



HAL
open science

Falstaff de Verdi : enfin la victoire des femmes à l'opéra, ou l'opéra défait par les femmes ?

Maud Pouradier

► To cite this version:

Maud Pouradier. Falstaff de Verdi : enfin la victoire des femmes à l'opéra, ou l'opéra défait par les femmes ?. 2023. hal-04346476

HAL Id: hal-04346476

<https://normandie-univ.hal.science/hal-04346476v1>

Submitted on 15 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

***Falstaff* de Verdi : enfin la victoire des femmes à l'opéra, ou l'opéra défait par les femmes ?**

Ce texte a été prononcé par Maud Pouradier (université de Caen, Identité et Subjectivité) au théâtre de Caen le 14 décembre 2023, au cours d'[une après-midi d'étude intitulée "Falstaff, opéra féministe ?"](#).

Falstaff est le dernier opéra que Verdi compose, le troisième dont le livret est tiré de Shakespeare (après *Macbeth* et *Otello*), et la deuxième pleine collaboration avec le grand librettiste Boito. Verdi est alors âgé de 80 ans. Or *Falstaff* peut paraître surprenant à l'oreille d'un amoureux de Verdi.

Faisons rapidement une comparaison avec *Le Trouvère*, qui est le dernier opéra de Verdi à avoir été donné au théâtre de Caen, en 2016. D'un côté, un drame en 4 actes composé dans les mêmes années que *Traviata* et *Rigoletto*. Au premier plan, un classique duo ténor-soprano gêné par un baryton. Des personnages secondaires hauts en couleur comme une gitane prédisant l'avenir. Les deux amants qui meurent de manière quelque peu invraisemblable, mais avec panache. Et des scènes en « plan large » avec de vastes chœurs et des décors spectaculaires. De l'avis même de Verdi, le livret était mauvais, mais au final, on en a pour son argent : c'est un bon Verdi, et un excellent opéra. Selon Michel Leiris, la scène de l'église dans le *Trouvère* montre excellemment ce que peut le théâtre opératique, en usant de la spatialité de la musique. Si on aime l'opéra, on ne peut pas être réticent devant une telle scène. D'un autre côté, une comédie en 3 actes composée 40 ans plus tard, où personne ne meurt. Donc pas de final grandiose avec une agonisante et des chants de deuil. Pire, *Falstaff* se termine par une grande scène quelque peu désuète, où tout le monde est réuni dans une belle fugue, comme dans un opéra-comique de Grétry par exemple. Pas de grands décors, pas de « plans larges » : nous sommes calfeutrés dans une atmosphère bourgeoise. Même la sortie en forêt du dernier acte est de pacotille. Des ensembles savants, mais pas de grands chœurs mettant en avant le contexte social dans lequel évolue le personnage (comme dans *Traviata* ou *Rigoletto*), ou encore les forces spirituelles ou historiques qui opèrent dans le dos des personnages ou dans leur cœur (comme dans *Nabucco* ou *La Force du destin*).

Devant cette singularité de *Falstaff*, il y a trois attitudes.

- La première – qui est celle par exemple du chef John Eliot Gardiner – est de considérer que *Falstaff* est la seule œuvre verdienne qui vaille sur un plan strictement musical. C'est d'ailleurs le seul opéra de Verdi que Gardiner a dirigé.
- La deuxième attitude consiste à faire de *Falstaff* un mauvais Verdi. C'est la lecture du critique italien Bruno Barilli : vieillissant, ayant perdu sa vigueur, peut-être un peu trop contaminé par l'idée qu'il se fait de l'innovation wagnérienne, Verdi devient luthérien et nous prive des décors, des chœurs, des grands airs, des vrais bons quatuors sans fioritures à la *Rigoletto* pour nous montrer son savoir-faire motivique et orchestral. Bref, avec *Falstaff*, Verdi s'est embourgeoisé, Verdi est devenu quelconque, Verdi n'est plus italien.

- La troisième – celle de Massimilo Mila, ou en France de Gilles de Van – écoute *Falstaff* dans la continuité de l'œuvre de Verdi, en y voyant un approfondissement, et non un énervement.

Chacune de ces attitudes sous-entend une certaine lecture musicale, et une certaine interprétation scénique et orchestrale. Dans la production dirigée par Gardiner en 2001 au théâtre du Châtelet, la partition de Verdi était dirigée comme du Mozart. L'orchestre révolutionnaire et romantique était sur scène, comme un orchestre de chambre, ce qui restreignait encore plus la place de la scénographie. Ce n'était pas un Verdi de poche, ce n'était plus vraiment un Verdi, ou pas celui qu'on connaissait. Sous la baguette de Karajan, la partie orchestrale de l'apparition de la reine des fées n'est pas sans échos wagnériens. Inversement, dans l'enregistrement par Toscanini de 1950, l'oreille du verdien est sans doute moins dépaycée. Je voudrais quant à moi me focaliser sur un autre aspect de *Falstaff*, qui est son traitement des personnages féminins. Dans quelle mesure le « clan des femmes » que l'on voit mener le jeu dans *Falstaff* sont-elles surprenantes dans la dramaturgie verdienne ? Plus largement, *Falstaff* peut-il être une pièce à conviction dans le procès que l'on fait depuis quelques années à l'opéra d'être un genre artistique intrinsèquement « patriarcal » ?

