

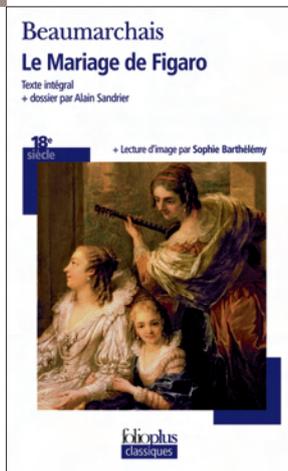
# Figaro, du théâtre à l'opéra

Étude comparée du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais et des *Noces de Figaro* de Mozart

## SOMMAIRE

<b>Introduction</b>		p. 1
<b>Fiche 1</b>	› Beaumarchais et Mozart, fils de leur temps	p. 2
<b>Fiche 2</b>	› Dramaturgie de théâtre, dramaturgie d'opéra	p. 6
<b>Fiche 3</b>	› Paroles et musique	p. 9

Fiche réalisée par Dorian Astor, ancien élève de l'E.N.S. et agrégé d'allemand, dramaturge, coauteur de l'ouvrage *Opéra-ci, Opéra-là* et conseiller artistique pour différentes institutions musicales.



## Introduction : le cadre pédagogique

Cette fiche propose de mener en sept séances l'étude comparée d'une grande comédie du XVIII<sup>e</sup> siècle français (*Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais) et de l'opéra auquel elle a servi de modèle (*Les Noces de Figaro* de Mozart), en classe de première. Il s'agira, d'une part, de faire ressortir les affinités et les spécificités de ces deux genres et, d'autre part, d'étudier les registres et les moyens stylistiques dont chacun dispose pour se réaliser. La fiche permettra également de dégager, à partir de la biographie des deux auteurs et de la genèse de leurs œuvres, leur contexte culturel commun, autour de la notion de Siècle des Lumières.

On y découvrira aussi le genre musical et dramatique de l'opéra, ainsi que les conditions historiques de son émergence et de son développement.

## Éditions de référence

- **Opéra-ci, Opéra-là, ou comment découvrir l'art lyrique**, par Dorian Astor, Gérard Courchelle et Patrick Taïeb. Éditions Gallimard, 2009.
- **Beaumarchais, Le Mariage de Figaro**, texte intégral + dossier par Alain Sandrier, lecture d'image par Sophie Barthélémy. Éditions Gallimard, collection « Folioplus classiques », n° 128, 2008.
- **Mozart, Les Noces de Figaro, Avant-scène Opéra**, n° 1135-136 (édition augmentée de 2007). Pour une étude des *Noces de Figaro* de Mozart, avec le livret de l'opéra en italien et sa traduction française, une analyse musicale et dramaturgique, un recueil d'articles sur l'œuvre.



- **CD Mozart, Le Nozze di Figaro, Decca** [version conseillée dans *Opéra-ci, Opéra-là*, p. 104].
- **Amadeus**, film américain de Milos Forman d'après la pièce de Peter Shaffer, sorti en 1984, et repris en 2002 dans une version allongée de vingt minutes.
- Acteurs** : F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice. **Format** : couleur, Dolby, Plein écran, Cinémascope, PAL. **Langue** : anglais sous-titré. **Studio** : Warner Home Video. **Durée** : 179 minutes. **DVD** : édition « collector », 2 disques, 2003.

### SÉANCE 1

## Beaumarchais, un homme des Lumières

#### Objectif :

- Situer un auteur de théâtre dans le contexte culturel de son époque, le Siècle des Lumières français, pour mieux comprendre son œuvre dramatique.

### Éléments biographiques

1 - Lire « Beaumarchais et son temps » (*Le Mariage de Figaro*, Folioplus classiques, pp. 282-288).

2 - Relever les faits biographiques qui soulignent chez Beaumarchais l'esprit des Lumières (ascension sociale, liberté d'expression, contestation politique).

### 1 > *Le Mariage de Figaro*, une œuvre révolutionnaire ?

Entre sa publication en 1778 et sa création à la Comédie-Française en 1784, la pièce est victime de cinq années d'attaques, d'âpres négociations et d'interdictions. Le roi interdit à la dernière minute une représentation en 1783 et, malgré le succès de 1784, Beaumarchais passe une semaine en prison à cause d'un article virulent écrit pour sa propre défense. Si le dramaturge entend faire entrer dans sa pièce « la critique d'une foule d'abus qui désolent la société » (Préface au *Mariage de Figaro*, Folioplus classiques), il estime cependant que cette société est solide ; anobli par Louis XVI, lui-même y évolue comme un poisson dans l'eau, jouant des succès d'argent et de réputation, s'appuyant pour se défendre sur la justice et la presse. Son *Barbier de Séville* est joué par la reine Marie-Antoinette elle-même. Beaumarchais dénonce les abus sociaux, mais n'appelle pas au renversement du régime. Après 1789, les Révolutionnaires ne le considéreront pas comme un des leurs. C'est pourquoi il serait abusif de qualifier l'auteur du *Mariage de Figaro* de révolutionnaire avant l'heure. Toutefois, il est indéniable que la pièce porte un message de progressisme social. Figaro oppose son mérite à la simple naissance du Comte et les valets n'hésitent pas à se jouer de leur maître, qui espère abuser de son pouvoir sur Suzanne. Il est vrai également que la pièce est émaillée de sentences qui expriment l'irrépressible liberté de pensée de son auteur, tout particulièrement dans le célèbre monologue de Figaro, acte V, scène 3.

