

Une comédie matérialiste

Michel Noiray, chercheur à l'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

« Elles font toutes ainsi. » Rien qu'à lire le titre, le spectateur du XVIII^e siècle, habitué à voir sur scène des hommes sans scrupules et des femmes rusées, pouvait se délecter à l'annonce d'un spectacle ambigu, voire sulfureux. Et pour qui avait vu *Le Nozze di Figaro*, représentées à Vienne peu avant *Così fan tutte*, l'allusion était encore plus précise : « Così fan tutte le belle », s'esclaffe Basile dans la célèbre scène du fauteuil, après la découverte de Chérubin dans la chambre de Suzanne. Da Ponte, librettiste des *Nozze*, était aussi celui de *Così*, et la citation est claire : dans *Così* plus encore que dans *Le Nozze* il sera question de désir, et de désir féminin en particulier. Tout l'intérêt de la pièce est de savoir comment ce désir va se manifester, étant entendu que cela se fera sous la forme d'une délicieuse transgression. L'attention du spectateur est donc particulièrement sollicitée puisqu'il est amené à faire le point, scène après scène, sur l'accomplissement de ce que Don Alfonso, le « vieux philosophe » de la pièce, appelle joliment la « nécessité du coeur ». Quant à la morale qu'on peut en tirer, s'il y en a une, elle appartient à chaque spectateur, et l'expérience montre – par exemple en comparant des mises en scène – que *Così* se prête à bien des interprétations.

« Une expérience sur le cœur humain »

Così fan tutte est un opéra où il se passe relativement peu de choses, si on le compare aux *Nozze di Figaro* ou à *Don Giovanni*, lesquels sont, il est vrai, exceptionnellement chargés en événements. L'action est simple : au premier acte, Fiordiligi et Dorabella résistent à la tentative de séduction de deux jeunes gens qui ne sont autres que leurs fiancés, rendus méconnaissables par un déguisement exotique ; au second acte elles leur cèdent, et chacune choisit intuitivement celui avec qui elle n'était pas fiancée au départ. Enfin, Don Alfonso, qui représente symboliquement les forces supérieures de la société, oblige les deux couples à reprendre leur configuration initiale. La donnée de base est donc un échange de couples, une affaire qui ne pouvait pas se représenter, au XVIII^e siècle, sans l'invention d'une fable qui lui donne les habits d'une relative convenance. Outre qu'il fallait sauver les apparences, Da Ponte avait à prouver son originalité face à une tradition de comédies et d'opéras sur des sujets voisins : les titres les plus célèbres, si l'on considère le répertoire français, pouvaient être *La Double Inconstance* de Marivaux ou l'opéra-comique *Les Troqueurs* (troqueurs de femmes, bien entendu), d'après un conte libertin de La Fontaine ; le public de Vienne, de son côté, avait aussi connaissance de plusieurs opéras italiens montrant des permutations hasardeuses entre des couples où la confiance ne régnait pas.

Le parti pris par Da Ponte consiste à croiser le thème de la tromperie avec celui de l'expérience psychologique. L'idée, exprimée par le philosophe Chamfort, qu'une pièce de théâtre serait « une expérience sur le cœur humain », est ainsi redoublée : *Così*, comme par exemple deux pièces de Marivaux, *L'Épreuve* et *La Dispute*, met en scène une expérience in vivo sur des jeunes gens dont on se demande comment ils vont se comporter, selon la morale ou en y contrevenant. Le péché originel, tout au début de la pièce de Da Ponte, est le pari que font Guglielmo et Ferrando sur la fidélité de leurs fiancées. Don Alfonso y voit aussitôt de la bêtise, mais l'implication est aussi que les deux officiers font passer leur orgueil masculin avant leur amour, outrecuidance qu'ils paieront au prix fort à la fin de l'aventure. Don Alfonso saute sur l'occasion et échafaude sur le champ un plan de bataille en faisant jurer aux garçons de lui obéir aveuglément, arguant de leur appartenance à l'armée. Ainsi se justifie le sous-titre de *Così fan tutte*, *La Scuola degli amanti* (L'École des amants), qui accentue l'aspect

démonstratif de l'action et qui nous autorise, comme le font souvent les metteurs en scène, à parler de garçons et de filles plutôt que d'hommes et de femmes.

