

LE MODÈLE DU PAGE – PERSONNAGES ET CONTEXTES DANS LE THÉÂTRE LYRIQUE. LE CAS DE “*CHERUBIN D’AMORE...*”¹

ADELA-FRANÇOISE BÎRLOGEANU²

SUMMARY. This study has as topic the presentation of the pattern variations of the Page, as a secondary character, quasi present in the lyric theatre. Offering different faces for this generic character, ranging from just the simple physical and ornamental presence to a significant role, able to turn the dramatic action, all opera composers and librettists included this character in the musical and dramatic equation as a satellite element with positive features. In the first part of the study, I have identified the page character in several romantic operas, representative for the XIX century as: *Rigoletto*, *Un Ballo in Maschera*, *Don Carlo*, *Anna Bolena*, *Les Huguenots*, *Der Rosenkavalier*. Their presentation is short because I have decided to emphasize the essence, the basic elements (as name, type of voice, soloist parts, and/or key elements in the scenario), keeping in mind the risk of a dictionary type of approach. The second part includes a case study with a detailed presentation of the Cherubino, the character of the mozartian masterpiece *Le Nozze di Figaro*. Far from considering it comprehensive, the present study has as objective to compensate and open up new approaches both from interpretative and theoretical analysis point of view for some of the characters unjustly minimized in operas.

Keywords: page, character, opera, lyric theatre, knight, court of nobles, Cherubino, Mozart, Beaumarchais.

Une étude-essai sur le *Page de Cour* semble, à première vue, un choix peu convaincant, ayant pour thème un sujet mineur – certes, on ne parle pas ici de l’âge générique de ces personnages même si le jeu des homonymes est assez amusant.

Après avoir parcouru des centaines de pages de littérature musicale et dramaturgique (et non seulement une simple lecture en diagonale, mais l’assimilation approfondie des rôles du point de vue du pianiste répétiteur

¹ La présente étude a été publiée pour la première fois dans “Musicology Papers”, Académie de Musique ISSN 2068- 8601, vol. XXXI/ 1, 2016. Elle se présente ici en tant qu’une variante révisée.”

² Lecturer professor at Academy of Music “Gh.Dima” Cluj-Napoca”.
E-mail: adela_bihari@yahoo.com

d'opéra), j'ai constaté qu'il y avait un ineffable et constant „rayon de lumière” que ces personnages secondaires apportaient dans divers contextes dramaturgiques du théâtre lyrique.

Dans la première partie de cette analyse je procéderai à une exploration pour identifier les personnages « Page » dans la littérature de l'opéra. Dans la deuxième partie je m'attarderai sur le cas concret de Cherubino, symbole de l'amour d'amour, illustré par Mozart grâce à une image poétique inédite dans sa musique.

Le Page. Origines, données générales sur le rôle du page à la Cour

Du point de vue étymologique, le mot *page* dérive du grec *paidion* qui signifie « petit garçon » ; ou, possiblement du latin *pagus*, « serviteur ».

Les premiers témoignages sur l'existence des pages datent du temps d'Alexandre le Grand qui détenait un cortège personnel de pages grecs³.

Dans la société romaine impériale, les pages étaient choisis parmi les esclaves ou les esclaves libérés. Plus tard, dans la civilisation musulmane sont apparus les *ghulam*, des serviteurs d'origine étrangère.

Au Moyen Âge, le statut du Page était directement lié à l'accès au rang de chevalier⁴. La coutume voulait qu'à l'âge de sept ans, un garçon d'origine noble était confié à une autre famille noble ou princière pour apprendre les bonnes manières, la maîtrise des armes ainsi que tout ce qui était lié à l'éducation morale, religieuse et surtout physique d'un futur chevalier. On leur apprenait à écrire, à lire, à jouer de différents instruments de musique,

³ [http://www.treccani.it/enciclopedia/paggio_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/paggio_(Enciclopedia-Italiana))

⁴ L'utilisation du nom de „chevalier” (lat. *eques*= guerrier à cheval; fr. *chevalier/ cheval*), est apparue pendant le règne du Carol le Grand (742-814), dans le Nord de la France. Le titre a été consolidé aux alentours de l'an mille et est devenu le fondement même du système féodal qui a caractérisé l'Europe de l'Ouest. Le titre de chevalier n'était pas héréditaire. Les qualités qu'il imposait étaient le courage, la force physique, la foi et la soumission devant la hiérarchie ecclésiastique et administrative-féodale, le sens de l'honneur. Le titre de chevalier supposait une bonne position dans la hiérarchie sociale et implicitement l'accès à des divers privilèges comme l'acquisition des terres, l'exonération des taxes etc. Plus tard, à partir du onzième ou douzième siècle et surtout pendant la période Baroque et Rococo, l'idéal chevaleresque a été complété avec des éléments raffinés liés au train de vie à la Cour: élégance des vêtements, de la tenue et du langage, lyrisme, l'art du discours, l'usage des figures de style, le libéralisme. Les poèmes chevaleresques ont joué un rôle important dans la création de l'image du chevalier idéal : les *chansons des gestes* (le Cycle carolingien, plus tard, le Cycle breton) avait pour sujet principal l'exposition des faits de bravoure de ces héros. L'évocation de l'amour passionnel dirigé vers une noble Dame idéalisée, belle, inaccessible, est devenue par la suite un autre sujet de prédilection, repris par les troubadours, les trouvères et ménestrels. Un des mythes les plus impressionnants liés à la chevalerie et à l'amour du Moyen Âge a été Tristan et Iseut.

