Document generated on 07/03/2025 4:14 p.m.

Canadian University Music Review
Revue de musique des universités canadiennes

Canadian University Music Review

La fonction communicative des masques dans les comédies italiennes de Mozart

John McClelland

Number 5, 1984

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1013939ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1013939ar

See table of contents

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)
2291-2436 (digital)

Explore this journal

Cite this article

McClelland, J. (1984). La fonction communicative des masques dans les comédies italiennes de Mozart. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (5), 179–197. https://doi.org/10.7202/1013939ar

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 1984

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LA FONCTION COMMUNICATIVE DES MASQUES DANS LES COMÉDIES ITALIENNES DE MOZART

John McClelland

Dans une page très dense Mikhail Bakhtine résume les fonctions qu'a jouées le masque dans la civilisation occidentale. À l'époque pré-Romantique, dit-il,

> (...) le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même ; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie (Bakhtine 1970 : 49).

Dans le Romantisme, en revanche,

> (...) le masque dissimule, cèle, trompe, etc ... Dans le romantisme, le masque perd presque entièrement son aspect régénérateur et rénovateur, il prend une nuance lugubre. Il dissimule un vide épouvantable, « rien » (ibid.).

Ces remarques, qui font équivaloir le masque romantique et le vide (« rien ») rejoignent curieusement la manière dont Julian Rushton caractérise l'importance culturelle historique du *Don Giovanni* de Mozart.

> C'est donc Mozart le catalyseur sous l'influence duquel le thème de [de Don Juan] se transforma ; intéressant à l'origine seules l'Europe latine et la moralité catholique et n'ayant qu'un statut de divertissement à la fois populaire et éclairé, le thème devint central dans la philosophie *faustienne* des pays du nord [1](Rushton 1981 : 6-7 ; c'est nous qui soulignons).

Or le caractère le plus évident de Don Giovanni, c'est qu'il se déguise souvent, au sens propre et au sens figuré. On se rappelle

que son premier couplet consiste en un refus de dévoiler son identité. Si ses nombreux masques dissimulaient en fait un « rien », ils seraient dès lors un dispositif symbolique médiatisant la relation Don Giovanni-Faust (la métamorphose de ce dernier n'étant qu'une variante du masque). La question mérite qu'on l'approfondisse, d'autant plus que les personnages se déguisent beaucoup aussi dans les autres comédies italiennes de Mozart, les *Nozze di Figaro* et *Così fan tutte*.

L'ubiquité du masque dans ces opéras n'est pas pour nous surprendre. Car, à partir de la renaissance du théâtre classique vers 1500, l'intrigue des pièces exigea fréquemment que l'un au moins des personnages se déguisât[2]. Les fonctions que le masque devait accomplir pour le personnage qui le portait peuvent se résumer comme suit :

1. S'assurer une certaine liberté d'action (par exemple Callimaco dans *La mandragore* de Machiavel).
2. Échapper à un danger (par exemple Rosalind dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare).
3. Apprendre la vérité (par exemple, Sylvie dans *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux).
4. Tromper le(s) personnage(s) qui s'oppose(nt) à la bonne résolution de l'intrigue (par exemple, Cléonte dans *Le bourgeois gentilhomme* de Molière).

Ces quatre fonctions peuvent à leur tour s'exprimer sous la forme de deux paires d'oppositions binaires : liberté/contrainte et vérité/mensonge. Il convient aussi de remarquer que dans la période 1500-1800 le masque se rencontre surtout dans la comédie ; après cette date on ne le retrouve que dans le mélodrame (par exemple Verdi), dans la comédie légère (par exemple certains opéras de Rossini) et dans la farce.

Toutefois, malgré la fréquence du masque, ce qui risquerait d'en faire un simple lieu commun de la *commedia erudita* et des opéras qui en découlent, « jamais le masque ne pourra devenir un simple objet parmi les autres » (Bakhtine 1970 : 50). Nous sommes alors en présence d'un élément qui dépasse le statut d'une pure convention théâtrale. Je me proposerai donc dans le texte qui suit d'aborder par le biais du masque une étude des trois comédies italiennes de Mozart ; et, à travers cette étude, de situer ces opéras par rapport à ce qu'on a pu considérer comme la révolution romantique. Quelques remarques préliminaires s'imposent pourtant qui nous permettront de fixer de façon générale les paramètres du problème.

La manière dont une personne se coiffe, le fait qu'elle porte ou non la barbe, la mode vestimentaire qu'elle suit habituellement, sa voix même, constituent, pour y appliquer la terminologie de Saussure, autant de signifiants dont le signifié est l'identité de cette personne (Saussure 1916). De cette première constatation il découle trois propositions :

1. Nous reconnaissons nos amis à force d'avoir enregistré mentalement l'ensemble des signifiants qui les dénotent ;
2. Une variante dans un des signifiants, fût-elle minime, peut dans certaines conditions rendre la configuration sémantique provisoirement indéchiffrable (par exemple le port de lunettes de soleil) ;
3. L'inconséquence sémantique générée par la confrontation de la variante avec les éléments invariants fait que le signe qui en résulte est à la fois celui de l'autre et celui du même.

La première de ces propositions implique ceci : qu'il peut nous arriver de projeter sur un inconnu l'identité d'un ami ou d'une connaissance. C'est que cet inconnu porte un ou deux des signifiants vestimentaires qui, pour nous, font partie du signe de l'ami en question. Nous tromper de cette façon fait d'ailleurs partie de notre expérience quotidienne.

