

RÉMY STRICKER

mozart et ses opéras

fiction et vérité



tel gallimard

Extrait de la publication

*Cet ouvrage à initialement paru
dans la « Bibliothèque des Idées »
en 1980*

*« J'espère que vous me pardon-
nerez cette petite tromperie si néces-
saire. »*

(Mozart à son père.)

Ouverture

Mis en scène, mis en disques, filmés, les opéras de Mozart nous deviennent de plus en plus familiers. Avec cette conséquence immédiate : chacun a de plus en plus « son » opéra de Mozart, toujours plus ou moins impressionné par Lavelli ou Ponnelle, Boehm ou Karajan, Losey ou Bergman. Plus une œuvre d'art devient universelle et plus on la traduit en langages différents, cela va de soi et n'entraîne pas de grands dangers finalement, sauf pour celui qui voyage peu. Paradoxalement, on représente de plus en plus les opéras de Mozart dans le texte original. Cela vient, sans doute, d'un autre paradoxe : la musique, langue universelle, nécessite absolument la présence d'un interprète.

Le milieu du xx^e siècle a cru définir avec exactitude les attributions de ce personnage encombrant, en lui fixant pour premier commandement la fidélité au texte, autrement dit à la partition, qu'il est lui, l'interprète, presque le seul à savoir lire. On souriait alors avec indulgence de ce que l'on imaginait de l'interprète romantique, de ce que l'on pouvait encore en savoir par des descendants toujours vivants ou préservés dans la cire du disque. Cet âge d'or scientifique a peu duré. L'inquiétude qui l'avait amené ne tarda pas à l'emporter. Il y avait également une science de l'interprétation, le texte n'était qu'un squelette; à peine plus précis dans certains cas que le canevas de la commedia dell'arte. L'illusion de l'exactitude que l'on croyait ainsi dissipée ne fit que s'échapper pour aller former plus loin un autre mirage. Les écrits du passé sur l'interprétation musicale, point du tout imaginés en pré-

vision de l'ère télévisée, ne se souciaient absolument pas de donner à tout le monde la même image. Ils se contredisaient bien plus qu'ils ne s'accordaient et, loin de se prêter au rôle d'agent de police qu'on avait un moment pensé leur faire jouer, ils encourageaient plutôt le libre arbitre et l'humeur de l'instant. Nous ne sommes pas tout à fait remis de ce choc et ne lisons pas sans trouble des déclarations comme celle-ci, concernant l'interprète qui peut « en quelques occasions monter ou descendre son accompagnement selon qu'il le juge à propos; c'est à son bon goût seul à le déterminer là-dessus. Il faut même quelquefois changer les accords prescrits, lorsqu'il juge que d'autres y conviendront mieux »¹.

La compréhension de la musique, pour ne pas parler de sa *signification* – c'est plus prudent –, si elle passe obligatoirement par l'interprète, refuse décidément l'usage du dictionnaire. Wagner a fait un rêve extraordinaire : son Siegfried tue le dragon, trempe ses lèvres dans le sang de Fafner et comprend soudain le langage de l'oiseau. Mais Wagner savait si bien qu'il venait de rêver qu'il a écrit autant d'explications et de justifications de sa musique que de partitions d'opéras. Il ouvrait la voie au millier de livres qui ont continué son travail. Il n'y en a pas tout à fait autant sur les opéras de Mozart, ce qui donnera au présent essai, je l'espère, une légère excuse et un certain handicap.

Néanmoins les opéras de Mozart sont assez connus, il existe assez d'études faites et les enregistrements sont accompagnés d'assez de livrets traduits, pour qu'il ne soit plus nécessaire de raconter l'argument ou de fournir une sorte de guide touristique expliquant à chaque pas que l'on fait, à chaque mesure que l'on franchit plus exactement, où il faut porter les yeux, vers quoi il faut tendre l'oreille. Ce n'est donc pas ce que j'ai voulu faire ici. J'ai tenté d'écouter ce que l'œuvre et la vie se racontent l'une à l'autre. Il y a peut-être encore certains risques à ce que l'on vous accuse ainsi d'écouter aux portes. Mais je n'en suis pas bien convaincu, en ce temps où la vie privée a bien du mal à se

