

## Être là sans y être

Mise en scène de la présence et de l'absence dans *Così fan tutte*

*Half there, half not. Presence and absence on stage in Così fan tutte.*

**Jeanne-Marie Barbéris**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/1479>

DOI : [10.4000/praxematique.1479](https://doi.org/10.4000/praxematique.1479)

ISSN : 2111-5044

### Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1994

Pagination : 37-55

ISSN : 0765-4944

### Référence électronique

Jeanne-Marie Barbéris, « Être là sans y être », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 23 | 1994, document 2, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/1479> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.1479>

---

Tous droits réservés

Jeanne Marie BARBERIS  
PRAXILING  
*Montpellier III*

---

## ÊTRE LA SANS Y ÊTRE

### Mise en scène de la présence et de l'absence dans *Così fan tutte*

Les notions de *présence* et d'*absence* sont loin de se définir de manière monolithique, et leurs relations ne sont pas à proprement parler d'exclusion mutuelle. Les modes de la présence, selon leur définition, font apparaître en creux une absence – qui n'est jamais que la modalité d'être que n'investit pas la présence, dans le moment considéré.

Les intermittences de l'*être-là* sont liées en particulier : 1°) à la manière dont conscience et inconscience se distribuent à l'intérieur d'une communication ; 2°) aux représentations du corps, comme indice de la présence de l'individu, et de son mode de contact avec l'autre ; 3°) aux représentations de la réalité. Intermittences qui font l'objet d'un jeu particulièrement serré et complexe, dans les situations délicates, tendues, conflictuelles. Celles par exemple où l'approche de l'autre est poussée très avant ; celles où un sujet reçoit de son partenaire un don symbolique – assorti d'une demande de retour – de valeur très élevée : la *scène de la séduction* a paru un épisode propice à l'étude des variations de la conscience, et de la manière dont les protagonistes inscrivent leur corps dans l'espace. C'est dans cet esprit qu'on proposera de relire / réécouter / revoir le *Così fan tutte* de W.A. Mozart, *dramma giocoso* représenté pour la première fois à Vienne en 1790, avec un livret de Lorenzo da Ponte.

Les documents utilisés seront deux :

– le premier est un enregistrement sonore datant de janvier 1991, sous la direction de Nicolaus Harnoncourt<sup>1</sup>. Désormais : (H) = version Harnoncourt.

– Le deuxième est un enregistrement en vidéo datant de juillet 1992, dont la direction et la mise en scène sont assurées par John Eliot Gardiner<sup>2</sup>. Désormais : (G) = version Gardiner. Cette interprétation sera particulièrement utile pour l'étude des jeux de scène<sup>3</sup>.

## 1. LA PHILOSOPHIE DANS LE BOUDOIR

### 1.1. Un théâtre de la cruauté

Rappelons l'argument.

Piqués de voir mise en doute la fidélité de leurs fiancées Dorabella et Fiordiligi par leur « ami », le vieux philosophe Don Alfonso, qui prétend que toutes les femmes sont inconstantes, Guglielmo et Ferrando engagent un pari avec celui-ci. Les termes du contrat sont les suivants : ils se plieront pendant vingt-quatre heures, pas plus, aux injonctions de leur partenaire. Après avoir feint un départ à la guerre, ils se travestiront en « seigneurs albanais », ornés de grandes moutaches et de costumes assortis. Ils feront la cour à leurs bien-aimées sous cet accoutrement : Guglielmo à Dorabella (fiancée de Ferrando), et Ferrando à Fiordiligi (fiancée de Guglielmo). Si, au bout de cette « folle journée », leurs belles n'ont pas cédé à la tentation amoureuse, ils auront gagné. Mais ils perdent. Don Alfonso, aidé dans ses entreprises par Despina, rusée soubrette des demoiselles (qui ignore cependant que les nouveaux prétendants sont des travestissements des premiers), tisse un filet si serré que les deux proies tombent dans le

<sup>1</sup> Enregistrement TELDEC n° 9031-71381-2, 1991, © Teldec Classics International GMBH.

<sup>2</sup> © La Sept – Caméras Continentales – Monteverdi Choir and Orchestra Ltd – France – 1992.

<sup>3</sup> La dimension musicale de l'oeuvre mériterait une étude bien plus approfondie que ne me le permettent mes compétences. Je me limiterai à noter quelques relations entre texte, jeux de scène, et expression musicale, et ferai parfois appel aux indications musicologiques contenues dans le livret d'accompagnement de l'interprétation (H), et aux commentaires du chef Nicolaus Harnoncourt (interview accordée à Anca Monica Pandelea).

piège : Dorabella la mutine d'abord, puis la sérieuse Fiordiligi. Les infidèles seront honteusement confondues, après avoir infligé à leurs fiancés la honte et le dépit d'être trahis, sous le regard sardonique de Don Alfonso : il a réussi sa démonstration. Mais, sur le conseil du philosophe (puisque de toute façon « toutes se valent », puisqu'« elles en font toutes autant » : *Così fan tutte*), les deux couples initiaux seront reformés, et se marieront. Cet impensable retour à la case départ signe pour le jeune quatuor la mort des idéaux et le triomphe d'une Loi qui n'est autre que celle du philosophe : la « sagesse » des amants détrompés consistera à faire sa volonté<sup>4</sup>.

L'opéra, dans son sous-titre, se donne à lire comme ouvrage d'éducation : *Così fan tutte, o la scuola degli amanti* : « Ainsi font-elles toutes, ou l'école des amants ». Les destinataires de la leçon sont les hommes, les « amants ». Les sujets d'observation sont bien entendu les deux jeunes filles, censées représenter toutes les femmes.