Des deuxième et troisième propositions nous dérivons une conclusion également riche en possibilités : dans la mesure où nous réussissons enfin à résoudre la contradiction entre les signifiants vestimentaires, nous tendons à interpréter les variantes comme un masque, c'est-à-dire comme le signe d'une volonté d'occulter sa propre identité et de jouer par conséquent un personnage. Dès lors le masque constitue un écart par rapport au « degré zéro » qui est la personne même dans son costume habituel.

Il faut également considérer le cas où l'on ne porte un masque que s'il y a quelqu'un pour le voir. Cette constatation permet donc de concevoir le masque comme un message et de le décrire en termes de divers modèles sémiotiques. On peut parler notamment du destinateur du masque et de son/ses destinataire(s), du code qu'il articule et de son potentiel illocutoire et perlocutoire. Plus important, puisqu'écart il y a, on peut envisager le masque comme une figure de langage ou une métabole et donc le considérer sous l'angle de la rhétorique[3]. Ce dernier mot étant très à la mode, il est doté de multiples acceptions.

Pour simplifier la chose (peut-être un peu trop), nous appellerons rhétorique toute technique de communication dont le but est de faire accepter un message dont le contenu risque tant soit peu de choquer. Ces techniques exploitent en général soit les ressources esthétiques du langage (les figures qui recourent aux diverses formes de répétition non-prosaïque), soit son caractère prévisible (la tendance du langage à se figer en des syntagmes inaltérables). Le masque fonctionne comme rhétorique parce qu'il n'est pas prosaïque, mais en même temps il est prévisible à cause de sa fréquence dans les comédies.

Les masques sont de trois degrés :

1. Anonymisant : simple loup, ou bien une écharpe couvrant le visage, la variante vestimentaire cache le signifié sans y substituer un autre qui serait déchiffrable.
2. Allomorphisant : le masque communique un signifié qui, tout en étant autre que la vraie personne derrière le masque, reste du moins possible à la fois contextuellement et génériquement.
3. Hétéromorphisant : le signifié du masque, par rapport à son destinateur, est socialement, sexuellement ou zoologiquement impossible.

Le masque anonymisant est un message en clair, mais le signifiant est son propre signifié. Le destinateur communique aux destinataires son refus de révéler son identité. En revanche, la fonction du masque allomorphisant est de tromper les destinataires. Pour que le masque réalise son intentionnalité, il faut en effet que le destinataire ne sache pas que c'est un masque. Le masque hétéromorphisant frise la farce et le gros comique. C'est un masque qui défie la logique — hommes s'habillant en femmes, êtres humains se travestissant en animaux, masques grotesques du Carnaval, masques rituels des mystères religieux chez les primitifs comme chez les chrétiens. Le masque hétéromorphisant se distingue des autres par son énormité. Le travestissement n'est que superficiel et conventionnel, le destinataire est censé se rendre compte qu'il est en présence d'un masque, et une partie essentielle de la communication réside précisément dans le plaisir ressenti par le destinataire qui sait savoir l'identité réelle du destinateur.

Le triple avatar du masque lui permet alors de transmettre trois messages différents :

1. le destinateur est sans identité;
2. le destinateur a une identité autre;
3. le destinateur a une identité double.

Ces trois messages articulent à leur tour trois faces d'un même désir, à savoir le désir de s'échapper imaginativement de soi. Ou bien on s'anéantit en cachant son identité tout en refusant d'en prendre une autre. Ou bien on devient un autre, et on accepte par conséquent toutes les contraintes que cette identité entraîne, notamment en ce qui concerne le comportement. Ou enfin on se dédouble, ce qui veut dire que l'on doit assumer un double jeu de contraintes. Car la nature transparente du masque hétéromorphisant signifie que le destinateur essaie de profiter des attributs du personnage tout en conservant les avantages du vrai soi. Il découle de notre analyse que c'est le premier degré du masque, le masque anonymisant, qui signifie de la part du destinateur la plus grande volonté de liberté.

Quand on passe de la vie réelle au théâtre, la situation sémiotique du masque se complique. En tout premier lieu parce que le destinataire est désormais double : dans un premier temps le masque est un message adressé à d'autres personnages sur la scène; mais dans un deuxième temps c'est un message adressé au public dans la salle. Par conséquent il se produit la gamme suivante de possibilités :

Un des personnage(s) porte(nt) un masque et

1. ni le public ni les autres personnages ne le savent;
2. le public le sait mais pas les autres personnages;
3. le public et certains parmi les autres personnages le savent;
4. le public et tous les personnages le savent mais le(s) destinateur(s) du masque ignore(nt) que le déguisement est nul et non avenu[4].

Puisque dans le premier cas le masque reste inaperçu, il ne communique aucun message et n'intéresse donc pas notre enquête. Mais dans les autres cas, le message du masque, et donc sa rhétorique, consiste pour le public non seulement dans le masque lui-même, mais aussi dans la réaction de son/ses destinataire(s) sur scène; à quoi il faut ajouter éventuellement la musique qui accompagne l'épisode et qui n'est perçue que par le public (les personnages d'un opéra ne savent pas qu'ils chantent[5]).