Dès lors un engrenage infernal se met en place, sans que le spectateur ne connaisse jamais le détail du scénario imposé aux garçons. Ce qui est sûr, c'est que Don Alfonso les oblige à se déguiser et à refaire la conquête des filles, soit en séduisant leur propre fiancée, soit celle de l'autre, les choses ne sont pas absolument claires. Toujours est-il que les filles, au début de l'acte II, choisissent chacune un soupirant. Dorabella, la plus vive des deux, est la première à se décider : « Je prendrai le petit brun » (donc, Guglielmo), ce qui ne pose pas de problème à sa soeur Fiordiligi : « Et moi je m'amuserai avec le blondinet » (donc, Ferrando). Tout cela se joue en vase clos, comme si l'expérience, pour être scientifiquement valide, devait se réduire aux paramètres les plus élémentaires. La classe sociale, qui joue un si grand rôle dans les opéras comiques italiens du XVIII^e siècle, est ici une donnée absente, même si, comme on le verra, on en retrouve des traces dans l'ordre du style. Les deux garçons et les deux filles sont de bonne famille, mais l'on n'en saura pas davantage. Aucun personnage secondaire ne vient brouiller les données car Don Alfonso et Despina, la servante des deux soeurs, n'ont pas d'autre rôle que d'engager l'action et d'en assurer le bon déroulement. Certes, ils outrepassent leur fonction et se livrent à diverses manipulations, mais leurs interventions ne semblent destinées qu'à accélérer un processus inéluctable, dicté par la force supérieure du désir. Une dernière précision sur ces deux personnages auxiliaires : les chanteurs qui tenaient les rôles d'Alfonso et de Despina (Francesco et Dorothea Bussani) étaient mari et femme, avec une différence d'âge d'une vingtaine d'années, et Dorothea avait une réputation de femme légère ; ainsi s'explique l'échange où Alfonso dit à Despina « Je veux te faire du bien » et qu'elle lui répond : « à une jeune fille, un vieux comme vous ne peut plus rien faire du tout ».

L'heure de gloire de Don Alfonso arrive après la chute de Fiordiligi, suivie par l'annonce que les deux filles sont prêtes à épouser leurs nouveaux soupirants. C'est alors que Don Alfonso donne libre cours à sa misogynie, mais avec une bonhomie qui désamorce tout ce que son discours pourrait avoir de pontifiant ou d'odieux : « Que l'amant trompé ne cherche l'erreur qu'en lui-même. » Tout est résumé dans son air en miniature, « Tutti accusan le donne, ed io le scuso », dont le texte est disposé selon la forme de l'ottava rima, soit huit vers de onze syllabes, comme dans *Le Roland furieux* de l'Arioste. Et c'est au terme de cette petite leçon qu'on entend, par deux fois, les paroles fatidiques, « Così fan tutte ». Le premier énoncé se termine sur une cadence rompue et une brève incursion dans le mode mineur, comme l'ombre d'un regret. La seconde fois, la formule est assénée conjointement par le professeur et par ses infortunés « élèves », comme une sorte de CQFD sans réplique. Ainsi s'éclairent, rétrospectivement, deux passages de l'ouverture où le motif « Così fan tutte » avait déjà retenti sans les paroles, d'abord au début, juste après le solo de hautbois, la seconde fois juste avant la fin, avant que ne s'engage le grand crescendo conclusif.

Un dernier aspect de la stratégie mise en place par Don Alfonso est de l'assimiler explicitement à une comédie, ce qui crée pour le spectateur un second degré de théâtralité. Le procédé du travestissement va de soi car personne, au XVIII^e siècle, n'y voyait d'inconvénient : on en acceptait sans regimber la convention, et le spectateur d'aujourd'hui est prié d'y croire avec la même candeur. Ce sur quoi le livret insiste, en revanche, est l'assimilation de Don Alfonso et des garçons à des acteurs de théâtre, lesquels font eux-mêmes remarquer au spectateur qu'on est en train d'assister à une pièce dans la pièce. Ainsi, Don Alfonso se flatte de sa propre prestation (« Je ne suis pas mauvais acteur »), et dans le finale du premier acte les deux garçons jubilent : « On n'a jamais vu tableau plus réjouissant ». Le thème est encore repris par Alfonso et Despina au début du finale de l'acte II, lorsqu'ils chantent « on n'aura jamais vu plus belle comédie ». La pièce au second degré est même agrémentée de musique car Alfonso, qui ne recule devant aucune dépense (étant assuré de gagner son pari), mobilise un chœur pour accompagner le départ des militaires à l'acte I (« Bella vita militar », sur un texte entièrement

caricatural), puis un chœur et un ensemble d'instruments à vent pour chanter une sérénade au début de l'acte II, enfin un chœur et quelques musiciens pour agrémenter la cérémonie de mariage dans le finale du second acte.