à jouer aux échecs etc. En échange de ce privilège, on leur demandait d'accomplir des petites tâches liés à l'administration et au bon fonctionnement de la maison : ils transmettaient des messages, des lettres, ils annonçaient les visiteurs, ils portaient la cape de la maîtresse de maison etc.

Jusqu'à l'âge de 14 ans, le garçon en question était page, ensuite il devenait écuyer⁵. Vers l'âge de 22-23 ans, après une longue et ardue période de pratique et instruction appelée *noviciat*, il devenait enfin chevalier grâce à une cérémonie spéciale⁶. A la Renaissance, et ensuite à l'époque Baroque et Rococo, il était habituel de trouver dans les maisons des nobles un page noir d'origine africaine, habillé en des costumes exotiques et fantaisistes⁷. Il n'était plus nécessaire d'être noble pour accéder à ce poste.

A Versailles, le statut de page était difficile à obtenir. Les pages de la chambre royale étaient nommés par les quatre premiers gentilshommes de la Chambre de Sa Majesté. L'âge des pages était plus élevé qu'au Moyen Âge : 14-15 ans. Pendant le règne de Ludovic XV (1710-1774), un extrait intéressant du *Règlement signé par le Roi* datant du 18 septembre 1734 explique que pour devenir page, il était impératif de prouver – grâce à des documents originaux – qu'on avait une descendance noble du côté du père attestée au moins à partir de l'année 1550. On opposait à l'époque la *Noblesse d'épée* – les descendants des chevaliers médiévaux, qui constituait la vraie noblesse, à la *Noblesse de robe* – la nouvelle aristocratie constituée par des avocats et fonctionnaires publiques anoblis depuis peu.

Dans le même document on apprend sur l'une de leur tâches : “[...] Lorsque le roi devait se déplacer à la nuit tombée à Versailles dans le château ou les jardins, il revenait avec six pages de sa grande écurie, portant chacun flambeau, afin de le précéder, lui ouvrant la route et lui éclairant le chemin”⁸.

Dans les Pays Roumains, il y avait l'équivalent du page qu'on appelait « l'enfant de maison » qui, tout comme dans l'Europe de l'Ouest,

⁵ Écuyer = jeune noble vassal qui portait les armes/le bouclier de son maître, il s'occupait des chevaux, il accompagnait son maître à la chasse ou à la guerre. (Exemples du théâtre lyrique: Normanno du *Lucia di lammermoor* de Donizetti; Dandini, *Cenerentola...* "amo il suo scudiero" (Rossini); Sherasmin din *Oberon*; Delmonte du *Un giorno di regono* de Verdi; Pirro din *I Lombardi* de Verdi; Don Ricardo du *Ernani* de Verdi; Orlik du *Mazeppa* de Ceaikovski; Les quatres écuyers du *Parsifal* de Wagner etc.)

⁶ 792,e.n. on attesté la première cérémonie d'investiture dans laquelle Carol le Grand donne au noble Rolland, le titre de chevalier.

⁷ Dans le film historique *A Royal Affair* (réalisé par Nikolay Arcel, 2012), le Roy Christian VII du Danemark et Norvège a à son service un page africain, appelé Moranti.

⁸ *Histoire de la littérature française*

http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=1_ma_010b_Courtoisied/168601

« était un enfant d'origine noble qui servait en tant que page à la Cour ou bien chez un noble au rang plus élevé »⁹. Un exemple révélateur apparaît dans le poème d'Eminescu, « *Luceafărul* » (« *l'Etoile du jour* »), à travers le personnage de Cătălin; sa description succincte, expressive le montre dans une lumière qui contraste par sa simplicité, son apparence réaliste, dépourvue de la métaphasique de l'amour impossible:

“ [...] *Pendant ce temps, Cătălin, / Surnois enfant de maison / Qui remplit les coupes de vin aux invités attablés / Un page qui porte pas après pas la robe de la reine / avec des joues comme deux pivoines / en fleur, sans vergogne / Se faufile en épiant / En scrutant Cătălina. [...]*”

En Orient, dans un monde complètement différent de la civilisation Occidentale, celui du Japon médiéval, qui a une culture et une philosophie radicalement différente, la présence du Page de Cour était... présente. Dans un journal qui date du 10^e siècle (~ 900) on cite les qualités qu'un page doit détenir : “[...] **Le Page**. *Pour qu'il soit tout à fait charmant, le page doit être petit de taille, ses cheveux doivent être propres, brillants, et bien coiffé. Sa voix devrait être douce et il doit être respectueux quand il s'exprime* »¹⁰.

Dans le théâtre lyrique, le Page apparaît en tant que personnage secondaire, sous la forme d'un travesti, sa voix étant dans la plupart de cas celle d'une soprano, d'une mezzo ou bien, dans les distributions plus récentes de certaines maisons d'opéra, de contra ténor. Son rôle dans l'économie dramaturgique se limite en général à la simple présence décorative, à quelques petites annonces de l'apparition d'un personnage important à la cour, au messenger. Souvent on le voit anobli de qualités artistiques : il chante ou accompagne à la guitare, mandoline, harpe, créant ainsi des petites apartés de théâtre dans le théâtre.

Il existe néanmoins des cas où il devient catalyseur de l'action dramatique, ceci en conscience de cause ou pas.

