



A l'Opéra de Paris en 1983.  
M. Szabo.

# L'entrain et l'inquiétude de Figaro

■  
José van Dam

**L**e profil de Figaro ? Un homme de trente ans environ, un peu plus âgé cependant que le Comte, si l'on prend en considération l'histoire du duo dans *Le Barbier de Séville*, ce que les distributions respectent peu... Beau parleur, rusé et intrigant, amoureux mais en position difficile : protéger sa future épouse des appétits de son maître.

Je n'ai jamais considéré Figaro comme un rôle comique. Dès Genève, en 1969, et plus encore à Berlin, lors de mes premières prises de rôles, des critiques et des collègues m'ont reproché un jeu trop sérieux : mais il n'y a rien de drôle dans le fait d'apprendre dès le début de l'opéra que votre patron met tout en œuvre pour séduire votre fiancée ! Moins de dix minutes de musique suffisent à placer l'entrain initial de Figaro en position défensive. Figaro n'est pas un saint ! Roublard, il ne s'en laissera pas compter et ses armes préférées, ce sont l'intelligence, l'imagination et l'intrigue. Il n'est pas non plus un révolutionnaire. Il n'a aucune envie d'éliminer le Comte mais simplement de préserver sa femme tout en ôtant à l'intrus l'envie de recommencer.

## Maîtres et valets

Le climat général de l'œuvre baigne cependant dans un contexte prérévolutionnaire : les préceptes aristocratiques vacillent, les abus se supportent mal et les revendications se font plus exigeantes. Les interprètes des *Noces*, et Figaro en particulier, doivent faire sentir cette crispation générale, avec le tremplin de la mise en scène. Chez Ponnelle, très symboliquement, les murs du château se lézardaient, les paysans du domaine brandissaient des fourches. Strehler faisait danser la carmagnole. Mais saisir une arme pour en menacer le Comte n'effleure pas Figaro. Des liens plus ambigus unissent les deux person-

nages. Ce sont presque des complices : sans son valet, Almaviva n'aurait jamais pu enlever Rosine à son tuteur ! L'intimité est grande entre eux. Figaro n'hésite pas à entrer dans la chambre de la Comtesse, à évoquer son mari en des termes peu obligeants (« *Il continuo* »)... J'imagine que Figaro en connaît un morceau quant aux frasques du Comte et que Suzanne n'est pas sa première incartade. Jusque-là, il avait fermé les yeux, cela faisait partie des habitudes...

Suzanne et Figaro sont donc loin d'être présentés sous l'image de serviteurs pauvres, affaiblis ou maltraités. Ils vivent dans l'intimité de leurs maîtres et ne sont absolument pas près de se révolter contre eux.

Toutes ces données, la partition de Mozart les suggère avec une habileté éblouissante. Chaque air de Figaro ouvre des perspectives multiples. Le défi menaçant du « *Se vuol ballare* » lance sa cavatine sur un rythme de menuet, danse aristocratique par excellence, mais cravachée par des ruptures de rythmes et giflée par de brusques *forte*. Le « *Non più andrai* »... est bien plus qu'une marche militaire fanfaronne ! D'une part, Figaro ironise sur l'armée et ses soldats (« *gran mustacchi, stretto sacco* »), il vise le Comte, lui-même officier, et d'autre part, il n'est pas trop mécontent de ce qui arrive à Cherubino qui commençait un peu trop à marcher sur ses plates-bandes... même si l'adolescent peut lui être utile : le bref aparté discret « *lo vo parlarti* » en témoigne ! Strehler souhaitait que je chante la dernière reprise de la « *gloria militar* » avec une sorte de haussement d'épaule narquois qui en disait long sur le sérieux de la chose.

## Deviner par le chant

Le dernier air de Figaro « *Aprite un po' quegli occhi* » est un amalgame subtil de colère, de tristesse, de défaite, de dérision, que Figaro



**A Berlin dans la production de Götz Friedrich. Kranich.**

adresse au public et à lui-même, et cela dans un moule qui annonce les airs bouffe de Rossini, avec leurs crescendos accélérés.

