



CLIO. Histoire, femmes et sociétés

Numéro 11 (2000)
Parler, chanter, lire, écrire

Annie PARADIS

L'Incantatrice. Mozart, la voix de la mère

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Annie PARADIS, « L'Incantatrice. Mozart, la voix de la mère », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 11 | 2000, mis en ligne le 24 mai 2006. URL : <http://clio.revues.org/index213.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Presses universitaires du Mirail
<http://clio.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://clio.revues.org/index213.html>
Document généré automatiquement le 04 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Annie PARADIS

L'Incantatrice. Mozart, la voix de la mère

(...) *Malheureuse, comme je lance des trilles !*

Quel oiseau donc, assis

Sur les hautes branches

D'un chêne ou d'un sapin, mère

Une seule fois, par ses gémissements

Chante à l'unisson de mes douleurs ?

Euripide, Phéniciennes

30 septembre 1791, Vienne, Théâtre Auf der Wieden

2 Final en apothéose de *La Flûte enchantée*, livret d'Emmanuel Schikaneder, musique de Wolfgang Amadeus Mozart.

4 Dixième Tableau. « La scène se transforme tout entière “en un soleil”, Sarastro, debout, domine l'assemblée. Tamino et Pamina portent des vêtements sacerdotaux. A côté d'eux sont alignés de part et d'autre les prêtres égyptiens. Les trois enfants portent des fleurs »¹. Montée des violons en arpège, fanfare ; s'élève alors, profonde, majestueuse, la voix de Sarastro : « *Les rayons du soleil expulsent la nuit...* ». Plus d'ombre au tableau ; le Maître du disque solaire règne désormais sans partage car la Déesse voilée de noir, celle dont nul mortel n'a jamais vu le visage, la puissante Reine de la Nuit, s'est abîmée dans la nuit éternelle. La voix s'est tue, engloutie, défaite, la grande voix de soprano héroïque qui ruisselait en cascades de vocalises à la clarté bleutée de glacier, la voix inouïe, surhumaine de la Reine, celle de la femme, de la mère affolée de douleur et de vengeance. Le Jour chasse la Nuit ; dans l'intervalle une jeune fille trouve un mari, la mère s'efface. Une histoire banale. *Allegro*, chœur final.

5 4 juillet 1778, Paris, Eglise Saint Eustache

Cet acte est du 4. Marie Pertl. Ledit jour, Marie-Anne Pertl, âgée de 57 ans, femme de Léopold Mozart, maître de chapelle à Salzbourg en Bavière, décédée d'hier, rue du Gros-Chenet a été inhumée au cimetière, en présence de Wolfgang Amadé, son fils, et de François Heina, trompette de cheval-légers de la garde du roy.

(Registre de l'église saint Eustache)

7 De la scène du théâtre à celle de la vie, une autre mère, une autre voix disparaît dans le clair obscur d'une chaude nuit d'été. Jusqu'au bout, le fils a été à ses côtés ; pour une fois il n'a pas la « tête pleine uniquement de notes » ainsi que lui reproche Léopold, ce père lointain et redoutable qui, de Salzbourg, par lettre interposée continue à faire régner sa loi sur l'épouse et le fils, trop légers, trop peu attentifs à ses conseils éclairés. Wolfgang a 22 ans, il n'a jamais vu mourir personne ; il se tient près du lit, dans cette triste chambre d'auberge où sa mère agonise. La nuit s'étire en longueur... A 10 heures 21 minutes, Anna-Maria Mozart, la discrète, l'aimante, la joyeuse, s'éteint « comme une lumière »², laissant, pour la première fois, son enfant seul dans la nuit. *Adagio*. Sans le tintement de son rire de jeune fille, sans la tendresse attentive de ses mains qui savaient si bien chasser la fièvre et les idées noires, ses mains de dentellière, précises et légères³.

8 La voix s'est tue mais — la mineur, *andante cantabile con espressione* — la voici qui chante doucement dans la sonate pour piano⁴ que Wolfgang écrit le lendemain et cette voix a la tendresse et la simplicité des variations exécutées sur « *Ah vous dirai-je maman* » composées en même temps que cette sonate.

9 Treize ans plus tard, en 1791 — Mozart n'a plus que six mois à vivre — c'est la grande voix de la Reine de la Nuit qui prend en charge dans l'ultime opéra le chant maternel et de quelle manière ! Une voix de glace et de flamme, un chant à la fois pétrifié, pétrifiant, brûlé et brûlant, un chant de l'extrême, celui de la souffrance et de la révolte bien loin de celui d'Anna

Maria dont les plaintes ne se font entendre que *sotto voce*, çà et là dans la correspondance mozartienne :

Anna Maria Mozart à son mari Léopold

Mannheim, 18 décembre 1777⁵

Ici, on a aussi beaucoup de dépenses, car même sans rien payer pour la chambre et la nourriture, il faut dépenser pour la lessive, qui est très chère, les chaussures, la poudre à cheveux, les pommades et autres futilités qui ne me viennent pas à l'esprit mais qui coûtent toutes cher, de sorte qu'on a toujours assez de dépenses. Je ne sais comment je pourrais vivre encore plus sagement : depuis mon départ de Salzbourg, je ne me suis fait faire qu'une seule coiffe, n'ai pas acheté de chaussures, n'ai jamais bu de vin dans les auberges, sauf lorsque Wolfgang a pris son repas avec moi. Nous avons alors bu ensemble un pichet. Et malgré tout, la note a été élevée. Rien que pour la chambre, le feu et les chandelles, cela fait 30 florins pour les six semaines que nous avons passées ici : et pourtant la chambre était sous les combles avec deux misérables lits, où je n'ai pu me réchauffer les pieds, et je passais mon temps enveloppée dans des fourrures avec des chaussons de feutre...⁶

- 10 Point d'orgue. A ce point de notre discours, une question se pose : est-il légitime d'entrecroiser ainsi l'opéra et la vie, de « broder » sur une relation apparemment ténue, au risque de trahir peut-être, ce faisant, et l'un et l'autre ? Les liens qui se tissent entre œuvre et biographie sont complexes ; mais comment ne pas prendre le risque de l'aventure lorsque ces deux voix maternelles si dissemblables résonnent ensemble et que la relation, pour l'ethnologue, se tisse quasiment d'elle-même ? Cette commune « tessiture » maternelle, comment alors l'appréhender, la mettre à jour sinon en la tissant précautionneusement, en brodant le tissu à petits points délicats ? Un patient et passionnant travail de brodeuse, de dentellière ? L'ouvrage est commencé, il conviendra de le terminer. Pour cela, esquissons d'abord le motif à orner.