D'autre part, dans le théâtre et dans l'opéra, le masque

hétéromorphisant se ramène dans beaucoup de cas au statut du masque simplement allomorphisant. Les personnages, même intelligents, sont censés ne pas repérer les marques de masculinité/féminité chez ceux/celles qui se déguisent en membres de l'autre sexe (nous reviendrons sur ce point).

Ayant ces notions en tête, nous pouvons désormais passer à l'analyse de l'ensemble assez riche de masques que proposent les trois grandes comédies italiennes de Mozart : *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Così fan tutte* (1789-90). La table suivante donne le résumé des situations où l'on se masque dans ces opéras et les catégories selon les trois degrés du déguisement que nous avons établis :

Sommaire et catégorisation des masques dans les trois opéras

I. *Le nozze di Figaro*

1. Suzanne et la comtesse déguisent Chérubin en femme (hétéromorphisant)
2. Barbarina déguise Chérubin en fille du village (hétéromorphisant)
3. Suzanne et la comtesse se déguisent l'une en l'autre (allormorphisant)

II. *Don Giovanni*

4. Don Giovanni a pénétré masqué chez Donna Anna (anonymisant)
5. Ottavio, Anna et Elvira se masquent pour pénétrer chez Don Giovanni (anonymisant)
6. Giovanni et Leporello se déguisent l'un en l'autre (allomorphisant)

III. *Così fan tutte*

7. Alfonso fait déguiser Ferrando et Guglielmo en « Albanais » (allomorphisant/anonymisant)
8. Alfonso fait traverstir Despina en médecin (hétéromorphisant)
9. Fiordiligi se propose de se déguiser en soldat (hétéromorphisant)
10. Alfonso fait travestir Despina en notaire (hétéromorphisant)

Cette table appelle un premier ordre de remarques, d'ailleurs assez évidentes. À part les cas 3, 6 et 9, au moins un autre personnage sait aussi bien que le public qu'il y a déguisement. Dans *Le nozze* et dans *Così* les masques sont en principe plus extravagants que dans *Don Giovanni*. Dans *Le nozze*, les destinateurs des masques sont tous des femmes et tous les person-

nages féminins y participent, y compris Chérubin, rôle joué par une femme[6]. En revanche, les vrais destinateurs des masques dans *Don Giovanni* et dans *Così* sont des hommes. C'est Ottavio qui pousse les femmes à se rendre masquées dans la fête qu'organise Don Giovanni, et dans *Così* c'est un seul homme, Alfonso, qui invente tous les masques, à l'exception du n° 9, qui reste un masque inachevé[7]. Ferrando, Guglielmo et Despina n'y sont que des canaux de transmission, comme d'ailleurs Chérubin l'est dans *Le nozze* et Anna et Elvira le sont dans *Don Giovanni*.

En ce qui concerne les fonctions de ces masques, Don Giovanni se déguise, semble-t-il, afin de s'assurer une plus grande liberté d'action. Par contre, quand Chérubin se travestit en fille du village et que Fiordiligi se transforme en soldat, c'est afin d'échapper à un danger : la colère du comte dans le premier cas (Chérubin a reçu l'ordre de quitter le château), le risque d'être infidèle dans le second (elle craint de céder à un des « Albanais »). Ottavio et ses compagnes se déguisent afin de savoir la vérité sur Don Giovanni qui, jusqu'à ce point, a joui d'une bonne réputation auprès d'eux. Le travestissement de Ferrando et Guglielmo est motivé aussi par le désir de savoir si leurs fiancées sont fidèles ou non. Dans les autres cas (n°s 1, 3, 8, et 10) il s'agit d'une entreprise de tromperie, entreprise assez orthodoxe dans *Le nozze* mais plus complexe dans *Così*.

Sur un deuxième plan, nous sommes amenés à nous interroger sur le bien-fondé de la présupposition de tous ces masques. Il existe bien entendu une convention passée entre le dramaturge et son public, aux termes de laquelle celui-ci permet à celui-là de faire figurer dans sa pièce des situations qui n'obéissent ni à une logique positiviste, ni à un réalisme bourgeois. Cela n'empêche pas pour autant que certains des masques dans ces trois opéras dépassent *stricto sensu* les limites de notre crédulité. Nous avons exposé plus haut des principes qui semblent régir notre susceptibilité d'être dupés par un masque ou, en revanche, de déchiffrer le signe de l'identité que la variante vestimentaire occultait. Or si ces principes sont valables, le succès de certains déguisements chez Mozart rentre dans le domaine du possible théâtral, tandis que d'autres semblent n'obéir qu'à une logique de farce. C'est donc sur ce plan que nous pouvons départager les opéras et commencer à y constater une évolution.

Le nozze di Figaro se placent sous le signe du raisonnable :

Chérubin vient tout juste d'atteindre la puberté et pourrait à la rigueur réussir à se déguiser en fille — tout de même le comte le reconnaît et le démasque. Suzanne et la comtesse font leur échange d'identités à la faveur de la nuit, ce qui rend concevable la première confusion des hommes. Toutefois, c'est au son de la voix de sa femme que Figaro lui perce le masque (« Pace, pace, mio dolce tesoro! Io conobbi la voce che adoro »). Il s'agissait donc d'une contradiction entre deux jeux de signifiants que Figaro a résolue de façon rationnelle[8].