La nature prétendument expérimentale de l'action explique la lenteur de l'exposition, qui prend des proportions inhabituelles dans un opéra-comique italien. L'enjeu est de taille, puisque la crise majeure vers laquelle tend l'intrigue est l'échange des couples, et que cet échange a pour effet d'instaurer des affinités de caractère ; un des personnages concernés, Guglielmo, prononce lui-même les paroles capitales, au tout début de l'opéra, lorsqu'il justifie sa confiance aveugle en l'avenir par, dit-il, « l'analogie d'humeur ». Pour qui connaît la suite, cette prétention est d'un comique admirable, car s'il existe deux personnes totalement à l'opposé l'une de l'autre, ce sont bien Guglielmo, terre-à-terre, bon vivant, parfois grossier, et sa fiancée Fiordiligi, une vraie héroïne de tragédie, aristocratique dans l'âme. L'incongruité de ce couple apparaissait certainement avec encore plus d'évidence aux spectateurs de l'époque, qui connaissaient les chanteurs et les « emplois » – au sens théâtral du terme – dans lesquels on les faisait jouer. Le rôle de Guglielmo, tenu par une basse bouffe, était ce qu'on appelait un *buffo caricato*, avec la nuance de caricature qu'implique l'appellation. Fiordiligi était chantée par la prima donna, la star de la troupe, une chanteuse plus douée pour les rôles sérieux que pour la comédie, et dotée d'une voix extraordinairement étendue, aussi bien dans l'aigu que dans le grave. Dès que le spectateur comprend qu'ils sont fiancés, il devient clair que le couple est condamné d'avance. Le mauvais appariement est tout aussi flagrant dans le cas de Ferrando et Dorabella, dont ne correspondent ni les caractères, ni les tessitures : il est ténor, elle est mezzo soprano ; il vit ses sentiments sur le mode de la sublimation, elle est avant tout une nature sensuelle et impulsive.

Mensonge et ignorance de soi

La caractérisation musicale des deux garçons commence à s'affirmer au début du troisième numéro de la partition, le troisième des trios initiaux, lorsque Ferrando et Guglielmo se demandent ce qu'ils feront de l'argent que leur rapportera leur pari. « Je veux donner à ma déesse une belle sérénade », dit Ferrando, à quoi Guglielmo répond : « En l'honneur de Vénus je veux donner un banquet ». Mozart traduit cela fidèlement en langage musical : le ténor chante une longue période aux phrases parfaitement équilibrées, selon une rhétorique impeccable, alors que la basse bouffe se contente d'une ligne peu mélodique, procédant par petits segments de phrase séparés les uns des autres.

Après un tintamarre de l'orchestre rappelant que les garçons sont des militaires, le décor change, et l'on passe sans transition du café à un vaporeux bord de mer. Les deux filles (âgées de « quinze ans », comme le dira leur servante) sont perdues dans la contemplation des portraits de leurs fiancés. Mozart leur donne une musique assez proche de celle d'Elvire dans la scène de *Don Giovanni* où elle chante son aspiration à retrouver Don Juan, aspiration illusoire depuis qu'elle sait que son mariage avec lui ne vaut plus rien. Les deux sœurs de *Così* sont dans le même état de langueur, que souligne la sonorité onctueuse des clarinettes. Mais bien vite elles révèlent leur vraie nature, ou plutôt Mozart la révèle à leur place. En effet, elles prononcent, dans la seconde partie de leur duo, un serment qui n'est pas innocent : « Si mon cœur en aime un autre, que le dieu Amour me fasse souffrir à jamais. » C'est précisément ce qui va leur arriver au second acte, et Mozart nous le dit par une musique guillerette et dansante, sans le moindre rapport avec des paroles convenues. Juste après, Fiordiligi déclare : « ce matin je ferais volontiers la folle », et c'est sans doute à partir de cet aveu prémonitoire que Mozart a conçu sa musique, plutôt que sur une promesse de fidélité rabaissée au statut de cliché.

Dès cette deuxième scène, et grâce au pouvoir révélateur de la musique, les dés sont jetés : on sait que les deux filles se mentent à elles-mêmes, et il n'y a plus qu'à attendre le moment où leur naturel reprendra le dessus. Mais il ne s'agit que d'un mensonge inconscient, alors que les hommes, eux, vont mentir pour de bon. C'est ce qui se produit dès la troisième scène, car juste après le duo des filles fait

irruption un Don Alfonso submergé par l'émotion, trop affolé pour arriver à tenir un propos cohérent : « Je voudrais dire, et je n'en ai pas le courage », et le reste de son petit air est à l'avenant. Don Alfonso adopte tous les attributs du pathétique (tonalité mineure, hoquets dans l'orchestre, sanglots dans la voix) pour ne rien annoncer du tout. Le spectateur, qui a déjà pris la mesure du cynisme inhérent au personnage dans la longue scène du début, sait pertinemment que tout ce pathos est de la pure comédie ; les filles, elles, n'y voient que du feu – du reste, si elles comprenaient jamais quelque chose à ce qui leur arrive, l'opéra n'aurait pas lieu d'être.