Le mouvement #MeToo a provoqué des remous dans le monde de l'opéra. Des affaires scabreuses sont sorties des placards et ont mis sur la touche un certain nombre de grands chanteurs ou directeurs. Mais il y eut aussi des débats sur le genre opératique en tant que tel. Songeons par exemple à la mise en scène de *Carmen* en 2018 à Florence, où Leo Muscato s'est prononcé contre le « féminicide » de l'héroïne, et a préféré inverser le rôle de la victime et de l'homicide. Peu de temps après, Olivier Py a souligné qu'il n'était plus possible pour le metteur en scène du *xxi^e* siècle de laisser les femmes être assassinées à l'opéra sans mot dire. Fort heureusement pour nous, il avait mis en scène *Dialogues des carmélites* avant cette prise de conscience salvatrice. À vrai dire, la question de savoir si l'opéra est un genre misogyne ne date pas de #MeToo. En 1979 paraissait un livre qui eut à l'époque un grand retentissement dans le monde de l'opéra : *L'Opéra ou la défaite des femmes*^[1], qui reste un classique sur ce sujet. Face à l'opéra, Catherine Clément posait une question à la fois simple et sérieuse : pourquoi les femmes meurent-elles à l'opéra ? Selon Catherine Clément, l'opéra n'est pas qu'une affaire de musique, mais de textes qui sont extraordinairement crus sur la réalité familiale et sociale. Il y est question d'épouses assassinées, d'étrangères conspuées, de prostituées auxquelles on ne pardonne rien, de jeunes filles abusées et violées, mais aussi de bouffons, de pauvres, d'estropiés et de noirs traités de manière aussi violente que les femmes par la bourgeoisie, par l'Église, par les pères, par les dieux, par l'État, par le colonisateur, etc. Selon Catherine Clément, une conspiration masculine faite de musicologues, de chefs d'orchestre, de critiques musicaux, d'écrivains lyricomanes et d'amateurs en smokings et costumes cravates s'empressent de faire comme si le livret n'avait aucune importance, pour faire oublier le réalisme de son contenu : une société patriarcale qui tue les femmes et les faibles. Catherine Clément prend donc la posture de l'amatrice d'opéras qui en aime les poèmes, qui en aiment les histoires, qui n'en a pas que pour les accords, les harmonies, les chromatismes et les thèmes musicaux. De sorte qu'il faut opposer deux amours de l'opéra : celui des hommes, des pères, des frères et des époux, qui jouissent de voir les hystériques mourir, et celui des femmes, des filles, des sœurs, des épouses, qui vivent un moment cathartique, émotionnellement ambigu, à la mort de Carmen, de Violetta, de Butterfly ou d'Isolde. Catherine Clément insiste sur ce point : l'opéra ne peut structurellement pas être féministe, car il est le genre qui nous meut immédiatement dans l'inconscient, comme si nous vivions une sorte de transe psychanalytique. Or l'inconscient n'est pas féministe, l'inconscient n'est pas inclusif, l'inconscient n'est pas égalitaire. Faites un opéra inclusif, et vous tuez l'opéra pour toujours. De même, interdisez à la

psychanalyse de préférer le caractère structurant de la dualité père et mère, et vous détruisez l'édifice freudien, qui est l'une des plus grandes avancées sur la compréhension de la vie humaine. Je crois que c'est l'enjeu de *Falstaff*.