C'est par la voix aussi que Anna reconnaît en Don Giovanni l'homme qui avait pénétré chez elle le visage caché par un manteau (« Tutta la voce richiama nel cor mio di quell'indegno »). Et quand Don Giovanni et Leporello changent de costume, quoique ce soit dans l'obscurité, il est précisé que Leporello « finge la voce di Don Giovanni », tout comme Suzanne « finge la voce della contessa » (bien qu'elle n'y réussisse pas tout à fait).

Tout cela pour dire que Mozart — car je n'attribue pas toute cette complexité au seul Da Ponte (voir Rushton 1981 : 6) — était pleinement conscient du fait que si, par moments, une seule variante vestimentaire peut suffire pour effectuer un changement d'identitié, en revanche, un seul défaut d'unité entre les signifiants du destinateur peut aussi suffire pour que le destinataire du masque le reconnaisse. Comment expliquer dès lors que Don Giovanni ne décèle pas l'identité d'Ottavio, d'Anna et d'Elvira derrière les trois « maschere » qu'il invite chez lui? Il s'agit pourtant de personnes qu'il connaît bien et avec qui il a parlé il y a à peine quelques heures. Il est exclu de supposer que son système sensoriel et son intelligence ne fonctionnent pas normalement.

Il est également inconcevable que les héroïnes de *Così* souffrent de troubles perceptuels, cependant elles sont incapables de reconnaître leur bonne lorsqu'elle s'affuble d'un costume de notaire ou de médecin. Plus surprenant, elles ne distinguent chez les « Albanais » aucun des signifiants qui leur révéleraient qu'elles sont en présence de leurs propres fiancés. Pourtant leur masque ne semble consister que dans le port de vêtements étranges et de grosses moustaches (Despina : « Che vestiti, che mustacchi »; Guglielmo : « Osservate questi mustacchi »). Même la voix ne rappelle rien aux deux jeunes femmes. Autrement dit, si au moins un épisode de *Don Giovanni* et l'ensemble de *Così fan tutte* ne doivent pas sombrer dans la farce, comment faut-il interpréter l'incapacité des personnages

de lire intelligemment les signes de l'identité de personnes qui leur sont connues ? Les passages suivants tirés de ces opéras aideront à situer le problème.

1. Air de Figaro (*Le nozze*, Acte IV, n° 26, mesures 24-48)

Aprite un po' quegli occhi, uomini incauti e sciocchi ;
Guardate queste femmine, guardate cosa son !
Queste chiamate dee dagli ingannati sensi,
A cui tributa incensi la debole ragion.

Jusqu'à ce point dans l'opéra, Figaro s'est pris pour le meneur du jeu (cf. son air du Ier Acte, « Se vuol ballare, signor contino, il chitarrino le suonerò »). Maintenant, dans cet air, il vient d'apprendre — sans comprendre pourquoi — que sa femme va se déguiser pour retrouver le comte.

2. Air de Guglielmo (*Così fan tutte*, Acte II, n° 26, mesures 1-31)

Donne mie, la fate a tanti !
Che se il ver vi deggio dir, se si lagnagno gli amanti
Li commincio a compatir.
Io vo bene al sesso vostro, lo sapete, ognun lo sà.
Ogni giorno ve lo mostro, vi do segno d'amistà.
Ma quel farla a tanti e tanti,
M'avvilisce in verità.

Guglielmo chante cet air après avoir informé son ami Ferrando que la fiancée de ce dernier vient de lui être infidèle. Il est à noter que la « ragion » de Figaro est devenue l'amour-propre chez Guglielmo.

3. Ensemble (*Le nozze*), Acte IV, finale, n° 28, mesures 401-418)

Oh cielo ! che veggio ! Deliro ! Vaneggio ! Che creder non so !

Tous les personnages masculins de l'opéra expriment leur étonnement devant le défilé de tous les personnages féminins (y compris Chérubin) qui sortent du pavillon. La révélation finale qui provoque la réaction articulée dans ces mesures, c'est que celle qu'ils avaient prise pour Suzanne est en fait la comtesse.

4. Ensemble (*Don Giovanni*, Ier Acte, finale, n° 13)
(a) mesures 396-461 :

Trois orchestres jouent à la fois, dont deux sur la scène. Ce qui domine au début, c'est le menuet joué par l'un des trois, mais au fur et à mesure que les propos qu'échangent

les personnages les amènent — et amènent la situation — vers la crise, la musique dégénère en une cacophonie informe.

(b) mesures 510-615 :

Ottavio, Anna et al.	*Don Giovanni et Leporello*
L'empio crede con tal frode	
Di nasconder l'empietà.	
Traditore, traditore.	
Tutto, tutto già si sa.	E confusa la mia testa.
Trema, trema, scelerato !	Non so più quel ch'io mi faccia,
Odi il tuon della vendetta	E un orribile tempesta
	Minacciando, oh Dio, mi va !
Che ti fischia intorno,	
Sul tuo capo in questo giorno	
Il suo fulmine cadrà.	

Au début de cet extrait du finale du Ier Acte, Ottavio, Anna et Elvira viennent d'entrer masqués chez Don Giovanni. Celui-ci pendant ce temps essaie d'emmener Zerlina, tandis que Leporello tâche de distraire Masetto, le mari de la petite paysanne. Les paroles de Leporello, — « Qui nasce una ruina », — prononcées au moment où Don Giovanni et Zerlina quittent la scène, sont doublées par l'écroulement de la structure musicale.