### 1.2. Le dernier mot : au Désir ou à la Loi, à la Raison ou à la Passion ?

Le dénouement de l'opéra est paradoxal : il réunit les deux solutions antithétiques entre lesquelles le conte choisit habituellement : *châtiment* et *mariage*. Le mariage final, en réappariant les couples du début, exerce une action répressive (négation des nouvelles inclinations qui sont nées dans le quatuor, réparation par obligation de s'en tenir à l'engagement initial). Bouclant le récit sur lui-même, il nie aux héros la possibilité d'être des sujets, et interdit à la vie de déployer son intentionnalité positive : ce sur-place narratif est symbole de mort.

Mort évoquée aussi par l'ambivalence des tout derniers mots de l'opéra : au sage qui obéit à la raison et renonce aux troubles de la passion, le chœur promet qu'il « trouvera un havre de calme » (*bella calma troverà*). Immobilité qui, au-delà du bonheur étale d'une vie sans désir, suggère l'immobilité de la mort.

L'Amour-désir est puni. Le spectateur aussi. La négativité de cette étrange conclusion inscrit en lui un manque et crée un malaise. Il se trouve alors renvoyé à la positivité pouvant combler ce manque : celle

<sup>4</sup> A l'acte II (scène dernière), il se vante d'avoir obtenu que les jeunes gens se soumettent à ses injonctions : (...) *faràn quel che vorrò* (« ils feront ce que je voudrai »).

où vient s'inscrire la pulsion érotique. D'autant plus que l'opéra, par la multidimensionnalité de son expression, donne place à un profond dialogisme<sup>5</sup>. Il remet sans cesse en cause ce qui, à un certain niveau de signification, se donne comme le « dernier mot ».

Don Alfonso cherche à utiliser les pièges du désir pour le démasquer et le réduire à sa merci. Mais c'est sans compter avec l'ambiguïté fondamentale du langage sur lequel celui-ci s'appuie : langage musical, langage du corps, ambiance visuelle, langage verbal lui-même, donnent essor à l'imaginaire érotique. Le spectateur, comme les acteurs de l'histoire, est pris dans cette séduction : il se trouve ainsi entraîné dans une communication paradoxale, où condamnation et invite voisinent<sup>6</sup>. Le récit est doublement orienté. Deux programmes narratifs construisent deux parcours divergents : l'un dont le Destinateur serait le Désir et l'opposant Don Alfonso, et l'autre le Destinateur Don Alfonso, et l'opposant le Désir.

## 2. LES INTERMITTENCES DU CORPS

### 2.1. Modulations de la présence et de l'absence dans la conduite amoureuse

Comment deux êtres entrent-ils en relation amoureuse ? Diverses attitudes sont à envisager, où présence à l'autre et mise en absence soit alternent, soit se combinent.

Les conduites de *dissociation de l'attention* reposent sur le morcellement de l'être. La femme courtisée peut, selon la formule de Goffman, se « couper en deux » (Goffman 1971 : 198-199), une partie de son être étant placée dans le registre de la conscience, l'autre rejetée en inconscience. Le séducteur joue sur ce phénomène, le sollicite, le guide. Valmont parvient à ses fins avec Cécile de Volanges en feignant de lui dérober un baiser, terrain sur lequel elle se défendra avec une énergie victorieuse – sans s'apercevoir qu'il est en train de conquérir

<sup>5</sup> Sur les emprunts de la praxématique à la notion de dialogisme élaborée par M. Bakhtine, cf. J. Bres, « M. Bakhtine, une paternité rétrospective pour la praxématique ? », *Cahiers de praxématique* 10, 1988, 33-55.

<sup>6</sup> Je songe ici aux travaux de l'école de Palo Alto, initiés par Bateson, avec la notion de *double bind*.

une position beaucoup plus stratégique<sup>7</sup>. Les amants peuvent aussi jouer deux rôles dissociés, sur deux « scènes » (apartés, doubles dialogues etc.). La modulation de la présence et de l'absence s'inscrit toujours dans le rapport à l'autre : on y est, ou on n'y est pas, pour quelqu'un. Cela implique la *réciprocité* : je suis là pour vous non seulement si je me rends présent(e) à vous par certains signes, mais également si par d'autres signes du même type vous acceptez à votre tour d'être là pour moi.

Les *représentations de l'Être, de la Nature, du corps* ont une histoire. M. Bakhtine décelait dans l'œuvre Rabelais ce qu'il a appelé un « corps grotesque ». Cette représentation, régnante à la Renaissance, était destinée selon lui à être supplantée au XVIIIe siècle par un autre type d'image corporelle : le « corps expressif ». En prolongement de cette réflexion, je proposerai de distinguer dans *Così fan tutte* deux modes de co-présence corporelle, deux modes de comportement proxémique, deux modes de rapport à l'espace – impliquant, du même coup, deux manières de s'absenter.

Questions pour clore cette réflexion liminaire :

– Ce qui est rejeté en inconscience, dans le processus de morcellement de l'être, cesse-t-il d'avoir toute pertinence pour l'intéressé ? Bien entendu, non ! Ces situations de clivage, nous sommes capables de les gérer utilement. L'insu, à un certain niveau, est manipulé par un sujet compétent.

