



*I due Figaro* de Carafa, mise en scène de Bruno Rauch, Free Opera Company,  
Theater Rigiblick, Zürich, 2014.

*Michele Carafa, passeur entre deux cultures :*  
*Les Deux Figaro/I due Figaro, aller-retour*

Olivier BARA

La recréation récente, en juillet 2006, par le Festival de Wildbad, de l'opéra *I due Figaro* a connu un succès tel que cet ouvrage tombé dans l'oubli depuis les années 1820 a ensuite été mis en scène à Zurich, en 2014, par Bruno Rauch pour la Free Opera Company<sup>1</sup>. Le double spectacle a attiré l'attention du public sur l'auteur méconnu d'*I due Figaro*, Michele Enrico Carafa de Colobrano (1787-1872), musicien napolitain et français, satellite de l'astre rossinien, qui eut son heure de gloire sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, à Naples, Milan ou Paris. La circulation européenne de ce musicien à l'époque romantique comme les sources littéraires de ses opéras révèlent d'intéressants phénomènes de transferts culturels franco-italiens mais aussi d'européanisation de la culture par la puissance de l'art lyrique. Lorsqu'un opéra italien fondé sur une source française se trouve traduit et adapté en français, dans un jeu d'aller-retour entre France et Italie – tel est le cas d'*I due Figaro/Les Deux Figaro* –, sont mises en lumière les pratiques comme les modalités dramaturgiques et parfois idéologiques d'échanges artistiques entre nations.

Aussi le choix d'un champ d'étude réduit, constitué d'un seul opéra italien, *I due Figaro*, et de sa traduction française, *Les Deux Figaro*, est-il délibéré : une telle réduction drastique du point de vue possède souvent,

---

<sup>1</sup> Le spectacle du Festival « Rossini in Wildbad », mis en scène par Stefano Vizioli en octobre 2006, a été filmé et diffusé en DVD par la firme Bongiovanni. L'édition de la partition a été établie par Florian Bauer d'après le manuscrit de Carafa conservé au Conservatoire San Pietro a Majella de Naples.

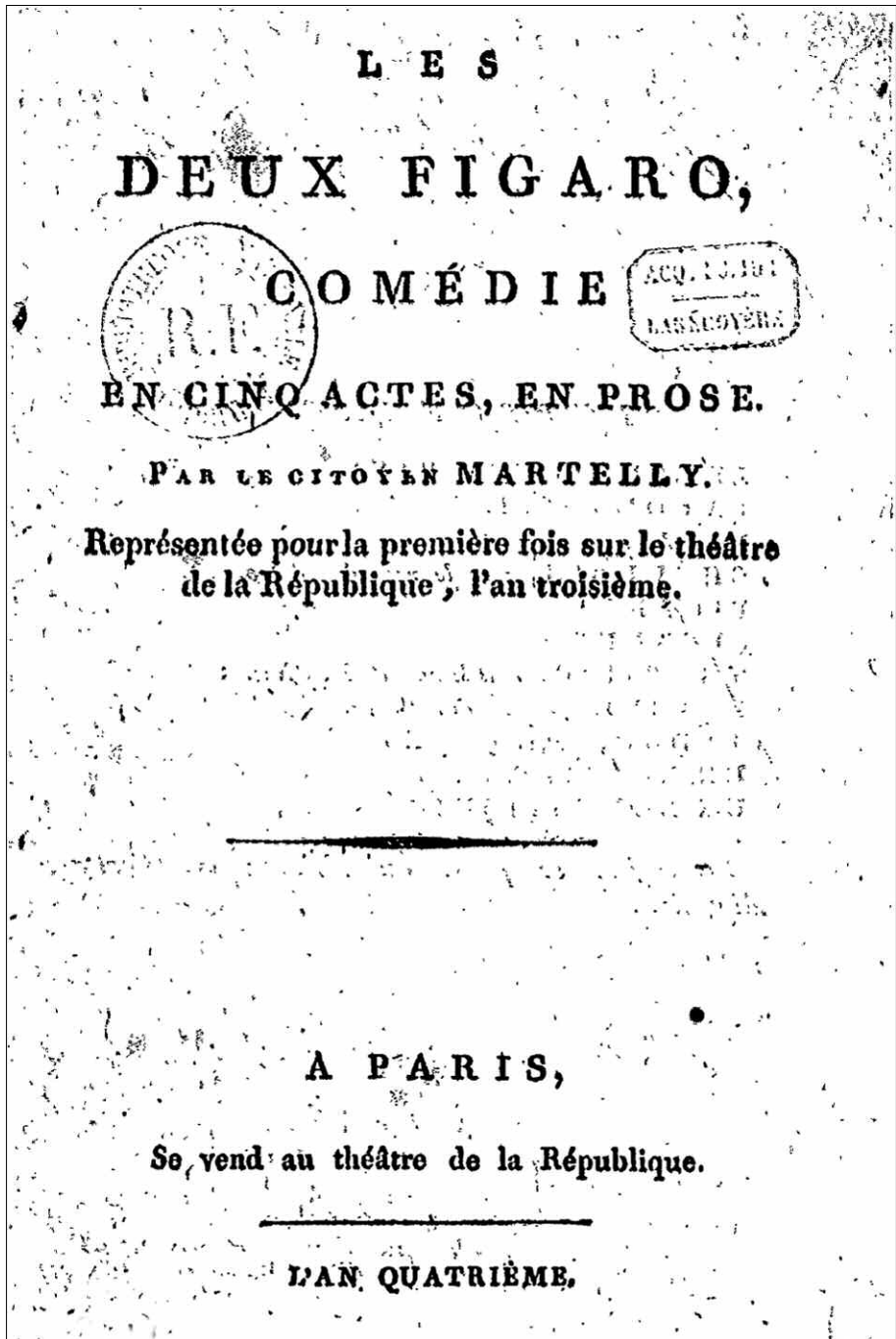
dans la recherche, une vertu méthodologique et une valeur heuristique. L'étude d'un cas très particulier de transfert culturel entre France et Italie, d'adaptation dramatico-musicale et de traduction littéraire, doit atteindre une certaine puissance de révélation. L'aller et retour entre les versions française et italienne de l'opéra de Carafa visera ainsi à mettre en lumière deux aspects de l'adaptation transgénérique et trans-culturelle : d'abord, une certaine force d'inertie exercée par la source originale, matrice déterminant les configurations futures des productions dérivées qu'elle engendre ; ensuite, l'importance décisive du facteur idéologique dans le choix de certaines traductions ou adaptations d'opéra, en des moments particuliers de l'histoire culturelle sociale et politique. Telle est la double hypothèse sur laquelle se fonde notre parcours<sup>2</sup>.