Le second extrait commence au point où, la séduction de Zerlina ayant échoué, Ottavio et ses compagnes se démasquent. Cette révélation de la véritable identité de ses hôtes provoque chez Don Giovanni une réaction analogue à celle de l'ex. 3, mais beaucoup plus violente.

5. Quatuor (*Così*, Acte II, finale, n° 31, mesures 173-204)

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo	
(en canon)	(à part)
E nel tuo, nel mio bicchiero	Ah, bevessero del tossico
Si sommerga ogni pensiero,	Queste volpi senza onor !
E non resti più memoria	
Del passato ai nostri cor.	

C'est le début de la cérémonie de mariage entre les héroïnes et les deux « Albanais ». Au lieu de se joindre au canon que chantent les trois autres, Guglielmo exprime dans un aparté sa colère devant le fait que la mascarade ait pu pousser l'infi-

délité des fiancées au point de rompre leurs vœux. Toutefois cette colère ne sera que transitoire.

6. Air de Don Alfonso (*Così*, Acte II, n° 30, mesures 1-26)

Tutti accusan le donne, ed io le scuso,
Se mille volte al dì cangiano amore.
Altri un vizio lo chiaman, ed altri un uso,
Ed a me par necessità del core.
L'amante che si trova al fin deluso
Non condanni l'altrui, ma il proprio errore :
Giacchè giovani, vecchie, e belle e brutte,
Ripetete con me : Così fan tutte !

Cet air précède l'ex. 5 et dans un sens le prépare. Alfonso explique aux jeunes hommes qu'il ne faut pas prendre au tragique l'infidélité des femmes, puisque celle-ci n'est pas une contingence mais justement une « necessità del core ».

Ces six extraits font ressortir un développement qui commence par la présomption que la raison devrait être la faculté maîtresse de l'homme — mais ne l'est pas — et qui finit dans un pragmatisme désabusé dont l'amour-propre de l'homme doit faire les frais. Quelle que soit leur conduite réelle, Figaro, Ottavio et ses compagnes, Leporello, Ferrando et Guglielmo prêchent tous la fidélité aux principes ; le comte, Don Giovanni, Despina et Alfonso prônent par contre l'opportunisme. Or si le comte est puni pour son égoïsme et si le cas de Don Giovanni ne laisse pas d'être ambigu, en revanche *Così fan tutte* démontre que Despina et Alfonso ont raison, et celui-ci encore plus que celle-là (*Così* est donc une *rara avis* dans l'histoire de la comédie — il n'est pas habituel que le *senex* soit le vainqueur de l'*agôn*). Ce passage de la raison au pragmatisme, du principe à l'opportunisme, correspond à l'évolution des masques que nous venons de constater : ils nous semblent croyables dans *Le nozze*, partiellement croyables dans *Don Giovanni*, et pas croyables du tout dans *Così*. C'est que les masques encodent, en tant que messages destinés à produire chez le public une certaine perplexité, la déformation progressive du comportement humain, qui passe du logique à l'incohérent.

Dans les *Nozze*, la séparation nette des personnages en groupes polarisés n'est plus possible (traditionnellement elle l'est dans la comédie). Marcellina fait partie des traîtres au début de l'opéra, puis passe du côté des héros. Elle prend ensuite le parti des femmes, donc de sa belle-fille, contre celui des

hommes, c'est-à-dire, de son fils. Au début de l'opéra, Figaro en est le héros et se range du côté des destinatrices des masques (c'est lui qui imagine le premier déguisement de Chérubin, quoique ce soient Suzanne et la comtesse qui le réalisent) ; à la fin il est destinataire du masque de Suzanne et de la comtesse, et se voit classé au moins provisoirement avec tous les autres hommes dans le parti des traîtres. Chérubin reste un personnage ambigu qui passe et repasse d'un camp à l'autre. Que les personnages ne vivent plus dans l'ère de la raison mais dans celle de l'incertitude et du mensonge, c'est ce qui est clairement énoncé par le comte : « Che imbarazzo è mai questo ! ... Non so cosa pensar. ... E l'onor mio — l'onor ! Dove, diamin, l'ha posto umano errore » (*Le nozze*, Acte III, mesures 1-13)[9].

Cette réaction perplexe du comte se voit reflétée et répétée dans l'étonnement exagéré de Don Giovanni lorsque Ottavio et les femmes se démasquent (extrait 4b). À cette différence près, toutefois, que le comte, mari bafoué et traître de la pièce, est une cible conventionnelle du comique, tandis que Don Giovanni ne l'est pas. Pourquoi donc les masques de ses adversaires le surprendraient-ils à ce point-là ? Après tout, il a déjà eu lui-même recours au masque pour accomplir certains de ses desseins et il répétera l'expérience dans la première scène de l'acte suivant.