1. Michel de Saint-Lambert, *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, 1707. Cité par Michelle Tellier : *L'Interprétation vocale en France et en Italie à l'époque baroque*, Mémoire d'esthétique, CNSM, 1979.

défendre de l'opinion publique. De toute manière, ce qu'on attend aujourd'hui d'un interprète de la musique — et ce que j'ai dit plus haut a suffisamment montré, je crois, que celui qui parle de la musique l'est, à sa manière, comme celui qui la joue — en fait toujours un peu quelque chose comme un voyeur, si ce terme avait un équivalent pour le sens de l'ouïe.

Comme si ce n'était pas assez d'annoncer que je cherche ici ce que l'homme apprend à sa création et réciproquement, on va sans doute soupçonner que je voudrais en déduire quelque chose sur l'un ou sur l'autre. C'est tout à fait possible, mais je ne l'ai pas voulu. De même qu'un interprète peut s'engager dans ce qu'il joue sans s'y substituer et qu'il a, somme toute, le devoir de prendre des risques autant que celui d'assurer la sécurité de ses passagers, de même j'oserai des hypothèses jusqu'au point où les notes et les textes ne me démentiront point. Mais que ceci soit clair : je ne vois pas du tout quel bénéfice peut attendre *Fidelio* d'une interprétation qui mettrait l'accent sur la seule idée de glorifier la liberté, par exemple. Au détriment de mille autres choses que Beethoven a aussi chargé ses personnages de dire. Mais je ne suis pas non plus de ceux qui s'indigneraient de ce qu'un metteur en scène sensible à cette question, ou désireux d'y sensibiliser, oriente la tragédie d'*Othello* de Shakespeare vers un débat sur le racisme. Il y a autant de pour que de contre dans de tels détournements de chef-d'œuvre, nous le savons tous, et la réussite est question de manière.

Une interprétation est toujours celle d'un porte-parole, soit, mais elle cesse d'être fidèle à sa nature, donc à son objet, dès lors qu'elle se change en manifeste. Disons, pour simplifier les choses, que je n'ai pas l'intention de décider ce qui est vérité et ce qui est fiction à propos de Mozart et de ses opéras mais de faire avec mon lecteur, pour peu qu'il le veuille bien, les cent pas de l'une à l'autre. Il va sans dire que j'entends ces opéras à ma façon et que je souhaite les voir représentés ou les entendre enregistrer d'une manière qui puisse se rapprocher de ce que j'en crois percevoir; comme tout le monde. Ce que j'en dirai le trahira évidemment. Mais on peut, en contemplant un paysage, y guetter l'apparition de telle figure humaine dont on attend la venue tout en comprenant dans son champ de vision beaucoup de détails,

et l'ensemble aussi. Évidemment, si celui qu'on espère est l'objet d'un amour passionné, la sagesse populaire veut qu'on ne soit pas très clairvoyant. Mais la même parle aussi de plaisir d'amour qui ne dure qu'un jour. Ce n'est évidemment pas ainsi qu'on aime Mozart. C'est une passion qui ne vous quitte pas de sitôt. Et son objet est si riche, si divers, qu'il faudrait inventer un autre mot que l'équivoque ou l'ambiguïté pour définir ce mélange de constance et de variation. Un mot qui reprendrait quelque chose de mon idée de tout à l'heure : l'observation d'un paysage, accompagnée d'un espoir. Si mon lecteur se retrouve avec moi sur ce point que l'opéra de Mozart lui paraît être ce que je dis mais aussi tant d'autres choses encore, je serai délivré du souci de l'avoir, un moment, distrait de ses pensées.