– Comment articuler le problème de l'absence aux remarques ci-dessus ? Deux types de conduite se dégagent :

(a) La mise en absence de telle partie ou de tel aspect du sujet peut avoir pour source une stratégie *permettant à la séduction de progresser ou d'aboutir*. Dans cette communication, le séducteur doit obtenir le consentement tacite voire la complicité implicite de sa partenaire : en somme, cela ne marche que si le mode de définition de l'être est bien synchronisé, entre les deux interactants.

(b) La mise en absence peut viser, à l'inverse, la rupture de contact, en vue d'*empêcher la réussite de la stratégie de séduction*. Cette attitude, propre à la femme dans le schéma classique de la séduction, lui

---

<sup>7</sup> Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Lettre XCVI.

permet d'échapper aux poursuites du chasseur : par l'éloignement hors de portée de ses avances, la fuite, mais aussi par la volonté de rester sourde, aveugle à ces tentatives, et par la dérision (qui ôte aux paroles leur impact).

### 2.2. Corps grotesque, corps expressif

Les deux couples illégitimes qui se constituent à la suite du travestissement des deux hommes obéissent à des affinités fortes : par leur caractère et leur conduite, Guglielmo et Dorabella d'une part, Fiordiligi et Ferrando d'autre part, se ressemblent<sup>8</sup>. On proposera, pour caractériser leur relation amoureuse, l'opposition suivante :

| <b>Couple 1 (C1)</b>           | <b>Couple 2 (C2)</b>        |
|--------------------------------|-----------------------------|
| GUGLIELMO et DORABELLA :       | FIORDILIGI et FERRANDO :    |
| CORPS GROTESQUE                | CORPS EXPRESSIF             |
| Ethos dominant : rire          | Ethos dominant : sérieux    |
| Mode d'être : corps morcelé    | Mode d'être : fusion        |
| Mode d'expression :            | Mode d'expression :         |
| badinage, plaisanterie         | sentiment, « romantisme »   |
| Contact : rapproché            | Contact : à distance        |
| Recours au témoignage des sens | Recours à la représentation |
| ESPACE DISCONTINU              | ESPACE CONTINU              |
| Instance valorisée :           | Instance valorisée :        |
| CORPS                          | COEUR / ESPRIT              |
| => SENSATION                   | => SENTIMENT, CONNAISSANCE  |

Les personnages de Guglielmo et de Dorabella se situent dans le registre de la comédie burlesque. Ceux de Ferrando et de Fiordiligi dans le registre de la comédie sérieuse ou du drame. Comme d'autre part Don Alfonso et surtout Despina se placent également du côté de la comédie, le style du couple C2 se trouve isolé dans l'opéra. Il fait exception.

Le personnage de Guglielmo est chanté dans le registre vocal baryton-basse (comme Figaro, Leporello), Ferrando est interprété par une voix de ténor (comme Don Ottavio dans *Don Juan*). D'un côté, « ceux

<sup>8</sup> Cet appariement réussi ne fait que donner plus de force à la punition finale, qui veut que les deux couples initiaux se reforment.

de la terre » : d'une veine réaliste, comique, et aussi populaire, grâce à Despina, dont les très beaux airs rappellent des rythmes du folklore (on y voit apparaître une valse, à l'époque rythme uniquement populaire). Musique entraînante, sautillante, vive. D'un autre côté, deux personnages « romantiques » avant la lettre : veine sentimentale et sérieuse. Musique élégiaque, écho du tourment des cœurs, musique expressive et tendre, évocation des élans émotionnels. Sont-ils « du ciel », face aux réalistes-comiques ? Cette idéalisation est possible, et sera accomplie par le romantisme. Dans *Così* les anges ont pourtant un corps. L'idéalisation y est seulement mise en perspective, par la sélection d'un mode de relation corporelle.

### 2.3. Le couple Guglielmo-Dorabella : un monde d'objets

Voici le « compliment » que Guglielmo adresse aux deux jeunes femmes pour faire sa cour (I, 11, air n° 15 : *Non siate ritrosi...*) :

|   |  |
|---|--|
| Guardate,                                     | <i>Regardez,</i>                                 |
| Toccate,                                      | <i>Touchez,</i>                                  |
| Il tutto osservate :                          | <i>Observez le tout :</i>                        |
| Siam due cari matti                           | <i>Nous sommes deux fous charmants,</i>          |
| Siam forti et siam ben fatti,                 | <i>Nous sommes forts et bien bâtis,</i>          |
| E come ognun vede,                            | <i>Et comme chacun peut le voir,</i>             |
| Sia merto, sia caso,                          | <i>Est-ce mérite, est-ce hasard ?</i>            |
| Abbiamo bel piede,                            | <i>Nous avons : beau pied,</i>                   |
| Bell'occhio, bel naso,                        | <i>Bel œil, beau nez,</i>                        |
| Guardate bel piede, osservate<br>bell'occhio, | <i>Regardez : beau pied, observez : bel œil,</i> |
| Toccate bel naso, il tutto osservate :        | <i>Touchez : beau nez, observez le tout :</i>    |
| E questi mustacchi                            | <i>Et ces moutaches-ci</i>                       |
| Chiamare si possono                           | <i>On peut dire qu'elles sont</i>                |
| Trionfi degli uomini,                         | <i>Triomphe des hommes,</i>                      |
| Pennacchi d'amor.                             | <i>Panaches d'amour.</i>                         |

La musique détache chaque élément de cette revue de détail, accompagnée par le jeu de scène attendu : désignation par la deixis gestuelle des attributs masculins... Certes, Guglielmo parle à double entente. Sa déclaration est bouffonne parce qu'il *joue* le séducteur en présence de Don Alfonso et en association avec Ferrando (d'où le



nous). Mais le style est conforme à son personnage. On le retrouvera dans la scène de séduction, avec Dorabella seule.