### TROIS AVATARS DES *DEUX FIGARO*

Notre corpus se décline en trois œuvres et trois temps. Tout part d'une source première : une comédie en prose, en cinq actes, d'Honoré-Antoine Richaud-Martelly, jouée pendant la décennie révolutionnaire au théâtre du Palais-Royal/Richelieu, sous le titre *Les Deux Figaro ou le Sujet de comédie*<sup>3</sup>. La source littéraire des deux futurs opéras de Carafa en cache, on le pressent, trois autres : le titre seul de Martelly annonce la relation intertextuelle entretenue avec la trilogie de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable*. Le deuxième maillon de la chaîne est un *melodramma* italien en deux actes écrit par le célèbre *poeta* Felice Romani pour Michele Carafa, sous le titre, directement traduit du français, *I due Figaro, ossia il soggetto di una commedia*. L'opéra a été créé au Teatro alla Scala de Milan le 6 juin 1820, avec, parmi les premiers interprètes, la grande basse rossinienne Filippo Galli dans le rôle de

<sup>2</sup> Une première version du présent article, ici revu et corrigé, a été publiée en Allemagne dans *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, Herbert Schneider et Rainer Schmusch (dir.), Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2009, p. 61-74.

<sup>3</sup> Selon Patrick Berthier, la comédie des *Deux Figaro*, en cinq actes, en prose, a été jouée près de quarante fois entre la fin de 1791 et mars 1792, avant d'être reprise au théâtre de la Cité en 1798-1799, puis en 1807 au théâtre Louvois par la troupe de l'Odéon, puis à l'Odéon en 1813 et 1815. *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Paris, Champion, 2014, p. 62 et 663. Richaud-Martelly était comédien, surnommé « le Molé de la Provence » selon l'*Année théâtrale. Almanach pour l'an X*, Paris, Courcier, 1801, p. 117. Il appartenait en 1801 à la troupe du théâtre de Molière.



Couverture de la première édition des *Deux Figaro* de Martelly, comédie donnée au théâtre de la République pendant la Révolution.

Cherubino<sup>4</sup> – Chérubin est devenu adulte et se trouve prêt à réaliser un mariage d'amour avec la fille du Comte Almaviva, mariage contrarié par les ambitions d'un ami de Figaro : tel est l'argument principal chez Martelly comme chez Romani et Carafa<sup>5</sup>. Après ce transfert du sujet des *Deux Figaro* de Paris à Milan, du théâtre de la République à la Scala et de Martelly à Romani, le troisième élément du corpus nous ramène à Paris, sept ans après la première milanaise d'*I due Figaro* : le 22 août 1827, le théâtre de l'Odéon donne, sans grand succès, *Les Deux Figaro*, opéra-comique en trois actes, paroles de Victor Tirpenne, musique de Leborne, d'après l'opéra de Romani et Carafa. La comédie originelle en prose, en cinq actes, est ainsi devenue opéra-comique après avoir transité par la forme d'un *melodramma* proche du genre *semiserio*.

Le deuxième avatar lyrique de la comédie de Martelly, dans sa version de l'Odéon signée Tirpenne, Leborne et Carafa, ne saurait surprendre, et ce pour deux principales raisons. En 1827, l'Odéon se trouve dans une phase d'intense activité et occupe une place stratégique dans l'Europe lyrique et romantique grâce aux nombreuses traductions d'opéras allemands et italiens offertes par ce théâtre de la rive gauche de la Seine<sup>6</sup>. L'opéra-comique *Les Deux Figaro* est créé dans cette institution littéraire et lyrique pendant la direction de Thomas Sauvage qui dura de juin 1827 à octobre 1828.

---

<sup>4</sup> Les autres rôles furent tenus à la création par Fanny Eskerlin (Susanna), Elisabetta Ferron (Inez, fille du Comte Almaviva), Elena Baduera (Contessa), Gaetano Crivelli (Almaviva), Nicola De Grecis (Figaro), Giuseppe Fioravanti (le poète Plagio), Giuseppe Binoghi (Torribio, ami de Figaro), Paolo Rosignoli (le notaire). Les décorations nouvelles étaient signées Alessandro Sanquirico.