CHAPITRE I

CHOIX ET CONTRAINTES

LES LIVRETS

« Maintenant un mot très bref sur l'opéra. La musique de Holzbauer est très belle. Le livret n'est pas digne d'une telle musique¹. »

Ce fut toujours et c'est encore parfois la partie la plus discutée des opéras de Mozart. Beethoven disait de *Don Juan* que « l'art ne devrait jamais se laisser détourner par l'extravagance d'un sujet aussi scandaleux »². Berlioz achevait ironiquement son résumé du scénario de *L'Enlèvement au sérail* par ces mots : « C'est aussi fort que cela³. » Wagner parle de « honte pour la musique » si Mozart avait composé de l'aussi bonne musique sur le sujet de *Così fan tutte* ou de *La Clémence de Titus* que pour les autres opéras⁴. Le courant inverse a aussi existé. Contre tous ceux qui tiennent *La Flûte enchantée* pour une histoire à dormir debout, on a longtemps invoqué une phrase de Goethe : « Il faut plus de culture pour reconnaître la valeur de ce livret d'opéra que pour la nier », dont Rainer Riehn⁵ a montré récemment

1. *Mozarts Briefe und Aufzeichnungen* (MBA) II/125, 14.9.77. Günther von Schwarzburg, opéra de Holzbauer, texte de Anton Klein.

2. L. Magnani, p. 59.

3. H. Berlioz, *À travers chants*, p. 267.

4. R. Wagner, IV, p. 85.

5. R. Riehn, p. 37.

qu'elle n'avait jamais existé autrement que dans l'imagination de certains biographes mozartiens qui l'ont recopiée les uns sur les autres.

Bien que la vénération entourant aujourd'hui Mozart se déporte aussi sur ses librettistes, la discussion n'est pas close et ce n'est pas mon intention de l'arbitrer en trois mots. Un tel débat porte à la fois sur le goût et sur son évolution, et pour cela s'annonce mal. Il vaut mieux s'en tenir à une question plus raisonnable : Mozart a-t-il choisi ces livrets ou les lui a-t-on imposés? Voilà qui est déjà assez complexe mais où la musicologie peut tout de même dissiper quelques malentendus.

Jusqu'à *Idoménée*, les choses sont simples : Mozart se conforme à la *scrittura*, entendez que la commande d'un opéra à un musicien comporte en même temps l'octroi pur et simple du livret. Et pourtant une petite phrase de Mozart dans une lettre de 1770, le 21 avril exactement, peu avant l'exécution de la commande de *Mitridate*, devrait faire dresser l'oreille : « On ne connaît pas encore le livret. J'en ai recommandé un de Métastase à Don Ferdinando et à M. de Troyer⁶. » Dès l'âge de quatorze ans, Mozart a donc l'idée de contrevenir aux coutumes qui veulent que le commanditaire choisisse le livret, en donnant son propre avis; il n'empêche qu'il devra attendre le 27 juillet suivant pour recevoir le livret qu'on lui demande de mettre en musique pour les derniers jours de l'année — le contrat était signé depuis le 24 mars — et que ce livret n'est pas de Métastase comme il l'aurait souhaité mais de Cigna-Santi. Par la suite, il continue d'accepter le livret en même temps que la commande jusqu'au moment où il compose *Idoménée*⁷, sur l'ordre du prince électeur Karl Theodor et de son intendant le comte Seeau. Reconnaisant néanmoins qu'il n'y avait pas à Munich de librettiste compétent, ils s'en remirent à Mozart du choix de ce dernier pour remanier le livret français d'Antoine Danchet. C'est ainsi que, pour plus de commodité, l'abbé Varesco, autre Salzbourgeois, fut désigné. Mozart

6. MBÀ I/339, 21.4.70.

7. On ne connaît pas les raisons qui incitèrent Mozart à commencer le singspiel *Zaïde*, qu'il n'a pas achevé. On ne sait donc rien non plus sur le choix du livret.

a donc choisi le librettiste à défaut du sujet, et, comme l'atteste sa correspondance, il est responsable d'une grande partie du travail fait pour adapter le livret français. Une des dernières lettres à son père, quelques jours avant la première représentation de l'opéra, définit très bien l'attitude de Mozart et la vivacité de son esprit critique : « Dites de ma part à Varesco qu'il n'obtiendra pas un kreutzer de plus du comte Seeau; les changements qu'il a faits, il les a faits *pour moi* et non pour le comte; il doit m'en être obligé puisque c'est dans l'intérêt de sa gloire. Il y aurait encore bien des choses à changer et je puis assurer qu'avec aucun autre compositeur cela ne se serait aussi bien déroulé; je me suis donné assez de peine pour l'excuser⁸. »

