Dossier pédagogique

LE MARIAGE DE FIGARO

de Beaumarchais

mise en scène Joan Mompart

20.02 - 11.03.2018

Tatiana Lista
T. +41 22 809 60 76
tlista@comedie.ch

Comédie de Genève
www.comedie.ch

mardi, mercredi, jeudi
samedi à 19h
vendredi à 20h
dimanche à 17h.
Relâche dimanche 25,
lundis 26 février et 5 mars.

la comédie GE

LE MARIAGE DE FIGARO

DE BEAUMARCHAIS

MISE EN SCÈNE JOAN MOMPART

avec: **Élodie Bordas, Juan Antonio Crespillo, Charlotte Dumartheray, Marie Druc, Baptiste Gilliéron, Joan Mompart, François Nadin, Christian Scheidt, Christine Vouilloz**

scénographie: Cristian Taraborelli
assistanat à la mise en scène et dramaturgie: Hinde Kaddour
création sonore: William Fournier
lumières: Jean-Philippe Roy
collaboration artistique: Robert Sandoz
costumes: Nathalie Matriciani
accessoires: Valérie Margot
perruques, maquillage: Cécile Kretschmar, assistée de Malika Stahli

production: **Comédie de Genève**
coproduction: **Llum Teatre**

LE MARIAGE DE FIGARO

Présentation

Après quoi courent-ils, les personnages du *Mariage de Figaro* ? Le Comte après Suzanne, Figaro après son mariage, Marceline après Figaro, Bazile après Marceline, Bartholo après sa vengeance, la Comtesse après son amour perdu, Chérubin après ses désirs et après la Comtesse… Mais qu'est-ce qui anime à ce point leur course ? Quel est ce souffle insensé, si neuf à l'époque, ce souffle inarrêtable, qui bouleverse, bouscule, emporte tout sur son passage ? Sans doute, dans ce siècle des Lumières, simplement, et cruellement, l'aspiration au bonheur. Sous la plume de Beaumarchais, elle se déploie dans toute son énergie, son intrépidité, sa belle déraison.

LE MARIAGE DE FIGARO

Entretien avec Joan Mompart

Propos recueillis par Hinde Kaddour

***Le Mariage de Figaro*, pourquoi ?**

Je cherchais une pièce qui parte d'individus qui, comme moi, tout en ayant une liberté d'opinion, n'ont pas le pouvoir ni la capacité de changer le monde. Le *Mariage* est une comédie qui, à mon sens, entre en écho avec le climat pré-insurrectionnel que nous connaissons aujourd'hui en Occident. Je crois que cette résonance avec notre époque tient moins d'un refus du modèle de société que de l'incompréhension du chemin entrepris collectivement.
Dans le *Mariage*, Beaumarchais instille une mise en doute du pouvoir. Mais ce qui m'intéresse réellement, ce sont les destins des personnages de cette « folle journée ». La pièce est faite de pulsions de vie qui se contredisent, s'entrechoquent, la critique sociale y est d'autant plus puissante qu'elle affleure sans devenir protagoniste. On dit que le *Mariage* annonçait la Révolution, je crois pour ma part que la révolution advient dans l'intimité des figures présentes dans la pièce. C'est une pièce à la gloire des femmes, à leur clémence, à leur amour. Sans Suzanne et la Comtesse, Figaro et Almaviva ne seraient rien. La Comtesse pardonne au Comte, elle lui pardonne à plusieurs reprises : « Pour la troisième fois aujourd'hui, j'accorde [le pardon] sans condition ». C'est ce pardon renouvelé, cette bonté stupéfiante qui me font penser que la pièce va probablement plus loin que l'annonciation d'une révolte. *Le Mariage de Figaro* s'achève sur une clémence inconditionnelle pour ce qui s'est passé, et je crois, aussi, pour ce qui va arriver. Pour qui cette clémence à venir ? À l'époque de Beaumarchais, ce qui va advenir, c'est la Révolution française puis la Terreur.

Donc selon vous, la critique sociale ne doit pas passer au premier plan de l'interprétation de la pièce.

J'ai évidemment aussi choisi la pièce pour sa remise en question du pouvoir des nantis, mais aujourd'hui, pour moi, le *Mariage*, c'est avant tout un poème riant et lumineux sur la condition humaine. Un passage du monologue de Figaro à l'acte V m'en donne l'intuition : « Ô bizarre suite d'événements ! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaîté me l'a permis. » Ces mots sont, je crois, un constat d'humilité : la conscience saine de notre peu d'incidence sur le monde. Comprendre la modicité de la place que j'occupe dans le monde amène à un dépouillement qui me semble être la condition pour que se crée un réel désir de changement. Ce dépouillement procure à la fois gaîté et mélancolie, deux sentiments qui se côtoient, s'entremêlent tout au long de la pièce. Dès la première scène, Suzanne dépouille Figaro de son rêve en lui apprenant que la chambre et le lit offerts par le Comte serviront en fait à celui-ci à exercer un droit de cuissage que Figaro croyait pourtant aboli. Figaro résiste un temps… Puis prend conscience que « l'illusion s'est détruite ».