### Commentaire de texte : monologue de Figaro, acte V, scène 3

1 - Relever les sentences qui expriment le caractère révolté, voire révolutionnaire du valet Figaro contre la noblesse et la société d'Ancien Régime. Commentez-les : en quoi sont-elles subversives ?

Ex. « Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie » ; « sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur » ...

2 - Dans ce monologue, Figaro retrace sa vie ; comparez-la à la biographie et au caractère de Beaumarchais lui-même. Y voyez-vous, dans l'esprit, des affinités entre l'auteur et son personnage ?

3 - Quel est le mouvement suivi par ce vaste monologue ? Quelle est sa fonction au sein de la pièce ?

### 2 > La Préface au *Mariage de Figaro*

La Préface au *Mariage de Figaro* a été publiée lors de l'édition de la pièce datant de 1785. Il ne s'agit pas de la première édition et la Préface est donc consécutive aux premières réactions d'hostilité contre la pièce. L'auteur a décidé de prendre la plume pour répondre aux accusations de ses détracteurs, qui trouvaient l'œuvre immorale et indécente. Beaumarchais annonce dès le début qu'il n'entend aucunement juger de la qualité de son travail, mais plutôt chercher les raisons de telles accusations. Respectant une certaine tradition de la comédie, il veut que cette pièce instruisse et amuse à la fois. En exposant ainsi ses objectifs, Beaumarchais prouve

### SÉANCE 1 (suite)

que sa pièce est tout à fait morale puisqu'elle condamne elle-même la véritable indécence.

1 - Lire préalablement « Le drame de la comédie » dans *Le Mariage de Figaro*, pp. 243-256.

2 - Dégager le mouvement du texte : Beaumarchais cherche d'abord à répondre à la question : « Qu'est-ce que la décence théâtrale ? » Puis il parle de ses œuvres, du *Mariage* en particulier, et expose les preuves de

sa moralité en expliquant point par point pour quelles raisons aucun de ses personnages n'est indécemment ou immoral. Enfin, il nuance sa critique des « Grands » en apportant des témoignages de son respect envers eux.

3 - Dégager et distinguer d'une part la problématique esthétique liée au genre de la comédie, d'autre part la dimension de critique sociale du texte : le public, la censure, les classes sociales, la morale.

### SÉANCE 2

## Mozart, un compositeur de l'*Aufklärung*

#### Objectif :

- Situer un compositeur dans le contexte culturel de son époque, le Siècle des Lumières allemand, pour mieux comprendre son œuvre lyrique.

#### 1 > Éléments biographiques

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) est né à Salzbourg, principauté autrichienne indépendante. Fils d'un compositeur de la cour du prince-archevêque, l'enfant révèle des dons musicaux exceptionnels. Son père lui organise des tournées de concert dans toute l'Europe ; il compose ses premiers opéras. Devenu maître de concert à treize ans, il obtient un congé pour travailler en Italie, le grand pays de l'opéra. Mais le nouveau prince-archevêque, Colloredo, ne veut plus le laisser voyager. Leurs relations se dégradent et Mozart quitte la cour en 1776. Pendant trois ans il cherche en vain un poste en Europe mais, couvert de dettes, il est obligé de rentrer en 1779. L'humiliation est grande. En 1781, Colloredo le traite publiquement de voyou et de crétin et le congédie. Mozart, désormais indépendant, s'établit à Vienne, où l'empereur d'Autriche Joseph II, despote éclairé, lui commande un opéra en allemand, *L'Enlèvement au Sérail*, pour promouvoir la langue nationale dans un genre exclusivement dominé par l'italien. En 1784, Mozart entre dans la franc-maçonnerie, où sont cultivés des idéaux progressistes dans l'esprit des Lumières. En 1786, il fait la connaissance du librettiste italien Lorenzo Da Ponte, poète officiel du théâtre de Vienne.