Les « trois mères » de Mozart

- 11 Les personnages de mère sont quasi absents du théâtre lyrique mozartien, comme d'ailleurs de la scène en général en cette seconde partie du XVIII^e siècle⁷. Les pères occupent toute la place, dans la représentation comme dans la vie. Si, sous l'influence de Rousseau et de son *Emile*, la fonction maternelle est revalorisée, celle-ci reste sous contrôle masculin ; en effet, s'il appartient aux mères de prendre soin de leurs petits, de les aimer, de se sacrifier au besoin pour eux, les principes de leur éducation sont définis et appliqués par les hommes : « *Et maintenant, pas un mot de plus ; ne cherche pas à percer le secret des choses qui échappent à l'entendement d'une femme. Ton devoir est de te laisser guider, ta fille et toi, par des hommes sages* »⁸. Dans *La Flûte enchantée*, ces paroles du père de Pamina à son épouse la Reine de la Nuit qu'elle-même rapporte à sa fille résument parfaitement l'attitude sociale de l'époque à l'égard des mères et des femmes en général : silence et obéissance, vertus qui sont également celles que les prêtres d'Isis, dans le Temple de l'initiation, inculquent au jeune prince Tamino et, avec plus de difficultés, à son turbulent compagnon, le garçon-oiseau Papageno. L'acquisition de la sagesse, but premier de l'initiation selon ces « hommes sages », ne concerne donc pas uniquement les jeunes gens ; les filles aussi doivent être placées sous tutelle mais le temps de leur apprentissage ne se limite pas à celui de la jeunesse ; épouses et mères, les femmes restent des éternelles apprenties : leur nature féminine n'en fait-elle pas des êtres imprévisibles, faillibles ?
- 12 Or, il est remarquable de constater que dans les opéras mozartiens, les trois personnages de mère, explicitement désignés comme tels⁹, sont des mères, non pas « indignes », mais en tout cas, non conformes au modèle du temps. Voici d'abord Vénus, la belle déesse, héroïne secondaire d'une petite pastorale de la jeunesse de Mozart¹⁰. Vénus, du haut de son nuage rose, surveille l'éducation de son fils Ascanio ; elle lui destine comme épouse la nymphe Silvia et a fixé les règles de son apprentissage. Ascanio, le prince-berger, ne devra pas révéler à celle qu'il aime sa véritable identité. Epreuves, amours et embrouilles, tout finira bien et Ascanio,

avec la bénédiction de sa mère, ira fonder Alce la belle aux côtés de sa nymphe. *Ascanio*, 1771, *La Flûte enchantée*, 1791. Le début, la fin d'un parcours et des ressemblances troublantes entre les deux oeuvres, notamment en ce qui concerne les personnages de mère : l'imposante déesse de la pastorale préfigure la Reine de la Nuit de l'ultime opéra ; sa première aria déroule des vocalises que nous retrouvons vingt ans plus tard, magnifiées, terrifiantes. Vénus règne en maître dans son royaume sans hommes, comme la Reine dans le sien ; mais si Ascanio passe de la jeunesse à l'âge adulte sous la conduite éclairée de sa mère, il n'en ira pas de même pour Pamina Entre les deux opéras, les deux déesses, une maîtresse femme : la Marceline des *Noces de Figaro* (1786). Une mère très singulière.

13 Soit, au début de l'opéra, une duègne acariâtre et amoureuse de celui qu'il ne faut pas : Figaro, le fiancé de Suzanne ; pauvre Marceline, pitoyable et ridicule dans son entêtement à vouloir épouser plus jeune qu'elle ! Et puis, coup de théâtre ! Lors d'une scène mémorable, la voici qui se découvre mère de ce même Figaro, enfant illégitime qui lui a été volé autrefois. Emotions, congratulations, exclamations, embrassades : « *Reconnais dans cette étreinte une mère, fils bien-aimé* »¹¹. En un raccourci saisissant, Marceline passe ainsi de l'état de rèche duègne à celui de mère affectueuse, puis de fiancée acceptable, enfin à celui de digne épouse au bout de cette « Folle journée », le vieux docteur Bartholo ayant accepté de réparer son erreur de jeunesse. Voici Figaro dûment pourvu de parents ; la voix de la mère a transformé le garçon sans origine du début de l'œuvre, en fils, par conséquent en époux possible cette fois de la charmante Suzanne.

14 Cette voix de la mère par laquelle s'accomplissent — plus ou moins facilement — les passages, Comment Mozart l'entend-t-il ? Comment chante-t-elle ? Quelle musique leur donne corps et vie ?

15 Une aria pour Vénus (*Ascanio*), une aria pour Marceline (*Les Noces de Figaro*), deux arias pour la Reine de la Nuit (*La Flûte enchantée*). Si, dans un opéra, l'aria constitue le moment privilégié, celui de l'intimité, de l'épanchement lyrique du sentiment, de l'affect, il est aussi celui par lequel l'interprète peut faire valoir au mieux son art du chant. On pourrait donc penser au décompte des airs, que les mères du théâtre lyrique mozartien ne sont guère avantagées... Or, il n'en est rien ; et même, elles s'en tirent plutôt bien, notamment en ce qui concerne la Reine de la Nuit dont les deux arias ponctuent avec magnificence le premier et le deuxième acte de *La Flûte enchantée*. Une première constatation s'impose : inférieures socialement dans la réalité du temps, les mères, sur la scène de l'opéra, sont traitées, musicalement s'entend, tout au moins à l'égal des autres personnages. Mais quelle place le livret leur laisse-t-il ? Tout comme sur la scène de la vie, leur rôle dans la dramaturgie est-il accessoire ? Il ne l'est pas. Mères aimantes mais rebelles au pouvoir masculin — pour Vénus la question ne se pose même pas — Marceline et surtout la Reine « flamboyante d'étoiles » parlent, ou plutôt chantent haut et fort, et cette voix maternelle, possède le pouvoir de nouer et de dénouer les intrigues, de séduire, de rassurer et parfois même de terrifier les enfants en apprentissage de vie.

16 Rassurante, aimante, ainsi fut Anna Maria Mozart en son temps ; rebelle, jamais :

Post scriptum d'Anna Maria Mozart sur une lettre de Wolfgang à son père

Mannheim, 7 mars 1778

Cette semaine je suis extrêmement occupée si bien que je ne sais plus où donner de la tête pour tout mettre en ordre. Tout repose sur moi et j'ai suffisamment de choses à l'esprit, tu peux l'imaginer. j'espère toutefois que tout se passera bien avec l'aide de Dieu et que nous arriverons sains et saufs à Paris. Ce long voyage sera sûrement bien pénible mais, au nom de Dieu, cela doit être puisque c'est la volonté divine. *Adio*, portez-vous bien. Je vous embrasse des milliers de fois et demeure ton épouse fidèle