Rien n'est simple sous la plume de Mozart, rien n'est dû au hasard non plus... Ce monologue de Figaro est précédé d'un récitatif accompagné par l'orchestre, de même que le superbe air de Suzanne qui va suivre (« *Deh vieni, non tardar...* »), un traitement musical habituellement réservé aux airs des personnages nobles. Suzanne n'a-t-elle pas revêtu les habits de la Comtesse ? Allons plus loin : à ce moment, les deux amoureux expriment leurs désirs, leurs tourments, ce sont des êtres humains au-delà de leurs conditions domestiques. Tout cela s'inscrit dans la musique, et doit se deviner dans le chant.

Je suis impatient de reprendre Figaro à la Monnaie dans les mains de Bondy et de Herrmann. Mes quelque trois cent cinquante Figaro n'ont pas épuisé la magie de ce rôle, je crois que je peux encore le parfaire et j'éprouve un tel plaisir à l'interpréter que je ne ressens pas l'envie de me glisser dans la peau du Comte. Vocalement, il ne me pose aucun problème ; scéniquement, il m'attire moins. Certains critiques se sont étonnés que je choisisse de chanter les rôles de valets, Figaro et Leporello, le timbre de ma voix leur semblait « trop noble » pour ces emplois. Je ne suis pas d'accord. Je suis persuadé que la voix est en quelque sorte un révélateur de l'âme. La noblesse des sentiments n'est pas liée à l'état social et rien ne permet d'attribuer une voix plus rustre au serviteur plutôt qu'au maître, bien au contraire dans le cas des *Noces*.

### **Enrichir les « harmoniques » du texte**

Figaro n'est pas un rôle pour un chanteur débutant : il demande un réel métier vocal et scénique. La tessiture est étendue : elle descend

jusqu'au Sol dans les ensembles où la voix du serviteur doit toujours être plus grave que celle du maître. (La situation est analogue dans les duos Don Giovanni/Leporello). Mais plus encore que la tessiture, il faut soutenir et la longueur du rôle et son rythme. Le sous-titre des *Noces* est bien *La Folle journée* et Mozart ne relâche jamais la tension. Du valet de comédie, Figaro détient la vivacité, les pirouettes, une énergie inépuisable qu'il doit doser jusqu'au grand ensemble final car ses dernières interventions ne sont pas les moindres. Ce qui me fascine dans ce rôle, c'est de trouver l'équilibre entre l'entrain constant qui ne masque qu'à moitié des inquiétudes bien plus profondes et l'ambiguïté psychologique du personnage. Ma manière de l'appréhender a beaucoup évolué au fil du temps. Le poids du vécu à trente ans n'est pas celui de quarante... Si la partition est immuable, les « harmoniques » du texte, en revanche, ne cessent de s'enrichir.

Ma chance fut aussi de travailler dès 1973 avec Strehler, d'explorer les facettes plus dramatiques du rôle sans quitter le cadre d'une comédie, mais en affinant les relations humaines et sociales. Sa mise en scène reste la plus subtile dont je me souvienne, un modèle d'adéquation dramatique et musicale qui ne trahissait jamais Mozart. Je n'exclus pas systématiquement les « mises en actualité » des *Noces* et de *Don Giovanni*. Les intrigues, les tensions, les émotions que chantent ces deux opéras ne sont pas marquées par un sceau historique intransposable. Leur conception au XVII<sup>e</sup> siècle ne les verrouille pas dans un lieu et un temps donnés. Le plaisir que nous ressentons à les interpréter, l'intérêt que les dramaturges et les musiciens ne cessent de leur porter ne prouvent-ils pas leur richesse et leur nécessité aujourd'hui ? ■

**Propos recueillis par Michèle Friche, septembre 1990**