Sur cette rencontre et la création des *Noces de Figaro*, lire le paragraphe « Mozart et Da Ponte : une rencontre fortuite » dans *Opéra-ci, Opéra-là*, pp. 108-110. Mozart rencontre un meilleur accueil à Prague qu'à Vienne. C'est donc pour cette ville qu'en 1787 il compose son *Don Giovanni*, toujours sur un livret de Da Ponte. Il compose beaucoup de musique instrumentale, crée *Così fan tutte* (« Ainsi font-elles toutes ») en 1789, troisième et dernier opéra en collaboration avec Da Ponte. Mozart est toujours endetté, et souvent malade. En 1791, Emanuel Schikaneder, un de ses amis francs-maçons, directeur d'un petit théâtre populaire de Vienne, lui commande un opéra. Il en fournit le livret, et Mozart écrit la musique de *Die Zauberflöte* (*La Flûte enchantée*), un conte de symbolisme maçonnique. Puis il reçoit de l'empereur la commande d'un dernier opéra italien, *La Clemenza di Tito* (« La Clémence de Titus »), et d'un anonyme celle d'un *Requiem*, messe des morts qu'il ne pourra achever. Il meurt le 5 décembre 1791. À seulement trente-cinq ans, Mozart laisse une œuvre importante (626 œuvres répertoriées) qui embrasse tous les genres musicaux de son époque : le concerto, la symphonie, la sonate et l'opéra. Il est considéré comme l'un des plus grands compositeurs de tous les temps.

### SÉANCE 2 (suite)

#### 2 > Un compositeur libre

Depuis la Renaissance, tous les musiciens professionnels étaient attachés à un prince, un noble ou un ecclésiastique qui les rémunéraient et leur passaient commande de pièces de circonstance. Mais l'artiste faisait partie des domestiques. Mozart a souffert de cette limitation de sa liberté de mouvement et de création. En 1781, il devient donc le premier musicien indépendant de son époque, donnant l'exemple à la génération suivante, celle de Beethoven. Pour entrer dans la franc-maçonnerie, Mozart fut parrainé par Ignaz von Born, illustre représentant de l'*Aufklärung*, terme allemand pour désigner le mouvement des Lumières dans les pays germanophones (litt. « éclaircissement », ou « illumination »). Rationalistes, souvent farouches opposants de l'obscurantisme catholique et, après 1789, favorables à la Révolution française, les francs-maçons viennois prônaient une émancipation de l'homme par la justice, l'égalité et la fraternité. Mozart, s'il resta toujours politiquement discret, a sans aucun doute nourri de profondes affinités avec ce courant de pensée qui a influencé son œuvre.

1 - Au regard de la biographie de Mozart et du contexte de son époque, peut-on expliquer l'attraction immédiate du compositeur pour la pièce de Beaumarchais ?

2 - Mozart exprime un irrépressible instinct de liberté, qui passe par une critique acerbe contre l'aliénation sociale d'Ancien Régime, et contre la noblesse au premier chef. Ainsi, dans sa correspondance, on trouve par exemple les réflexions suivantes :

« Les gens nobles ne doivent se marier ni suivre leur goût, ni par amour, mais seulement par intérêt et avec toutes sortes de considérations annexes... Mais nous, pauvres gens de la canaille, nous ne sommes pas seulement obligés de prendre une femme que nous aimions et qui nous aime, nous nous en arrogeons le droit {...}. Notre richesse s'éteint avec nous parce que nous l'avons dans la tête, et cela aucun homme ne peut nous le prendre » (Mozart à son père, lettre du 7 février 1777).

« C'est le cœur qui ennoblit l'homme. Je ne suis pas comte, mais j'ai peut-être plus d'honneur que bien des comtes, et, valet ou comte, du moment qu'il m'outrage, c'est une canaille ! » (Mozart à son père, lettre du 20 juin 1781)

Que défend Mozart dans ces lignes ? En quoi ses opinions peuvent-elles faire songer au personnage de Figaro dans la pièce de Beaumarchais ?

Pour compléter : lire, dans *Opéra-ci, Opéra-là*, le chapitre sur *Les Noces de Figaro* de Mozart, paragraphe « *Les Noces*, opéra sans politique ? », pp. 116-117.

### SÉANCE 3

## Amadeus, un film sur le génie mozartien

#### Objectif :

- Acquérir à travers une fiction cinématographique des connaissances historiques et biographiques.

#### 1 > Quelques mots sur le film...

*Amadeus*, consacré à la vie de Mozart, se base sur une rumeur en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, selon laquelle c'est le musicien italien Antonio Salieri, compositeur favori de la cour autrichienne, qui serait responsable de la mort prématurée de Mozart. En effet, cet artiste « médiocre », douloureusement jaloux du génie insolent et incompréhensible de Mozart, l'aurait poussé à composer le *Requiem* jusqu'à l'épuisement, pour récupérer et s'attribuer l'ultime œuvre de son rival. Malgré l'in vraisemblance historique de cette thèse, malgré certains anachronismes et exagérations dans le portrait d'un Mozart adolescent attardé, le film est une réflexion profonde sur l'acte de création et le génie musical, ainsi qu'un tableau très juste des problématiques mozartiennes.