Maria Anna Mozart¹²

- 17 Ecrire, chanter. La voix de la mère dans la correspondance résonne doucement — une petite musique de nuit — la plume crisse, court sur le papier à lettres ; mots humbles, quotidiens, touchants, d'une femme quotidienne ; ce siècle des Lumières laisse dans l'ombre toutes les Anna Maria, et leurs lettres, écrites malhabilement, à l'orthographe approximative, auront peu d'écho. Qui se soucie de questions importantes telles que : « Comment va le canari ? Chante-t-il toujours ? » ou « Je suis bien triste pour le pauvre Martinelli ; que va faire Lenerl, maintenant ? L'héritage ne sera pas bien gros... » ; qui se soucie de savoir que : « Maman fait dire à Nannerl que la doublure pour la jupe est dans la grande armoire, à droite et tout en bas » et que « le coton n'est pas en écheveaux mais en pelotes dans un torchon bleu » ?¹³. L'écriture comme une pelote dont la mère et le fils déroulent le fil reliant ceux qui voyagent à ceux qui sont restés, là-bas, au pays, à Salzbourg ; un mari, un père, une fille, une sœur, les amis. La conversation est continue, elle ne doit pas s'interrompre ; si, d'un côté ou de l'autre, l'écriture s'absente, l'angoisse s'installe ; le silence de l'écriture est un silence de mort. Un monde sans musique.
- 18 Anna Maria à la fin d'une lettre à son mari : « Je suis ta malheureuse veuve abandonnée ». Soupir, point d'orgue.
- 19 De l'autre côté du miroir, mère d'opéra s'emporte en une aria de tumulte et de douleur ; la Reine crie dans sa Nuit ; sous ses yeux, on lui a ravi sa fille, la douce, la belle Pamina.
- Avec elle mon bonheur est perdu (...) je la vois encore trembler, je vois son anxiété, son effroi et ses timides efforts ! Il a fallu que je la voie disparaître : « Ah ! Aidez-moi » fut tout ce qu'elle dit, mais ses plaintes étaient vaines car j'étais impuissante à l'aider¹⁴.
- 20 Ce récit tragique de l'enlèvement est écrit par Mozart d'une manière singulière ; le tempo est lent — *largo* — mais à l'intérieur, la tension est extrême ; un rythme incantatoire à l'orchestre crée une atmosphère angoissante ; le fil de la mélodie est tendu à se rompre ; il casse brutalement sur les cris de la fille mimés par la mère : « *Ach helft* ». La voix retombe comme épuisée : « C'est tout ce qu'elle dit ». Changement brutal de tonalité — sol mineur / si bémol — ponctué de violents accords, *forte*. Ruée dans l'*Allegro* ; la Reine interpelle le jeune homme Tamino : « Toi, toi, toi, tu iras la délivrer, tu sauveras ma fille et elle sera tienne pour toujours ... ». Bientôt le texte devient indicible car la voix grimpe plus haut, toujours plus haut, en une longue broderie de vocalises ; petites dents acérées du chant, pointes d'aiguilles qui, à chaque piqure de note, à chaque « piqué » semblent aviver la blessure ; à l'extrême aigu de sa tessiture, hors sens, la mère, douleur et rage impuissante, crie : contre-fa ; une note proprement inouïe.
- 21 Folle incantation, chant du deuil de l'enfant chérie, certes ; mais cette déploration ne révèle-t-elle pas une douleur plus intime, plus secrète : celle de la mère dont le temps est venu d'accepter que sa fille-enfant, cet autre elle-même, devienne une jeune fille en âge de prendre époux ? Cette nécessaire séparation, la Reine ne s'y résout pas, puisqu'il faut la violence du rapt pour qu'elle s'accomplisse. Pamina enlevée par Sarastro, transportée dans le monde des hommes, la Reine doit composer avec l'inévitable ; échoué à point dans le Royaume de la Nuit, le jeune Tamino fera un époux parfait si toutefois il parvient à enlever Pamina à Sarastro qui la veut pour lui-même. Mais, là encore, la défaite de la mère est programmée : « elle sera tienne pour toujours » ; significativement, ce sont ces mots qui déclenchent les vocalises véhémentes sur lesquelles culmine l'aria. Dès le début de l'opéra, la disparition finale de la Souveraine flamboyante n'est-elle pas inscrite dans ce chant de la démesure ? Disparaître, puisqu'il le faut, mais non sans combattre, sans clamer sa révolte. Il faudra une deuxième aria plus terrifiante encore au deuxième acte, une aria de meurtre, pour consommer la défaite de la mère, c'est-à-dire préparer l'avènement de la fille¹⁵.
- 22 Acte II, scène 8. Tandis que le prince Tamino subit, dans le temple de Sarastro les épreuves de l'initiation qui feront de lui un homme, la Reine surgit devant sa fille toujours prisonnière. Eclairs, tonnerre. Pamina se jette dans les bras de sa mère, l'implore : « Fuyons, mère chérie !

Sous ta protection, je brave tous les dangers ». Mais la Reine sait qu'il est déjà trop tard, la douce jeune fille est perdue pour elle, Pamina appartient désormais au royaume solaire ; elle a quitté la Nuit maternelle, protectrice, pour toujours. Il ne reste plus qu'à entériner ce nouvel état des choses, c'est-à-dire à rompre brutalement le lien familial :

Une colère terrible consume mon cœur ; le désespoir et la mort m'enflamment ! Si Sarastro ne meurt pas de ta main, tu n'es plus ma fille, non plus jamais ! Sois bannie à tout jamais, perdue à tout jamais, à jamais détruits tous les liens de la Nature si Sarastro ne meurt pas de ta main ! Entendez, dieux de la vengeance, le serment d'une mère¹⁶.

- 23 *Allegro assai*, ré mineur — tonalité d'exception chez Mozart — ni introduction orchestrale, ni récitatif. Une envolée immédiate de la voix soutenue par un orchestre somptueux et, à nouveau, les fulgurantes vocalises ; long ruban souple qui se rompt soudain puis se reforme en broderies de notes piquées, *staccato*, dentelle rigide trouée d'infimes silences ; une montée vertigineuse jusqu'au suraigu de la tessiture, à la limite une fois encore du cri. La douleur s'exaspère ici en fureur folle, noire comme la nuit éternelle où, bientôt, le chant délirant de la mère s'abîmera. L'appel au meurtre est l'arme suprême ; retournée non pas contre la fille, mais contre elle-même et le poignard, ultime cadeau maternel, deviendra, un peu plus tard, l'instrument de l'épreuve pour Pamina. La grande voix de soprano résonne, tragique, magnifique... « elle disparaît » dit le livret. Il est temps pour Pamina de faire entendre la sienne, celle que — enfermée dans sa voix d'enfance — elle ne connaît pas encore : sa grande voix de soprano, sa voix d'amoureuse, de femme¹⁷.

Le grand partage

- 24 Une femme chasse l'autre, le règne d'une Reine, d'une mère s'achève, celui d'une autre Reine va commencer ; ce qui signifie, dans l'opéra mozartien, qu'une soprano remplace une autre soprano. Tout se joue en effet autour de la voix ; et nous voici parvenus ici au motif central de notre broderie. Dans le théâtre lyrique mozartien en effet, les personnages féminins sont dotés d'une unique tessiture, celle de soprano, ce qui place vocalement — et souvent musicalement — les femmes et les jeunes filles sur le même plan. *Così fan tutte*... Dès lors comment distinguer — au niveau strictement musical — la femme mariée (la Comtesse des *Noces de Figaro*), la duègne (Marceline/*Les Noces de Figaro*), la veuve, la mère (La Reine de la Nuit) de la toute jeune fille (Barberine/*Les Noces de Figaro*), de la fiancée (Anna/*Don Giovanni*), ou la jeune fille (Pamina) ? Tous ces « états de femme »¹⁸ pourtant ne sont pas ignorés ; au-delà des différences de timbre, de couleur, de puissance, ils sont tous contenus dans cette unique voix de soprano, la voix haute, la voix même de la féminité en musique selon Mozart. Mais comment penser cette unique voix féminine sans tenir compte de l'autre part du chant, celle du masculin ? Quelle est la voix des pères, des rois, des maris, des fiancés, des garçons ? A la conjonction du côté féminin répond la disjonction du côté masculin car Mozart scinde le groupe des hommes en deux clans : les jeunes et les vieux, dotés d'une tessiture aux antipodes l'une de l'autre. Aux jeunes, la voix haute, légère de ténor, aux vieux la voix grave, profonde, de basse. Impossible de confondre ainsi le jeune prince Tamino et le Sage Sarastro, le vieux philosophe Alfonso et son jeune « apprenti » Ferrando (*Così fan tutte*) ; mais il est vrai que Guglielmo, l'autre jeune « apprenti » d'Alfonso est également basse¹⁹.
- 25 Une voix féminine pour tous les personnages féminins, deux voix masculines pour les personnages masculins ; cette adéquation de la voix au sexe du personnage semble aller de soi et pourtant elle pose problème. En effet, jusqu'à Mozart, l'opéra, vocalement, est asexué. *L'opera seria* — tragédie en musique qui met aux prises les dieux et les hommes — est le règne des castrats dont les voix aiguës, hors sexe, peuvent indifféremment être affectées à des rôles féminins, masculins et même « virils » sans égard au sexe « réel » des personnages ; le « *primo uomo* » occupe le devant de la scène ; il peut incarner aussi bien le roi, l'amant, le guerrier que la femme amoureuse ou délaissée²⁰. Bien que peu nombreuses, les femmes