Nous n'en sommes encore qu'au cinquième numéro de la partition, et Mozart a déjà donné deux exemples de décalage entre la musique et les paroles, chacun présenté sur un mode différent. Le premier, dans le duo des femmes, peut être qualifié d'ironie musicale, dans la mesure où la musique contredit les paroles, en abaisse la portée jusqu'à l'absurde. Le second type de décalage, celui qui se manifeste dans l'air de Don Alfonso, reste fidèle au sens des paroles, mais consiste à en exagérer démesurément l'effet ; ce type de procédé emphatique relève du burlesque et fonctionne comme un signal, avertissant l'auditeur que le personnage est en train de mentir. Les deux procédés auxquels on vient d'assister – ironie et burlesque – sont encore mobilisés à de nombreuses reprises par Mozart tout au long du premier acte et pendant une partie du second. Ils ne sont pas difficiles à repérer car en général les paroles sont teintées elles-mêmes de parodie, et le jeu des chanteurs peut lui aussi faire ressortir l'extravagance des personnages, qu'elle soit involontaire (pour les filles) ou qu'elle fasse partie de leur stratégie (pour les hommes). Mais il n'est pas inutile de signaler encore d'autres clins d'œil que le librettiste et le compositeur adressent ainsi au spectateur par-dessus l'épaule de leurs personnages.

Les exemples les plus simples à décrypter sont ceux où les garçons font leurs premières armes comme soupirants éplorés. Ils ne s'expriment que par phrases toutes faites, comme lorsqu'ils se lancent dans une kyrielle d'images éculées – yeux resplendissants, vives étincelles, papillons amoureux et agonisants – poncifs qui restent provisoirement sans effet. Non que les filles décèlent la moindre anomalie dans tout ce fatras pseudo-poétique, mais elles ne sont encore pas suffisamment remises du départ de leurs fiancés pour pouvoir entendre quoi que ce soit. Et lorsqu'elles se rebellent contre cette intrusion dans leur intimité, elles protestent elles aussi par formules toutes faites, comme si elles récitaient des leçons de morale où se mêlent la prudence chrétienne et l'emphase de la poésie épique.

C'est ainsi qu'il faut entendre les airs de Dorabella et de Fiordiligi au premier acte : comme des parodies, que le public pouvait reconnaître d'autant plus facilement que l'usage incongru du style tragique (celui de l'opéra seria) dans l'opéra buffa était un procédé courant de l'opéra-comique italien. La première à se livrer à l'exercice – car il y entre une bonne dose d'ostentation – est Dorabella, pour se plaindre du départ à la guerre de son fiancé. Nul ne conteste que l'on puisse en éprouver une terrible inquiétude, mais Dorabella, dans « Smania implacabili » (« Tourments implacables ») en fait trop, au sens d'un acteur qui surjoue. Le simple fait qu'elle convoque les Euménides dans un air adressé à sa servante montre bien la dimension burlesque du morceau. Mozart, lui, joue le jeu du style sérieux le plus strict, avec cependant une certaine outrance dans la fixité de la figure d'accompagnement, qui, là encore, va trop loin pour ne pas prendre un air un peu baroque, au double sens du terme – ridicule et musicalement archaïque.

Le premier air de Fiordiligi, « Come scoglio immoto resta » (« De même que le rocher reste immobile ») est plus complexe que celui de sa soeur, puisque c'est maintenant la prima donna qui est en représentation, pour ainsi dire. Mozart s'y amuse à divers procédés burlesques, dont le plus voyant est la formidable poussée vers l'aigu sur les mots « e la tempesta », au point d'arrêter net l'élan héroïque du début. Le point d'orgue placé à cet endroit est d'autant plus absurde que la phrase n'est pas terminée, comme si on mettait un point final entre les deux termes d'une comparaison. Autre facétie musicale, « e la tempesta » est énoncé, dans la reprise, dans l'extrême grave au lieu de l'extrême aigu :

autant dire, selon les conventions du XVIII^e siècle, que des paroles susceptibles d'une mise en musique aussi diamétralement opposée n'ont plus guère de sens.

Examinons encore un dernier exemple d'ironie musicale, puisque la beauté de la musique risque toujours de faire écran à la malice que Mozart y a mise. Il s'agit du début du finale du premier acte : dans un « giardinetto gentile » (un « joli petit jardin »), les filles, débarrassées pour un temps de leurs soupirants imprévus, s'accordent un instant de méditation. Leurs paroles sont d'un tragique achevé, puisque la vie n'est plus pour elles, désormais, qu'une « mer pleine de tourments ». On pouvait attendre ici une musique sombre, en mineur, faisant un sort particulier à des paroles comme « tormento », « pene », « languir ». Or Mozart semble s'être fixé une toute autre priorité, celle de rendre l'atmosphère voluptueuse du « giardinetto gentile », peuplé sans doute d'oiseaux qui volètent autour des jeunes filles – si l'on veut bien comprendre ainsi le ramage des deux flûtes à la tierce, auxquelles répondent en écho des bassons un peu farceurs. Quant au duo des deux voix de femme, il est d'une douceur ouvertement sensuelle, à peine troublée par quelques soupirs. Ce que nous dit ici la musique, pour résumer, ressemble à la réaction de Despina lorsque Fiordiligi s'exclame « Il me semble que j'irais me faire enterrer vivante ! », à quoi sa servante répond : « Vi par, ma non è ver » (« C'est ce qu'il vous semble, mais ce n'est pas vrai »).