#### Enquête biographique

À partir de la narration cinématographique, on pourra chercher à retrouver les étapes principales de la vie et de l'œuvre du compositeur : par exemple, les humiliations subies à la cour du prince-archevêque Colloredo, l'autorité

pesante du père et la nécessité de s'en affranchir, l'arrivée à Vienne, ses rapports avec le pouvoir impérial, les contraintes de la censure, les conditions de création de ses opéras en général et des *Noces de Figaro* en particulier.

#### 2 > Figaro face à l'empereur

Dans le cadre d'une étude sur *Les Noces de Figaro*, on pourra étudier en détail la scène où Mozart présente à Joseph II son nouveau projet d'opéra (DVD, chapitre 18, env. 6 min) après l'exploitation de la fiche 3.

- 1 - Comment expliquer les inquiétudes du monarque au sujet du propos de la pièce ?
- 2 - Par quels arguments Mozart défend-il son projet d'opéra ?
- 3 - Après la séance 2 de la fiche 2, on pourra revenir sur la devinette que pose Mozart à l'empereur : combien de personnages puis-je faire chanter ensemble, et pendant combien de temps, dans le finale du second acte ? Pourquoi l'empereur est-il si surpris ?

### SÉANCE 1

## Brève histoire de la dramaturgie d'opéra

**Objectifs :** comprendre la spécificité de l'opéra par rapport au théâtre

- Retracer dans ses grandes lignes l'histoire de l'opéra, de sa naissance, au début du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à Mozart, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.
- Observer les liens entre l'esthétique de l'opéra et celle du théâtre, entre le drame et la musique, la parole et le chant.

### 1 > La naissance de l'opéra : d'abord les paroles, ensuite la musique

*Opéra-ci, Opéra-là* : lire le chapitre sur *L'Orfeo* de Monteverdi, pp. 8-19.

- 1 - Quelles exigences esthétiques nouvelles ont présidé à la naissance de l'opéra ?
- 2 - Comment le modèle de la parole a-t-il influencé le chant ? En quoi le récitatif en est-il l'application ?

### 2 > Tragédie et opéra

*Opéra-ci, Opéra-là* : lire le chapitre sur *Atys* de Lully, pp. 20-33.

- 1 - Quels sont les points communs entre Monteverdi et Lully dans leur recherche de la « vérité » ?
- 2 - En quoi le genre de la « tragédie lyrique » s'inspire-t-il des théories classiques autour de la tragédie dramatique (mimésis, vraisemblance) ? En quoi en diffère-t-il ?

Commentaire de texte : encadré p. 30,  
« L'art de bien chanter de M. de Bacilly ».

Dégager les recommandations de l'auteur pour bien chanter. Qu'est-ce que la déclamation ?

### Dissertation

« La simplicité et la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des Arts » (Gluck, dédicace d'*Alceste*). En vous appuyant sur des exemples issus de vos connaissances littéraires et théâtrales, mais aussi d'autres domaines, discutez cette phrase d'un compositeur d'opéra.

### 3 > L'esthétique de l'opéra seria

*Opéra-ci, Opéra-là* : lire le chapitre sur *Giulio Cesare* de Haendel (pp. 48-61) et celui sur *Orlando furioso* de Vivaldi (pp. 62-75).

- 1 - Qu'est-ce qu'une aria ? Pourquoi l'aria devient-elle la forme principale de l'opéra italien du XVIII<sup>e</sup> siècle ?
- 2 - De quelle manière l'alternance aria/récitatif influence-t-elle l'action dramatique à l'opéra ?
- 3 - En quoi peut-on parler d'un triomphe du chant dans l'*opéra seria* ? Pourquoi a-t-on parlé d'une décadence de l'opéra ?

### 4 > La nécessité d'une réforme de l'opéra

*Opéra-ci, Opéra-là* : lire le chapitre sur *Armide* de Gluck, pp. 90-103.

- 1 - Quel est le rôle de Gluck dans la réforme de l'opéra ?
- 2 - Commentaire de texte : Gluck, dédicace d'*Alceste*, pp. 96-97. Quels sont les principes du compositeur ? En quoi y retrouve-t-on encore l'idéal recherché par Monteverdi et Lully ?

### SÉANCE 2

## La dramaturgie chez Beaumarchais et Mozart

#### Objectifs :

- Mener une étude comparée de la dramaturgie d'opéra et de théâtre, par l'exemple.
- Comprendre la nature d'un travail d'adaptation d'une pièce de théâtre en opéra.