On en comprend peut-être la raison en se rappelant que le caractère de Don Giovanni est composé de trois couches : au niveau fondamental, c'est un libertin dont les quelque deux mille conquêtes sont détaillées dans le célèbre air du catalogue que chante Leporello. Ce libertin porte pourtant le masque de l'homme honnête, et c'est de cette manière-là qu'il est connu d'Ottavio et d'Anna. Quand il met littéralement un masque dans l'opéra, c'est dans un but de séduction : masque anonymisant dans le cas d'Anna, allomorphisant pour la chambrière d'Elvira (et aussi pour faire séduire Elvira elle-même par Leporello[10]). Le port d'un masque matériel signifie dès lors un troisième degré du masque, où le déguisement réel masque l'honnête homme, qui masque à son tour le libertin. En sa propre personne Don Giovanni séduit certaines femmes ; « déguisé » en honnête homme, il passe pour respectable parmi les membres de sa classe ; masqué, c'est l'homme mystérieux qui se métamorphose en autrui (Anna l'a pris pour Ottavio, nous explique-t-elle, et, aux dires de Don Giovanni, une femme rencontrée par hasard l'aurait pris pour Leporello). Quand Ottavio et les femmes se

démasquent, ils annoncent (« Tutto, tutto già si sa ») que Don Giovanni est démasqué, lui aussi, et ils proclament du coup l'écroulement de la personnalité complexe qu'il s'est créée, donc en un mot, l'écroulement de son moi. Devant ce fait, Don Giovanni tombe dans un état de désarroi total qu'il exprime par « non so più quel ch'io mi faccia »; ce qui pourrait se traduire par « je ne sais plus ce que je dois devenir ».

Così fan tutte marque un pas de plus vers une situation où, comme disait jadis Francis Fergusson à propos de la *Bérénice* de Racine, « La raison révèle avec une clarté triomphale son incommensurabilité tragique avec le monde simplement réel des sens et des émotions » (Fergusson 1949 : 44)[11]. À l'encontre des *Nozze* où ce sont les destinataires des masques qui éprouvent le désarroi, dans *Così* ce sont les destinateurs Guglielmo et Ferrando qui réagissent avec émoi en apprenant que leur masque a eu un véritable potentiel perlocutoire, qu'il a pu faire agir les destinataires dans un sens qui était à la fois voulu et non voulu. Les masques réels des deux amants révèlent ce qu'Alfonso savait déjà et que Despina soupçonnait, que la fidélité qu'avaient jurée les deux jeunes femmes n'était elle aussi qu'un masque déguisant — peut-être même à leur propre insu — leur caractère véritable. L'extravagance des airs que chantent Dorabella (« Smanie implacabili », n° 11) et Fiordiligi (« Come scoglio », n° 14) au moment où leurs fiancés sont partis et où les « Albanais » commencent à leur faire la cour, dénote une personnalité qui n'approndit pas les choses. Les deux jeunes femmes ne reconnaissent sous le masque ni leur bonne, ni leurs fiancés parce que c'est dans leur caractère de prendre les apparences pour des réalités, le mot pour la chose[12].

L'ubiquité du masque dans les comédies italiennes de Mozart nous oblige à les envisager non seulement comme des messages indépendants, mais comme une structure signifiante. Rappelons que ces messages sont générés par les fonctions que nous avons résumées par les couples vérité/mensonge et liberté/contrainte. Rappelons aussi que c'est dans la nature traditionnelle du masque que d'être unidirectionnel : un destinateur masqué communique son masque à un destinataire collectif (personnages et public) non masqué[13].

Puisque dans l'opéra comme dans la vie la plupart des personn(ag)es ne portent pas de masque, le recours au déguisement signifie que le destinateur utilise un code différent de celui des destinataires; et que le compositeur/librettiste veut

représenter la confrontation d'un code nouveau (le masque) avec un code ancien (le non-masque). En d'autres termes, il s'agit de la confrontation de deux systèmes de croyance, de deux pratiques morales, dont l'une ou l'autre est destinée à vaincre. En tant que symbole conventionnel, le masque est aussi un lieu commun dont la fonction est de communiquer par un dispositif visuel le sens de la confrontation. Mais même si c'est un lieu commun, le masque ne cesse pas pour autant d'être un écart par rapport à la norme, donc une figure de rhétorique.

Quand le destinataire sait que le destinateur est masqué, la confrontation masque/non-masque peut devenir intéressante et même friser la violence : que l'on songe à l'entrée en scène d'Anna et Don Giovanni où Mozart a mis leur échange de menaces sur une musique qui, dans un rythme saccadé, parcourt rapidement la gamme dans les deux sens (*Don Giovanni*, Ier Acte, n° 1, mesures 75-84).

C'est pourtant dans les situations où la communication des masques est réciproque que se produisent les échanges les plus intéressants, puisqu'ils sont bi-directionnels. Il s'agit là de la confrontation de deux rhétoriques, là où chacun des interlocuteurs s'attend à voir en l'autre le degré zéro, le langage sans figure. Ce qui fait que Don Giovanni ne reconnaît ni Ottavio ni les deux femmes. Pour Don Giovanni, le masque ne peut être que le signe que l'on anéantit en soi afin de renaître autre, afin de se libérer des ultimes contraintes. C'est pour cela qu'il accueille les « maschere » en chantant « Viva la libertà ! » Il ne conçoit pas qu'on puisse se masquer afin de savoir la vérité, par conséquent il n'imagine pas qu'Ottavio, personnage conventionnel, puisse se déguiser. C'est donc la raison qui permet qu'Ottavio puisse démasquer Don Giovanni (qui se croyait le seul destinateur des masques) et qui fait que celui-ci y réagit avec une telle émotion. Dans l'Acte II, Don Giovanni recourt à un code plus complexe (lui et Leporello échangent leur identité, donc le masque est double) et, comme Suzanne et la comtesse dans les *Nozze*, il en sort vainqueur.