Pour faire tomber les masques, Alfonso, avec l'aide de Despina déguisée en docteur, emploie un moyen déloyal, mais d'une efficacité imparable aux yeux du philosophe matérialiste qu'il est : il provoque, entre les filles et les garçons, un contact physique. L'expédient n'est pas d'une subtilité exagérée puisque Despina, sous les traits d'une sorte de docteur Messmer, demande aux filles d'apposer leurs mains sur les corps inertes de leurs soupirants. Ce n'est pas l'aimant du charlatan qui guérit à lui seul les garçons de leur faux empoisonnement : il faut surtout que les filles tiennent les garçons par le front, et Mozart, toujours narquois, souligne bien quel est l'enjeu en répétant « tenete forte, forte, coraggio ». La musique, comme toujours dans les scènes bouffonnes, avance à grande vitesse, mais l'orchestre, avec ses crescendos subits, nous dit clairement que la médecine des corps produit l'effet espéré. Le courant passe, et pour qui trouverait l'expression triviale, rappelons que l'affirmation d'un déterminisme venu du corps fait alors partie des théories en circulation dans toute l'Europe – *L'Homme machine* de La Mettrie, par exemple, a été beaucoup lu au XVIII^e siècle, et la mise en avant des mécanismes physiologiques, pour être moralement audacieuse, pouvait faire partie de l'horizon philosophique d'un spectateur moyen.

Affinités électives

Le second acte, par contraste avec le premier, est dominé par le langage de l'authenticité, avant que la fausse cérémonie de mariage qui constitue le second final ne rétablisse de diverses manières le mode parodique. Le changement majeur est que les garçons et les filles, jusque-là inséparables, se retrouvent maintenant placés devant leurs responsabilités ; et si l'« analogie d'humeur », dans la bouche de Guglielmo, était une pure facilité de langage, les filles, elles, ne se trompent pas sur l'identité de l'âme sœur. Il est vrai que les derniers travaux d'approche restent laborieux – sinon, les « amants » n'auraient pas besoin de suivre l'« école » de Don Alfonso –, mais Dorabella et Guglielmo, une fois en tête-à-tête, ont tôt fait de passer aux choses concrètes. Fiordiligi fait davantage attendre Ferrando, mais dès leur première promenade elle est clairement tombée sous son emprise. Aux simagrées du premier acte succèdent donc des situations où les personnages sont mis à nu, au point de créer chez le spectateur un certain trouble devant l'étalage d'une intimité si inhabituelle à l'opéra.

Tout l'intérêt de cet « heureux changement », le « cambio felice » que chantent Guglielmo et Dorabella, vient de la capacité qu'à l'opéra, surtout entre les mains de Mozart, d'exprimer certaines catégories de caractère. Le théâtre parlé, il est vrai, dispose déjà d'atouts considérables, en particulier chez Goldoni, qui joue en virtuose des niveaux de langue pour exprimer les différences de statut social. Mais l'opéra

est encore plus favorisé sur ce plan, dans la mesure où la différence entre style sérieux et style comique – opera seria, opera buffa – semble prédestinée à dépeindre la différence entre un caractère sérieux et un caractère léger. Da Ponte et Mozart avaient du reste un modèle à suivre en la matière, l'opéra *La Grotta di Trofonio* de Salieri (disponible aujourd'hui dans un enregistrement intégral), qui met en scène les aventures de deux soeurs au caractère opposé, l'une vouée aux choses de l'esprit, l'autre plutôt espiègle ; elles ont des fiancés qui leur correspondent, et tout se termine bien. Le second acte de *Così fan tutte* joue sur les mêmes paramètres, à commencer par les airs donnés à chaque personnage, et qui reflètent de manière emblématique leur véritable nature.