Avec *L'Enlèvement au sérail* nous pouvons nous faire une meilleure idée des exigences de Mozart dans le choix d'un livret d'opéra. Au mois de juin 1781 se confirme la commande de la Cour de Vienne. L'intendant, le comte Rosenberg, a chargé Schröder, le directeur du théâtre, de trouver un livret pour Mozart. L'inspecteur du théâtre, Stephanie le jeune, en montre un premier, dont nous ignorons tout, à Mozart, qui raconte ceci à son père le 16 juin : « L'opéra a quatre actes et ainsi qu'il [Stephanie] le dit, le premier est incomparable; ensuite cela devient plus faible. Si Schröder permet qu'on l'arrange comme on voudra, cela peut devenir un bon livret. Il ne peut pas le remettre à la Direction sans en avoir parlé avec Schröder, car il sait bien d'avance qu'on le lui retournerait. Ils doivent donc arranger la chose entre eux deux. Après ce que Stephanie m'en a dit, je n'ai aucune envie de lire le texte, car s'il ne me plaît pas, je serai bien obligé de le dire, sans quoi je serais pris. Et je ne veux pas indisposer Schröder, car il est plein de considération pour moi. De cette façon je puis toujours m'excuser en disant que je ne l'ai pas lu⁹. » Comme ce livret inconnu n'a pas été mis en musique, nous savons que Mozart est arrivé à ses fins, refuser un livret sans indisposer la direction du théâtre de la Cour. On peut donc imaginer qu'il a assez bien mené son affaire lorsque c'est Stephanie lui-même qui écrit le livret

8. MBA III/90, 18.1.81.

9. MBA III/131-132, 16.6.81.

du futur opéra : *L'Enlèvement au sérail*. Mozart affirme aussitôt à son père : « Le livret est tout à fait bon ¹⁰. » Les tractions auront duré un mois et demi, mais Mozart a choisi son librettiste, un « excellent ami » ¹⁰, et sans doute discuté avec lui de cet argument dont Berlioz fera si peu de cas. Pour la première fois la responsabilité et la liberté de Mozart dans le choix du librettiste et de l'argument apparaissent clairement. De surcroît, les lettres à Léopold indiquent à plusieurs reprises des remaniements demandés par le musicien, comme pour *Idoménée*.

C'est pendant la composition de *L'Enlèvement au sérail* que Mozart écrit à son père, le 13 octobre 1781, une lettre bien connue dont on retient en général cette seule phrase : « Dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique ¹¹. » Mais, sortie de son contexte, cette phrase trahit finalement la pensée de son auteur. On en retire alors l'impression que tout ce qui n'est pas la musique vient en second lieu, et ce n'est pas tout à fait ce qu'a voulu dire Mozart. Continuons à le lire : « Pourquoi les opéras-comiques italiens plaisent-ils partout? Et cela malgré la totale pauvreté de leurs livrets! Même à Paris où j'en ai été le témoin. Parce que là règne absolument la musique qui fait oublier tout le reste. Un opéra plaira d'autant plus que le plan de la pièce est bien fait; les paroles étant écrites uniquement en vue de la musique et non pour satisfaire ici ou là une pauvre rime qui pourtant, quelle qu'elle soit, ne contribue en rien au prix d'une représentation théâtrale, mais au contraire lui fait du tort. C'est ainsi que des strophes entières peuvent gâcher l'idée du compositeur, car si les vers sont bien indispensables pour la musique, la rime pour l'amour de la rime est bien le plus nuisible. Les gens qui se mettent au travail avec tant de pédantisme se perdront toujours, et la musique avec eux.