Nous allons faire une petite incursion dans la constellation de ces personnages dont on a extrait quelques passages pertinents.

Gaetano Donizetti, ANNA BOLENA¹¹

- **Smeaton**, *paggio e musico della regina* (contralto).

Cette opéra étant trop peu connue, je donnerai plus de détails sur quelques questions liées à notre sujet.

Acte I, scène 1. Le Page Smeaton, en s'accompagnant lui-même à

⁹ <http://www.dex.ro/text/curte+domneasca>

¹⁰ Sei Shonagon, *Notes de chevet*, Edition MintRight Inc, 2015.

¹¹ 1830, Milano, libretto de Felice Romani, inspiré d'un sujet réel de l'histoire d'Angleterre. (le règne d' Henri VIII).

la harpe, il dédie à la reine Anna une chanson courte et mélancolique où l'on lit l'admiration et la compassion qu'il éprouve pour la souffrance de la reine. (Scène/ Romanza, Andantino, Mi b, avec une introduction figurative à la harpe, avec des arpèges longs configurés sur l'accord de la fondamentale avec un accord de septième)

“Oh! amor, mi inspira.[...] “Deh! non voler costringere a finta gioia il viso: bella è la tua mestizia, siccome il tuo sorriso. [...]”.

Un moment significatif et décisif dans l'évolution de ce personnage et implicitement de l'action dramatique se trouve dans la Scène 3 qui commence avec un monologue du page, un récitatif accompagné.

“Tutto è deserto...[...] Questa da me rapita... (si cava dal seno un ritratto) Cara immagine sua, ripor degg'io pria che si scopra l'ardimento mio, un bacio ancora, un bacio, adorate sembianze... Addio, beltade che sul mio cor posavi e col mio core palpar sembravi”.

Cavatina (Moderato, La b majeur, 4/4) est une expression-monologue de l'amour du Page pour la Reine et il met en relief, avec le récitatif antérieur, un moment solistique important. Amoureux en secret, il porte son portrait dans la poche de sa tunique, au niveau de la poitrine. *“Ah! pareo che per incanto rispondesti al tuo soffrir: ogni stilla del mio pianto risvegliava un tuo sospir/ A tal vista il core audace pien di speme e di desir, ti scopria l'ardor vorace che non oso altrui scoprir”.*

Scène 3. Le Lord Percy, le grand amour de la Reine avant son mariage avec Henri VIII, désespéré à cause du fait qu'Anna refuse tout contact avec lui, menace de se suicider. A ce moment, le page, qui se trouvait par hasard sur les couloirs du palais, l'arrête : *Arresta! Che dir, che far? O, mio spavento.....[...]*. Le médaillon du portrait de la Reine tombe de la poche de Smeaton. L'apparition du roi scelle leur destin. Les apparences incroyables sont dirigés contre la Reine, qui est accusée d'adultère. Tous les trois sont emprisonnés, et Smeaton, enfermé, est contraint – sous la menace de torture – de donner un faux témoignage accusant la Reine d'avoir trompé le Roi.

Une réplique donné par la Reine à la fin de l'Opéra nous confirme à nouveau que Smeaton est un musicien.

Anna: *Smeton, ti appresa!...Sorgi che fai?... Che l' harpa tua non tempri? Chi ne spezzo le corde?*

- **Le Page**, nom générique (contralto) apparaît dans une autre tragédie lyrique de Donizetti, ROBERTO DEVEREUX. Son rôle est néanmoins insignifiant. Le sujet et l'époque où est placée l'histoire d'amour et les intrigues de Cour sont similaires. (Angleterre, 1601, pendant le règne d'Élisabeth I).

Giuseppe Verdi, RIGOLETTO¹²

- **Le Page** générique, sans nom en *Rigoletto* représente la forme représentée forma réductrice du Vicomte de Vaugadron de la pièce de théâtre originale de Victor Hugo, mais il a le même rôle épisodique, d'intervention dans la scène dramatique entre les courtisans et Rigoletto (Acte II, Scène ed Aria).

Le Page annonce le souhait de la Duchesse de rencontrer son mari, sans connaître ou comprendre rien aux signes complices des courtisans. IL insiste, mais il est expédié rapidement. *“Al suo sposo parlar vuol la duchessa [...] non era con voi? [...] alla caccia? senz'armi! senza paggi!”* (Sol majeur, C).

Il est le personnage qui confirme, indirectement, les pressentiments sombres de Rigoletto. Les indications scénographiques du compositeur complètent l'image théâtrale de ce moment : *Rigoletto, il quale sara stato attentissimo al dialogo, balzando improvviso tra loro prorompe: “Ell' è qui dunque, ell'è con Duca!”*

Rôle de travesti, pour voix de soprano.

Giuseppe Verdi, UN BALLO IN MASCHERA¹³

- **Oscar** (soprano), le page du gouverneur Riccardo.

Il livre des messages (*“V'è Oscarre che porta un invito del Conte; Ignota donna questo foglio diemmi. E per Conte diss'ella. A lui lo reca e di celato”*), des listes d'invités, il annonce l'entrée du Comte Riccardo. Exemples: *“Leggere vi piacchio/ Della danze l'invito”; “Eccovi I nomi”; “S' avanza il Conte!”*).