Le plus remarquable de ces airs est celui de Fiordiligi, « Per pietà, ben mio, perdona », qui survient au terme d'un grand récitatif avec orchestre, et en situation de monologue. Fiordiligi, déjà représentée comme une héroïne de tragédie, l'est encore bien plus lorsqu'elle est dépouillée des lieux communs qu'on lui faisait proférer au premier acte. Ce dépouillement est même rendu tangible, au début de son air, par une mélodie quasiment à nu, descendant sur les degrés de l'accord de mi majeur comme une suppliante qui s'agenouille. La forme de l'air est celle d'un rondò, qui n'est généralement utilisée qu'une seule fois dans un opéra, comme les deuxièmes airs de la Comtesse et de Donna Anna dans *Le Nozze di Figaro* et dans *Don Giovanni*. Le rondò, comme le nom l'indique, est bâti sur un certain nombre de reprises, ce qui lui donne une extension temporelle inusitée ; mais en plus, comme beaucoup de ses contemporains, Mozart allonge encore le morceau en y faisant intervenir des instruments solistes – deux cors, puis d'autres instruments à vent concertants – qui dialoguent avec la voix, soit en écho, soit par des figures décoratives parfois virtuoses. Enfin, pour donner encore plus de poids à ce magnifique moment d'introspection, Mozart fixe un tempo Adagio (donc véritablement lent) pour la première section du rondò, en rupture avec l'usage courant dans les années 1780. Et pourtant, même si la musique, ici, parle vrai, sans emphase et sans ironie, la situation est loin d'être limpide : au moment où Fiordiligi chante cet air, Guglielmo, son « ben mio », a déjà filé le parfait amour avec Dorabella, ce qui rend bien dérisoires les remords de Fiordiligi. Vingt minutes plus loin, c'est elle-même qui trahira Guglielmo, faisant voler en éclats les dernières illusions qu'elle pouvait entretenir sur sa propre constance.

À l'extrême opposé, Dorabella, toute à la joie de sa nouvelle liaison amoureuse (laquelle, on peut le supposer, lui a ouvert de nouveaux horizons), chante une gigue pleine d'entrain, « È Amore un ladroncello » (« Amour est un petit voleur »). Elle a droit, elle aussi, à des instruments concertants, ici des clarinettes volubiles, mais pour filer une métaphore libertine que n'aurait pas reniée Despina. L'analogie entre cet air et ceux de la servante est d'ailleurs riche de sens : Dorabella, quelle que soit sa classe sociale, est foncièrement associée au style populaire. Autant sa soeur se meut dans les régions de l'amour sublimé, autant Dorabella a les pieds sur terre, et une pleine conscience de son corps. Le « Vésuve » qu'elle dit sentir dans sa poitrine au moment où Guglielmo lui passe le collier autour du cou est un volcan qui ne semble pas près de s'éteindre. Quant à Guglielmo, il est si parfaitement à l'aise dans son nouveau rôle que son grand air du second acte, « Donne mie, la fate a tanti » (« Chères femmes, vous jouez des tours à tant d'hommes »), qui semble lui aussi dérivé du bon sens populaire de Despina, vient comme une confirmation plus que comme une nouveauté – mais une confirmation éclatante, dans laquelle Mozart fait jouer tous les ressorts du style de l'opéra buffa. Peu de temps après, quand Guglielmo est trahi à son tour, il a déjà chanté les deux airs auxquels il a droit, comme si sa nature intrinsèquement comique le privait de la capacité à exprimer musicalement autre chose que la bonne humeur ou la bouffonnerie.

Ferrando, enfin, est confronté à une délicate obligation : faire tomber une femme dont la déclaration de fidélité à Guglielmo, dans « Per pietà, ben mio », montre le tourment, mais pas la disposition à trahir. Le duo « Fra gli amplessi in pochi istanti » (« Bientôt, dans les bras de mon fiancé »), est d'une beauté d'autant plus troublante que Ferrando est toujours censé jouer la comédie. Cet assaut final sur

une femme qui se refuse est mené sous le regard attentif de Don Alfonso et de Guglielmo, eux aussi transformés, comme les spectateurs de l'opéra, en observateurs indiscrets, si ce n'est en voyeurs. L'une des grandes idées de ce morceau est de faire croire à Fiordiligi qu'elle est seule en scène, et qu'elle va donc pouvoir se lancer dans une troisième grande déclaration de fidélité. L'irruption de Ferrando, dans le mode mineur, la déstabilise si profondément qu'elle ne reprend pied que dans une tonalité éloignée, signifiant qu'elle a perdu la maîtrise de la situation. C'est Ferrando qui opère le retour à la tonalité de départ pour son dernier plaidoyer, et prouve par-là que c'est désormais lui qui a la situation en main. Ce moment sublime, teinté de ferveur religieuse, débute sur le fond d'un orchestre réduit aux cordes seules ; l'intervention du hautbois solo n'en est que plus magique, au moment où Fiordiligi, vaincue, dit « Fais de moi ce que tu veux ». Le paradoxe est qu'à aucun moment il n'est précisé explicitement que Ferrando soit sincère ou amoureux, car il est toujours officiellement en service commandé ; il a, de plus, un compte à régler avec Guglielmo, qui non seulement lui a soufflé sa fiancée mais qui a émis des doutes sur son « mérite » – au spectateur de deviner de quel mérite il s'agit. Quelles que soient les motivations de Ferrando, Mozart ne pouvait faire autrement que rechercher l'intensité maximum, car le pouvoir de la musique se confond ici avec le pouvoir de séduction d'un homme : seule la plus belle musique possible peut rendre la capitulation de Fiordiligi psychologiquement crédible.