ne sont pas absentes de la scène où elles tiennent souvent... des rôles d'hommes ; ainsi nul ne s'étonnait que dans un même opéra soient réunis le castrat Farinelli en Reine d'Égypte et la cantatrice Victoria Tesi (contralto) en Antoine ! Des codes, des conventions permettent cependant de ne pas s'égarer dans ce labyrinthe vocal ; les personnages âgés possèdent les voix les plus graves, les jeunes les plus aiguës. La tessiture haute est donc perçue non comme une caractéristique sexuelle mais comme constitutive d'un état : la jeunesse.

26 Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, au moment où Mozart aborde l'opéra, le genre *seria* est sur le déclin, *l'opera buffa*, en plein essor, relié à l'ascension de la bourgeoisie, consacre — loin des intrigues mythologiques et de ses héros les castrats — l'avènement de la cantatrice²¹. C'est dans ce contexte que se met en place, avec Mozart, une véritable différenciation sexuelle des voix ; désormais il y aura adéquation totale entre la voix, le sexe " réel " du personnage et celui ou celle qui l'incarne²². Cette redistribution des rôles dans *l'opera buffa* n'atteint cependant pas *l'opera seria* qui perdure encore et pour lequel Mozart compose. En 1781, il écrit *Idoménée*, une tragédie adaptée d'une œuvre lyrique française. Idoménée, le vieux roi de Crète, est un ténor, Idamante, son fils, un castrat. Une seule tessiture — aiguë — pour deux rôles masculins : un père et son fils. Cette confusion des rôles que génère cette unique tessiture gêne-t-elle Mozart ? Certainement, car dans une lettre à son père, il l'entretient du projet de confier — pour une reprise ultérieure de l'œuvre — le rôle d'Idoménée à une basse et celui d'Idamante à un ténor²³. Toujours ce souci d'établir la bonne distance entre le jeune et le vieux, le père et le fils, que nous retrouvons à l'identique dans *l'opera buffa*.

Le chant de l'alouette

27 Mais ne quittons pas encore *Idoménée*, car, du côté des personnages féminins et de leur voix — Ilia, jeune princesse troyenne captive et Electre, princesse grecque, toutes deux amoureuses d'Idamante — nous retrouverons au détour du chemin Pamina et la Reine de la Nuit. Ilia la lumineuse, Electre la noire : deux soprani. Ilia, la voix de l'Amour, celle par qui s'accomplissent les passages et la refondation du royaume de Crète mis à mal par le conflit père/fils ; au final de l'opéra, Ilia épouse Idamante ; quant à Electre, celle qui aime mal, la jalouse, la haineuse, elle disparaît après deux arias dont la violence et la virtuosité vocale préfigurent à bien des égards celles — dix ans plus tard — de la Reine. Deux princesses dans un cas, une reine et sa fille dans l'autre ; une unique voix et deux parcours égaux deux à deux : Ilia et Pamina entrent dans le mariage tandis qu'Electre et la Souveraine flamboyante d'étoiles sont proprement « liquidées ». N'est-ce pas, à travers cette voix unique du soprano, la question de la différenciation des parcours féminins, donc du statut du personnage qui est posée ? Mozart résout ce problème par le discours musical qu'il attribue à ses héroïnes. Ilia et Pamina s'expriment de la même manière : aria à vocalises, légèreté de la voix, transparence du timbre ; *legato* des phrases qui s'étirent, *cantabile*, long fil soyeux de brodeuse qui passe et repasse, ornant joliment le motif. Du côté d'Electre et de la Reine, le chant se fait « héroïque » : la voix est toujours légère mais elle a peut-être plus de corps — plus de féminité ? — les arias multiplient les difficultés techniques, notamment en ce qui concerne les vocalises, toujours tendues à l'extrême, toujours périlleuses. Ces chants ainsi nettement différenciés renferment en leurs belles vibrations des destins féminins différents, l'un est synonyme de réussite, l'autre d'échec. On pourrait énoncer autrement ce postulat : dans un cas — celui d'Ilia et de Pamina — le discours musical fait passer les jeunes filles à un autre statut, dans l'autre cas — celui d'Electre et de la Reine — il fixe le personnage dans un état et cet enfermement mène à la mort.

28 Cependant, un point reste encore à éclaircir ; Ilia et Pamina : deux jeunes filles qui vont devenir des femmes ; elles possèdent la même tessiture, un discours musical identique qui correspond à leur commun devenir dans l'opéra ; mais qu'en est-il de nos deux autres héroïnes ? C'est là que le fil de notre ouvrage s'emmêle car si Electre est également une jeune fille en attente d'époux, la Reine, elle, est une veuve, une mère. Deux « états de femme » pour une seule voix,

une seule manière de chant et un commun destin tragique. Ramener la jeune fille vers la femme accomplie, la mère, est impossible ; l'état de jeune fille précède celui de femme et le chemin ne peut se refaire puisqu'il n'a pas été parcouru encore. Mais le contraire ? Ramener la mère du côté de la jeune fille ? La Reine du côté d'Electre, de la princesse ? Oui, dit Mozart ; oui, toutes les femmes, même les épouses, les duègnes, les mères sont d'éternelles jeunes filles ; en elles toujours résonne la note haute, légère, juvénile de leurs filles sororales dont il faut bien, un jour, se séparer ; en elles couvent toujours le feu, la passion des filles sauvages, folles — foudre et éclairs — que le mariage se chargera d'assagir.