Verdi a composé deux airs pour ce personnage, - fait révélateur dans l'économie dramaturgique. L'Air de l'Acte I, *Volta la terrea* (Si bémol majeur, 2/4) nous présente Oscar en tant qu'avocat de la défense: il intervient auprès de son maître, le gouverneur, en faveur de la sorcière Ulrica, condamnée à l'exile : *“Difenderla vogl'io !”*¹⁴

Il a un rôle crucial au moment où, enfin, il décrit avec naïveté le costume de bal masqué de son maître. Dans l'air de l'acte III, *Saper vorreste*, (Sol majeur, 3/4/), Oscar évite intelligemment et sur un ton ludique de répondre aux questions insistantes du conspirateur Renato, en s'intégrant et en évitant

¹² 1851, Venise, libretto de Francesco Maria Piave d'après le drame *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo.

¹³ 1859, Roma, libretto de Antonio Somma, d'après *Gustav III* d' Eugène Scribe.

¹⁴ it.=Je veux la défendre! Traduction du texte de l'air: quand les cendres rencontrent les étoiles/ tout comme une étincelle brillent ses yeux/ Quand aux belles femmes elle prédit la souffrance ou la joie dans l'amour/ Avec Lucifer elle a fait un pacte!/ Celui qui touche à son vêtement prophétique/ s'il veut partir sur la mère ou à la guerre/ Son futur, son coeur rempli de questionnements il l'apprendra. Elle a fait un pacte avec Lucifer.

par la même occasion – enveloppé d'une teinte lumineuse et innocente – l'atmosphère chargée de secrets et intrigues de la Cour. *Oscar lo sa, ma nol dira, Tra-la-la* [...] ¹⁵.

Le personnage d'Oscar est positif, même s'il contribue au dénuement traque.

Giuseppe Verdi, DON CARLO¹⁶

Tebaldo (soprano)

Rôle d'une plus petite importance que le Bal Masqué. Formel, conventionnel.

Dans l'Acte II, deuxième tableau, le page Tebaldo apparaît dans le cortège des dames de d'honneur de la Reine et de ma princesse Eboli, qui chante une romance mauresque sur l'amour - **Canzone del velo** (La majeur, Allegro brillante, 6/8).

Les indications de scénographie de Verdi : *Le dame sono assise sulle zolle intorno alle fonte. I Paggi sono intorno ad esse. Un Paggio temprà una mandolina. [...] Il Paggio l'accompagna sulla mandolina.*

Eboli: "*A me recate la mandolina e cantiam tutte insiem*"

La ligne mélodique du Refrain (seulement d'un point de vue musical) un statut supérieur à la princesse Eboli, qui « l'accompagne » à son tour, à une tierce inférieure. "*Ah, tessete il veli vaghe donzelle...*" (Allegro giusto, 4/4, Leggero)

Les deux interventions-annonces de Tebaldo sont : "*IL Re !*", et, "*Il marchese di Posa, grande di Spagna!*" (Acte I, tableau II)

Giacomo Meyerbeer, Les HUGUENOTS¹⁷,

- **Urbain**, le page de la reine Margaret de Valois (soprano)

Rôle court, conventionnel.

Dans l'Acte I, (Cavatina, Si bémol majeur, 9/8), "*Nobles Seigneurs, salut !*", le page apporte une lettre de la part de la reine destinée à Raoul ou à Nevers. "*Une dame noble et sage dont les rois seraient jaloux, m'a chargé de ce message, Chevaliers, pour l'un de vous.*" Il apporte – tout comme Oscar ou Smeaton – l'élément du secret mais sur une note ludique.

La scène fini avec un quintette dans lequel le page est présent. Ceci est sa dernière intervention dans le scénario musical-dramatique.

¹⁵ Oscar sait, mais il ne te le dira point!.. (trad. pers.)

¹⁶ 1867, Paris, libretto de J. Mery,/ Camille du Locle, d'après la pièce de théâtre homonyme de Friederich Schiller.

¹⁷ 1836, Paris, libretto Eugene Scribe, Emile Deschamps.

**Richard Strauss, Der ROSENKAVALIER¹⁸,
- Le Page Mohammed**

Dans la distribution il y a un page africain, muet, du nom de Mohammed qui, au début de l'acte I, apporte le petit-déjeuner à sa maîtresse, La Maréchale.

Même si le personnage d'Octavien n'est pas un page à proprement parler, son profil psychologique, physique, son comportement ludique, passionnel, romantique, son âge (17 ans) ainsi que sa passion érotique pour Madame Maréchale, nous pousse à l'inclure dans cette catégorie.

Octavien, conte de Rofrano, (rôle travesti, mezzo) est beau, il ressemble beaucoup à la femme de chambre Mariandl; il se travestit, il enfle la robe et le bonnet de la femme de chambre et joue ce rôle de femme devant le baron Ochs, un homme disgracieux, qui lui fait des compliments et des propositions romantiques.

L'Opéra commence avec les déclarations enflammées d'amour du jeune Octavien à l'intention de la Maréchale (Maria Theresa von Werdenberg). Leur liaison érotique représente autant de raisons de joie que de tristesse pour la Maréchale. Il y a une affinité entre leur relation et celle qui existe entre la Comtesse et Cherubino, même si cette dernière est beaucoup plus vague, non-explicite, mais présente « dans l'air ».

Les Pages sont mentionnés de manière générique dans d'autres opéras aux sujets historiques, tels *I PURITANI* de Bellini, *LUIA MILLER* de Verdi, *LA PÉRICHOLE* de Offenbach, *Le ROI MALGRE LUI* de A.E. Chabrier. Richard Strauss, *ELEKTRA* etc.