Cette description exprime ce que Bakhtine nomme le *corps grotesque* (1970 : 314 sqq.). Corps voué aux fonctions corporelles : le manger, le boire, et aussi – c'est ce qui ressort dans cet air – la reproduction. Corps défini par ses orifices et ses protubérances. Le deuxième trait est ici sélectionné, avec un symbolisme sexuel évident. Corps morcelé on ne peut plus, ajouterai-je. La communication avec l'autre se fait grâce aux parties du corps qui permettent au sujet d'échanger avec son partenaire : nous allons voir comment.

Voici la section finale de la scène de séduction Guglielmo-Dorabella (II, 5, duo n° 23). La jeune fille vient d'accepter après quelques manières un cœur, bijou précieux que lui offre son soupirant. 1) Un badinage s'ensuit, où le cœur-bijou vient symboliser le cœur-siège des affects, et est remplacé par lui. 2) Mais il reste encore à placer le bijou à la place du médaillon contenant le portrait de l'ancien soupirant, Ferrando :

## GUGLIELMO

|                            |   |
|----------------------------|---|
| Il core vi dono,           | <i>Je vous donne mon cœur,</i>            |
| Bell' idolo mio ;          | <i>Ma belle déesse ;</i>                  |
| Ma il vostro vo' anch'io : | <i>Mais je veux le vôtre à mon tour :</i> |
| Via, datelo a me.          | <i>Allons, donnez-le moi.</i>             |

## DORABELLA

|                          |   |
|--------------------------|---|
| Mel date, lo prendo.     | <i>Vous me le donnez, je le prends.</i>               |
| Ma il mio non vi rendo ; | <i>Mais je ne vous donne pas le mien en échange ;</i> |
| Invan mel chiedete,      | <i>En vain vous me le demandez,</i>                   |
| Più meco non è.          | <i>Il n'est plus avec moi.</i>                        |

GUGLIELMO

Se a teco non l'hai,  
Perchè batte qui ?

*S'il n'est plus avec toi,  
Pourquoi bat-il ici ?*

DORABELLA

Se a me tu lo dai,  
Che mai balza li ?

*Si tu me le donnes,  
Qu'est-ce qui bat donc là ?*

DORABELLA ET GUGLIELMO

E' il mio coricino  
Che più non è meco ;  
Ei venne a star teco,  
Ei batte così.

*C'est mon petit cœur  
Qui n'est plus avec moi,  
Il est venu avec toi,  
Il bat comme ça.*

GUGLIELMO

*(vuol mettere il cuore dove ha  
il ritratto di Ferrando)*  
Qui lascia che il metta.

*(il veut mettre le cœur là où elle porte  
le portrait de Ferrando)*  
*Laisse-moi le mettre ici.*

DORABELLA

Ei qui non puo star.

*On ne peut pas le placer ici.*

GUGLIELMO

T'intendo, furbetta.  
*(Le torce dolcemente in faccia  
dall'altra parte, le cava  
il ritratto e vi mette il cuore)*

*Je t'entends, coquine.*  
*(Il lui tourne doucement le visage  
de l'autre côté, lui enlève  
le portrait et met à sa place le cœur)*

DORABELLA

Che fai ?

*Que fais-tu ?*

GUGLIELMO

Non guardar.

*Ne regarde pas.*

## DORABELLA

|                      |                                     |
|----------------------|-------------------------------------|
| <i>(da sè)</i>       | <i>(à part)</i>                     |
| Nel petto un Vesuvio | <i>J'ai l'impression d'avoir</i>    |
| D'avere mi par !     | <i>Un Vésuve dans la poitrine !</i> |

## GUGLIELMO

|                        |  |
|------------------------|--|
| <i>(da sè)</i>         | <i>(à part)</i>                        |
| Ferrando meschino !    | <i>Malheureux Ferrando !</i>           |
| Possibil non par.      | <i>On a peine à y croire.</i>          |
| <i>(forte)</i>         | <i>(à voix haute)</i>                  |
| L'occhietto a me gira. | <i>Tourne tes jolis yeux vers moi.</i> |

## DORABELLA

|             |                      |
|-------------|----------------------|
| Che brami ? | <i>Que veux-tu ?</i> |
|-------------|----------------------|

## GUGLIELMO

|                     |                                  |
|---------------------|----------------------------------|
| Rimira,             | <i>Regarde :</i>                 |
| Se meglio puo star. | <i>Cela ne peut mieux aller.</i> |

## DORABELLA ET GUGLIELMO

|                              |                                 |
|------------------------------|---------------------------------|
| Oh, cambio felice            | <i>Oh heureux échange</i>       |
| Di cuori e d'affetti !       | <i>De cœurs et d'amour !</i>    |
| Che nuovi diletta,           | <i>Quelles joies nouvelles,</i> |
| Che dolce penar !            | <i>Quelles douces peines !</i>  |
| <i>(Partono abbracciati)</i> | <i>(Ils partent enlacés)</i>    |

Deux types de *cœur* : le cœur-bijou, et le cœur-organe. Dans les deux cas, il s'agit d'une chose, d'un objet. Cet objet, traité comme tel, est ignoré dans sa signification (symbole, ou siège de l'amour).