Apparemment pourtant, le dernier opéra de Verdi donne tort à Catherine Clément. Non seulement les femmes n'y meurent pas, mais elles mettent à mort très cruellement, quoique symboliquement, le gros Falstaff, devenu bouc émissaire de tous. C'est la suggestion d'Hélène Seydoux. On veut littéralement « crever » Falstaff parce qu'il est « corrompu », « impur » ou tout simplement « énorme ». Des prières accompagnent sa punition : « Seigneur, punis-le ! », « Fais-le se repentir, Seigneur ! », « Seigneur, rends-le impotent ! » Nous assistons à une cérémonie sacrificielle racontée poétiquement. Dans *La Violence et le sacré*, René Girard nous a appris à nous méfier des descriptions poétiques de sacrifices : elles ont pour fonction de cacher la réalité de tout processus de bouc émissaire, à savoir que la victime est toujours innocente du crime dont on l'accuse pour mieux expurger la violence intestine de la communauté[2]. Dans une comédie lyrique, la violence intracommunautaire vient toujours du désir sexuel et de sa « transmission ». Que mon semblable désire un semblable, et un désir mimétique sera suscité en moi jusqu'à ce que ce désir mimétique en cascade produise une crise violente, qui ne pourra être résolue que par le meurtre d'un bouc émissaire. Selon cette lecture, le sacrifice symbolique de Falstaff permettrait à Meg et Alice de ne pas s'entretuer. Il permettrait à Ford de pardonner à son épouse, à Fenton de ne pas assassiner le père de sa promise. La vérité que cacherait la comédie, c'est que Falstaff était innocent. Or Falstaff incarne quelque chose de l'opéra : ce personnage énorme et vieillissant qui se prend pour un jeune homme ressemble à bien des chanteurs d'opéra qui chantent des rôles de jeunes premiers et suscite le désir de deux *Prima donna*. Cet homme qui aime toutes les femmes simplement parce que ce sont des femmes, c'est le prince de l'opéra, Don Giovanni. C'est le héros d'opéra par excellence qu'on décide d'assassiner. Dès lors, les accents parodiques de la partition de Verdi prennent une nouvelle signification : le sacrifice de Falstaff, c'est le sacrifice de l'ambiguïté de Don Juan, c'est le sacrifice de l'innocence du désir en tant que tel, c'est peut-être le sacrifice des conditions de possibilité de l'opéra, à savoir un monde où la passion s'exprime sans hypocrisie, sans égard pour la loi morale, quoi qu'il en coûte et pour le plus grand bonheur des auditeurs et des auditrices.

***Falstaff* : la conclusion féministe d'un compositeur misogyne ?**

Selon une première lecture de *Falstaff*, le dernier opéra de Verdi serait la conclusion féministe d'un compositeur misogyne, qui aurait revu sa copie existentielle avec l'âge. Dans cette perspective, il faut s'intéresser à la manière dont Verdi traite de la condition féminine dans l'ensemble de son œuvre, afin d'évaluer la rupture et la continuité que représente *Falstaff*. Je m'appuierai dans cette section sur deux livres : *Verdi, un théâtre en musique* de Gilles de Van (Fayard, 1992) et *Verdi, Opera, Women* de Susan Rutherford (Cambridge university press, 2013).

Verdi n'était pas un homme particulièrement avancé sur la question des droits des femmes et de leur représentation poétique. Dans les opéras des années 1840, les femmes qui osent sortir de leur rôle de mère, d'épouse ou d'amoureuse sacrificielle « [tendent] à perdre leurs caractéristiques féminines pour devenir [des] dragonne[s] asexuée[s][3] », dont les modèles sont Abigaille dans *Nabucco* ou Lady Macbeth dans le premier opéra de Verdi tiré de Shakespeare. Les héroïnes de Verdi sont émouvantes, passionnées, fougueuses, mais elles n'affirment un pouvoir – politique ou érotique – qu'au prix de leur transformation monstrueuse. Même *La Traviata* ne modifie pas cette vision verdienne stéréotypée des femmes :

contrairement à son modèle littéraire et à son modèle historique, Violetta se sacrifie à la loi des hommes, symbolisée par un Giorgio Germont qui, pour être un provincial sympathique, n'en est pas moins d'une grande cruauté sociale. Elle ne peut apparaître comme une sainte de l'amour *quasi* conjugale qu'à la condition de mourir douloureusement et en renonçant à Alfredo.

