musicale et dramatique. D'une longueur inhabituelle (plus de 20 minutes), il commence par un duo (comte et comtesse) et fait intervenir progressivement tous les personnages jusqu'au septuor. L'accroissement de la tension dramatique est rendu possible par une construction musicale extrêmement rigoureuse. En matière de composition, l'organisation de ce finale exprime une attitude nouvelle : la musique s'y développe de manière continue et intègre progressivement les personnages dans un flux musical croissant. Ce mode d'écriture, *Durchkomposition* (« composition d'un bout à l'autre », sans répétition), caractérisera l'évolution de l'opéra allemand et deviendra un dogme chez Wagner.

Les personnages : Les *Noces* se signalent par une caractérisation novatrice des personnages. La distribution s'organise en deux groupes distincts : Marcellina, Bartolo, Basilio et Curzio, Antonio, les alliés du comte, correspondent encore aux stéréotypes de l'opéra *buffa* du passé qui privilégient le burlesque. En revanche, Figaro, Suzanne et leurs alliés, la comtesse et Cherubino, sont dotés de caractères individuels forts et complexes. Da Ponte et surtout Mozart innovent particulièrement dans les rôles féminins. Les femmes mènent véritablement l'action (III, n° 16 ; III, n° 20), expriment des sentiments profondément humains et des revendications (IV, n° 24, Marcellina, « *Il capro e la capretta* »). La lutte pour l'égalité se fait avec les femmes et suppose la reconnaissance de leurs droits et de leurs personnes. Elles chantent d'ailleurs les plus belles pages de l'opéra (II, n° 10 ; IV, n° 23 ; IV, n° 27) avec Cherubino, rôle chanté par une femme. Le jeune garçon, troublé par ses premiers émois amoureux, haï des hommes et aimé des femmes, représente admirablement la jeunesse imprévisible, séduisante et dérangeante. Il préfigure peut-être aussi le libertin au tragique destin que sera Don Giovanni.

[Commentaires de **Marie Christine Vila** extraits de *Quatre siècles d'opéra*, Larousse, 2000]