L'objet partiel : *cœur-organe* est détaché de la volonté du sujet : il se déplace de lui-même pour voyager d'une poitrine à l'autre. Les deux complices feignent de constater un processus qui leur échappe. L'objet partiel permet de représenter métonymiquement l'être dans sa totalité et de l'engager dans la relation amoureuse, tout en le déchargeant de sa responsabilité, puisque cet être, en tant que sujet connaissant, est absent de l'interaction.

Le mode de contact dans l'ensemble de la scène implique un échange très rapproché. Il est fondé sur la confrontation de deux objets semblables : les cœurs. L'échange amoureux passe par la *similarité* – nécessaire pour la mise en relation narcissique de deux sujets comme Mêmes. Au-delà de cette similarité représentée, l'union sexuelle, fondée sur la dissemblance, se profile.

Outre le morcellement des sujets (distribution sélective de l'attention, isolement d'une partie du corps), on remarque l'importance de la localisation déictique dans le passage. Tout le jeu de passe-passe sur les cœurs, qui va aboutir à l'échange amoureux, est fondé sur un *ici*, opposé à un *ailleurs*. La possibilité que le cœur ne soit « plus là » est déniée, grâce à l'attestation des sens : le cœur bat bien *ici* (*qui*), dans la poitrine de Dorabella, ou *là* (*li*), dans la poitrine de Guglielmo<sup>9</sup>. Un délicat jeu de scène, dans (G), met en valeur l'opposition *qui/li*<sup>10</sup> : Guglielmo pose sa main sur la poitrine de Dorabella en prononçant le *qui*, mais Dorabella, en prononçant le *li*, ramène la main de Guglielmo sur la poitrine de celui-ci. Ce n'est que dans un deuxième temps (dans le duo chanté qui suit), qu'elle posera directement la main sur la poitrine de son amant : la symétrie de représentation est alors assurée, comme le confirme l'association des deux voix.

Rythme et sonorités de la parole sont mises à profit dans l'interprétation vocale, par des allitérations mimétiques du battement du cœur : *Perchè batte-batte-batte qui (li) ? ; Che bat-te-co-sì, che bat-te-co-sì*. La signification de présence sensible est redoublée par ce procédé. L'audition s'ajoute au toucher. Voyez, entendez, touchez : c'est le langage de la sensation et de l'écœité.

Au moment de l'échange entre portrait et bijou, la technique de dissociation de l'attention est assez simple. Guglielmo détourne le

<sup>9</sup> A ce moment, le passage du *voi* au *tu* souligne le rapprochement corporel et affectif.

<sup>10</sup> Le système des déictiques spatiaux en italien est quadripartite, et non bipartite comme en français (*ici/là*) : il oppose les formes à la fois par leur radical, en *qu-* et en *l-*, mais par leur terminaison, en *-i* ou en *-a*. On a donc la double opposition : *qui/li*, et *quallà*. La première localisation (en *-i*) est plus ponctuelle en italien, la deuxième (en *-a*) plus diffuse. L'espagnol connaît un système voisin. Le français a intégré à la fois l'opposition de radical et de terminaison dans les deux formes conservées (on a une trace dans *çà et là* d'un système plus développé).

regard de Dorabella : pas vu (*non guardare*), pas su. L'équivoque sexuelle enrichit la teneur significative de la séquence. Le dialogue pourrait fort bien convenir dans un roman érotique : il suffirait de remplacer le cœur-bijou...

Les apartés, dans ce passage, renforcent le sentiment que les sujets savent se distribuer en plusieurs instances (présence à l'autre / absence à l'autre). Guglielmo est à la fois acteur (avec Dorabella) et spectateur-juge (sans elle) du cocufiage de son ami. Dorabella est sur une première scène (avec Guglielmo) mutine et spirituelle, sur l'autre, pénétrée de désir brûlant (le « Vésuve »). L'instance engagée dans la relation est une face qui obéit à une étiquette sociale, à une « tenue ». La contention corporelle permet de dissimuler à l'autre ce qui est en rapport avec le jugement, la connaissance, ou l'intensité de l'affect.

Guglielmo et Dorabella sont des êtres morcelés. Le témoignage de la perception sert d'écran à l'autre versant de l'être, dénié : le sujet connaissant. La contiguïté et la métonymie (les cœurs) sont la base du dispositif relationnel. Cet univers se définit par la discontinuité.

#### **2.4. Le couple Fiordiligi-Ferrando : un monde fusionnel**

Fiordiligi résiste plus longtemps que sa sœur aux tentatives de son prétendant. C'est que le mode de relation de C2 prend les choses « de plus loin », dans tous les sens de l'expression. Le dialogue amoureux est fait de détours et d'approche à distance respectueuse.

Là où Guglielmo se situait dans le registre de l'action immédiate, Ferrando se situe dans le registre du ressenti, du subi. Il est « affecté par »... Son rôle d'amoureux consistera à décrire à celle qu'il prétend aimer la manière dont il éprouve sa *passion*, et à tenter de lui faire partager ce qu'il ressent. Pour cela il lui faut entrer en contact avec elle par des moyens propres à transmettre un courant d'*Einfühlung* (empathie), et à signifier l'établissement d'une réciprocité<sup>11</sup>.

Le *regard* sera un vecteur privilégié de la relation, mais aussi le *souffle*, et la *voix*. Autant de moyens d'entrer en relation à distance. Autant de vecteurs parcourant un *espace continu*. Autant d'éléments propres à construire une représentation synesthésique et fusionnelle.

---

<sup>11</sup> Sur empathie et alignement corporel, cf. Cosnier 1994.