Dans *Così*, il s'agit dans tous les cas de la confrontation de deux versions subjectives des mêmes faits, c'est-à-dire donc de deux rhétoriques. Fiordiligi et Dorabella se sont déjà transformées en personnages avant le lever du rideau — d'où la belle artificialité de leur premier duo (« Ah, guarda, sorella », Ier Acte, n° 4). En revanche, les fiancés sont des êtres francs et sincères (cf. le rythme militaire du premier trio, « La mia Dorabella »,

Ier Acte, n° 1). Ils ne se masquent que pour démontrer à Alfonso ce qu'ils croient être vrai. La scène des adieux — les deux fiancés font semblant de partir à la guerre (Ier Acte, nos 6-10) — met les quatre amants sur un pied d'égalité hyperbolique — à ceci près que les hommes savent qu'ils sont en train de jouer des personnages et que les femmes ont oublié qu'elles le font. Les masques des fiancés révèlent en effet la vérité, mais non pas celle qu'ils attendaient. Dorabella et Fiordiligi découvrent leur vraie nature de femmes volages (comparer leurs airs du Ier Acte, cités ci-dessus, avec ceux de l'Acte II, « Per pietà », n° 25, et « E amore un ladroncello », n° 28). Ce qui est surprenant, c'est qu'on apprend que les hommes aussi sont prêts à être faux. À la fin de l'opéra, les couples originels se reforment, mais il est clair qu'ils auraient pu se former en sens opposé sans que le bonheur final en soit diminué. En somme, la rencontre des deux rhétoriques a produit un renversement, chaque paire d'adversaires adoptant le code de l'autre.

Le masque est la figure du mystère, mais dans la mesure où l'on peut se tromper en voulant le dévoiler, c'est aussi la figure du mensonge. En tant que telle, le masque est peu accessible aux processus syllogistiques de la raison et peu apte à donner prise à la morale. Ceux qui croient à la raison et à la morale ne peuvent guère se figurer que d'autres puissent agir selon des critères différents. C'est pour cela que dans *Le nozze* et dans *Don Giovanni*, il y a des perdants et des gagnants. En revanche, dans *Così*, tout le monde gagne parce que tous ont su s'accommoder au mystère et au mensonge.

Le message est clair. Telles que l'âge des lumières les concevait, la raison et la morale sont désormais insuffisantes pour fonder l'action personnelle comme pour l'expliquer. Le langage transparent et non rhétorique qu'aspirait à écrire le siècle des Philosophes (Buffon : « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées ») serait une fausse représentation de la réalité. Ceux qui ne recourent pas à la rhétorique (au masque) et qui ne comprennent pas que les autres le font, sont condamnés à être victimes (à la fin des *Nozze*, Figaro a appris qu'il fallait *faire semblant* de vouloir séduire la comtesse). La nouvelle sincérité consistera, comme dans *Così*, à avouer qu'on n'est pas sincère et qu'on ne peut pas l'être (« Se mille volte al di cangiano amore, ... a me par necessità del core »).

Quand, à la fin du Ier Acte de *Don Giovanni*, le menuet,

expression parfaite du raisonnement formel et de l'ordre, se dissout en cacophonie, c'est la dissolution même de tout un monde mental et moral. À partir de Rousseau, de Diderot et de Mozart, on n'a guère plus besoin de masques véritables dans le théâtre sérieux parce qu'on a compris enfin l'acquis psychologique qu'ils signifiaient. Dorénavant on sait que l'être humain est changeant et flexible, peu sûr, peu saisissable, peu vulnérable à des systèmes de pensée fixes.

Pour reprendre les termes de Bakhtine, dans les *Nozze* le masque est signe de vitalité, par opposition aux systèmes clos et moribonds que pratiquent le comte et son entourage. Dans *Don Giovanni*, le masque est devenu plus problématique, car il signifie la complexité fondamentale et de la personnalité et des structures sociales. Dans *Così*, le masque dissimule en effet un « rien », c'est-à-dire l'absence chez l'individu d'un caractère permanent. Du coup il proclame la reconnaissance du fait que nous sommes moins faits de couches, donc de masques superposés, que de personnalités qui se succèdent, donc de masques consécutifs.

Cette évolution dans la signification du masque dans les trois comédies correspondrait alors à celle qu'avait vue Bakhtine, mais avec cette différence. Tandis que lui, nostalgique d'un âge d'or où l'homme aurait été « naturel », condamne le Romantisme, pour Mozart l'ère nouvelle qu'annonce sa musique se débarrassera de la sclérose des conceptions unitaires de la personnalité et permettra l'éclosion et l'épanouissement de l'être. L'évolution de la fonction du masque et de sa signification reflète l'évolution dans le choix des sujets des opéras. Les *Nozze* arrivaient tout droit de la plume de Beaumarchais, de sorte que Mozart et Da Ponte disposaient d'une marge de manœuvre très réduite. *Don Giovanni* est une fabrication à partir de sources disparates, mais le sujet comportait par avance un certain nombre de données inéluctables, y compris des masques (voir Rushton 1981). *Così*, en revanche, est une création personnelle[14]. Le masque y est donc libéré de toute nécessité formelle ou historique. Il y assume par conséquent sa pleine fonction sémiotique et rhétorique[15].