<sup>5</sup> Voici un premier résumé de l'intrigue, dû à la plume de Patrick Berthier : « L'auteur imagine, treize après l'action du *Mariage*, que le comte vit séparé de sa femme et que Figaro, grâce à cela, a été délivré de Suzanne qui a suivi sa maîtresse ; Figaro veut mettre le comble à l'influence qu'il a prise sur Almaviva en faisant épouser Inez, la fille que le comte a eue de Rosine, à l'un de ses anciens camarades picaros, don Alvar, dont il espère en retour les bienfaits. Mais Chérubin, qui aime Inez, et est aimé d'elle, vient, de connivence avec la comtesse et Suzane, se faire embaucher au château sous le nom de... Figaro ; ni le comte ni Figaro, qui ne l'ont jamais revu, ne le reconnaissent tant il a forcé. À la fin Alvar s'avère être un ancien laquais du colonel Chérubin, lequel se démasque à temps pour épouser Inez, en dépit de Figaro l'ainé. » Et l'auteur d'ajouter : « La pièce se laisse lire, grâce au talent réel avec lequel Martelly pastiche Beaumarchais jusque dans ses tics et ses jeux de scène favoris ; mais on regrette qu'elle dépende entièrement d'une telle invraisemblance (Figaro, ne pas reconnaître le damné page...) ». P. Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828, op. cit.*, p. 62.

<sup>6</sup> Voir l'ouvrage de référence de Mark Everist, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002.

L'adaptation française de l'opéra milanais de Carafa est jouée deux semaines avant le *Tancredi* tiré de l'opéra de Rossini, au moment où l'Odéon joue aussi des versions françaises, « castil-blazées », des *Nozze di Figaro* et du *Barbier di Siviglia*. Une trilogie lyrique d'après Beaumarchais (*Le Barbier de Séville*, *Les Noces de Figaro*, *Les Deux Figaro*) est ainsi offerte au public parisien, programmée par le prédécesseur de Sauvage à la tête de l'Odéon : Frédéric Dupetit-Méré. Au même moment, le théâtre des Nouveautés met à l'affiche un pastiche d'après Beaumarchais, *Figaro ou le Jour des noces*, réalisé par le librettiste Dartois (Achille ou Adolphe d'Artois de Bournonville) sur une musique de Mozart et de Rossini arrangée par le compositeur Felice Blangini. Une telle effervescence théâtrale autour de Figaro en cette année 1827 s'inscrit dans un contexte particulier : politiquement, ces dernières années de Restauration connaissent une poussée libérale, se transformant volontiers en fronde contre le régime ; cela se manifeste par une prédilection pour les sujets théâtraux à résonance révolutionnaire. *Masaniello* de Carafa, mettant en scène l'insurrection populaire napolitaine de 1647 avant *La Muette de Portici* de Scribe et Auber, aux côtés de plusieurs *Guillaume Tell* donnés dans les théâtres avant celui de Rossini, en constitue un exemple célèbre.

### UN NAPOLITAIN À PARIS

La seconde raison qui explique la présence de cet opéra milanais traduit en français à l'Odéon, *Les Deux Figaro*, est liée à la personnalité et au parcours du compositeur Carafa. Pour qui s'intéresse aux échanges culturels et musicaux franco-italiens au XIX<sup>e</sup> siècle, la figure de Michele Carafa est particulièrement fascinante<sup>7</sup>. Certes, ce compositeur, placé dans le sillage de Rossini, n'a pas su développer un style musical authentiquement personnel, immédiatement identifiable – même si son sens dramatique est souvent étonnant<sup>8</sup>. Toutefois, Carafa a suivi un parcours qui le place au centre de bien des

<sup>7</sup> Je me permets de renvoyer à ma notice « Carafa » dans les nouveaux volumes biographiques de l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* édités par Bärenreiter, ainsi qu'à mon introduction au Dossier de presse parisienne du *Solitaire* publié par Musik-Edition Lucie Galland, Weinsberg, 2004. Sur les opéras-comiques de Carafa créés à Paris, voir mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2001.

<sup>8</sup> On pourra découvrir quelques extraits de son opéra napolitain *Gabriella di Vergi* sur CD : dans l'anthologie « A hundred years of Italian opera 1810-1820 » publiée par la firme Opera Rara en 1989, on entend le finale de l'acte II interprété par Yvonne Kenny ; dans

phénomènes de traduction et d'adaptation lyriques entre 1815 et 1860. Issu d'une ancienne et noble famille de Naples, il a accompli une partie de ses études musicales à Paris, vers 1806, auprès de Cherubini et de Kalkbrenner, avant d'embrasser le parti des Français, de Napoléon et de Murat, dont il fut officier d'état-major. Après 1814, au retour des Bourbons, il s'engagea dans la carrière musicale, marquée par le succès éclatant de sa *Gabriella di Vergi* à Naples, en 1816, et par quelques coups d'éclat, sous forme d'*opere buffe* ou *serie*, à Venise ou à Milan – comme *I due Figaro* en 1820. Les représentations milanaises d'*I due Figaro* coïncidèrent avec le tournant majeur de la carrière lyrique de Carafa puisqu'il fut invité à composer dès l'année suivante pour l'Opéra-Comique de Paris. Le théâtre se montrait désireux d'attirer à lui un émule de Rossini afin de tenter de rivaliser avec le Théâtre-Italien concurrent. À l'Opéra-Comique, après sa *Jeanne d'Arc à Orléans*, premier sujet en forme d'hommage à la France, Carafa remporta quelques beaux succès avec *Le Solitaire* en 1822 et surtout avec le fameux *Masaniello ou le Pêcheur napolitain* en 1827 – l'année des *Deux Figaro* à l'Odéon. Il se fit naturaliser français en 1834, avant d'être nommé membre de l'Institut en 1837 (en succession de Le Sueur), professeur de composition au Conservatoire (1840-1870) et directeur du Gymnase de musique militaire (autant de postes honorifiques qui firent pâlir de jalousie Berlioz, pour qui Carafa devint une véritable « bête noire<sup>9</sup> »...).