L'illimitation, l'impossibilité de circonscrire un univers vaste et mouvant est symbolisée de maintes manières dans l'opéra. Le décor-paysage très ouvert (jardin au bord de la mer)<sup>12</sup>, qui sert de fond à deux scènes-clés de l'opéra (et en particulier aux deux tête à tête amoureux, dont il est donné ici de larges citations), participe de ce type d'espace. Bien qu'un décor soit commun à l'ensemble des personnages qui y gravitent, on fera l'hypothèse qu'il a des affinités particulières avec les personnages de Fiordiligi et Ferrando. Le sentiment de la Nature – qui a partie liée avec la passion, et avec l'apparition de la sensibilité romantique – ne naît-il pas précisément à la fin du XVIIIe siècle<sup>13</sup> ?

La stratégie d'évitement de Fiordiligi est fondée sur plusieurs types de rupture de contact. La première en date est la plaisanterie : elle se moque des avances de Ferrando<sup>14</sup>. Puis c'est la fuite (II, 6) :

## Récitatif (n° 18)

*Entra Fiordiligi agitata,  
seguita da Ferrando.*

Entre Fiordiligi agitée,  
suivie de Ferrando.

FERRANDO

Barbara ! Perchè fuggi ?

*Cruelle ! Pourquoi fuis-tu ?*

FIORDILIGI

Ho visto un aspide,  
Un idra, un basilisco !

*J'ai vu une vipère,  
Une hydre, un basilic !*

[.....]

<sup>12</sup> « La scène se passe à Naples » nous dit le livret. Ce paysage prototypique de bord de mer enchanteur est déjà tout un programme narratif, dans une comédie amoureuse.

<sup>13</sup> Sensibilité romantique que décèle N. Harmoncourt dans l'emploi des clarinettes et des cors, qui dessinent, dit-il, un « paysage sonore », associé au sentiment de la Nature exprimé par le décor, dans la scène 2 de l'acte I (dans cette scène, les deux soeurs se montrent l'une à l'autre les portraits de leurs fiancés). Féminité, nature, désir, musique « romantique » avant la lettre forment un ensemble signifiant.

<sup>14</sup> Nous n'assistons pas à cette scène : elle est décrite après coup par Ferrando à Guglielmo (II, 8) : *Ella da prima ride, scherza, / Mi burla* (« D'abord elle rit, plaisante, / Se moque de moi »).

## FIORDILIGI

Partiti ! *Éloigne-toi !*

## FERRANDO

|  |   |
|--|---|
| Non sperarlo,                              | <i>N'y compte pas,</i>  |
| Se pria gli occhi men fieri a me non giri. | <i>Tant que tu ne tourneras pas vers moi des yeux moins cruels.</i> |
| O ciel ! Ma tu mi guardi e poi sospiri ?   | <i>O ciel ! Mais tu me regardes, et puis soupires ?</i>             |

## Air (n° 24)

## FERRANDO

|                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| Ah, lo veggio : quell'anima bella    | <i>Ah, je le vois : cette belle âme</i>              |
| Al mio pianto resistere non sa ;     | <i>A mes pleurs ne peut résister ;</i>               |
| Non è fatta per esser rubella        | <i>Elle n'est pas faite pour être rebelle</i>        |
| Agli affetti di amica pietà.         | <i>Aux sentiments de douce pitié.</i>                |
| In quel guardo, in quei cari sospiri | <i>Ce regard, ces soupirs adorables</i>              |
| Dolce raggio lampeggia al mio cor :  | <i>Font scintiller un doux rayon dans mon cœur :</i> |
| Già rispondi a' miei caldi desiri,   | <i>Oui, tu réponds à mes ardents désirs,</i>         |
| Già tu cedi al più tenero amor.      | <i>Tu cèdes à l'amour le plus tendre.</i>            |
| Ma tu fuggi, spietata, tu taci       | <i>Mais tu fuis, cruelle, tu te tais</i>             |
| Ed invano mi senti languir ?         | <i>Et tu m'écoutes me languir en vain ?</i>          |
| Ah, cessate, speranze fallaci :      | <i>Ah, cessez, espérances trompeuses :</i>           |
| La crudel mi condanna a morir.       | <i>La cruelle me condamne à mourir.</i>              |
| <i>(parte)</i>                       | <i>(il s'en va)</i>                                  |

Fiordiligi veut dire « Fleur de lys »... Lorsqu'elle veut se protéger de toute atteinte, la jeune femme ne se considère pas seulement comme un corps-enveloppe, mais comme un être doué d'un « intérieur ». C'est pour l'intégrité de cet être intérieur qu'elle s'inquiète en II, 2 (récitatif) : *Ma i nostri cuori ?* « Mais nos cœurs ? » (c'est-à-dire : que va-t-il en advenir, si nous nous laissons pervertir, ne serait-ce qu'en pensée ?). A l'opposé du cœur-organe, du cœur-objet du couple C1, le cœur du couple C2 est un univers : il irradie depuis un centre et se projette sur tout ce qui l'entoure. L'attitude de Fiordiligi, qui se soucie de ne pas fauter même en pensée, peut paraître extrêmement scrupuleuse. Mais comme cette intégrité est pratiquement impossible à maintenir, dès

qu'une atteinte survient, il n'y a plus de vraie barrière à opposer à l'envahissement de l'affect... et au passage à l'acte.