Le comique et le sublime

Ces ambiguïtés mises à part, on peut difficilement nier que la formation des nouveaux couples correspond, chez les garçons aussi, à un vrai désir (pour Guglielmo) et à de vrais sentiments (pour Ferrando), même s'il y a quelque chose de dérisoire à spéculer sur des non-dits, qui plus est des non-dits de personnages imaginaires. Mais la concordance des tessitures suffit à elle seule à nous convaincre que les vrais couples sont les seconds, ceux qu'ont choisis les filles. On conçoit, dès lors, avec quelle brutalité Don Alfonso, en restaurant d'autorité les couples du départ, enfreint un principe fondamental du théâtre du XVIII^e siècle, celui selon lequel « il faut s'aimer pour s'épouser » (termes employés dans un opéra-comique des années 1760). Il aurait été plus logique de permettre l'accord des sentiments et des caractères, d'autant que le mariage de Ferrando avec Fiordiligi et de Guglielmo avec Dorabella n'aurait rien eu de choquant : au contraire, leur union aurait rétabli l'alliance convenable, sinon des classes sociales, du moins des styles qui leur correspondent. En montrant que la société, incarnée par Alfonso, est foncièrement cruelle, Da Ponte et Mozart auraient-ils fait un opéra politiquement incorrect ?

Le librettiste, par la bouche de Don Alfonso, nous donne deux interprétations plus simples, qu'il serait imprudent d'écarter comme exagérément conventionnelles. La première est la théorie de ce qu'on appellera la « perte des illusions », faute d'un meilleur terme pour traduire « dingsinganno » : « Ce qui pour vous a été une tromperie », dit Alfonso aux filles dans l'explication finale, « a servi à détromper vos fiancés ». Autrement dit, l'illusion qu'a été la comédie des travestissements aura eu un effet bénéfique, celui de révéler une vérité, et l'on voit bien que cette vérité s'étend au-delà de la démonstration de l'inconstance des femmes. La seconde interprétation que donne Da Ponte est à chercher dans la morale finale : « Ce qui fait souvent pleurer les autres sera pour le sage une raison de rire. ». Outre que ces deux interprétations proviennent du texte même, elles présentent un grand intérêt, qui réside dans leur lien direct avec la nature du théâtre. Le théâtre est un révélateur, dit d'abord Don Alfonso, et toute révélation ne peut être que salutaire. Ensuite, ce n'est pas le sujet qui fait qu'une pièce est une comédie ou une tragédie, mais la manière dont on le traite. Pour que cette proposition prenne tout son sens, il fallait que le dénouement puisse être éventuellement compris comme une tragédie ; il fallait aussi, inversement, que l'appartenance de *Così fan tutte* à l'opéra buffa soit affirmée sans équivoque, ce qui explique l'abondance des passages farcesques et drolatiques tout au long de la pièce.

L'une des caractéristiques de l'opéra-comique italien, justement, est que la musique peut s'y donner libre cours. Les auteurs du XVIII^e siècle insistent de manière unanime sur cet aspect : un opera buffa ne doit pas être jugé d'après les critères rationnels du théâtre parlé, mais il doit être pris pour ce qu'il est, à savoir une pièce dont le principe de construction est d'exploiter au maximum les pouvoirs expressifs de la musique. Au moment de composer *Così fan tutte*, Mozart avait déjà amplement profité de cette latitude laissée au compositeur, par exemple avec tous les morceaux proprement musicaux des *Nozze di Figaro* (comme la chanson de Chérubin ou le fandango), ou en donnant à certains instants de l'action une immense dilatation temporelle. Il y a un semblable « moment musical » dans *Don Giovanni* lorsque Donna Elvira, Donna Anna et Don Ottavio, juste avant de participer à la scène du bal, adressent au Ciel leurs prières – ce qu'on appelle le Trio des masques. Mais *Così*, dont l'action comporte beaucoup moins de rebondissements que les deux opéras précédents, laisse encore davantage d'espace aux développements musicaux, même s'ils ne donnent jamais l'impression de temps morts. Que ces morceaux soient empreints d'ambiguïté tient à la nature d'une intrigue où tous les personnages, à part Don Alfonso, sont dépassés par le rôle qu'on leur fait jouer.