Par contre, comme le souligne Gilles de Van, les femmes verdiennes sont enclines à être plus lucides que les hommes sur le cours des événements. Violetta, comme Gilda dans *Rigoletto* ou Desdémone dans *Otello*, prévoient ce qui va arriver, tandis qu'Alfredo est aveugle aux pressions que Violetta subit, que Rigoletto ne voit pas venir le sacrifice final de sa fille, et qu'Otello pleure bêtement la mort de Desdémone qu'il a tuée après avoir été manipulé comme un pantin. Dans cette perspective, les joyeuses commères de Windsor ne sont pas entièrement surprenantes. Alors que rythmiquement, les hommes sont caractérisés par une binarité pataude, et se font mener par le bout du nez, les femmes apparaissent sur scène avec l'alacrité d'un rythme ternaire, et se révèlent maîtresses du cours des événements, en se faisant metteuses en scène d'un spectacle merveilleux et terrifiant. Certes, en un sens, Verdi est *contraint* par la comédie, genre où les femmes se vengent de ce qui leur arrive dans la tragédie. Toutefois, comme le souligne Susan Rutherford, le sens de l'humour était dès les opéras des années 1850 le signe de l'autonomie féminine : Maddalena dans *Rigoletto*, Preziosilla dans *La Force du destin* ou la Violetta du premier acte de la *Traviata*, rient, mais ce sont aussi des femmes qui vivent de leurs charmes. Avec *Falstaff*, les femmes rient sans avoir besoin de perdre leur respectabilité sociale. La vraie nouveauté du rire féminin dans *Falstaff*, c'est qu'il s'agit d'un rire collectif. Les femmes rient *ensemble*. Ce n'est pas un rire de clown romantique et tragique : il y a quelque chose comme de la sororité dans cet esclaffement féminin. Comme le souligne Susan Rutherford, l'amitié est essentiellement vue comme un *ethos* masculin dans l'Italie du XIX^e siècle, les femmes étant supposées incapables d'amitié du fait de leurs rivalités. Dans le monde de l'opéra, c'est aussi la mise en abyme d'une rivalité réelle ou théâtralisée entre les *prime donne* (on peut penser à l'opposition entre Abigaille et Fenena dans *Nabucco*, même si cette rivalité est atténuée par la différence de tessiture entre les deux chanteuses). Certaines lectures féministes suggèrent que les héroïnes de *Falstaff* sont plus qu'amies, et que le désamour relatif des mélomanes à l'encontre du dernier opéra verdien serait le manque d'appétence pour un univers lesbien ou non-hétérocentré. Susan Rutherford relate cette hypothèse avec un certain intérêt. C'est évidemment une surinterprétation, qui va bien au-delà du livret et de l'opéra.

La lecture féministe de *Falstaff* me paraît toutefois trop univoque. Tout d'abord, certes, les commères de Windsor rient sans avoir à se prostituer, mais malgré tout, elles sont adultères. Si Falstaff s'était montré moins gourmand, et n'avait tenté de séduire qu'une femme à la fois, Alice et Meg n'auraient pas ri par manque de foi amoureuse. Il paraît peu probable qu'un compositeur qui dépeint le Giorgio Germont de la *Traviata* avec tant d'affection et de complaisance se mette soudain du côté des femmes adultères à quatre-vingts ans. En outre, la lecture féministe de cet opéra se heurte au fait que le titre shakespearien, qui mettait en valeur les « commères de Windsor », se résume désormais au personnage masculin. Le moins qu'on puisse dire est que les femmes sont *de facto* invisibilisées dans le titre choisi par Boito et Verdi.

Pourquoi rit-on et de quoi rit-on dans *Falstaff* ?

Il est incontestable qu'on rit dans *Falstaff* – nous sommes dans une comédie – et que les femmes remportent la manche haut la main. Pour interpréter correctement *Falstaff*, il faut donc s'interroger sur la nature du rire ou des rires provoqués par la pièce, et savoir de qui on rit.

Ce n'est pas la première fois que Verdi s'essaie au comique. Les drames de Verdi ne sont pas dénués de passages comiques. Par exemple dans *Rigoletto*, l'enlèvement de Gilda au nez et à la barbe de son père a un caractère farcesque, bien que l'issue soit tragique. Toutefois, les biographes de Verdi s'accordent à penser qu'après l'échec cuisant de son opéra bouffe *Un jour de règne*, le compositeur fut convaincu que Donizetti avait porté l'opéra bouffe à son sommet[4], et qu'il n'était plus possible d'en écrire que sur un mode ironique et distancié. Ce caractère citationnel de la partition de Verdi a été particulièrement mis en avant par les musicologues. Par exemple, le final de *Falstaff*, composé comme une fugue avec tous les personnages de l'opéra entrant successivement sur scène, fait clairement référence à des formes passées de l'opéra, telles qu'on peut en trouver chez Rossini ou Donizetti, et même Grétry. Il incarne quelque chose qui n'est plus du tout d'actualité dans l'opéra des années 1890 (je rappelle que *Parsifal* date de 1882, tandis que *Don Pasquale* date de 1853 et le *Barbier de Séville* de 1816). La question est celle de l'interprétation qu'il faut donner à cette distanciation : s'agit-il d'une distanciation ironique et amusée, ou d'une distanciation nostalgique et légèrement pessimiste ? Comme le vieux Bartolo dans *Le Barbier de Séville*, Falstaff est puni d'avoir voulu être séducteur à l'âge d'être grand-père : dans cette perspective, l'opéra s'inscrit dans la tradition morale de l'opéra bouffe[5].