29 Car, ce sont bien *d'abord* les jeunes filles qui, dans tous les opéras mozartiens, portent ce chant de la démesure, mais un instant seulement, celui, fugitif, d'une grande aria « héroïque », juste le temps d'une violente crise intérieure, d'une tension intime extrême qui ne peuvent trouver à s'exprimer qu'à travers cet épanchement vocal excessif. Alors Anna, Fiordiligi, Constanze, et même Ilia ou Pamina la douce, toutes les mozartiennes jeunes filles, déroulent, *allegro assai*, le fil rouge des vocalises, de ces *colorature*, brodant en notes piquées le tissu à la fois léger et dense du chant ; ouvrage de fille, « marquette sonore »²⁴. Mais quelle peut être la signification de ce chant aussi véhément que passager ? Pourquoi ces airs « héroïques » — qui viennent directement de *l'opera seria* — apparaissent-ils si nécessaires à Mozart qu'il n'hésite pas à transgresser délibérément les règles strictes de la séparation des genres tragédie/comédie en introduisant un élément du *seria* dans *l'opera buffa* ? Dans le parcours social d'apprentissage — ce chemin coutumier qui mène de la jeunesse à la maturité — que déploie tout le théâtre lyrique mozartien, la grande aria, dans le parcours féminin, constitue une étape obligée, une véritable épreuve à la fois pour le personnage et pour l'interprète. Pour le personnage car l'aria — ce moment d'introspection douloureuse le plus souvent, parfois élégiaque — marque un tournant décisif dans son cheminement intérieur ; seul moment où la voix féminine résonne avec autant de splendeur, l'aria constitue ce point de bascule, ce passage — et on nomme aussi les vocalises « *passaggi* » — par lequel la jeune fille, à travers son chant, trouve véritablement, pour la première fois, sa voix de femme, bien avant que le livret n'entérine, au final de l'opéra, son changement de statut. Alors nous ne nous étonnerons pas que Pamina, parce qu'elle croit que son Prince ne l'aime plus, s'envole en une aria déchirante, une aria de folie, belle à pleurer, où la voix, soudain, s'affirme dans sa plénitude au moment même où elle peut sombrer dans le silence — ou le vacarme — de la folie²⁵. Jamais, par ce chant, Pamina n'a été aussi proche de sa mère... Et Mozart écrit cette aria de la fille dans la même tonalité que le premier air de la mère, sol mineur.

30 Du côté de l'interprète, l'épreuve n'est pas moins redoutable car ces arias héroïques sont d'une difficulté technique folle ; on dirait que Mozart multiplie comme à plaisir les pièges sous les pas de ses cantatrices ; ces airs demandent un énorme soutien, donc la maîtrise parfaite du souffle, un registre étendu, une grande souplesse de la voix, une extrême légèreté pour atteindre les suraigus et en même temps une certaine puissance du son. Un chant impossible puisqu'il faut concilier les contraires : pesanteur et légèreté, densité et transparence, l'improbable rencontre de la terre et du ciel. On peut aller plus loin encore ; s'agirait-il d'expérimenter, du grave au suraigu, du plus dense au plus léger, toutes les possibilités de la voix comme si toutes ces possibilités correspondaient mystérieusement à tous les parcours féminins, les contenaient tous ? Alors une même cantatrice peut chanter par exemple successivement, au cours de sa carrière, tous les rôles féminins des *Noces de Figaro* : Barberine, la gamine, puis Chérubin le jeune page, puis Suzanne, la fiancée à l'aube de ses noces, puis l'épouse du Comte Almaviva, Rosine, et enfin Marceline, la duègne, la mère de Figaro ; et **chanter en même temps**, dans deux productions différentes, les rôles de la jeune fille Suzanne et de la Comtesse Rosine. Le rôle de Marceline arrive, logiquement, en fin de carrière, lorsque la chanteuse a l'âge du rôle... mais ce qui est logique du point de vue des metteurs en scène et de la « vraisemblance » théâtrale ne l'est pas au niveau de la voix puisque l'aria de Marceline à l'acte

IV des *Noces* réclame autant de technique vocale que les deux airs de la Comtesse. On voit bien comment les parcours féminins dans l'opéra mozartien entrent en résonance avec les parcours des interprètes : à la fois dans la distance et dans la proximité, parfois la plus étroite. En 1786, Nannina Gottlieb crée le personnage de Barberine dans les *Noces*, elle a 12 ans à l'époque ; en 1791, elle est, dans *La Flûte enchantée*, la première Pamina, elle a 17 ans. L'initiation de la petite Barberine, commencée dans *Les Noces* avec une ariette minuscule autour d'une épingle perdue s'achève ainsi cinq ans plus tard, sur les ailes de cette aria merveilleuse qui consacre l'émergence d'une voix de femme ; parfaite adéquation entre le temps du personnage et celui de la vie.

« On est de son enfance comme d'un pays »²⁶

31 Ces arias « héroïques » ont donc pour effet de faire passer symboliquement les jeunes filles d'une voix à l'autre à l'intérieur d'une tessiture, elle, immuable. Ce passage est irréversible ; par contre, du côté des épouses, des mères surtout, le retour en arrière est possible, et c'est bien là ce qui semble intéresser Mozart. Il suffit d'un rien, d'un hasard pour que ces femmes faites, ces anciennes jeunes filles, s'embrasent à nouveau ; qu'elles s'élancent, ces femmes alouettes, au plus haut de leur voix, quitte à être consumées — comme la Reine, par le brasier. Alors Marceline, la duègne, retrouve sa voix de jeune fille le temps d'une grande aria à vocalises, d'un dernier envol avant de redevenir la mère de Figaro, la femme du vieux docteur Bartholo ; Vénus, la belle déesse, bien qu'ayant eu époux humain et fils en âge de prendre épouse, chante au plus haut sa joie d'éternelle amoureuse et la Souveraine resplendissante d'étoiles — parce qu'elle a croisé la route d'un beau prince destiné à sa fille — s'abîme dans son chant fou d'alouette, ivre de sa propre voix, de son bonheur et de sa douleur extrêmes de se découvrir encore séduisante, séductrice, au moment même où son trésor, Pamina, sa belle amoureuse, la quitte pour aller à son tour vers son destin de femme. Ajoutons un dernier point au motif central de notre broderie : lors de la création d'*Idoménée*, les rôles d'Electre et d'Ilia étaient tenus par Dorothea et Lisel Wendling : la mère et la fille dans la vie... Dorothea, la mère, chantait celui d'Ilia... Quant à Josepha Hofer, celle qui échoit le rôle terrifiant de la Reine de la Nuit — seul rôle du théâtre mozartien à être « héroïque » de bout en bout — si nous savons par la correspondance mozartienne qu'elle était excellente cuisinière, nous savons surtout qu'elle était la sœur de Constanze, la femme de Mozart. Constanze, le refuge de Wolfgang contre le monde méchant, celle à laquelle il écrit dans la langue des oiseaux, la langue des juvéniles amoureux mais aussi, peut-être, celle des fils nostalgiques du langage d'enfance, de la *Muttersprache*, la langue maternelle, le langage de la mère :

Adieu — ma chérie, mon unique ! — attrape toi aussi en l'air — 2999 de mes baisers et 1/2 volent vers toi et attendent d'être saisis. — Maintenant je te dis quelque chose à l'oreille — et toi à la mienne. — Maintenant nous ouvrons et fermons le bec — de plus en plus — et plus — finalement nous disons : — c'est à cause de Plumpi-Stumpi — tu peux interpréter cela comme tu veux. C'est justement la commodité. Adieu — mille tendres baisers²⁷