NOTES

1. « Mozart is thus the catalyst whose influence changed the subject from the proper interest of Latin Europe and Catholic morality, and from the status of both vulgar and enlightened entertainment, to the proper interest of Northern, Faustian philosophy. »

2. Déguisement, donc masque, au deuxième degré, quand on y réfléchit, car le personnage est déjà une vraie personne portant le masque du costume et du maquillage.

3. Pour les terminologies dont nous nous servons ici et qui informeront notre analyse, voir Alston (1964), Dubois *et al.* (1970), Jakobson (1960), ainsi que les écrits de Roland Barthes que nous citons dans la bibliographie.

4. Il existe aussi les possibilités (1) que le public sait que un/des personnage(s) se déguise(nt) mais ne sait pas le(s)quel(s) ; et (2) que le public et les personnages sont ensemble dans cet état de connaissance-ignorance. Je pense que ces possibilités ne sont en fin de compte que des variantes du premier cas et relèvent essentiellement du roman policier.

5. Bien entendu, j'exclus de cette dernière restriction les airs de scène (« Voi che sapete » et « Deh, vieni a la finestra », par exemple).

6. Le déguisement de Chérubin est donc une hétéromorphisation au second degré.

7. C'est une autre particularité de *Così* que le destinateur des masques soit un vieillard. Comme, dans la comédie, le vieillard est soit le traître, soit un désintéressé, il est normalement ou le destinataire du masque ou un indifférent.

8. Dans le texte de Beaumarchais (Acte V, scène viii), Figaro le dit de façon explicite : « Ai-je pu me méprendre au son de ta jolie voix ? »

9. Ce dernier segment est passablement différent de ce que Beaumarchais avait écrit (Acte III, scène iv) : « Et mon honneur ... où diable on l'a placé. »

10. À noter toutefois qu'il n'use pas de masque pour séduire Zerlina. Pourtant l'argument qu'il invoque dans le cas de la chambrière — que les gens de basse classe ne sont pas impressionnés par les vêtements aristocratiques — devrait être valable dans le cas de la paysanne ; celle-ci exprime d'ailleurs des soupçons à l'égard de Don Giovanni.

11. « Reason reveals with triumphant clarity its own tragic incommensurability with the merely actual world of the senses and the emotions. »

12. En revanche Despina posséderait, selon Alfonso, assez de perspicacité pour percer le déguisement des « Albanais » (« Quella furba potrebbe riconoscerli ») ; toutefois elle n'y réussit pas.

13. Par exemple, Chérubin, contraint de se cacher, se déguise à l'intention du comte (qui sera aussi, avec Figaro, le destinataire des masques de Suzanne et de la comtesse). Le comte, lui, illustre la quatrième des possibilités que nous avons exposées plus haut ; il croit cacher son libertinage derrière une façade de mari digne, mais tout le monde, depuis Figaro jusqu'à Barbarina, sait que c'est un dissolu.

14. Dans sa pièce *Amadeus*, Pierre Schaffer prétend que le point de départ de l'histoire se trouverait dans le triangle formé par Mozart, sa femme et sa belle-sœur.

15. Dans une première forme, cet article a fait l'objet d'une communication au Colloque « Nel senso della maschera », tenu à Montecatini (Italie) en octobre 1981. Une version abrégée de cette communication a paru dans *Opera Canada* (McClelland 1982). La version actuelle représente une refonte presque totale de ces textes antérieurs.

RÉFÉRENCES

Certains des ouvrages cités ci-dessous ne sont pas mentionnés explicitement dans le corps de l'article. Tous ont contribué pourtant d'une façon ou d'une autre à la formulation des idées qui y sont exprimées.

ALSTON, W.P.
1964 : *Philosophy of Language*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall.

AUSTIN, J.L.
1962 : *How to do Things with Words*. Oxford : Clarendon.

BAKHTINE, M.
1970 : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée Robel. « Bibliothèque des Idées ». Paris : Gallimard.

BARTHES, R.
1953 : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
1964 : « Rhétorique de l'image », *Communications*, N° 4, 40-51.
1966 : « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, N° 8, 1-27.
1967 : « L'analyse rhétorique », in *Littérature et société, problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*. Bruxelles : Éditions de l'Institut de Sociologie, 31-45.

DUBOIS, J. *et al.*
1970 : *Rhétorique générale*. Paris : Larousse.

FERGUSSON, F.
1949 : *The Idea of a Theater*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.

FINLAY C.R.
1983 : *Syntagmatic and Paradigmatic Structures of Text and Score in Opera.* Thèse de Ph.D., University of Toronto, Centre for Comparative Literature.

JAKOBSON, R.
1960 : « Closing Statement : Linguistics and Poetics », in Sebeok, T.A. éd., *Style in Language.* Cambridge, Mass. : MIT Press, pp. 350-77.

McCLELLAND, J.
1982 : « Mozart et les masques », *Opera Canada,* XXIII/3, 16-17; 44-46.

OSBORNE, C.
1978 : *The Complete Operas of Mozart : A Critical Guide.* London : Gollancz.

RUSHTON, J.
1981 : *W.A. Mozart : Don Giovanni.* Cambridge : Cambridge University Press.

SAUSSURE, F. de
1916 : *Cours de linguistique générale.* Paris : Payot.

TODOROV, T., éd.
1965 : *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes.* Paris : Seuil.

VALESIO, P.
1980 : *Novantiqua : Rhetorics as a Contemporary Theory.* Bloomington : Indiana University Press.