« Ce qu'il y a de mieux est la rencontre d'un bon compositeur qui comprend le théâtre et qui est lui-même capable de donner des indications et d'un poète intelligent, ce qui est un véritable phénix. Il n'y a plus alors à s'inquiéter de

10. MBA III/143, 1.8.81.

11. MBA III/167-168, 13.10.81.

l'approbation des ignorants. Les poètes habituels me font toujours l'effet des trompettes avec leurs farces de métier! Si les compositeurs devaient toujours rester fidèles aux règles de métier — qui étaient fort bonnes jadis quand on n'en savait pas plus — alors nous ferions d'aussi mauvaise musique qu'ils font de mauvais livrets¹¹. » Il ne s'agit pas là de considérer le livret comme secondaire mais comme dépendant du projet musical. Il ne s'agit pas de mettre en musique n'importe quoi, mais au contraire d'inciter les librettistes à se moderniser, et de trouver celui qui, en bon écrivain, sera assez intelligent pour collaborer avec un bon musicien, en lui fournissant des idées mais en sachant aussi bien accueillir celles du compositeur. Tout ce discours a été suggéré par les critiques que Léopold Mozart adressait au travail de Stephanie et pour le défendre, ce travail. Le librettiste s'approche donc du portrait idéal, avant que Da Ponte ou Schikaneder ne lui ressemblent, selon toute vraisemblance, pour de bon. Il était temps de prêter l'oreille : à peine ses derniers mots prononcés, Mozart s'échappe par une pirouette, au cas où on le prendrait pour un théoricien du drame, lui, ce musicien : « Allons! il me semble que j'ai dit là-dessus assez de niaiseries¹¹... »

L'intervalle de quatre années qui sépare *L'Enlèvement au sérail* des *Noces de Figaro* n'a vu naître que des ébauches d'opéras et l'intermède *Der Schauspieldirektor* dont l'intérêt musical et dramatique est bien moindre. Mais pendant ce temps les lettres et les projets de Mozart se révèlent passionnants pour le point qui nous occupe. Le 21 décembre 1782, il annonce à son père que le comte Rosenberg lui a dit « qu'il devrait bien écrire un opéra italien »¹² et qu'il a aussitôt fait demander qu'on lui envoie d'Italie les livrets d'*opera buffa* les plus récents, afin d'y faire son choix¹³. Il s'impatiente de ne pas les voir venir¹⁴ et quelques jours

12. MBA III/244, 21.12.82.

13. Mais le même jour dans la même lettre, parlant d'un singspiel d'Umlauf récemment représenté, il montre bien qu'il ne va pas se jeter sur n'importe quoi : « Une misérable pièce que j'aurais pu composer mais que j'ai refusée », en ajoutant que celui qui en écrirait la musique sans la faire complètement modifier serait sifflé.

14. MBA III/252, 22.1.83.

après, n'ayant toujours rien reçu¹⁵, change d'avis : « Eh bien! j'écris maintenant *pour moi* un opéra allemand. J'ai choisi pour cela la comédie de Goldoni " I Servitore di due Padroni " et le premier acte est déjà entièrement traduit. » Autant la décision est malheureuse, car l'opéra allemand est alors moribond à Vienne — ce que Mozart sait mais qu'il ne veut pas voir car c'est une cause pour laquelle il s'enflamme —, autant les choix de l'auteur et de la pièce sont bons : il ne nous reste rien de plus que deux airs probablement composés pour ce projet, et cela seul doit nourrir les rêves que nous ferions sur ce qu'aurait été le chef-d'œuvre d'astuce de Goldoni mis en musique par Mozart. C'est bien le même homme qui, dans quelque temps, choisira Beaumarchais. Pour l'instant : « Voilà que l'opera buffa a fait ici sa réouverture, et il plaît beaucoup [...]. J'ai bien feuilleté cent livrets si ce n'est plus, mais je n'en ai presque pas trouvé un seul qui puisse me plaire — à moins d'y faire çà et là beaucoup de changements. Et quand bien même un poète voudrait s'en charger, ce serait sans doute plus facile d'en écrire un nouveau¹⁶. » Toujours dans la même lettre, Mozart mentionne pour la première fois Lorenzo Da Ponte. Salieri venait de le faire nommer poète de la Cour et il devait écrire un livret pour son protecteur, mais il aurait promis, selon Mozart, de lui en faire un ensuite. En attendant, Wolfgang, qui n'a pas confiance (« Qui sait s'il pourra tenir sa parole, ou s'il le voudra »), redit son désir extrême de composer un opéra italien et suggère à son père de pressentir Varesco si celui-ci « n'est plus fâché ». Rien ne montre mieux que cette série d'événements l'envie passionnée de composer un opéra : ces projets ambitieux et irréalistes d'opéra allemand, ce choix si intelligent de Goldoni, ces lectures critiques de nouveaux livrets, tout cela pour une parole en l'air de Rosenberg, pas même une vraie commande impériale. Et quand toutes les issues paraissent fermées, Mozart se retourne vers son pâle collaborateur d'*Idoménée*, qu'il a bien jugé et passablement malmené à l'époque. Si bien des traits font apparaître jusqu'ici l'intelligence de Mozart en matière