Je suis heureux comme un enfant de te retrouver. Si les gens pouvaient voir dans mon cœur, je devrais presque avoir honte. Tout me semble froid — glacé — oui, si seulement tu étais près de moi je trouverais peut-être plus de plaisir à l'attitude des gens à mon égard — mais tout est si vide — adieu — Chérie²⁸

32 Résonne alors, *pianissimo*, encore une fois, comme en écho lointain dans la correspondance la voix perdue d'Anna Maria Mozart, douce et gaie dentellière. Anna-Maria, sa voix fraîche de soprano ; sa complicité tendre avec le petit Wolfgang, les jeux, les rires, les chansons d'enfance en dialecte bavarois, comptines inventées en mots de fantaisie, *oragna figata fa*²⁹, clochettes magiques, cascadelles de notes, vocalises et gazouillis, mousselines et dentelles de musique chiffonnées ; le canari s'égosille dans sa cage, la mère fredonne à son ouvrage et l'enfant, au clavecin, compose avec cet oiseau ivre, ce fredon maternel ; à l'autre bout du chemin,

Papageno, le garçon-oiseau de *La Flûte enchantée*, le dévoué sujet de la Reine de la Nuit, chante ses petits refrains populaires, fait tinter son carillon merveilleux tandis que la jeune fille Pamina trouve sa voix et que celle de sa mère, la Reine resplendissante d'étoiles, disparaît à jamais victime de son chant à la splendeur mortelle. Victime en effet, car le bref retour en arrière de la Reine, vers sa saison de jeune fille, s'accomplit dans un paroxysme vocal tel qu'au lieu d'être médiatrice, l'aria scelle au contraire le destin du personnage ; bien avant que la Reine ne s'engloutisse dans la nuit éternelle au final de l'œuvre — presque en catimini, sans éclats de voix — la première, mais surtout la seconde aria avaient déjà accompli leur office, celui de l'exécuter en beauté.

- 33 Cette « exécution » soulève une dernière question. La Reine de la Nuit est le seul personnage de mère du théâtre mozartien qui ait une telle présence, une telle prégnance ; mais c'est surtout le seul dont le destin est d'être éliminé. Cette liquidation programmée d'une figure maternelle — de ce grand soprano héroïque — ne peut-elle — musicalement — s'effectuer, selon Mozart, que par une musique violente, terrible, terriblement belle, une musique de la déchirure ? Est-ce seulement de cette manière magnifique, « héroïque », qu'il est envisageable, possible, de supprimer la voix souveraine de la Mère, d'en faire son deuil ? Faut-il magnifier le chant maternel, le rendre proprement surhumain pour mieux s'en défaire ? Pamina, aux côtés de l'époux, entre en gloire dans le Temple de Sarastro. Elle a séché ses larmes ; oublié déjà la voix de son enfance, de sa jeunesse ; les rayons du Soleil chassent la Nuit. Tout est en ordre.

Wolfgang à son père :

(...) la première (lettre) m'a tiré des larmes de douleur — parce qu'elle m'a rappelé le triste décès de ma bienheureuse mère — et qu'elle ravivait des moments que je n'oublierai jamais plus. Vous savez que je n'avais, de ma vie, jamais vu mourir personne (bien que je l'aie souhaité) — et ma mère devait être la première (...) Dieu soit loué, je suis tout à fait frais et dispos. J'ai simplement parfois comme des crises de mélancolie³⁰.

- 34 Ces « crises de mélancolie » apparaissent ici pour la première fois dans les lettres de Mozart ; elles reviendront périodiquement et surtout vers la fin de sa vie, treize ans plus tard, en 1791 au moment où il compose *La Flûte enchantée*, seul à Vienne, loin de Constanze qui est à Baden. L'épouse est absente, sa voix, le tintement léger de sa jolie voix de soprano³¹, ne résonne plus, et « tout est si vide », vide comme un ciel sans lune et sans étoiles scintillantes... Ne pas perdre le fil de la voix. Celle de l'épouse, de la mère, mais aussi celle que lui ont transmise toutes les femmes familiales et familiales dont Wolfgang, sur le mode ludique, se réclame dans une autre lettre :

Mon arrière grand-père avait l'habitude de dire à sa femme mon arrière grand-mère, qui le rapporta à sa fille, ma grand-mère, qui le transmet à son tour à la sienne, ma mère, qui l'apprit elle-même à sa fille, ma sœur propre sœur que c'est un très grand art de parler franc et bien mais que ce n'en est pas un moindre que de s'arrêter à temps. Je suivrai donc le conseil de ma sœur, transmis par nos mère, grand-mère et arrière grand-mère, en mettant non seulement un terme à mon bavardage moral, mais à toute ma lettre.³²

- 35 Une unique tessiture pour cette partition féminine car la voix originelle, grave, de l'arrière grand-père disparaît dans la reprise, remplacée par la voix juvénile du frère, fils, petit-fils et arrière petit-fils de femme... Cet harmonieux quintette vocal, se réduit, ailleurs dans la correspondance, à un duo à l'homophonie parfaite. Les lettres qui relatent au père et à la sœur restés à Salzbourg le voyage et le séjour à Paris sont souvent écrites à deux voix : celles de Wolfgang et d'Anna Maria. Le plus souvent c'est Mozart qui écrit et sa mère ajoute quelques mots, mais il arrive aussi à Anna Maria de prendre la plume pour rédiger une lettre que son fils achèvera :

- 36 Anna Maria à son mari, Léopold, à Salzbourg :

(...) Aujourd'hui 23, Wolfgang déjeune encore à Ste-Croix. J'y étais également invitée, mais comme j'ai mal au ventre à cause du froid, je suis restée à la maison. Fait-il à Salzbourg aussi

froid qu'ici, où tout est gelé comme en plein hiver ? Le concert a été un succès incomparable, tu en apprendras plus par le journal. Monsieur Stein s'est donné toute la peine du monde et a été très aimable avec nous. Tu peux lui écrire pour le remercier. J'espère que toi et Nannerl allez bien, je suis un peu inquiète de ne pas avoir reçu de lettre cette semaine, pourvu qu'il ne te soit rien arrivé. Ecris-moi vite pour que je n'aie plus de soucis. Je suis très étonnée que tu n'aies pas encore reçu les duos de Schuster...

37 ici Wolfgang prend la relève :

...mais il les a reçus. — *Maman* : mais voyons, il a toujours écrit qu'il ne les a pas encore. — *Wolf* : je ne puis souffrir une telle discussion, il les a sûrement, cela suffit. *Maman* : tu te trompes. *Wolf* : non, je ne me trompe pas, je vais en donner la preuve écrite à maman. *Maman* : Oui, et où ? *Wolf* : ici, maman n'a qu'à lire. Elle est en train de lire...³³

38 L'une laisse tomber la plume, l'autre la reprend au vol finissant la phrase. S'ensuit une scène charmante d'*opera buffa* miniature où la mère et le fils, *allegretto*, se disputent avec entrain ; duo/duel léger, chamaillerie d'amoureux presque. Le scénario, on le sent, est bien rodé, le jeu, habituel. « Maman est en train de lire » ce qu'à écrit Wolfgang, Wolfgang lit ce qu'a écrit Maman, Maman et Wolfgang écrivent à deux voix qui n'en font plus qu'une seule ; ce « continuum sonore » des deux écritures va si loin que, si l'on regarde l'original de la lettre, il est difficile de distinguer dans un premier temps, sur le plan de la graphie même, l'écriture de la mère de celle du fils. Une seule musique, une seule voix pour deux rôles.