Voici l'épisode de la conquête. Dernière tentative de rupture de contact : Fiordiligi s'apprête à fuir au loin, pour rejoindre Guglielmo au camp militaire où elle le croit parti. Ferrando la surprend (II, 12, duo n° 29). Il la supplie, si elle ne veut pas de son amour, de le transpercer de son épée<sup>15</sup>. Elle est ébranlée : *Ah, che omai la mia costanza / A quei sguardi, a quel che dice, / Incomincia a vacillar !* (« Ah je sens que ma constance / A ces regards, à ces paroles, commence à vaciller »). Tournant décisif :

## FERRANDO

(tenerissimamente)

Volgi a me pietoso il ciglio.

In me sol trovar tu puoi

Sposo, amante e più se vuoi.

Idol mio, più non tardar.

(très tendrement)

*Tourne vers moi un œil secourable.**En moi seul tu peux trouver**Epoux, amant et plus si tu veux.**Mon aimée, ne tarde plus.*

## FIORDILIGI

(tremando)

Giusto ciel ! Crudel, hai vinto ;

Fà di me quel che ti par.

*(Don Alfonso trattiene Guglielmo che vorrebbe uscir)*

(tremblante)

*Juste ciel ! Cruel, tu as vaincu ;**Fais de moi ce que tu veux.**(Don Alfonso retient Guglielmo qui voudrait faire irruption)*

La musique, la voix et le jeu scénique jouent un rôle essentiel dans cette péripétie. Au cours des dernières répliques, les deux personnages s'éloignent l'un de l'autre, dans la version (G). Fiordiligi tourne le dos à Ferrando. Seules les voix, soutenues par l'accompagnement orchestral, s'entrecroisent dans l'espace. C'est à l'appel de cette voix « très tendre » que Fiordiligi se retourne, accorde le regard demandé, et scelle ainsi le pacte amoureux.

Guglielmo, contrairement à Ferrando, assiste à son cocufiage. Il maintient ainsi son rôle comique, qui se confirmera vers la fin de l'opéra.

---

<sup>15</sup> Les rapports actantiels homme-femme, sujet-objet, sont ici inversés.



Même si Fiordiligi et Ferrando baignent dans un monde vaste et teinté d'imaginaire, le point d'ancrage de ce monde est bien leur corps et leur présence. Ce *corps expressif* est fait de regards, d'intonations, de spasmes et de soupirs.

Le regard et la voix détiennent dans cette représentation un symbolisme sexuel, tout autant que les objets partiels du couple C1. Union des cœurs-organes d'un côté, union des regards et des voix de l'autre. Le lien corporel, l'acceptation par la femme de sa présence à l'autre, permet de représenter la possession : *Fà di me quel che ti par*.

Cependant, l'œil, la voix, le souffle, ne sont pas simplement des éléments d'expression corporelle des affects. L'œil est aussi organe de la connaissance. La voix, le souffle participent à la parole. La relation de Fiordiligi et de Ferrando est teintée d'idéation. Ce sont des êtres d'affect, mais aussi de *savoir*. D'où le sentiment de culpabilité que développe Fiordiligi, à l'opposé de l'attitude de Dorabella. Les mots, tout autant que la qualité de la voix ou l'intensité du regard, sont flèches qui atteignent la femme courtisée (*la mia costanza / (...) a quel che dice, / Incomincia a vacillar*).

Le dispositif relationnel du couple C2 repose sur la *gradience* : l'expression de l'affect s'inscrit dans une gradation d'intensité, dans une modulation de qualité : inflexion de la voix, acuité du regard, profondeur des soupirs, force persuasive des propos<sup>16</sup>. Cette escalade affective appelle une réciprocité mimétique, conforme au processus d'empathie. L'ensemble du système représentatif repose sur une dynamique inscrite dans la *continuité*.

La mise à distance que privilégie cette relation a quelque chose à voir avec le sens du sacré. Elle signifie que les sujets s'accordent mutuellement un territoire maximal, signe de leur déférence<sup>17</sup>. Mais – puisque le désir doit mener à l'union de deux corps, c'est-à-dire à la négation de toute distance – elle signifie aussi que les amants subliment

<sup>16</sup> Pour l'escalade du côté des paroles, rappelons ce propos de Ferrando, dans la réplique qui emportera la victoire : *In me sol trovar tu puoi / Sposo, amante e più se vuoi*.

<sup>17</sup> La territorialité humaine, et sa relation avec le sens du sacré, a été étudiée par Goffman (1971), à la suite d'E. Durkheim (*Les formes élémentaires de la vie religieuse*).

leurs relations corporelles. Cette sublimation est confirmée par les parties du corps privilégiées. Outre qu'elles permettent un contact à distance, ce sont des parties hautes, nobles (tête, bouche), vouées aux fonctions intellectives et langagières. Bien que les anges aient un corps, ce corps se dénie donc partiellement, dans ses fonctions « basses » et organiques<sup>18</sup>. De manière plus cachée sans doute que le couple C1 (parce que les représentations dans lesquelles il s'inscrit sont valorisées, alors que le pôle *corps organique*, pris en charge par le couple C1, est carnavalesque et stigmatisé), le couple C2 met aussi en absence une partie de son être, et cette mise en absence favorise l'aboutissement de la séduction, parce que la possibilité de l'union sexuelle, fait organique, est ainsi ignorée. Si la « forteresse intérieure » est prise, tout le reste suit.

### 2.5. Le dénouement illicite

Un épisode attire notre attention, à la scène 16 de l'acte II. On est très près du dénouement, puisque la dernière scène de l'opéra (en deux actes) est la dix-huitième. Il s'agit selon moi d'un dénouement caché et illicite, conforme aux exigences du désir (du moins pour trois des personnages).