### 1 > Mozart et l'opéra buffa

Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'opéra privilégie largement l'*opera seria*, c'est-à-dire la tragédie en musique : dieux et héros mythologiques s'expriment dans un langage poétique et musical élevé jusqu'au surnaturel, au sein d'actions où règnent l'amour et le devoir, la vengeance et la trahison, les suicides et les meurtres. Au théâtre, la comédie s'était imposée beaucoup plus tôt, avec Molière par exemple au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que l'opéra italien introduit l'*opera buffa* (cf. *Opéra-ci, Opéra-là*, note p. 109), c'est-à-dire une comédie entièrement en musique, d'abord sous forme d'intermèdes : des personnages bourgeois, pris dans des intrigues plus quotidiennes, plus vives et enlevées. Inspiré comme chez Molière de la *Commedia dell'arte*, l'opéra bouffe parvient peu à peu à acquérir ses lettres de noblesse et son indépendance. La musique s'adapte, renonçant à la virtuosité surnaturelle des demi-dieux et à la pompe des héros, pour devenir plus simple, plus rapide, plus au service de l'action que des sentiments. Ainsi, les ensembles (morceaux à plusieurs voix, duos, trios, quatuors, etc.), presque exclus de l'*opera seria*, peuvent se développer, car l'action comique, faite de quiproquos, favorise l'interaction des personnages rassemblés sur scène. Mozart est au carrefour de cette évolution : il maîtrise parfaitement le genre de l'*opera seria* (*Idomeneo*, *La Clemenza di Tito*), mais il aime aussi la comédie, qui lui fournit un rythme dramatique très soutenu, des personnages plus humains, l'alternance du comique et du pathétique. Il pousse l'opéra bouffe à un niveau exceptionnel de qualité et d'efficacité : les récitatifs sont très « naturels », les airs correspondent parfaitement aux sentiments et aux situations. Enfin, les ensembles de plus en plus importants transcendent une action comique foisonnante de personnages en interaction. De ce fait, *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais offre à Mozart une matière parfaite pour accomplir son art de l'opéra bouffe.

On pourra comparer cette évolution de l'opéra au triomphe de la comédie sur la tragédie en France (cf. « Le drame de la comédie », dans *Le Mariage de Figaro*, Folioplus classiques, pp. 243-256).

### 2 > Le livret de Da Ponte : l'art de l'adaptation

Lire :

- dans *Avant-scène Opéra*, l'article de Jean-Michel Brèque : « Un *Mariage* transcendé ou la divine humanité des *Noces* », pp. 6-12.
- dans *Opéra-ci, Opéra-là*, le chapitre sur *Les Noces de Figaro* de Mozart, paragraphe « Du *Mariage* aux *Noces* », pp. 113-116.

1 - Relever les raisons pour lesquelles Mozart et Da Ponte ont choisi la pièce de Beaumarchais pour en faire un opéra.

2 - Quelles modifications ont-ils dû pratiquer ? Et pourquoi ?

### 3 > Étude du finale de l'acte II

Lire dans *Opéra-ci, Opéra-là* le chapitre sur *Les Noces de Figaro* de Mozart, pp. 104-121, et écouter l'extrait correspondant.

1 - Tendre l'oreille : écouter l'extrait en suivant l'extrait du livret correspondant. Noter le caractère général de la musique et relever les nombreux effets de contrastes et de nuances, de réplique en réplique. En quoi la musique suit-elle de très près le dialogue ?

2 - Revenir à la scène du film *Amadeus* évoquée plus haut (fiche 1, séance 3, « Figaro face à l'empereur »). Pourquoi *Amadeus* est-il fier de présenter son finale à l'empereur ?

### SÉANCE 2 (suite)

3 - Le sous-titre du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais était *La Folle Journée*. Ce sous-titre peut-il s'appliquer à l'opéra de Mozart, en particulier au finale de l'acte II ? Pourquoi ?

#### 4 > Une invention de Mozart : l'air de la comtesse (Decca, disque 1, plage 10)

Au tout début de l'acte II, Mozart et son librettiste introduisent une scène qui n'existe pas chez Beaumarchais. Il s'agit d'un monologue de la comtesse Rosine, sous la forme d'un air (voir plus loin le texte chanté et sa traduction, fiche 3, séance 1).

1 - Écouter l'extrait en suivant le texte (enregistrement Decca, CD1, plage 10).

2 - Quelle est la situation dramatique à la fin de l'acte I, chez Mozart comme chez Beaumarchais ? Dans quel état affectif est la comtesse quand l'acte II commence ? Pourquoi ?

3 - Comment la musique exprime-t-elle ses émotions ? Décrire l'atmosphère de cet air.

4 - Pourquoi Mozart a-t-il introduit cette scène absente chez Beaumarchais ? Quel « avantage » la musique a-t-elle ici sur le théâtre parlé ?

#### 5 > Que dit l'ouverture d'un opéra ?

Le livret d'un opéra est une forme de pièce de théâtre, dont on peut étudier la dramaturgie de manière semblable (structure, personnages, dialogues, etc.). Mais la musique a son langage propre ; parfois, elle reprend son autonomie. La plupart des opéras commencent par une « ouverture », c'est-à-dire une pièce exclusivement instrumentale qui introduit l'œuvre, comme une mise en situation ou un résumé en musique de l'action à venir. Ce moment de musique, pourtant sans paroles, appartient pleinement à la dramaturgie de l'opéra. Il faut faire jouer son imagination.

1 - Écouter l'ouverture des *Noces de Figaro* (enregistrement Decca, CD1, plage1).