D'un autre côté, les bourreaux de Falstaff sont dénués d'humour, dénués de légèreté. Ils deviennent même franchement inquiétants dans leur *quasi* tentative de meurtre à la fin de l'acte II, alors que Falstaff agonise et dit qu'il « étouffe » dans son panier à linge. Au dernier acte, il est présenté comme le seul être de fantaisie, le dernier héros d'opéra crucifié sur l'autel du prosaïsme. Déguisé en cerf, et feignant de séduire la jeune biche Alice dans une scène qui pourrait évoquer quelque jardin de l'Ancien Régime inspiré des *Métamorphoses d'Ovide*, une bourgeoise implore le pardon de ses péchés avant que tous le traitent de « glouton », de « pochard », de « panse rebondie » et de « trogne joufflue ». Dans l'érotisme teinté de références mythologiques que singe l'acte final, c'est l'origine humaniste de l'opéra qui est moquée (*Orfeo*, *Atys*, *Actéon*, etc.). Dans ses *Cours d'esthétique*, Hegel fait une distinction utile entre le ridicule et le comique : ridiculiser quelqu'un, se moquer, le mépriser, c'est là chose aisée. Selon Hegel, c'est tout ce qu'on peut attendre d'« un peuple démocratique composé de citoyens égoïstes, querelleur, frivole, bouffi de suffisance, sans religion ni savoir, bavard, vantard et vaniteux[6] ». Le comique – on peut également traduire par le spirituel, comme lorsqu'on parle de quelqu'un de spirituel pour dire qu'il est plein d'humour – est d'une toute autre nature. « Pour le comique [...] il faut l'aise et la confiance infinies qui consistent à être très loin au-dessus de sa propre contradiction et à n'en concevoir ni amertume ni malheur[7]. » Or c'est justement l'attitude de Falstaff lorsque, ridiculisé et moqué, il chante sûr, de lui-même « Sans moi, ces gens d'une telle morgue n'auraient pas un brin d'esprit. C'est moi qui vous rends astucieux. C'est mon esprit qui fait l'esprit des autres. » Face à lui, il n'a que de méchants moqueurs qui le traitent d'outré, et pourraient aisément passer du rire aux coups, comme l'avoue M. Ford (« Si je ne riais pas, je t'assommerais ») avec un accompagnement orchestral très sombre.

Dans cette perspective, je dirais que dans l'univers verdien, Falstaff est le symétrique de *Rigoletto*. Dans l'opéra éponyme, composé 40 ans plus tôt, Verdi montrait l'envers dramatique et atroce du rire et de la moquerie : le père de Gilda est moqué, crucifié par la médiation de sa fille (comme la Vierge est crucifiée par la médiation de son Fils). Lui aussi se retrouve seul, dans le noir, tandis qu'on le dupe gaiement et méchamment. Nous découvrons à la fin de l'opéra la signification dramatique des rires par lesquels nous avons accompagné le rapt de Gilda. *Falstaff*, au contraire, nous montre une subjectivité pleine d'humour, spirituelle, aux prises avec un monde qui ne connaît que la moquerie. Dans *Rigoletto*, nos rires avaient pour prix la misère

humaine – il y a toujours quelqu'un, avec une âme et une histoire, dont on rit. Dans *Falstaff*, le prix de nos rires, c'est l'opéra lui-même. Peut-être avons-nous à jamais perdu l'innocence nécessaire pour comprendre l'univers de l'opéra. On pourrait y voir un indice dans la résurgence du style *parlante* dans *Falstaff*, qu'a souligné le musicologue Steven Huebner[8]. Certes, ce *parlante* participe d'une référence à l'opéra du *passé*, où la rapidité du *parlante* est importante. Mais on peut aussi y voir l'effet d'une force prosaïque, qui alourdit le chant. À l'extrême opposée, on a les moments de grand lyrisme, où Nanette et Fenton font les tourtereaux en cachette. Mais précisément, c'est *en cachette* de tous ces personnages prosaïques, qui sont au bord de parler et d'abandonner le chant à force de s'esclaffer bruyamment.

Donc d'un côté, nous sommes dans une sorte d'*opera buffa*, et nous rions très moralement du vieux barbon frétilant comme un jeune. Mais nous rions de lui avec des commères et des compères dont la moralité n'est guère enviable – si l'on excepte Fenton et Nannette, trop jeunes pour être totalement corrompus. D'un autre côté, nous sommes dans une sorte d'opéra dans l'opéra, où nous nous moquons avec distance et ironie d'un genre de spectacle qui n'est plus tout à fait d'actualité. Ce que Verdi anticipe dans *Falstaff*, c'est quelque chose comme l'empire du second degré, qui envahit [beaucoup de mises en scène d'opéras aujourd'hui](#). Comme si l'opéra était trop décalé pour être vraiment *pris au sérieux* avec ses dieux, ses apparitions, ses duos au lyrisme exacerbé, etc. Force est de constater que c'est un homme qui symbolise le martyr (et le martyre) de l'opéra, tandis que ce sont des femmes qui l'assassinent – les benêts d'époux et de fiancés suivant tout simplement le mouvement.