Nourri par sa double culture française et italienne, par son ouverture à l'Europe des spectacles<sup>10</sup>, Carafa a souvent manifesté une grande intelli-

---

le récital du ténor William Matteuzzi « Ferme tes yeux... », publié par Opera Rara en 2001, on entend le duo de Raoul et Fayel « Traditor! paventa: al campo! » (le second ténor est Bruce Ford). Un extrait des *Nozze di Lammermoor* de Carafa est chanté par Joyce Di Donato dans son récital « Stella di Napoli », Erato, 2014.

<sup>9</sup> Hector Berlioz écrit par exemple, à propos de l'opéra-comique *Thérèse*: « Il y a dans la musique de M. Carafa plusieurs morceaux facilement écrits, mais d'une physionomie un peu pâle et vraiment dépourvus d'originalité. Les airs et les duos ont cette molle élégance des nocturnes de Blangini qui plaît tant aux Napolitains ; quelques-uns cependant empruntent aux situations un accent dramatique dont la vérité doit être signalée. » *Journal des Débats*, 30 septembre 1838, repris dans *Critique musicale*, vol. 3 (1837-1838), éd. Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris, Buchet/Chastel, 2001, p. 520.

<sup>10</sup> La *Gabrielle de Vergi* de De Belloy, tragédie-source de l'opéra homonyme de Carafa, avait été ainsi jouée en français à Naples sous Murat (au Teatro del Fondo en juillet 1808), à une époque où le théâtre français occupait l'affiche napolitaine. Voir sur ce point l'article de Valeria De Gregorio Cirillo consacré au théâtre français à Naples pendant la période impériale, dans les Actes du Colloque *Le Théâtre français à l'étranger*, Jean-Claude Yon (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 162-180.

gence dans le choix des sujets et des sources littéraires ou dramatiques de ses opéras : il a, le premier, introduit des thèmes, des intrigues et des personnages romantiques qui, malheureusement pour sa gloire, seraient repris et portés à leur plein accomplissement esthétique par d'autres compositeurs : en témoignent sa *Gabriella di Vergi*, d'après la tragédie « troubadour » de Belloy (1770), reprise par Donizetti et Mercadante, dans une moindre mesure son *Solitaire*, d'après d'Arlincourt (l'auteur de *L'Étrangère* qui inspira Bellini pour *La straniera*), traduit et remis en musique par d'autres compositeurs comme Pavesi à Naples en 1826 (*Il solitario ed Elodia*), surtout son *Masaniello*, sujet historique traité scéniquement et porté musicalement au triomphe par Scribe et Auber dans leur *Muette de Portici*. L'exemple le plus fameux de l'infortune de Carafa demeure bien sûr *Le nozze di Lammermoor* d'après *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott, ouvrage créé au Théâtre-Italien de Paris en 1829 puis totalement éclipsé par le chef-d'œuvre de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, cinq ans après. Même ses *Due Figaro*, le sujet de Martelly introduit à l'opéra grâce au livret de Romani, ont été repris par au moins quatre autres compositeurs entre 1820 et 1840 : Giovanni Panizza (1824), Dionisio Brogliardi (1825), Saverio Mercadante (1835), Giovanni Antonio Speranza (1839)<sup>11</sup>. Tous sont venus après le « pionnier » Carafa, passeur entre les cultures, entre la littérature européenne et l'opéra – mais passeur malheureux, condamné à se trouver dépossédé des sujets qu'il a, avec ses librettistes, eu l'intuition d'exploiter le premier.

#### DE LA COMÉDIE AU (META)MELODRAMMA

Dans le cas d'*I due Figaro*, il s'avère difficile de savoir précisément qui, de Carafa ou du librettiste Romani, a débusqué la comédie française de Martelly et en a saisi les potentialités dramatico-lyriques : Romani, toujours à l'écoute de ce qui se publie et se joue en France<sup>12</sup>, a sans doute guidé le choix de son compositeur. Il est évident que ces nouvelles aventures de Figaro, mises en action par Martelly, offraient l'occasion au librettiste et au musicien de se placer dans la continuité flatteuse de Beaumarchais, Da Ponte, Mozart et Rossini, et d'écrire (non sans orgueilleuse prétention) la fin de la trilogie lyrique ouverte par *Il barbiere di Siviglia* et *Le nozze di*

<sup>11</sup> Voir Corrado Ambiveri, *Operisti minori dell'ottocento italiano*, Roma, Gremese editore, 1998.

<sup>12</sup> Je renvoie à l'étude désormais classique de Mario Rinaldi consacrée à Felice Romani (*Felice Romani, dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Santis, 1965), et en particulier, pour *I due Figaro*, au chapitre XVII, « Le Prodezze di Figaro ».