2 - Décrire l'atmosphère du morceau et expliquer en quoi elle introduit l'opéra et ce qu'elle annonce. On pourrait imaginer faire précéder la pièce de Beaumarchais par cette ouverture. Cela fonctionnerait-il ?

3 - Exercice d'invention : imaginer un texte (sous forme de monologue ou de dialogue) ou une scène muette (sous forme de didascalie) en rapport avec l'intrigue, et qui pourraient être joués pendant le temps de cette ouverture.

### SÉANCE 1

## Se familiariser avec l'italien I

#### Objectifs :

- Trouver des repères avec une œuvre écrite dans une langue étrangère.
- Comprendre l'influence de données linguistiques sur un débat esthétique.

### 1 > Apprendre à reconnaître pour comprendre

L'une des difficultés pour découvrir le monde de l'opéra vient de ce que beaucoup d'ouvrages sont composés dans une langue étrangère. L'italien est historiquement la langue privilégiée de l'opéra, en raison de la longue hégémonie des compositeurs italiens en Europe. Ainsi, même des compositeurs comme Haendel (d'origine allemande et établi en Angleterre) ou Mozart (Autrichien composant pour Vienne ou Prague) choisissent majoritairement l'italien pour leurs opéras. Si la musique et l'action nous permettent parfois de suivre l'intrigue, nous sommes souvent démunis si nous ne comprenons

pas les langues étrangères et cela peut créer une distance avec l'œuvre. Toutefois, un opéra en italien, langue latine cousine du français, peut livrer des indices à un auditeur français. Il est parfois possible de comprendre les paroles d'un air d'opéra, grâce à la proximité de l'italien avec le français.

#### Exercice

Dans le tableau ci-dessous, comparez le texte original en italien de l'air de la comtesse au début du deuxième acte (colonne de gauche), la traduction littérale en français au plus proche de l'italien (colonne du milieu) et une traduction en français correct (colonne de droite).

Livret italien	Traduction littérale	Traduction littéraire
Porgi, amor, qualche ristoro	Porte, amour, quelque restauration	Apporte, Amour, quelque réconfort
Al mio duol, a miei sospir :	À la mienne douleur, à mes soupirs :	À ma douleur, à mes soupirs :
O mi rendi il mio tesoro	Ou me rends le mien trésor	Rends-moi mon bien-aimé
O mi lascia almen morir	Ou me laisse au moins mourir	Ou laisse-moi au moins mourir

### 2 > L'italien : une langue musicale

#### Pistes de commentaire d'un texte de Rousseau sur le chant italien et français

La *Lettre sur la musique française* de Jean-Jacques Rousseau est un essai du philosophe, également musicien mineur et théoricien chargé de la rédaction des articles sur la musique dans l'*Encyclopédie*. Elle fut publiée en novembre 1753 vers la fin de la Querelle des Bouffons et suscita une violente polémique. Dans cet écrit, Rousseau

se montre le partisan très engagé de la musique italienne contre la musique française, alors personnifiée par Jean-Philippe Rameau auquel l'opposait une vieille rancœur personnelle. Dans cette démonstration de la supériorité de la musique italienne, dont le fondement serait le caractère beaucoup plus approprié de la langue italienne à l'expression musicale, Rousseau condamne les harmonies savantes de Rameau et va jusqu'à soutenir que la langue française ne peut servir de support à des œuvres de qualité.

### SÉANCE 1 (suite)

« Si l'on demandait laquelle de toutes les langues doit avoir une meilleure grammaire, je répondrais que c'est celle du peuple qui raisonne le mieux; et si l'on demandait lequel de tous les peuples doit avoir une meilleure musique, je dirais que c'est celui dont la langue y est le plus propre. C'est ce que j'ai déjà établi ci-devant, et que j'aurai occasion de confirmer dans la suite de cette lettre. Or, s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant.

Elle est douce, parce que les articulations y sont peu composées, que la rencontre des consonnes y est rare et sans rudesse, et qu'un très-grand nombre de syllabes n'y étant formées que de voyelles, les fréquentes élisions en rendent la prononciation plus coulante; elle est sonore, parce que la plupart des voyelles y sont éclatantes, qu'elle n'a pas de diphtongues composées, qu'elle a peu ou point de voyelles nasales, et que les articulations rares et faciles distinguent mieux le son des syllabes, qui en devient plus net et plus plein. À l'égard de l'harmonie, qui dépend du nombre et de la prosodie autant que des sons, l'avantage de la langue italienne est manifeste sur ce point; car il faut remarquer que ce qui rend une langue harmonieuse et véritablement pittoresque dépend moins de la force réelle de ses termes que de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons qu'elle emploie, et du choix qu'on en peut faire pour les tableaux qu'on a à peindre. »

Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*

1 - Rousseau commence par opposer la grammaire et le raisonnement d'un côté (le français), la musique et la musicalité de la langue de l'autre (l'italien). Sur quels éléments culturels mais aussi sur quels préjugés repose cette opposition entre la culture française et la culture italienne ?