***Falstaff* et la guerre des sexes**

Mais pourquoi la victoire des femmes aurait-elle quelques rapports avec la supposée défaite de l'opéra ? L'opéra de Boito et Verdi, comparé aux sources shakespeariennes, accentue fortement l'opposition entre les femmes. Si l'on met à part le jeune Fenton, dont le statut de puceau ne le place pas vraiment parmi les hommes, toutes les femmes, quels que soient leurs âges, sont ligüées contre les hommes : le mari cocu se vengeant de Falstaff est lui-même dupé pour permettre le mariage des deux tourtereaux. Cette opposition structurelle entre les sexes est marquée par un contraste très franc entre le rythme binaire, qui caractérise les scènes masculines, et l'alacrité du rythme ternaire, qui signale l'entrée en scène des femmes. Quand les femmes sont de la partie, le rythme s'accélère, devient plus vif. Ce contraste culmine dans une scène époustouflante, où les femmes et les hommes superposent leurs rythmes ternaire et binaire, ce qui est évidemment un morceau de bravoure pour les interprètes. Cette simplification de l'intrigue, par rapport à la comédie de Shakespeare, peut évidemment s'expliquer par le passage au livret d'opéra : il faut simplifier l'intrigue, afin de laisser plus de place à la musique, d'autant qu'il est inévitable qu'une partie des paroles échappent à la compréhension de l'auditeur dans un opéra. On peut limiter le phénomène, mais pas entièrement. Mais je voudrais suggérer qu'il y a sans doute une raison plus profonde à cette accentuation de la lutte entre les sexes. Tout d'abord, dans un univers opératique où les tessitures de contre-ténor et de castrat ont disparu, le contraste entre les voix masculines et les voix féminines est accentué. Dans *Falstaff*, aucune voix ne fait le pont entre l'univers masculin et l'univers féminin. Il n'y a pas de rôle de contralto, comme celui de Maddalena dans *Rigoletto* : prostituée à ses heures et sœur d'un tueur à gage, Maddalena évolue dans un monde d'hommes, et même si elle a un pincement au cœur pour le duc de Mantoue lorsqu'elle apprend que son frère doit l'assassiner, elle ne se fait aucune illusion sur ce que le duc lui promet au seuil de sa couche. En ce sens, dans *Rigoletto*, Maddalena se fait l'alliée d'un homme, même si, par sa lucidité désabusée, elle appartient à l'univers féminin. Madame Quickly, dont la tessiture se rapproche le plus de Maddalena, n'assume que parodiquement ce rôle de médiation entre le monde des femmes et le monde des

hommes : lorsqu'elle chante *Reverenzia* d'une voix qui la rapproche de la tessiture d'un contralto, c'est sur un mode parodique. C'est d'ailleurs le moment où elle feint d'être l'alliée des hommes. Du côté des hommes, on aurait pu imaginer que Fenton soit chanté par un mezzo-soprano, dans la lignée du Chérubin de Mozart ou du Roméo de Bellini. Verdi use quelquefois de ce type de rôle pour des personnages très jeunes : c'est le cas des pages dans *Don Carlo* et dans *Un Bal masqué*. Fenton est un *tenore di grazia*, ce qui le rapproche des héros de Donizetti : plus qu'une médiation entre le monde des hommes et le monde des femmes, c'est au fond un homme du passé de l'opéra, aussi jeune soit-il. Son caractère « décalé » dans l'univers verdien est renforcé par le centre de gravité des tessitures masculines, qui tire très clairement du côté des voix de baryton, avec Falstaff lui-même et Ford comme principaux personnages masculins.

Ces remarques sur les hauteurs de voix ne sont pas négligeables. À l'opéra, la tessiture est signifiante, ce que le critique musical George Bernard Shaw a résumé de manière humoristique : *opera is when a tenor and a soprano want to make love, but are prevented from doing so by a baritone*. Cette structuration de l'intrigue en fonction des tessitures doit être modulée selon les périodes, mais la tessiture n'est jamais neutre à l'opéra. Normalement, dans les opéras de Verdi, les séducteurs sont des ténors (Alfredo, le duc de Mantoue, Manrico, Otello, etc.)^[9]. En tant que baryton, Falstaff ne relève pas de cette catégorie de personnage. Mais il n'est pas non plus un tyran dangereux comme le comte de Luna dans *Le Trouvère*, ni non plus, à l'extrême inverse, une incarnation de la loi divine, comme le prophète Zacharie, basse, dans *Nabucco*. Selon Gilles de Van, cela est typique des voix de baryton chez Verdi, qui oscillent entre l'affect et la loi. Les prototypes en sont Giorgio Germont et Rigoletto. En ce sens, Falstaff est lui aussi, du point de vue des personnages, un baryton verdien typique, à la différence qu'il n'hésite pas entre la passion et la loi. Falstaff a le désir, la légèreté et l'innocence de la jeunesse, mais il n'a plus l'âge d'être ténor. En ce sens, il est un séducteur vieillissant, un ténor dégradé sexuellement en baryton. Mais symétriquement, il est aussi une basse dégradée, un personnage dont la maturité et l'énormité devraient lui conférer une autorité patriarcale et morale incontestable, mais dont il n'est jamais pourvu sur un mode autre qu'ironique. En un sens, la scène où nous voyons l'essence de Falstaff, c'est le moment où il est invisible sur la scène, et où sa voix est mise en abyme par Meg et Alice : imitée par les mezzo-sopranos, sa voix devient celle du Chérubin des *Noces de Figaro*, ce cupidon innocent et frétilant, qui ne cesse de raviver le désir sexuel partout où il passe.