Étude de cas - "Cherubin d'amore..."¹⁹

CHERUBINO, étymologie = petit ange (fr. chérubin= angel)

Le Page du comte Almaviva (rôle travesti, soprano), 14 ans environ.

Ce personnage est très original, non seulement dans la comédie de Beaumarchais (1784), mais également dans la littérature/dramaturgie du 18^e siècle. Pour la première fois on voit apparaître « en scène » l'adolescent amoureux, beau, timide et audacieux à la fois, spontanée dans ses réactions, ébouriffé, étourdi, aimé par les femmes, vaguement pris en grippe par les hommes.

¹⁸ 1911, Dresde, libretto Hugo von Hofmannstahl. L'action de cet opéra-comique se passe à Vienne, au 18^e siècle.

¹⁹ **W.A. Mozart, *Le Nozze di Figaro ossia La folle giornata*, Viena, 1 mai, 1786, libretto, Lorenzo da Ponte, d'après la pièce de théâtre du même nom de Pierre Caron de Beaumarchais.**

C'est lui la cause des jalousies et des crises de nerfs du Comte. Cherubino est un personnage atypique, il ne comprend pas complètement le sens de l'ordre, des conventions sociales et morales des adultes. Ses actions tournent autour de ... l'amour.

Le philosophe danois Sören Kierkegaard, fasciné par la musique de Mozart et surtout par l'opéra Don Giovanni, a écrit une étude détaillée sur l'érotisme musical - *L'Érotisme musical* ou *Les Étapes érotiques spontanées* (1843).

Dans cette œuvre l'auteur distingue trois étapes/stades esthétiques successives de l'érotisme, symbolisés par trois opéras mozartiens et trois de leurs personnages : Cherubino, Papageno et Don Giovanni.

Chez Cherubino, le frisson de la sensualité s'éveille de manière diffuse dans un mélange d'inquiétude, émotion et mélancolie, sans qu'il soit dirigé vers un objet précis de désir. Plus exactement, l'objet du désir se confond avec le désir lui-même.

"[...] *Le désir ne s'est pas encore éveillé, - il est sombrement soupçonné. L'objet du désir se trouve toujours dans le désir, - il monte de lui et se révèle dans une lueur faible et tremblante*". (Kierkegaard)

Mozart-da Ponte-Cherubino: "*Un desio, un desio ch'io non posso spiegar*"²⁰ Kierkegaard suggère également le caractère androgyne de Cherubino, caractère psychologique ainsi que musical : la contradiction entre le désir orienté de manière diffuse et un objet de désir si peu défini est semblable à certaines espèces de plantes dont le féminin et le masculin sont inclus dans la même fleur...

Mozart lui a dédié deux airs, où il est soliste, pour définir son caractère : "Non so piu cosa son, cosa faccio..." (Acte I, No. 6) et "Voi, che sapete che cosa è amor" (Acte II, No. 11)

L'éthos de ces deux airs est différent, ils se plient à ses destinataires : franchise, exaltation, manque de formalisme, désinvolte avec la jeune femme de chambre Susanna (par exemple, le jeu, le baiser, la tentative de vol du ruban de la comtesse, un prélude amoureux du Récitatif qui précède l'air) ; un ton chaleureux, timide, etc. devant la Comtesse qu'il adore en secret.

Dans l'acte II, après les bouffonneries du travesti - (*Quante buffonerie!*...) - , en prétextant don départ imminent du palais, et attiré irrésistiblement par la beauté et l'élégance de la Comtesse, Cherubino submergé d'amour et de tristesse, ose (!) essayer l'embrasser : "*Forse vicino all' ultimo momento.... questa bocca oseria...*"

Cherubino? ...il représente une oscillation continue entre certitude et incertitude, état reflété constamment dans la toile de fond harmonique.

²⁰ v. Aria *Non so più cosa son, cosa faccio*, Acte I, Scène 5. Un désir que je n'arrive pas à expliquer (trad.pers.)

A chaque fois qu'il parle de lui-même, de ce qu'il ressent, il le fait sur un ton mineur, nostalgique et hésitant. Ceci apparaît musicalement parlant à la fois dans les récitatifs ainsi que pendant les moments où il est soliste : inflexions, tournures/notes mélodiques (anticipation/ retardement), cadences. Il s'agit de longues phrases ou incisions pendant les récitatifs sur des longs accords majeurs/mineurs de septième diminué ou finies en accord mineur.

Cadence intérieure en ré mineur

Ex. 1

Cherubino

Ah, che trop-po ri-spet-to el-la m'i-spi-ra!

Le Nozze di Figaro, Récitatif, Acte I, Scène 5

Dans l'air *Voi, che sapete*, l'idée mélodique traverse le contour d'une inflexion modulatoire de La bémol majeur (cadence antérieure) vers le do mineur (l'IVème) vers la tonique, sol mineur.

Ex. 2

Ri - cer - co un be - ne fuo - ri di me, non so ch'il tie - ne, non so cos' è.

Canzonetta Voi, che sapete che cosa è amor (Acte II, Scène 3)

Récitatif. *Madama scherza ed io frattanto parto. Oh, me infelice!* (accord diminué avec une septième diminuée) [...] *O, ciel, perche morir no lice!* (fa mineur) *Forse vicino...questa bocca oseria* (Mi b 7m)

Ex. 3

Cherubino

Ma-da-ma scher-za, ed io frat-tan-do par-to! Po-ve-rin, che sven-tu-ra! Oh me in-fe-li-ce! Or

Gräfin

Cherubino

Gräfin [con affanno, e commosione]

Cherubino

pian-ge... Oh ciel, per-chè mo-rir non li-ce! For-se vi-ci-no all'ul-ti-mo mo-men-to... ques-ta boc-ca o-se-ri-a!