39 Le duo Wolfgang/Maman se poursuit ainsi, de lettre en lettre, et le père, l'époux lointain, souvent fait la grosse voix, réunissant dans la même semonce le fils trop léger et la mère qui, à ses yeux, ne l'est pas moins :

Jusqu'à maintenant vous avez fait une belle promenade et vous avez perdu votre temps en divertissements et badinages (...) Un tel voyage n'est pas une mince affaire, tu ne le sais pas encore. Il faut avoir en tête des pensées plus profondes que des bouffonneries, il faut s'efforcer de prévoir cent choses, sinon on se retrouve tout à coup dans la crotte, sans argent...³⁴

40 Si le « tu » ensuite s'adresse à Wolfgang, il contient implicitement l'autre élément du couple, cette épouse qui, loin de son époux, trop complice de son galopin de fils, semble avoir une fâcheuse tendance à oublier ses 57 années et la tâche de chaperon dont il l'a chargée.

41 Le rideau retombe à Paris quelques mois plus tard, le 3 juillet 1778 dans une modeste chambre d'hôtel à l'enseigne des Quatre Fils Eymont ; la voix maternelle s'est tue, le duo entamé bien des années auparavant se défait sans cris, sans bruit ; la partition se referme définitivement, c'est la nuit. « Elle s'est éteinte comme une lumière » écrit Wolfgang. Il faudra donner la petite bague d'améthyste à la garde-malade en guise de paiement.

42 En 1782, Mozart écrit la musique d'un petit canon nostalgique à trois voix sur un texte glané au hasard de ses lectures :

Sie ist dahin, die Sängerin ... Elle est morte la chanteuse qui faisait résonner les chants de mai ! Elle, qui par son chant embellissait, hélas, tout le bocage elle est morte, hélas, elle est morte !

Hélas ! Si ses accents pouvaient retentir dans mon âme !

43 Septembre 1791. Sur la scène d'opéra, une femme, une Reine magnifique et indomptable, une mère au haut cri, s'abîme dans une Nuit opaque, éternelle. Le chant de l'alouette blessée à mort monte en flèche, les vocalises ruissellent, flamboient, l'incantatrice emporte dans son chant la jeunesse insouciante d'une autre alouette qui vient de prendre à son tour son envol. Pamina, au bras de son prince, est passée dans le royaume solaire des hommes, l'adieu au pays d'enfance est définitif ; mais Papageno, le joyeux papegai, l'humble oiseleur de la Souveraine ne participe pas au triomphe final de Tamino et de Pamina ; loin du Temple et de ses prêtres, il reste — en compagnie de sa Papagena, son oiselle en habit de plumes — dans le monde de la Reine, celui des oiseaux, du printemps de la vie. Jeux et chamailleries, badinages, babilis et clochettes ; la voix de la mère, de l'éternelle jeune fille, n'a jamais cessé de résonner ; elle résonne encore. Musique de Wolfgang Amadeus Mozart.

Bibliographie

AVANT-SCENE OPERA, *Le Nozze di Figaro*, n° 21, 1979, *Idoménée*, n° 89, 1988, *La Flûte enchantée*, n° 101, 1987.

DUBY Georges, PERROT Michèle, 1991, *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVIII^e siècles*, sous la direction de Nathalie Zemon Davis et Arlette Farge, Paris, Plon.

GUIDE DES OPERAS DE MOZART, sous la direction de Brigitte Massin, 1991, Paris, Fayard.

HEINICH Nathalie, 1996, *Etats de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, NRF essais.

HOCQUARD Jean-Victor, 1979, *Les Noces de Figaro*, Paris, Aubier.

—, 1979b, *La Flûte enchantée*, Paris, Aubier.

—, 1982, *Idoménée*, Paris, Aubier.

KNIBIEHLER Yvonne, FOUQUET Catherine, 1980, *Histoire des mères*, Paris, Ed. Montalba, collection Pluriel.

LORAUX Nicole, 1990, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, La librairie du XX^e siècle.

MOINDROT Isabelle, 1993, *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard.

MOZART Wolfgang Amadeus, *Correspondance*, Edition de la Fondation internationale Mozarteum Salzburg réunie et annotée par Wilhem A. Bauer, Otto Eric Deustch et Joseph Heinz Eibl. Edition française (T. I à VII) établie par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion.

MUSICAL, *Les voix mozartiennes*, n° 1, février 1987.

PARADIS Annie, 1999, *Mozart, l'opéra réenchanté*, Paris, Fayard.

POIZAT Michel, 1986, *L'opéra ou le cri de l'ange*, Paris, A.M. Métailié.

VERDIER Yvonne, 1979, *Façons de dire, façons de faire, la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard.

Notes

1 Didascalie du livret, *La Flûte enchantée*, acte II, scène 30.

2 Selon les termes de Mozart lui-même. Lettre à l'Abbé Franz Joseph Bullinger, Paris, 3 juillet 1778.

3 L'ethnologie étant l'art de tisser des relations entre des éléments disparates, il m'est apparu en opérant des recoupements entre un portrait d'Anna-Maria et quelques infimes détails de la biographie et de la correspondance que la mère de Mozart, jusqu'à 28 ans, âge où elle a épousé Léopold, a exercé sans doute la profession de dentellière.

4 K 300.

5 Léopold avait décidé que Wolfgang devait aller à Paris pour sa carrière à la fois de musicien et de compositeur. L'Archevêque Colloredo, employeur du père et du fils, refuse de laisser partir le père ; Wolfgang s'en va donc à Paris, chaperonné par sa mère qui n'a jamais quitté Salzbourg. Le voyage s'achève par un fiasco sur le plan professionnel et Anna-Maria meurt dans la capitale, bien loin de sa Bavière.

6 W.A. *Mozart Correspondance*, T. II, p. 181.

7 Sur ce sujet, se reporter en particulier à Y. Knibiehler, *Histoire des Mères* et à G. Duby et M. Perrot, *Histoire des femmes en Occident, XVI^e-XVIII^e siècles*, sous la direction de Nathalie Zemon Davis et Arlette Lafarge. Le retour à la correspondance mozartienne s'impose également en tant que document exceptionnel sur les rapports homme/femme à cette époque.

8 *La Flûte enchantée*, acte II, scène 8. On soulignera avec malice que dans ce contexte, « homme sage » semble un bien étrange pléonasme...

9 Despina, la servante des deux sœurs dans *le Così fan tutte* joue en partie le rôle de la mère absente ; quant à la Comtesse *des Noces de Figaro*, son statut de marraine l'apparente, auprès de Chérubin, à une mère.

10 *Ascanio in Alba*, 1771.

11 *Les Noces de Figaro*, acte III, scène 5.

12 In W.A. Mozart, *Correspondance*, vol. II, p. 281. « Mozartin » : le suffixe « in » marque le statut d'épouse.

13 Lettre de Wolfgang à son père et à sa sœur Nannerl, Mannheim, 4 novembre 1777 in W.A. Mozart *Correspondance*, T. II, p. 103.

14 *La Flûte enchantée*, acte I scène 6, aria n° 4 « *Zum Leiden* ».