15. MBA III/255, 5.2.83.

16. MBA III/268, 7.5.83.

de textes d'opéra, celui-ci montre en même temps que l'impatience peut l'aveugler. Au point qu'effectivement il va, dans les mois suivants, travailler au projet de Varesco : *L'Oca del Cairo*. Il ne se fait pas d'illusions sur le personnage : « Il pourrait, en attendant, mettre des idées sur le papier et, quand je viendrai à Salzbourg, nous y travaillerions [...] mais il ne faut surtout pas lui dire que je serai là moi-même au mois de juillet, autrement il ne travaillerait pas¹⁶. » Et le 21 juin, après avoir reçu le plan de l'ouvrage, qui lui convient : « Que M. Varesco doute de l'accueil qui pourrait être fait à l'opéra, voilà ce que je trouve très insultant pour moi. Je puis l'assurer que son livret ne plaira que si la musique est bonne, la musique qui est la chose principale dans tout opéra. Ainsi pour qu'elle plaise — et, de ce fait, qu'il puisse espérer un salaire — il doit faire tous les changements et les révisions que je lui demanderai et aussi souvent que je le voudrai; et ne pas suivre son instinct, car il n'a pas la moindre science ni pratique du théâtre¹⁷. » Pas d'illusions sur Varesco, quelques doutes sur cette *Oca del Cairo*, puisque, dit-il dans la même lettre : « Je connais maintenant le plan mais il se peut que par la suite j'en trouve un autre aussi bon, j'attends quatre des plus nouveaux et des meilleurs livrets d'Italie, parmi lesquels il y en aura peut-être un de bon. »

Pourtant, il va s'en tenir à l'histoire de Varesco jusqu'au début au moins de l'année suivante, faute de mieux sans doute; non sans discuter tout de même quantité de péripéties absurdes de ce livret sans queue ni tête. Le 6 décembre, il s'étend longuement dans une lettre à son père sur tout ce qui ne va pas dans l'action — il a déjà composé une grande partie du premier acte, c'est-à-dire tout ce qui nous reste aujourd'hui de cette entreprise inachevée — et sa principale objection porte sur l'affaire de l'oie en carton qui doit permettre aux amoureux de pénétrer dans la forteresse où sont gardées les deux jeunes filles. « Du reste je dois vous dire que si je n'ai rien objecté à toute cette histoire d'oie, c'est bien parce que deux hommes comme vous et Varesco, plus judicieux et réfléchis que moi, n'ont rien eu contre. Mais il