*Figaro*. L'autre raison du choix effectué tient à la nature particulière de la pièce de Martelly, indiquée par son sous-titre, repris et traduit littéralement par Romani : *le sujet de comédie (il soggetto di una commedia)*. Parmi les personnages de la pièce originale se trouvent en effet deux poètes dramatiques, Plagios et Pédro, à la recherche d'un sujet ; l'auteur comique, Pédro, compose en direct sa pièce au fur et à mesure que se déroulent les intrigues ourdies par Figaro et ses rivaux. Le valet rusé inspire en direct aux auteurs leur sujet de comédie ou de drame. Romani conserve le personnage de poète appelé ironiquement Plagio (plagiat), lequel fait écho à son propre personnage de Poeta dans *Il turco in Italia* écrit pour Rossini. La dimension métathéâtrale de la pièce française de Martelly rappelait à Romani toute une tradition comique italienne, celle du *metamelodramma*, fondée sur la satire des milieux dramatiques et lyriques opérée grâce au procédé du théâtre dans le théâtre<sup>13</sup>. Toutefois, dans le traitement de la dimension métathéâtrale, se révèle une première différence de fond entre la comédie de Martelly et le *melodramma* de Romani et Carafa. Chez Martelly, les personnages de poètes dramatiques visent moins à susciter le vertige comique, le jeu dans le jeu, qu'à alimenter la polémique contre Beaumarchais. La pièce française des *Deux Figaro* est une arme dirigée contre le dramaturge et les saillances de son esprit. Dans la scène IV de l'acte I, chez Martelly, un dialogue entre Figaro et les deux auteurs dramatiques offre l'occasion de lancer quelques épigrammes contre l'auteur du *Mariage* et contre sa conception de la comédie d'intrigue ou du drame : Figaro fait office de porte-parole de Beaumarchais (de double de son auteur), toujours prêt à choquer la vraisemblance, à plaquer à tout prix sur l'action d'artificiels coups de théâtre, à tisser une intrigue embrouillée jusqu'au dénouement le plus imprévu, quitte à délaissier les bons modèles littéraires comme Molière. Cette satire dirigée contre l'art et la pensée de Beaumarchais est résumée dans une formule de Figaro : « Avec quelques proverbes, des calembours, des jeux de mots, beaucoup de sarcasmes, nous irons au grand<sup>14</sup> ». Les comédies de

<sup>13</sup> Voir l'anthologie *La Cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, éd. Francesco Savoia, Genova, Costa & Nolan, 1988.

<sup>14</sup> Honoré Richaud-Martelly, *Les Deux Figaro*, comédie en cinq actes, en prose, « représentée pour la première fois sur le théâtre de la République, l'an 3<sup>e</sup> », Paris, sans nom d'éditeur ni date, acte I, scène IV. D'autres formules, dans cette scène, poursuivent le même projet satirique, celle-ci par exemple dirigée contre les facilités de la comédie d'intrigue : « Hé ! qu'importe que le coup de théâtre tienne au sujet, naisse du sujet, pourvu que ce soit un bel et bon coup de théâtre, bien étourdissant ? ». Le valet revêtant la défroque du conseiller littéraire (dans *Le Barbier de Séville*, Figaro se présentait comme un ancien auteur

Beaumarchais, selon les personnages de Martelly, ne seraient qu'un vain jeu d'esprit marqué par la désinvolture et le cynisme du dramaturge arriviste, confondu avec son personnage de Figaro. L'éthique douteuse du héros, qui déclare « soyons honnêtes gens, quand nous n'aurons plus besoin d'être fripons<sup>15</sup> », nourrit une esthétique fondée sur la gratuité et l'artifice des moyens dramatiques. Telle est du moins l'analyse implicite du « style » de Beaumarchais par Martelly.

Chez Felice Romani et Michele Carafa, la figure du *poeta*, Plagio, est ramenée à sa dimension à la fois comique et « réflexive » (méta-poétique) : l'art de la comédie se mire joyeusement en lui-même, se reflète brillamment, sans nourrir la haine anti-Beaumarchais (dont les Milanais de 1820 n'auraient sans doute que faire). À la scène IV de l'acte I d'*I due Figaro*, qui fait le pendant à la même scène chez Martelly, Figaro se contente d'enseigner à Plagio l'art de ne point endormir les spectateurs, de mener l'intrigue et de cultiver un « stil bizzarro », propre à tenir le public en alerte :

*Inviluppato nodo,  
Sviluppo repentino  
E stil bizzarro scielto  
Con qualche lepidio epigramma  
Altro non chiede,  
Altro non vuole il dramma<sup>16</sup>.*

De manière générale, Romani tend à universaliser un sujet qui, dans l'original français inscrit dans une époque particulière, obéit à une visée essentiellement critique ou polémique, forcément réductrice<sup>17</sup>. Chez Martelly, si l'on veut désormais préciser le contenu et la structure de la pièce, trois intrigues s'entremêlent. Dix ans après *Le Mariage de Figaro*, le valet rusé n'est plus amoureux de sa femme Suzanne et poursuit seul ses projets d'enrichissement personnel en aidant son ami Don Alvare à épouser la fille du Comte et de la Comtesse Almaviva. Don Alvare est un noble

---

renversé par la cabale) se prononce encore pour « de l'intrigue bien embrouillée, conduite avec peine, un dénouement forcé, imprévu [...] » (*ibid.*).

<sup>15</sup> *Ibid.*, acte I, scène II.

<sup>16</sup> *I due Figaro, ossia il soggetto di una commedia*, melodramma in due atti di Felice Romani, Torino, Presse Onorato Derossi Stampatore e Librajolo de' Teatri, sans date [1827], acte I, scène IV.