Le premier de ces moments musicaux est le second des quintettes des adieux, un morceau déchirant encadré par deux énoncés tonitruants du chœur « *Bella vita militar* ». Le simple fait qu'il y ait deux quintettes pour jouer le faux départ des militaires est en soi un indice, car la règle d'or de l'opéra, dans les années 1780, est la rapidité : rien, autant que possible, ne doit faire obstacle au déroulement réaliste de l'action. Certes, le second quintette ne dit pas exactement la même chose que le premier, car cette fois-ci les personnages vont vraiment se dire « addio ». Mais Mozart fait durer le plaisir, même si l'indication de tempo, *Andante* à quatre temps, ne suggère pas la lenteur. Le morceau commence sur le mode du pathos, avec l'indication « *piangendo* » (« en pleurant ») pour les deux filles ; Mozart s'en approche au plus près, avec une diction entrecoupée et des sanglots aux violons, à charge pour les interprètes d'y mettre ou non un tantinet d'exagération. Le temps semble momentanément suspendu et le sens du mouvement ne réapparaît que lorsque Fiordiligi, dans une courbe mélodique d'une extrême sensualité, demande à Guglielmo de lui être fidèle. Les clarinettes ajoutent à l'émotion en faisant leur entrée au moment où les quatre amoureux chantent ensemble : la sonorité qui en résulte incarne avec un troublant pouvoir la chaleur des deux couples qui s'embrassent au moment de la séparation. Les cadences rompues se succèdent, comme pour retarder sans fin le moment tant redouté. Mais tout ceci, nous dit Alfonso, est de la comédie : non seulement parce que les hommes ne partent pas vraiment, mais parce que les femmes exigent des serments qu'elles-mêmes ne tiendront pas. Son aparté sardonique, « Je crève si je ne ris pas », pourrait détruire l'émotion dominante, mais il n'en est rien, tant son intervention est discrète, tardive, et intégrée à l'harmonie de la cadence finale.

Peu après vient un autre morceau d'une miraculeuse beauté, le trio « *Soave sia il vento* », chanté par Alfonso et les deux filles alors que s'éloigne la barque qui emmène les soldats. Mozart s'y est certainement souvenu d'un autre morceau sur le même sujet, le chœur idyllique « *Placido è il mar, andiamo* », dans son *Idomeneo*, qui prépare l'embarquement d'Idamante et d'Ilia pour la Grèce. Le point commun est la tonalité inhabituelle de mi majeur, mais le traitement du thème de la mer est ici totalement différent : point de rythme de barcarolle, mais un murmure quasiment ininterrompu des cordes, évocateur d'un flux hypnotique et serein, soutenu par des accords statiques aux instruments à vent. L'effet de beauté provient aussi de l'alliage des deux voix de femme à la tierce et à la sixte, dont Mozart ne se lasse pas, dans *Così fan tutte*, d'exploiter la vibration lumineuse. Puis vient l'intrusion d'une autre réalité, plus sournoise que les apartés d'Alfonso dans le quintette, mais tout aussi perturbatrice : lorsqu'arrivent les mots « *i nostri desir* », Mozart introduit une harmonie trouble et inattendue, dont la résolution reste un moment incertaine. De quel désir s'agit-il donc ? Pas seulement de voir les fiancés arriver à bon port, et la surinterprétation qu'apporte Mozart est lourde de sous-entendus sur la suite des événements.

Le dernier des moments à la fois enchanteurs et paradoxaux de *Così fan tutte* est le quatuor du toast, pendant les préparatifs du faux mariage dans le finale de l'acte II. Mozart y réédite le coup de maître du quintette des adieux en combinant l'expression d'une fusion sentimentale avec un élément de discordance qui ajoute une touche comique et contradictoire. Le trouble-fête, ici, est Guglielmo, qui refuse de se joindre au canon que chantent les trois autres personnages – sa tessiture de basse, d'ailleurs, l'empêcherait de chanter dignement une mélodie qui monte au la bémol aigu. Le quatuor « E nel tuo, nel mio bicchiero » (« Dans ton verre, dans le mien ») est porté par une texture orchestrale pleine de ferveur qui rappelle le plaidoyer final de Ferrando dans son duo avec Fiordiligi ; à quoi s'ajoute l'écriture des voix en canon, créant une douce euphonie dont on voudrait qu'elle se poursuive à l'infini. Mais, comme toujours, le ver est dans le fruit : illusion que tout cela, y compris peut-être pour Ferrando, dont rien ne dit qu'il soit en train de jouer la comédie. Guglielmo, donc, dans la logique de son personnage buffo, entre en dissidence : non seulement il manque son entrée dans le canon mais il chante à la place une absence de mélodie, puisqu'il se contente de bougonner en style de récitatif (« Si elles pouvaient boire du poison ! ») tandis que les trois autres voix déroulent imperturbablement les volutes sublimes du canon. Une fois de plus, l'effet est musical, et démontre l'habileté avec laquelle Da Ponte a tendu la perche à Mozart, convaincu d'avance qu'il en naîtrait un nouveau miracle.