Falstaff entre Don Giovanni et Almaviva

En évoquant Chérubin, je place donc Falstaff sur une seconde table des tessitures, qui est la table mozartienne. Sur cette table aussi, le baryton Falstaff est une basse parodiée. Je voudrais, pour finir, montrer la proximité de Falstaff avec deux « monstres » masculins de l'univers opératique : Almaviva et Don Giovanni.

Le comte Almaviva tout d'abord. Comme lui à la fin des *Noces de Figaro*, Falstaff est conduit dans un paysage nocturne où il ne reconnaît plus rien, et où il est joué par les femmes. Mais dans l'opéra de Mozart, ce jeu doit permettre à chaque couple de se reformer, et à l'amour conjugal de triompher. Dans l'opéra de Verdi, Falstaff est renvoyé à sa solitude. Il est le seul personnage à croire encore aux fées et à l'univers mythologique propice à l'opéra. À travers lui, ce n'est pas seulement une figure masculine qui est ridiculisée, mais peut-être le présumé du genre opératique lui-même. Le triomphe des femmes va-t-il nécessairement de pair avec l'effondrement de l'univers fictionnel de l'opéra ? Le triomphe des femmes va-t-il de pair avec la fin du désir, et la fin de la poésie ?

Mais la comparaison s'impose sans doute encore plus fortement avec Don Giovanni. Falstaff n'est pas seulement « un » Don Juan parmi d'autres dans l'histoire de l'opéra, qu'on pourrait classer aux côtés du duc de Mantoue dans *Rigoletto* ou de Pinkerton dans *Madame Butterfly*. Falstaff est une sorte de Don Juan tombé dans un univers prosaïque auquel il est désormais inadapté. La question est la suivante : est-ce parce que Don Giovanni a vieilli, et n'a plus l'âge de son désir ? Ou est-ce parce que le monde prosaïque de la fin du XIX^e siècle n'est plus digne de Don Giovanni ? De cette interrogation découlent des choix de mise en scène très différents : entre le comique un peu troupier d'un énorme Falstaff trop laid pour séduire vraiment, une insistance sur l'*empowerment* des femmes, et une tonalité mélancolique. Dans les entretiens que Podalydès a donnés quelques temps avant la création de la production caennaise à Lille la saison dernière (2022-2023), il semble que ce soit cette dernière tonalité qu'il a souhaité accentuer : Falstaff est malade, mais est-il vraiment responsable de sa maladie ?

On se souvient que dans la pièce de Molière, Dom Juan réussit le tour de force de séduire simultanément deux femmes. Il n'y a pas d'équivalent exact dans l'opéra de Da Ponte, sans doute en raison de la difficulté à traduire opératiquement les apartés. Mais on trouve deux équivalents dans l'opéra de Mozart et Da Ponte : la scène de séduction conjointe de Zerline et de Masetto, et la scène où, doué d'une ubiquité symbolique, Don Giovanni séduit simultanément Elvire et sa servante. Dans *Ou bien... Ou bien...*, Kierkegaard compare la version moliéresque du mythe de Dom Juan, et la version mozartienne. Dans la pièce de Molière, Dom Juan est un hypocrite. Il masque ses intentions pour assouvir ses passions, et c'est la duplicité du personnage qui est soulignée dans le dispositif théâtral des apartés alternés. Il en va tout autrement dans les équivalents opératiques de cette scène, où Don Giovanni n'a pour ainsi dire qu'à exprimer son désir pour qu'il soit suivi d'effets. Comme le suggère Kierkegaard, c'est en raison du médium propre de l'opéra qu'est le chant que le personnage de Don Giovanni change ainsi de tonalité morale. Pour m'exprimer dans des termes différents de Kierkegaard, je dirais qu'il y a une présomption de sincérité des personnages opératiques, en raison même des actes d'énonciation chantants dont ils usent. Par acte d'énonciation chantant, je veux dire que le chant n'est pas une couche musicale qui vient s'ajouter à la parole : ce qui est dit, la force avec laquelle cela est dit, l'intention avec laquelle cela est dit, tout cela est modifié par le fait que cela soit chanté, et chanté avec la technique lyrique, et non simplement proféré. L'opéra, ce n'est pas du théâtre que l'on place dans une boîte musicale. [L'opéra, c'est du théâtre où les personnages parlent en chantant](#), ce qui donne aux personnages et à l'histoire des caractéristiques différentes de leurs éventuels équivalents théâtraux. C'est pourquoi, selon Kierkegaard, le Don Giovanni de Da Ponte et Mozart incarne l'innocence même du désir, bien qu'il soit coupable de commettre ce qu'il commet.