17. MBA III/275, 21.6.83.

est encore temps de penser à autre chose¹⁸... » Il y a sans doute là un peu d'impertinence. Et de suggérer qu'il vaudrait mieux que le héros conserve figure humaine — au lieu de se cacher dans une oie en carton — quitte à ce qu'il se déguise. Le 10 février, nous entendons parler pour la dernière fois de cette affaire qui a occupé tant de place dans la correspondance du père et du fils, ces derniers mois : on voit bien que Mozart est revenu de son engouement et qu'à force de voir les travers de l'intrigue son habituel sens critique lui est revenu. Peut-être aussi le succès de ses concerts par souscription le distrait-il de sa passion pour l'opéra et lui rend-il un peu de sa lucidité : « J'ai en ce moment des œuvres à écrire qui me rapporteront tout de suite de l'argent, et pas plus tard. L'opéra me sera payé à tout moment, donc cela serait d'autant mieux que nous prenions notre temps. On voit bien que la poésie de M. Varesco est écrite trop à la hâte. J'espère qu'il s'en avisera avec le temps. C'est pourquoi je veux pouvoir voir l'opéra en son entier (il n'a qu'à continuer à l'écrire) car ce n'est qu'alors qu'on peut faire des critiques approfondies. Pour l'amour de Dieu, nous n'avons pas à nous dépêcher; quand vous pourrez entendre ce que j'ai déjà fait, vous souhaiterez comme moi que cela ne soit pas gâché! Cela peut si souvent arriver et cela arrive si souvent. La musique que j'ai composée repose paisiblement. Dans tous les opéras qui pourraient être représentés avant que le mien ne soit prêt, il n'y aurait pas une idée comparable aux miennes, de cela je suis bien certain¹⁹! »

L'épisode de *L'Oca del Cairo* est un des plus significatifs quant à l'attitude de Mozart devant un livret d'opéra. Pressé par la nécessité intérieure autant que par l'importance sociale et matérielle de l'entreprise, il s'impatiente de trouver mauvais les sujets dont chacun se contente. Sa hâte, sa fébrilité lui masquent un moment que le pis-aller Varesco n'est pas viable : il multiplie les modifications de parcours sans voir qu'il s'égaré. Mais que le temps passe un peu, que d'autres succès possibles le ramènent à plus de sang-froid, il voit bien alors qu'il s'est fourvoyé. Après avoir bousculé Varesco

18. MBA III/294, 6.12.83.

19. MBA III/300, 10.2.84.

RÉMY STRICKER

mozart et ses opéras

fiction et vérité

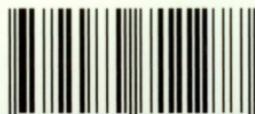
Qu'il soit à l'écoute du sociologue ou du psychologue, de l'homme de théâtre ou du musicien, notre contemporain interroge passionnément l'opéra de Mozart. Car il est tout cela aussi, le plus pur compositeur longtemps comparé à Raphaël, et qui se profile là entre Shakespeare et Marivaux. Comme eux, il a traversé les siècles en réfléchissant toujours quelque chose des temps nouveaux. Son sens aigu de ce qu'il nomme l'«effet» dramatique se manifeste avec une telle exigence dans la collaboration avec ses librettistes qu'il transfigure même les plus doués d'entre eux. Et, pour lui comme pour Goethe, il semble que toute contrainte se mue en promesse de liberté.

Dans ses lettres et celles de sa famille, l'homme qui a créé ce microcosme apparaît comme une sorte d'arlequin désinvolte et sage : enfant bouffon autant que philosophe prophète. En questionnant ces textes — dont beaucoup n'ont pas encore été traduits en français —, en revenant aux partitions originales, souvent déformées par les représentations, l'auteur se demande ici de quelle expérience personnelle est née cette création transparente et mystérieuse.

La virtuosité, la tendresse, l'intelligence de l'opéra mozartien émerveillent encore davantage lorsqu'on découvre la part de confession, mais aussi de transposition et de sublimation, qui en fait une aventure de l'esprit créateur. Où le génie se nourrit et s'affranchit à la fois de la simple condition d'homme.

Rémy Stricker est professeur d'esthétique au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, producteur-délégué d'émissions musicales à France-Culture et auteur de *Musique du Baroque* et de *Robert Schumann, le musicien et la folie*, prix du meilleur livre sur la musique du Syndicat de la critique dramatique et musicale.

Photo extraite de *La flûte enchantée*,
film d'Ingmar Bergman, distribué par Beta Film.
Photo coll. Christophe L.



9 782070 711277



Extrait de la publication

87-X

A 71127

ISBN 2-07-071127-7