Le stratagème des déguisements n'a pas encore été révélé. Pour que la farce aille à son comble, un (faux) contrat de mariage vient d'être signé, avec les nouveaux amants. Les quatre jeunes gens trinquent pour sceller leur engagement. L'attitude des deux hommes va marquer ici une divergence.

Dans un premier temps (celui du toast), une musique sautillante souligne l'entrechoquement joyeux des verres. Moment rituel de contact, scellant un accord. Ce signal marque l'ouverture d'une célébration (mais que va-t-on célébrer ?). Les syllabes occlusives répétées : *Bevi e tocca, tocca e bevi!* (« Bois et trinque, trinque et bois ! ») se répercutent en écho. Puis un silence, un soupir d'environ deux

---

<sup>18</sup> Sur l'investissement de la topographie corporelle par un système de valeurs, cf. R. Lafont, 1994, *Il y a quelqu'un*, Langue et Praxis, Montpellier III.

secondes, interrompt voix et musique orchestrale. C'est un seuil. A l'intérieur du temps laissé vacant, un réagencement s'annonce<sup>19</sup>.

Alors, successivement, la voix de Fiordiligi, puis celle de Ferrando, et enfin celle de Dorabella, viennent s'unir dans une mélodie aérienne. Tous trois souhaitent que « dans leurs verres » se dissolve « toute pensée » et « dans leurs cœurs », « tout souvenir du passé ». L'élément liquide, substance non délimitée, symbolise la fluence, la fusion. Philtres d'oubli, philtres d'amour... (Siegfried dans le *Crépuscule des dieux*...). Moment magique, sur le plan musical, sur le plan narratif. Nous entendons la voix même de la séduction, le chant des sirènes.

Pendant ce temps, Guglielmo, assis dans un coin, marmonne une malédiction : « Ah, si cela pouvait être du poison qu'elles boivent, ces rouées sans honneur ! ». Il assume ici encore sa position de cocu, position comique soulignée dans la mise en scène de (G) : alors que Ferrando s'est dépouillé de ses faux habits (il ne lui reste plus comme déguisement que ses moustaches postiches), Guglielmo garde son costume et son bizarre couvre-chef, casque ridicule. Il a échappé à la séduction. C'est positif (la morale est sauvée), et négatif : il est resté sur le seuil du temple.

Le rituel a pris en charge une *discontinuité de l'être*. Est rejeté dans l'ailleurs définitif (ou du moins cru tel) l'être du passé, avec ses anciens engagements. En même temps, le symbole du liquide tente de dénier la réalité même de ce qui a été : ce qui est dissous n'a plus de contour et donc d'existence propre. Une fois encore, la représentation de la réalité joue sur l'articulation continuité / discontinuité.

Les mises en scène modernes prolongent le discret mais clair indice donné dans cette scène par un signal corporel, à la clôture de l'opéra. Dans la version (G), au moment où Don Alfonso reconstitue les couples initiaux, ceux-ci sont placés face à face : cela permet à Fiordiligi (réappariée à Guglielmo) et à Ferrando (réapparié à Dorabella) de se trouver dos à dos. Ils sont vus de profil par le public. Leurs mains se rejoignent alors discrètement dans leur dos. Sur le livret d'accompagnement de la version (H), la photo de couverture fixe exactement le

---

<sup>19</sup> De même qu'un silence s'interposant dans un discours signifie que, dans l'à dire, un remaniement s'opère.

même geste, en lui donnant pour fonction de présenter toute l'œuvre. Encore une fois, la présence à l'autre se double d'absence. Mais cette fois, c'est le couple C2 qui se livre à une stratégie de morcellement du corps. Ainsi, le dernier mot n'est pas dit, le ballet amoureux peut continuer.

Cette étude s'appuyait sur des objets esthétiques. La distinction proposée (deux modes de présence / absence) garde-t-elle une pertinence au-delà des représentations et des rhétoriques du corps spectacularisées sur une scène d'opéra ? Il est permis de le penser. Le problème de l'épreuve de réalité, relié à un certain type de définition de l'*ego*, hante les réflexions contemporaines, du cognitivisme en général à la linguistique en particulier (Danon-Boileau 1992 : 24-25, Barbéris 1992)... Qu'il prétende se dire tout entier dans l'immédiateté de son *ici* (*Darstellung*), ou qu'il prétende (re)donner corps à ses représentations en les convoquant *là*, sur la scène de l'interaction (*Vorstellung*), le sujet reste un biface, une unité problématique.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bakhtine, M., 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris.
- Barberis, J.M., 1992, « Sujet et espace imaginaire », in P. Siblot, F. Gardès-Madray, *Langage et praxis*, Langue et Praxis, Montpellier III,
- Bateson, G., 1981, « Communication », *La nouvelle communication* (textes recueillis et présentés par Y. Winkin) , Points-Seuil, Paris, 115-144.
- Cosnier, J., 1994, *Psychologie des émotions et des sentiments*, Retz, Paris.
- Danon-Boileau L., 1992, « Présentation », in L. Danon-Boileau, M.-A. Morel, *La Deixis*, P.U.F., 9-25.
- Goffman, E., 1971, *Relations in public*, trad. fr. 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne, 2, Relations en public*, éd. de Minuit.
- Thoret, Y., 1993, *La théâtralité. Etude freudienne*, Dunod, Paris.