Dans l'opéra de Verdi, Falstaff incarne lui aussi cette innocence du désir. Mais il échoue lamentablement dans sa tentative de double séduction, en envoyant une même missive aux deux femmes qu'il convoite. Le spectateur ne voit pas cette scène. Il n'entend pas la voix de Falstaff susurrant les mêmes mots d'amour à deux femmes en même temps. Falstaff n'a aucune chance de séduire par sa voix l'auditrice. Nous n'entendons que l'écho lointain de son message, ridiculisé par Alice et Meg. On peut faire deux lectures de cette scène. Selon la première lecture, un siècle plus tard, Zerline et Elvire se rebiffent enfin. Elles ne se font plus avoir par les sornettes interchangeables de Don Giovanni. Elles font montre de sororité, se paient le bougre, et le patriarcat avec. Alice et Meg font ce que les femmes de l'opéra de Mozart auraient dû faire. Mais selon une seconde lecture, nous sommes dans un monde où peut-être l'opéra n'est-il plus possible, un monde où les personnages d'opéra commencent à devenir des gros bedonnants ridicules aux voix inappropriées.

Un monde où Don Giovanni n'est plus qu'un agresseur, un monde où il doit être puni sur l'autel de l'égalité, est-il encore un monde où la fiction de l'opéra est acceptable ? Il me semble que c'est le doute qui habite *Falstaff*, et qui fait qu'on ne peut pas en avoir une lecture trop univoque. L'opéra est une fiction où les personnages parlent en chantant avec une technique particulière. Par conséquent, il est de la fiction même de l'opéra que certains personnages parlent avec autorité, et parfois avec violence. Il est également de la fiction même de l'opéra que, du fait d'une expression intégralement chantée, le lyrisme passionnel soit au premier plan. Par conséquent la passion la plus violente n'en sera pas moins sincère, et nous ne pouvons pas nous empêcher d'avoir quelque affection pour des individus pendables si on les rencontrait dans le monde réel. Aimer l'opéra, c'est être un peu amoureuse de Don Giovanni, même si l'on ne voudrait pas le rencontrer dans la vraie vie. Il est aussi de la fiction même de l'opéra que le monde soit habité par une musique continue et inaudible pour les personnages, émanant de puissances qui ne sont pas simplement les forces de la physique newtonienne. Un monde où des puissances spirituelles sont à l'œuvre et se soucient des hommes, pour leur bonheur ou leur malheur. Dans la structure fictionnelle de l'opéra, le chant de l'homme retentit, et le monde y répond. Quelle amertume que cette dernière scène de Falstaff, où le héros chante sans que ni le monde ni même l'héroïne ne réponde. Il est seul à croire encore que la nature est habitée par l'esprit, à croire que le désir est plus fort que les conventions sociales, et qu'il est à la source de ce que l'esprit humain a créé de plus beau. Falstaff ridiculisé, c'est un peu l'opéra ridiculisé, et comme Verdi est sans doute un peu misogyne, c'est selon lui le prix à payer pour la victoire des femmes. En ce sens, *Falstaff* n'est guère féministe, mais la vraie question posée par Verdi et Boito est celle des conditions de possibilité de l'opéra. La Modernité est-elle digne de l'opéra ?

Maud Pouradier, « *Falstaff* de Verdi : enfin la victoire des femmes à l'opéra, ou l'opéra défait par les femmes ? » in *Esthétique et philosophie de l'art*, 14 décembre 2023. Disponible à l'adresse <https://philodelart.hypotheses.org/3557>

[1] Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

[2] « Il n'y a rien à *expié*. La société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime *sacrifiable*, une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger. » René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Albin Michel, réimpr. Hachette Littératures, 1990, p. 13.

[3] Gilles de Van, *Verdi, un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 166.

[4] Gilles de Van, *ibid.*, p. 325.

[5] *Ibid.*

[6] Hegel, *Cours d'esthétique*, III, tr. fr. J.-P. Lefebvre et V. Von Schenck, Paris, Aubier, 1997, p. 497.

[7] *Ibid.*, p. 497-498.

[8] Steven Huebner, *Les Opéras de Verdi. Éléments d'un langage musico-dramatique*, Montréal (Canada), Presses de l'université de Montréal, p. 209-270.

[\[9\]](#) Gilles de Van, *op. cit.*, p. 84.