<sup>17</sup> Romani, tout en élargissant la portée du sujet, resserre l'intrigue de Martelly : l'acte I reprend les éléments principaux des actes I et II des *Deux Figaro*, avec quelques emprunts aux actes III et IV ; l'acte II condense l'essentiel de l'acte V en éliminant quelques péripéties et surtout une bonne part du dialogue « bavard » de Martelly.

ruiné, qui espère bien refaire fortune grâce à la dot de la jeune Inès, la fille du Comte. S'il parvient à ses fins, il offrira à son complice Figaro la moitié de cette dot. La deuxième intrigue vient contrarier la première : Chérubin, adulte, et colonel, est amoureux d'Inès, qui l'aime en retour. Avec l'aide de la Comtesse et de Suzanne, Chérubin va empêcher Don Alvare d'épouser la jeune fille. Pour s'introduire dans le château, Chérubin se fait passer, au deuxième acte, pour un valet du nom de... Figaro (d'où le titre de la pièce). Un second Figaro vient contrarier les plans du premier, du Figaro de Beaumarchais dont le pouvoir se trouve anéanti à la fin de la pièce : le valet perd la partie et se fait chasser du château. La dernière intrigue, entrelacée aux précédentes, concerne le choix et l'écriture d'un sujet de comédie par le personnage d'auteur dramatique. Le portrait de Figaro tracé par Martelly est désastreux : un arriviste méchant<sup>18</sup>, misogynne<sup>19</sup>, cynique, immoral. Il se présente lui-même comme « libertin » et « joueur<sup>20</sup> », méprise le comte, cet aristocrate faible et sans intelligence, « homme borné, séduit par un fripon<sup>21</sup> », capable de se laisser manipuler par le Tiers-État. Symboliquement, il s'agit bien pour Martelly de mettre fin au règne de Figaro, manipulateur sans scrupule, selon les termes mêmes de Chérubin dans la pièce : « Son règne va finir<sup>22</sup> », dit-il en aparté, révélant au public que la comédie prétend mettre un point final à la « geste » de Figaro.

Dans ces conditions, il est étrange d'avoir prétendu faire des *Deux Figaro* de Romani et Carafa d'après Martelly le troisième volet d'une « trilogie Beaumarchais » à l'opéra : la comédie n'achève pas la série du *Barbier* et du *Mariage*, déjà conclue par le drame de *La Mère coupable* ; *Les Deux Figaro* « déconstruit » le personnage et anéantirait l'édifice comique de Beaumarchais si Martelly avait été doué du génie dramatique de son modèle et rival. Très habilement, toutefois, Felice Romani a gommé la dimension satirique de

<sup>18</sup> « Je sais bien que je viendrai à bout de ce que j'entreprends, mais je ne pardonnerai de ma vie à ceux qui me font éprouver tant de difficultés » déclare, vindicatif, le Figaro de Martelly, pour qui aucune réconciliation des classes en lutte n'est envisageable (*op. cit.*, acte III, scène V).

<sup>19</sup> « Trois ans de repos, séparé de ma femme » commente par exemple Figaro à l'acte I, scène IX, avant de philosopher en ces termes : « Tous les biens d'ici-bas sont mêlés de quelques peines... je vais revoir ma femme » (*ibid.*, acte I, scène XV).

<sup>20</sup> *Ibid.*, acte I, scène III.

<sup>21</sup> *Ibid.*, acte V, scène VI.

<sup>22</sup> *Ibid.*, acte II, scène VI. Figaro commente amèrement son échec à la fin de la pièce : « Ah ! le mariage et la dot sont au diable. L'amant déguisé triomphe : les deux intrigants sont chassés, l'un est déjà parti, et l'autre s'en va. Adieu » (acte V, scène XVIII).

l'œuvre française. Par exemple, sur le livret italien, l'entrée de Figaro au premier acte est triomphale, accompagnée d'un chœur qui entonne :

*Viva, viva eternamente  
Del padrone il confidente  
L'uom più destro e più giocondo  
Che si trova in tutto il mondo*<sup>23</sup>.

Ce chœur n'a évidemment aucun équivalent dans l'original français où Figaro parvient à se faire détester de tous. Romani n'a pas seulement sacrifié à la tradition lyrique italienne du chœur d'accompagnement pour l'entrée de son personnage ; il a d'entrée de jeu redoré le blason du pauvre Figaro de Martelly. Si la fin de l'opéra italien, fidèle ici à la comédie, sanctionne la défaite du valet, supplanté par Chérubin, le finale de l'acte II organise, grâce au *rondo* de Susanna et à sa demande de clémence, le pardon général nécessaire au *lieto fine* :

*Che facesti, o scellerato?  
In che offendi il tuo signore? (a Figaro)  
Deh frenate ogni furore  
Al mio pianto, al mio dolor (al Conte).  
[...] Giorno si amabile  
Rammenti ogn'alma;  
La dolce calma  
Ritorna già.  
E in nodi teneri  
Avvinto il core,  
Di dolce amore  
Giubilerò*<sup>24</sup>.

La « dolce calma » règne sur la scène à la chute du rideau, dans une comédie heureuse dégagée de son inscription historique première. À l'exclusion fracassante du valet chez Martelly répondent le resserrement du lien conjugal entre Susanna et Figaro, et le retour à la paix sociale. Romani va plus loin encore : il rend hommage au génie de l'intrigue propre à Beaumarchais en insérant dans le second acte une scène qui n'a aucune contrepartie chez Martelly, scène où Susanna cache Cherubino et Inez dans son cabinet<sup>25</sup>. Joli clin d'œil à la scène fameuse du *Mariage* (et des *Nozze*) de Figaro ! Ces quelques citations révèlent une constante dans le processus

<sup>23</sup> *I due Figaro*, op. cit., acte I, scène III.

<sup>24</sup> *Ibid.*, acte II, scène XV.