2 - Dans sa description des sonorités de la langue italienne, quelles oppositions Rousseau établit-il avec celles de la langue française ? Quels effets différents produisent alors l'une et l'autre langue, en particulier lorsqu'elles sont chantées ?

3 - Votre écoute vous semble-t-elle confirmer le jugement de Rousseau ?

[On pourra, à partir des extraits proposés dans *Opéra-ci, Opéra-là*, écouter et comparer des extraits d'opéras français (par exemple Lully, Berlioz ou Bizet), et italiens (par exemple Monteverdi, Mozart, Verdi).]

4 - Cette position de Rousseau sur l'absence de musicalité du français n'invalide-t-elle pas toute la poésie française ? Vous semble-t-elle justifiée ?

Sur le contexte culturel de la polémique entre musique française et italienne, on pourra prendre appui également sur le chapitre consacré à « Platée » dans *Opéra-ci, Opéra-là*, pp. 82-89.

### SÉANCE 2

## De la prose de théâtre au vers d'opéra

#### Objectif :

- Étudier les contraintes exercées par le genre de l'opéra sur l'écriture dramatique et ses conséquences pour l'adaptation d'une pièce de théâtre.

### 1 > Les contraintes d'un texte chanté

Une partition musicale détermine le « mouvement » d'un morceau, c'est-à-dire à quelle vitesse il doit être joué. Elle transcrit également avec précision le rythme des notes, c'est-à-dire la longueur relative de chaque note dans leur succession temporelle. Dans le chant, le rythme naturel de la langue sert de modèle au rythme et au mouvement musical, mais la musique nécessite une exagération de ce modèle, des distorsions, des accélérations et ralentissements parfois extrêmes du rythme de la parole. L'auteur d'un livret d'opéra (ou d'un texte de chanson) prend en compte cette métamorphose de la déclamation lorsqu'il écrit le texte chanté. Lorsqu'il se base sur la pièce de Beaumarchais, un librettiste comme Da Ponte doit donc effectuer certains choix fondamentaux pour un texte d'opéra :

- réduire la longueur du texte parlé, car si Mozart mettait en musique la pièce *in extenso*, l'opéra durerait peut-être huit heures au lieu de trois.

- déterminer avec le compositeur la succession des récitatifs, des airs et des ensembles, et adapter le texte à ces formes musicales. Cela peut signifier un raccourcissement extrême ou au contraire un développement, en fonction des émotions à exprimer musicalement dans l'air (on se souvient que le récitatif fait avancer l'action, et que l'air exprime des affects ou émotions du personnage).
- transformer la prose en vers, dans les airs surtout, car le vers présente des rythmes réguliers qui favorisent la mise en musique.

### 2 > Du monologue de théâtre à l'air d'opéra

Les monologues de théâtre donnent l'occasion à Mozart et à Da Ponte de composer des airs pour les solistes. Voici par exemple comment les deux hommes choisissent de transformer le célèbre monologue de Figaro (*Le Mariage de Figaro*, acte V, scène 3, pp. 177-180) en air d'opéra (*Les Noces de Figaro*, acte IV, scène 8 : pp. 124-125 d'*Avant-scène Opéra* pour le livret de Da Ponte ; disque 2, plage 9 de l'enregistrement Decca pour l'opéra).

Voir tableau page suivante

### SÉANCE 2 (suite)

Traduction du livret italien	Passages correspondants chez Beaumarchais
<p><b>Récitatif</b></p> <p>Tout est prêt. Ce doit être</p> <p>Bientôt l'heure. J'entends quelqu'un...</p> <p>C'est elle... non, personne... la nuit est sombre...</p> <p>Et je commence maintenant</p> <p>À faire le sot métier de mari.</p> <p>L'infidèle ! Au moment même de la cérémonie...</p> <p>Lui lisait, tout content, le regardant,</p> <p>Je riais de moi-même sans le savoir.</p> <p>Ô Suzanne, Suzanne,</p> <p>Que tu me donnes de tourment !</p> <p>Avec cet air ingénu</p> <p>Et ces yeux innocents</p> <p>Qui l'aurait cru !...</p> <p>Ah, se fier aux femmes, c'est folie !</p> <p><b>Air</b></p> <p>Ouvrez donc vos yeux</p> <p>Hommes imprudents et sots !</p> <p>Regardez-les, ces femmes,</p> <p>Regardez ce qu'elles sont.</p> <p><i>Etc. (suivent 5 strophes sur le caractère des femmes)</i></p>	<p>On vient... C'est elle... ce n'est personne. La nuit est noire en diable, et me voilà faisant le sot métier de mari, quoique je ne le sois qu'à moitié (lignes 2894-2897)</p> <p>Après m'avoir obstinément refusé quand je l'en pressais devant sa maîtresse ; à l'instant qu'elle me donne sa parole ; au milieu même de la cérémonie... Il riait en lisant, le perfide ! Et moi comme un benêt (lignes 2881-2885)</p> <p>Suzon, Suzon, Suzon ! que tu me donnes de tourments !... (lignes 2985-2986)</p> <p>Ô Femme ! Femme ! Femme ! créature faible et décevante !... Nul animal créé ne peut manquer à son instinct ; le tien est-il donc de tromper ? (lignes 2879-2881)</p>