Le Nozze di Figaro, Récitatif, Acte II, Scène 3

A la fin du Duettino No. 14 (Sol majeur) entre Cherubino et Susanna, il y a un passage mélodique ascendant, dirigé grâce à une courte inflexion modulatoire vers la tonique do mineur, exactement sur les mots qui se réfèrent à la Comtesse : *abbraccio te per lei*²¹

Ex. 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ch. Cherubino

ab-brac-cio te per le-i,

Vc.

Cb.

Duettino Susanna-Cherubino *Aprite presto, aprite* (Acte II, No. 14, Allegro assai)

²¹ „je t’embrasse pour elle” (trad. pers.).

Cherubino est effrayé par la réaction du Comte, mais se montre courageux devant la Comtesse, pour éviter de la compromettre. Pour ce faire, il se jette dans le vide. Ici on voit apparaître une autre facette du personnage: le côté chevaleresque *in nuce*.

L’Air “Non so più cosa son, cosa faccio²²” (Acte I, No. 6, Mi b, C, Allegro vivace) est un monologue-confession sur le frisson nébuleux, sur l’incertitude de l’amour, sur le désir imprécis, indéfini d’amour de ... l’amour. La structure du discours musical combine des tempos, des motifs courts, séquentiels, avec des « soupirs » à la fin. La fin des motifs mélodiques qui constituent cet air incluent quasi invariablement l’anticipation et l’attardement.

Ex. 5

The image shows a musical score for Cherubino's aria. The top staff is the vocal line, starting with the tempo marking 'Allegro vivace' and the character name 'Cherubino'. The lyrics are: 'Non sò più co-sa son, co-sa fac - cio, or di fo - co, o-ra so - no di ghiac - cio, Blas.' The bottom two staves are the piano accompaniment, with dynamics marked 'p' (piano) and 'f' (forte). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, and dynamic markings 'p', 'f', 'p', 'f'.

Le deuxième thème introduit le chromatisme mélodique. Il garde la même fin « soupir » qui culmine au moment du « désir » - *un desio*, avec la note de change supérieure, au demi-ton. (Ex.6, 7).

“Solo ai nomi d’amor, di diletto mi si turba, mi s’ altera il petto, E a parlare mi sforza d’ amore, un desio ch’ io non posso spiegar”

Ex. 6

The image shows a musical score for Cherubino's aria. The top staff is the vocal line, starting with the character name 'Cherubino'. The lyrics are: 'So - lo ai no - mi d'a-mor; di di - let - to. mi si tur - ba, mi s'al - te-ra il pet - to Blas.' The bottom two staves are the piano accompaniment, with dynamics marked 'p' (piano). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, and dynamic markings 'p'.

²² « Je ne sais plus qui je suis, ce que je fais... » (trad. pers.)

Ex. 7

The image shows a musical score for a vocal line and a string accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are "un de - si - o,". The string accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The word "Str." is written below the string staff.

Les états émotionnels diffus et contradictoires de l’amour ont été exprimés de manière poétique bien avant, dans un passage précurseur du texte de Chretien de Troyes, auteur des *Romans de la Table Ronde* (1155-1180). La ressemblance avec les mots du personnage Cherubino est surprenante : “[...] De tous les maux, le mien est différent ; il me plaît, je m’en réjouis. Le mal dont je souffre est ce que je désire et ma douleur me paraît saine. Ainsi, je ne comprends pas pourquoi je me plains, car le mal vient de ma propre volonté [...] *mais je suis tellement libre de désirer cela à tel point que je souffre avec plaisir et je trouve autant de joie dans ma souffrance à tel point que je porte cette maladie avec enchantement.*” On parle de l’amour-passion également dans la philosophie/dramaturgie des anciens grecs : l’amour est une frénésie. Certains ont cru qu’il s’agissait d’une espèce de folie... c’est pour cela que les amoureux doivent être pardonnés car ils sont malades (Menandru). Pour Platon – l’amour platonique est un délire divin, une élévation de l’âme, à la fois folie et la raison suprême. Eros signifie le Désir absolu, l’aspiration lumineuse, l’élan religieux. En extrapolant, la servante Berta de *Barbier de Seville* de Rossini émet elle aussi une pensée philosophique: “*Ma che cosa è questo amore che fa tutti delirar? Egli è un male universale, una smania, un pizzicore, un solletico, un tormento*”.

La Canzonetta “Voi, che sapete che cosa è l’amor”, composée par Cherubino, dédiée à la Comtesse, représente une déclaration d’amour tout aussi explicite qu’elle est dissimulée²³.