<sup>25</sup> *Ibid.*, acte II, scène VII.

de traduction et d'adaptation lyrique : un phénomène de décontextualisation et de deshistoricisation, l'œuvre-source se trouvant ramenée à ses traits universels (plutôt : universalisables), dégagée de ses déterminismes formels, esthétiques, philosophiques immédiats. Arrachée à ses origines souvent réductrices dans le cas d'un ouvrage mineur, l'œuvre la plus obscure peut accéder en version étrangère et lyrique à un *rayonnement* inattendu – par-delà son terreau national, culturel ou idéologique d'origine<sup>26</sup>. La circulation européenne du sujet se ferait à ce prix.

### FIGARO REVIENT À PARIS

Ce mouvement est illustré *a contrario* par la dernière étape du voyage franco-italien des *Deux Figaro* sous l'égide de Carafa : l'opéra-comique de Tirpenne et Leborne donné à l'Odéon en 1827<sup>27</sup>. L'adaptateur français opère en effet le mouvement inverse de celui de Felice Romani : là où ce dernier avait tranché dans la comédie de Martelly, réduite à deux actes, Tirpenne réinsère dans l'opéra une bonne partie des dialogues originaux des *Deux Figaro*<sup>28</sup>. L'opéra de Carafa (ou *d'après* Carafa), dans sa version française, passe de deux à trois actes, et s'allonge démesurément là où Romani avait privilégié la rapidité et la vivacité. Ce phénomène de retour à l'original s'explique par trois raisons au moins. La première tient aux exigences de la forme de l'opéra-comique français : d'une part, la structure en deux actes est peu habituelle en France, où l'on aime consacrer un acte entier au dénouement progressif de l'intrigue ; d'autre part, les récitatifs italiens devaient, à l'Odéon, être transformés en dialogues ou monologues parlés : l'adaptateur (faussement traducteur ici) s'est donc contenté de puiser chez Martelly des expressions voire des phrases entières. Certes, l'« intro-

---

<sup>26</sup> Toutefois, conscient sans doute qu'une partie de son public connaissait la comédie de Martelly, Romani prend soin d'insérer une note justificative en tête de son livret, rédigée en ces termes : « Il soggetto di questo melodramma è tolto da una commedia del signor Martelly. Si è tentato di conservare l'orditura e i caratteri, si sono sopresse molte superfluità, cambiate alcune situazioni che nell'originale per la forza del dialogo sembrano differenti, ma in sostanza sono le stesse » (*op. cit.*).

<sup>27</sup> Le livret manuscrit des *Deux Figaro*, « opéra-comique en trois actes » de Victor Tirpenne est conservé aux Archives nationales de France (cote F<sup>18</sup> 614). Nous nous référons à cette source à défaut (à notre connaissance) de version imprimée de ce livret français.

<sup>28</sup> Tirpenne efface en outre le personnage de Plagio, inspiré à Romani par le Plagios de Martelly, et le remplace par le seul Pedro « auteur comique », perdant un peu de la verve satirique saisie par le librettiste de Carafa.

duction » (scènes I et II) chantée est traduite du livret de Romani ; le chœur festif qui accueille Figaro devient ainsi sous la plume de Tirpenne :

Vive, vive, vive à jamais  
L'intendant de notre maître,  
L'esprit le plus rusé peut-être,  
Cet homme fécond en projets,  
Et dont l'œil exercé pénètre  
Les desseins les plus secrets<sup>29</sup>.

Mais dès la fin de l'introduction, le dialogue parlé impliqué par le genre de l'opéra-comique français puise directement dans le texte de Martelly. Par exemple, la recommandation de Figaro à Pédro (« Soyez hardi, armez-vous d'épigrammes, votre pièce aura cent représentations ») devient à l'Odéon : « Eh bien, de la hardiesse, des épigrammes, une intrigue bien embrouillée, conduite avec peine, un dénouement imprévu, votre pièce aura cent représentations<sup>30</sup> ». La scène X de l'acte I, chez Tirpenne, puise directement et textuellement dans l'acte I, scène VI de Martelly, comme la onzième scène recopie la scène VII de l'acte II original ; les exemples d'emprunts, ou de plagiat<sup>31</sup>, se multiplient au fil du livret. L'inflation du dialogue parlé introduit une certaine pesanteur dans la marche de l'intrigue que Romani avait voulue allègre. On revient bien, en dehors des parties musicales<sup>32</sup>, à la source face à laquelle le livret italien avait gagné une relative autonomie poétique et dramatique. La raison suivante de cette « inversion de tendance » dans l'adaptation française de l'opéra italien tient à la force d'inertie exercée par le modèle original, dès lors que l'adaptation s'accomplit dans le pays et la culture qui l'ont vu naître : la pièce de Martelly avait été reprise, à l'Odéon justement, le 25 mai 1813 (sans doute dans une version en trois actes), et demeurait à l'époque dans la mémoire du public parisien, autrement attaché que le public milanais au critère de fidélité à la source littéraire. La troisième raison est une nouvelle fois idéologique : sous la Restauration, en France, la vision critique de Figaro proposée par Martelly peut trouver un nouvel écho

<sup>29</sup> *Les Deux Figaro*, opéra-comique, *op. cit.*, acte I, scène 1.

<sup>30</sup> Formules de l'acte I, scène IV dans la comédie de Martelly et dans le livret de Tirpenne, *op. cit.*

<sup>31</sup> Est-ce la raison pour laquelle Tirpenne a supprimé le nom de Plagio et n'a gardé que le personnage de l'auteur Pédro ? Il risquait de devenir la cible de sa propre satire...

<sup>32</sup> Cette assertion doit être nuancée : certains morceaux chantés n'ont pas d'équivalent direct dans le livret italien. Ainsi, le quatuor final de l'acte I puise son matériau dramatique et textuel dans la fin de l'acte II de Martelly.