### SÉANCE 2 (suite)

#### Pistes pour le commentaire

La structure du texte de l'air reprend des moments du monologue mais dans le désordre et en effectuant un tri drastique. Mozart et Da Ponte suppriment totalement le récit que fait Figaro de sa vie et gommement toutes les attaques contre le comte et la société. Certains éléments sont disséminés ailleurs dans le livret d'opéra.

Mais un long récit autobiographique ne s'adapte pas aux dimensions d'un air et la critique sociale ne peut apparaître ni dans un opéra surveillé par la censure autrichienne, ni dans un air qui exprime le seul sentiment de la jalousie désabusée. Mozart et Da Ponte retiennent la première phrase du monologue pour en faire le thème principal de l'air (les femmes sont des êtres trompeurs) et l'émotion unique qui doit y être exprimée (la déception amoureuse).

#### Exercice d'écriture : transformer un monologue en air

À partir du monologue du Comte dans *Le Mariage de Figaro* (acte III, scène 4, p. 123), écrire le texte d'un court récitatif et air pour un livret d'opéra. Le récitatif comprendra trois vers et l'air ne devra pas excéder trois strophes de quatre vers.

1 - Se rappeler la situation au moment où commence cette scène, et en choisir un ou deux éléments importants pour la situation du comte. Ces éléments apparaîtront dans le récitatif.

2 - Quel est l'état d'esprit du comte ? Par quelle émotion est-il agité dans le monologue ? L'air développera cette émotion en s'appuyant sur la situation dramatique et le caractère général du personnage.

3 - Le choix d'un mètre et de la rime pour les vers à écrire est libre et facultatif. Mais on repensera à la critique de Rousseau concernant la possibilité de mettre en musique la langue française et on tentera de conférer une certaine musicalité au texte français.

4 - Quel caractère musical pourrait-on imaginer pour cet air (rapide, lent, agité, calme, fort, doux, etc.) ?

# Figaro, du théâtre à l'opéra

Étude comparée du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais et des *Noces de Figaro* de Mozart

Fiche pédagogique

Conclusion

## CONCLUSION

La comédie triomphe au théâtre dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'épuisement du genre tragique, le renouveau littéraire en réaction au classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle, l'évolution des mentalités au Siècle des Lumières et la critique sociale qui aboutira à la Révolution contribuent à ce succès. *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais en est l'exemple le plus abouti. On a pu observer la liberté de son langage, la vivacité de sa structure dramaturgique, la charge critique de l'œuvre et l'humanité de ses personnages. L'opéra, d'origine italienne mais qui règne sur toute l'Europe, subit la même évolution, devant réagir au poids des traditions et à la décadence du genre tragique (*opera seria*). Dans le genre de l'opéra bouffe, Mozart et son librettiste Da Ponte incarnent le même esprit de liberté, le même génie dramaturgique que Beaumarchais, le même esprit des Lumières, dans un pays, l'empire d'Autriche, qui ne vivra pourtant pas de révolution avant 1918. On a compris dans ces conditions les affinités qui lient les deux artistes et le choix du compositeur de transformer la pièce de Beaumarchais en opéra. En retraçant brièvement l'histoire du genre de l'opéra, on a pu percevoir ses problématiques propres, ses idéaux et ses contraintes (l'union de la parole et de la musique, la volonté de naturel théâtral, la nécessité d'une formalisation musicale). Grâce aux *Noces de Figaro* de Mozart, on a pu aussi étudier le travail d'adaptation nécessaire au passage du théâtre à l'opéra et découvrir les moyens d'expression spécifiques à l'opéra et à la musique dramatique en général. Ainsi, cette étude a été l'occasion de découvrir avec l'opéra un genre à la fois dramatique et musical essentiel dans l'histoire culturelle de l'Europe et pourtant rarement pris en compte dans les programmes. Elle a permis également de replacer le théâtre dans une problématique esthétique plus large qui l'éclaire de perspectives nouvelles : quel pouvoir d'expression possède chaque genre esthétique et comment différents genres peuvent-ils se rencontrer ?

## PROLONGEMENTS

On pourra, sur le modèle de la présente fiche, étudier d'autres comparaisons entre une pièce de théâtre et l'opéra qui s'en inspire. En particulier :  
*Le Barbier de Séville* : de la pièce de Beaumarchais (1775) à l'opéra de Rossini (*Il Barbiere di Siviglia*, 1816).  
*Dom Juan* : de la pièce de Molière (1665) à l'opéra de Mozart (*Don Giovanni*, 1787).