15 Cf. le beau livre de Nicole Loraux *Les mères en deuil* qui traite, dans le contexte social et mythique de la Grèce antique, de ces douleurs maternelles se transformant en fureur et en meurtre. Comment ne pas faire le rapprochement entre ce qui tisse la trame de l'opéra de Mozart — une souveraine solitaire à qui un Mage ravit sa fille bien-aimée — avec l'histoire de Déméter à qui Hadès enlève sa fille Perséphone ?

16 Aria n° 14 « *Der Hölle Rache* ».

17 Pamina, bien entendu, est incapable d'accomplir le meurtre réclamé par sa mère. Plus tard dans l'opéra, lorsque le prince Tamino, sur l'ordre des prêtres d'Isis se détourne de Pamina, celle-ci retourne l'arme contre elle. Cette scène précède immédiatement l'aria « *Ach, ich fülhs* », acte II, scène 18.

18 Pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich, expression qui constitue aussi le titre de son essai : *Etats de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*.

19 Il n'entre pas dans notre propos ici de développer ce brouillage des catégories vocales masculines qui renvoient à un personnage central du théâtre mozartien, le fol, le bouffon. Cf. sur ce sujet, Annie Paradis, *Mozart, l'opéra réenchanté*.

20 Cf. sur ce sujet l'ouvrage d'Isabelle Moindrot, *L'opéra seria ou le règne des castrats*.

21 On pourrait d'ailleurs s'interroger sur ce qui peut sembler paradoxal : c'est au moment où se met en place une société des pères — et non plus des monarques absolus — que la femme — ou plutôt la cantatrice — se met à occuper le devant de la scène d'opéra. Ce phénomène culminera au XIX^e siècle peu tendre cependant pour les femmes. Occultée sur le plan social, la voix féminine, sur le théâtre lyrique, est l'objet d'une véritable adulation.

22 Il reste bien sûr toute la question du travesti ; cependant, l'opéra mozartien ignore quasiment ce problème puisque Chérubin, le jeune page des *Noces de Figaro*, est unique. Le problème se posera d'une manière plus... aiguë dans l'opéra du XIX^e.

23 Lettre de Wolfgang à son père du 12 septembre 1781 in W.A. Mozart *Correspondance*, T. III. Cette confusion des rôles père/fils dans l'opéra est pourtant un des arcanes de l'œuvre mais aussi de la correspondance mozartienne entre Wolfgang et son père qui prélude et accompagne l'écriture de l'opéra. Cf. sur ce sujet, Annie Paradis, *Mozart, l'opéra réenchanté*, chapitre V : Idoménée, la traversée dangereuse.

24 Nous renvoyons, bien sûr, ici, au livre d'Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*.

25 *La Flûte enchantée*, acte II, scène 18, air « *Ach, ich fülhs* » n° 24.

26 Gaston Bachelard.

27 Lettre de Wolfgang à sa femme, 6 juin 1791, in W.A. Mozart *Correspondance*, T. V, p. 237.

28 Lettre de Wolfgang à sa femme, 30 septembre 1790 in W.A. Mozart *Correspondance*, T. V, p. 225.

29 Comptine inventée par le petit Mozart qui la chantait tous les soirs à son père.

30 Lettre de Wolfgang à son père, 31 juillet 1778, in W.A. Mozart *Correspondance*, T. III, p. 38.

31 Constanze n'était pas chanteuse de profession mais elle possédait une jolie voix et une bonne technique vocale puisque c'est elle qui chantera, à Salzbourg, le magnifique et périlleux solo de soprano, *l'Incarnatus est* de la Messe en ut ; ce fut sa seule et unique prestation en public ; ce chant de la Vierge-Mère qui fait de Constanze, fugitivement, une cantatrice, résonne d'une manière singulière. Ce passage par le « beau chant », le chant virtuose à vocalises,

n'était-il pas obligé ? Cette véritable épreuve qu'impose Mozart à sa femme n'est-elle pas celle qui la consacre — au sens presque religieux du terme — véritablement comme son épouse ?

32 Lettre de Wolfgang à son ami von Jacquin, 4 novembre 1787 in W.A. Mozart *Correspondance*, T. IV, p. 192.

33 Lettre d'A. Maria et de Wolfgang à Léopold, 23-26 octobre 1777, in W.A. Mozart *Correspondance*, T. II, p. 88.

34 Lettre de Léopold à Wolfgang, 24 novembre 1777, in W.A. Mozart *Correspondance*, T. II, p. 138.

Pour citer cet article

Référence électronique

Annie PARADIS, « L'Incantatrice. Mozart, la voix de la mère », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 11 | 2000, mis en ligne le 24 mai 2006. URL : <http://clio.revues.org/index213.html>

À propos de l'auteur

Annie PARADIS

Annie Paradis. Université de Toulouse-le Mirail, est rattachée en tant que chercheur associé au Centre d'Anthropologie de Toulouse où elle poursuit ses recherches sur les rapports entre le rite et la musique ; elle vient de publier, aux Éditions Fayard (juin 1999), sa thèse de doctorat soutenue en mars 1998 : *Mozart, l'opéra réenchanté*.

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumé / Abstract

La voix féminine dans l'œuvre lyrique mozartienne chante sur un unique registre, le registre aigu. Tous les personnages féminins possèdent une voix unique : celle du soprano ; par contre, la voix masculine, elle, chante sur deux registres : aigu et grave. Cette séparation sexuée des voix qui apparaît pour la première fois dans l'histoire de l'opéra avec Mozart délimite nettement, côté masculin, des rôles bien séparés : ceux des fils - ténor, registre aigu - et ceux des pères - basse, registre grave -. Par contre, côté féminin, les rôles sont confondus ; jeunes filles, épouses, sœurs, mères, duègnes, non seulement possèdent une commune tessiture mais s'expriment musicalement, très souvent, de la même manière : la grande aria virtuose. C'est à travers le personnage de la mère et en particulier celui de la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée*, que nous avons tenté de comprendre le pourquoi de cette voix unique de la féminité selon Mozart. Le fil de cette voix féminine est noué avec le fil d'une autre voix qui résonne dans la correspondance mozartienne, celle de la mère de Mozart, Anna-Maria. La mise en relation de l'œuvre et de la biographie détient, peut-être, la clé - musicale - de l'énigme.

The female voice in Mozart's operas sings in a single register, the upper register: all his female characters have a single voice – that of the soprano. The male voice, on the other hand, sings in two registers, the upper and lower. This sexual (sex—based?) separation of the voices, which appears for the first time in the history of opera with Mozart, clearly defines very separate roles for males: those of boys – tenor, upper register – and those of fathers – bass, lower register. For females, however, the roles are merged: young girls, wives, sisters, and duennas not only

have a common tessitura but very often express themselves musically in the same way: the big virtuoso aria. It is through the character of the mother and in particular that of the Queen of the Night in *The Enchanted Flute* that we have attempted to understand the reason why Mozart's work has only a single voice for females. The thread of this feminine voice is knotted with the thread of another voice that echoes through Mozart's correspondence, the voice of his mother, Anna-Maria. Relating his work to his biography may provide the –musical – key to this enigma.

Licence portant sur le document : Propriété intellectuelle