L'opéra-comique s'achève ainsi sur une défaite cuisante de Figaro, sans le pardon conclusif introduit *in fine* par Romani. Dans l'ensemble final, Figaro dupé chante (l'on appréciera la faiblesse du style) :

Sous les efforts de cette ligue  
Figaro tombe abattu,  
Et vaincu par leur intrigue  
Demeure confondu<sup>33</sup> !

Au moment où l'œuvre de Beaumarchais est jouée en version expurgée à Paris, ces *Deux Figaro* de l'Odéon passent sans encombre la barrière de la censure : « C'est encore la pièce de Martelly réduite en trois actes » note simplement un censeur que presque rien dans cette œuvre n'effraie, à part deux vers à retrancher comme « Liberté, Liberté, premier bien de la vie ! / Reçois mon encens et mes vœux<sup>34</sup> ».

Cet avatar, assez bâtard, de la comédie de Martelly mêlé à l'opéra de Romani et Carafa, a été bien peu goûté par le public et par la critique. La raison en est d'abord extérieure aux mérites intrinsèques de l'ouvrage car la presse est unanime pour dénoncer la faiblesse de l'interprétation vocale de l'œuvre à l'Odéon : « [...] il nous a fallu deviner tout ce que les exécutants étaient impuissants à nous faire apercevoir », note *La Pandore*, qui ajoute « La musique de M. Carafa a été rendue si faiblement, que la représentation dont les amateurs s'étaient fait à l'avance une joie, a été fatigante outre-mesure<sup>35</sup> ». Mais plus profondément, la *Revue musicale* s'attaque à la comédie de Martelly, qui ne possède plus rien à ses yeux de la gaieté ni de l'intelligence de Beaumarchais ; et, constate la même revue, l'imitation rossinienne à laquelle s'adonne la musique de Carafa, fût-elle arrangée par Leborne, commence à passer de mode<sup>36</sup>. Le pastiche musical de ce dernier est du reste condamné : « L'arrangeur pour la musique n'a pas été plus heureux [que

<sup>33</sup> *Les Deux Figaro*, opéra-comique, acte III, scène XIV.

<sup>34</sup> Bulletin de censure daté du 23 juin 1827, conservé aux Archives nationales de Paris (cote F<sup>21</sup> 968).

<sup>35</sup> *La Pandore*, 24 août 1827, « *Les Deux Figaro, ou le sujet de comédie*, opéra en trois actes, arrangé d'après Martelli [*sic*] par M. Tirpaine [*sic*], et d'après M. Carafa, par M. Leborne ».

<sup>36</sup> « Il y a déjà environ huit ans que M. Carafa a écrit les *Deux Figaro* pour le théâtre de la Scala, à Milan. Si on nous eût offert alors une traduction, elle eût eu beaucoup de succès ; mais la forme des chants, celle de l'instrumentation, le système enfin de l'école rossinienne sont maintenant si usés parmi nous que, quel que soit le mérite qui brille dans une composition établie sur ce système, l'auteur ne peut plus espérer d'intéresser vivement le public. Donnez-nous autre chose ! Voici le cri qui s'échappe de toutes parts. » *Revue musicale*, tome II (août 1827, janvier 1828), p. 111-114, « Nouvelles de Paris ».

l'adaptateur des paroles], à moins qu'il n'ait eu la volonté de mettre en lambeaux la partition de Carafa » note *Le Corsaire*, qui regrette qu'on ait « rattaché des morceaux décousus à quelques phrases musicales renforcées d'accompagnements de trompettes, de grosses caisses et de tam-tam<sup>37</sup> [...] ». La soumission à l'intrigue et au texte de Martelly a contraint l'adaptateur à plaquer des morceaux musicaux sur des paroles françaises contournées et des vers mal taillés pour le chant *italien* de Carafa<sup>38</sup>. Les questions de forme musicale, de prosodie et de métrique constituaient, à côté des enjeux dramaturgiques et idéologiques privilégiés dans notre approche, un autre défi pour les auteurs – un défi bien maladroitement relevé par le « traducteur second » des *Deux Figaro*, faute d'avoir pu ou su se dégager, à la manière d'un Romani, de sa source.

La redécouverte actuelle d'*I due Figaro* de Carafa, opéra italien d'après une comédie française, sur les scènes allemande et suisse prouve que l'adaptation transgénérique et trans-culturelle d'une œuvre lui confère seule, parfois, le rayonnement auquel elle n'aurait pu, originellement, prétendre. L'Europe de l'opéra s'est nourrie de ces traductions-trahisons qui furent parfois autant de gestes d'universalisation.

---

<sup>37</sup> *Le Corsaire*, 24 août 1827, « Théâtre de l'Odéon. *Les Deux Figaro*, opéra ».

<sup>38</sup> Leborne faisait, avec ces *Deux Figaro*, ses débuts à Paris, comme le note Mark Everist : « *Les Deux Figaro* was his first exposure to the Parisian stage and was followed by *Le Camp du drapeau d'or* (1828; in collaboration with Désiré-Alexandre Batton and Louis-Victor-Étienne Rifaut to a libretto by Paul de Kock) ». *Op. cit.*, p. 104-105. Mark Everist rappelle en outre que Leborne et Carafa collaborèrent à la composition de l'opéra-comique *La Violette ou Gérard de Nevers* (Opéra-Comique, 1828), un an après *Les Deux Figaro* à l'Odéon qui constituait bien, pour le jeune compositeur, un essai.