Un court moment de *théâtre dans le théâtre*, la mélodie est inspirée d’une chanson française en vogue, “Malborough s’en va-t-en guerre”. Au-delà du côté ironique donné par Mozart au personnage de Cherubino en reprenant l’histoire triste du Duc décédé à la guerre, au-delà du côté apparemment banal de la mélodie accompagné par les pizzicati des cordes qui imitent la guitare (Contesa: *Prendi la mia chitarra e l’accompagna!*), ce

²³ Suzanna: “Regardez, il est rouge comme une bettrave !.” (Beaumarchais, Scène 25).

moment où le personnage est soliste exprime une puissante émotion préfigurée d'ailleurs dans ses propres mots du Récitatif qui précède la Canzonetta : “io sono si tremante...ma se madama vuole...”²⁴

L'Orchestration de cette Canzonetta (Acte II, No.11, Si b majeur, 2/4, Andante) contient un élément inédit et unique par rapport à tous les autres moments de soliste de l'opéra *Les noces de Figaro*: on y utilise tout le groupe d'instruments à vent en bois : la flûte, le hautbois, la clarinette (B), le basson, auxquels on rajoute le timbre grave et nostalgique des cornes (Mi b). ces dernières apparaissent comme des courtes percés qui soulignent la sincérité des sentiments de Cherubino.

Ex. 8

The musical score for Ex. 8 is a woodwind and string ensemble piece. It is in 2/4 time, Andante, and in the key of B-flat major. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. in B), Bassoon (Fag.), and Cor in E-flat (Cor. in Es). The second system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Cello (Cello), Double Bass (Basso), and Contrabass (Tribasso). The woodwinds play a melodic line with various dynamics and articulations, while the strings provide a rhythmic accompaniment with pizzicato and marcato markings. The score is marked with [Andante] at the beginning of each system.

La réaction de la Comtesse dans la pièce de Beaumarchais (Scène 25) laisse deviner dans un court monologue l'émotion quasi érotique du personnage de Cherubino : “*Quelle innocence et quel sentiment ! [...] Oh, ruban, mon beau ruban, j'ai failli t'oublier* (il l'enlève du fauteuil et il la serre fortement contre sa poitrine) *Je ne me séparerai pas de toi. Tu me rappelleras l'instant où ce pauvre enfant...*”. Chez Mozart, la réaction de la Comtesse est beaucoup plus discrète, presque imperceptible, elle s'immisce dans le dialogue direct avec Cherubino. (voir Ex.3, Récitatif)

²⁴ „Je suis tellement ému, mais si madame le souhaite...” (trad. pers.)

Figaro et Susanna consacrent avec beaucoup de franchise une ample description-portrait dont le personnage principal est Cherubino :

Figaro, ironique, amusé, dans l'air célèbre de la fin de l'acte "*Non piu andrai, farfallone amoroso notte e giorno d'intorno girando.*", fait des références non seulement à sa manière d'être qui changera radicalement une fois que le Comte aura pris sa décision de l'envoyer au *nuovo regimento*, mais également à sa façon de s'habiller, à sa coiffure, à son aspect physique en général : "[...] *Non avrai quei penacchini, non avrai quella chioma, quel aria brillante*".

Susanna – dans l'Air "Venite, inginocchiatevi" admire sa jeunesse, la beauté de son corps, son dégingandement énervant mais charmant, son ainsi que son courage (Acte II, No.12).

Cherubino déclenche constamment des *imbroglios* comique - érotiques.

Dès la première scène il apparaît « embrouillé », ébouriffé, malheureux dans la chambre de Suzanna en lui racontant comment Monsieur le Comte l'avait surpris dans la chambre de Barbarina, la nièce du jardinier. Il sera renvoyé à cause de cela (Récitatif, scène 5, Acte I). Tout de suite après ce récit, le Comte, en racontant lui-même les faits, surprend Cherubino dans la chambre de Suzanna (!). Il y a là un jeu dichotomique entre l'apparence et la réalité. (voir Acte I, Triplet, No.7)

Acte II. Susanna, complice de la Comtesse, l'habille dans des vêtements de femme, mais l'apparition inattendue du Comte déclenche à nouveau une scène de jalousie comique-violente. (Finale No. 15) "*Esci omai, garzon malnato, sciagurato non tardar !*" (Mi bémol majeur, Allegro) Le jeu du quiproquo.

Dans l'Acte III, lors de la célébration du mariage, le Comte, aidé par Antonio, expose à nouveau le petit Cupidon qui est habillé (un double travesti) en paysanne.

Dans l'acte IV, (Finale No. 28), Comte le surprend à nouveau dans une hypostase amoureuse en trains de déclarer son amour pour la Comtesse qui est elle-même habillé dans les vêtements de Suzanna (quiproquo).

Les épithètes de Cherubino:

BASILIO: "***Cherubin d' amore***"...*E quella canzonetta e per voi, per Madama? lo mi credea che preferir doveste per amante, come fan tutte quante, un signor liberal, prudente e saggio, a un giovinastro, a un paggio!*"- des allusions malicieuses par rapport aux qualités d'amoureux de Cherubino (Acte I, scène 7)

LE COMTE: "*restate qui, picciol serpente*" (Récitatif, Acte I, Scène 7)
[...] *tosto andate e scacciate il sedutor, parta il damerino* (Acte I, Triplet no. 7)
"[...] *Esci omai, garzon malnato, sciagurato...*" (Acte II, Finale No. 15)

LA COMTESSE: “*Bravo, **che bella voce*** (Récitatif, Acte II, Scène 3)
“***arditelo, sfacciatelo, temerario***” (Susanna, Comte) (Finale 28)

FIGARO: ***picciolo Cherubino*** (Récitatif, Scène 8); ***farfallone amoroso*** (*papillon amoureux*), *delle belle turbando il riposo, non piu avrai questi bei pennachini, quel cappelo, quel aria brillante* (acte I, Scène 8, Aria Figaro, No.9, Do majeur, C, Vivace)

SUSANNA: “***povero Cherubin, siete voi pazzo!***” (Récitatif, acte I, scène 5); “*Presto a noi, **bel soldato***” (Acte II, Scène 3) ; “*Mirate **il bricconcello**, mirate **quanto e bello, che furba guardatura, che vezzo, che figura***” (Air No. 12) Récitatif: “*Ha due braccio di rossor sulla faccia [...] Cospetto! **ha il braccio piu candido del mio...qualche ragazza***”. Sa conclusion: ***Se l' amano le femmine, han certo il lor perché***²⁵.

BARBARINA: “*Andiam, **bel paggio** ...le piu belle ragazze del castello, di tutte sarai tu certo **il più bello***”(Récitatif, Acte III, Scène 7)

ANTONIO, le jardinier se méfie de Cherubino même s’il ne sait pas vraiment de qui il s’agit. (Acte II, Finale 15)

Personnage avant-coureur en termes de typologie comportementale de Don Giovanni, c’est l’opinion de Kierkegaard (voir Récitatif, Scène 5 *Leggila a ogni donna del palazzo*), Cherubino pourrait devenir tout aussi bien, comme l’explique Hoquard²⁶ un Tamino également, un jeune qui assume les responsabilités de l’âge mature, et qui lutte pour son amour. D’ailleurs, Beaumarchais a poursuivi l’histoire de Cherubino dans la dernière pièce de théâtre *La mère coupable* ou *L’autre Tartuffe*. L’action se passe 20 après les *Noces de Figaro*. Cherubino et la Comtesse ont un enfant – Léon. Cherubino apprend d’une lettre envoyé par la Comtesse qu’elle considère leur relation comme étant une erreur, il se laisse mourir à la guerre.

Darius Milhaud a composé un opéra en trois actes inspirée par ce sujet (Genève, 1966). De la même manière, *L’amour coupable* de Thierry Pecou (Rouen, 2010) s’inspire du même sujet.

On pourrait mentionner également une autre œuvre qui a un lien avec Cherubino et, bien sûr, avec le personnage générique du Page, à savoir Cherubin ou *Le Page de Napoleon*, comédie-vaudeville de Charles Desnoyers/Adrien Pain, 1835, Paris ainsi que *La Corbeille d’ oranges ou le Page de Schönbrunn*, comédie en un seul acte de Merle / Brazier (sans prénom), 1812, Paris.

²⁵ « Si les femmes l’aiment, elles savent sans doute pourquoi »

²⁶Hoquard, J.V., *La pensée de Mozart*, Paris, Seuil, 1958, apud Georges Durand, *Arts et archétypes*, Edition Méridiens, Bucarest, 2003.

Notre démarche analytique avait pour but de sortir de l'obscurité un modèle lumineux – on comprend bien la métaphore, celle du personnage générique du Page – souvent injustement ignoré et minimisé tant au plan de l'analyse d'ordre strictement théorique qu'au plan interprétatif.

BIBLIOGRAPHIE

- Beaumarchais, Pierre Caron de, *Nunta lui Figaro*, trad. Anda Boldur, préface de Mihai Murgu, Edition pour la littérature, Bucarest, 1967
- Constantinescu, Grigore, *Guide d'opéra*, Ed. musicale, Bucarest, 1971
- Drimba, Ovidiu, *Histoire de la culture et de la civilisation*, vol.5, Edition Saeculum I.O. et Edition Vestala, Bucarest, 1998
- Durand, Gilbert, *Arts et archétypes*, Editions Méridiens, Bucarest, 2003
- Hugo, Victor, *Le Roi s'amuse, Editions de l'Etat pour l'Art et la Littérature*, Bucarest, 1959
- Kierkegaard, Soren, *Les Etapes érotiques spontanées ou L'érotisme musical* (photocopie, bibliothèque personnelle, Edition et année illisibles)
- Kobbé, Gustave, *Tout l'Opéra*, Edition Robert Laffont, 1993
- Meyerbeer, Giacomo, *Les Huguenots*, R. Strauss, *Der Rosenkavalier*, Donizetti *Anna Bolena*, IMSPL/ Petrucci Music Library
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Le Nozze di Figaro*, Edition Peters-Leipzig (réécriture pour piano, partition générale)
- Rougemont, Denis de, *Lamour et L'Occident*, Edition Univers, Bucarest, 2000
- Sei Shonagon, *Notes de Chevet*, Edition MintRight Inc, 2015
- Verdi, Giuseppe, *Don Carlo, Un ballo in maschera, Rigoletto* (Edizione Ricordi)

Sources Internet

- Darriulat, Jacques, *Kierkegaard et le stade esthétiques, 2007*,
<http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Kierkegaard/KierkegaardCours.html>
- <http://imslp.org/> Petrucci Music Library
- <http://www.mondimedievali.net/Medioevoquotidiano/cavaliere01.htm>
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Grand_dictionnaire_universel_du_XIXe_si%C3%A8cle
- <http://www.dex.ro/text/curte+domneasca>
- <http://www.laroussehttp://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.memodoc.fr%2Farticles-num-52.html>
- www.memodoc.fr%2Farticles-num-52.html
- <http://encyclopedie/musdico/Kierkegaard>
- Histoire de la littérature française
- http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=1_ma_010b_Courtoisied/168601
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/paggio_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/paggio_(Enciclopedia-Italiana))