Des illusions qui se brisent mais une pièce follement drôle.

Que reste-t-il quand on se retrouve désarmé, débarrassé de notre superflu et de nos illusions ?

Probablement ce sentiment de gaîté mélancolique, ou de mélancolie gaie que j'évoquais. Probablement une plus forte conscience de la valeur de l'amour, de la loyauté, de l'amitié. Probablement enfin une libération de l'imagination… Dans le *Mariage*, l'imagination est sans limites, elle provoque des intrigues à multiples rebondissements, un sens de la répartie d'une saveur rare… C'est ce qui fait la jubilation, la force comique de cette « folle journée ».

Un mot peut-être sur la manière dont vous avez travaillé en amont sur le texte du spectacle ?

Nous avons en partie repris le « Manuscrit du souffleur » de la création en 1784 à la Comédie-Française. Il y a dans ce manuscrit, dans ses ratures, ses phrases inachevées, une fulgurance de la langue, des situations, des rapports, qui n'existe pas dans les versions éditées qu'on peut lire habituellement.

Comment envisagez-vous la mise en scène de cette « folle journée », qui compte seize personnages – plus une troupe de valets, de paysannes et de paysans –, nonante-deux scènes et cinq lieux ?

Je souhaite bien évidemment partir de l'acteur et tâcher en première intention de jouer le texte à la lettre. Beaumarchais nous invite à des transports et des abîmes dans l'interprétation car sa langue entretient, malgré le temps, une relation d'intimité avec nous. J'ai l'impression que chaque personnage est une partie de nous, un « moi » éclaté, comme Figaro le dit lui-même : « […] quel est ce "moi" dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues ». Le décor est pensé pour rapprocher l'acteur du spectateur ; pour les silhouettes, nous partons de certains portraits de Goya – peintures contemporaines de la Révolution française. Pas de transposition, d'actualisation mais une épure pour que nous nous familiarisions avec l'époque. Je souhaite une lumière naturelle pour le jour de cette « folle journée », ainsi qu'un ciel d'étoiles qui sortirait du cadre de scène de la Comédie pour le dernier acte, la nuit.
Cette production est aussi l'occasion de réunir à nouveau beaucoup d'acteurs et de collaborateurs des pièces que la compagnie a créées ces dernières années, c'est un grand plaisir de continuer le chemin ensemble et de revenir à la salle des Philosophes (j'y ai joué pour la première fois il y a vingt-trois ans !) Beaucoup d'aventures se sont passées ici… gaîté et mélancolie.

LE MARIAGE DE FIGARO

Notes de mise en scène (extraits)

Corps

Réveiller les corps pour réveiller le verbe.
Danser, filer, tourner, entrer, sauter, sortir, retenir, cacher, pousser, courir, revenir… une émulation active pour que chaque comédien traverse la pièce personnellement, dans une relation physique, sensuelle, au texte.

Costumes

Pas de transposition. Mais travailler sur un certain expressionnisme, qui accentue les fonctions sociales ou poétiques : le métier de chirurgien de Bartholo, le dénuement de Gripe-Soleil, l'entravement de Marceline…
Des silhouettes imaginées à partir des portaits par Goya de la noblesse espagnole. Pas dans la reproduction, mais dans l'épure.

Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798

Premier dessin de travail réalisé par Nathalie Matriciani (octobre 2017)

Notes de mise en scène (extraits)

La Duchesse d'Albe, 1795

La Marquise de La Solana, 1794-1795

C'est à Goya que l'on doit la gravure *El sueño de la razon produce monstruos*. Le mot *sueño* signifie à la fois rêve et sommeil. « Le sommeil de la raison engendre des monstres » ou « Le rêve de la raison engendre des monstres », les deux traductions sont possibles. Goya a réalisé cette gravure à la suite des massacres de la Terreur. Il avait soutenu la Révolution française contre l'avis de beaucoup de ses compatriotes.

Notes de mise en scène (extraits)

Distribution

L'intuition n'a jamais été aussi vive qu'une rencontre « réelle » pourrait avoir lieu entre chacun des acteurs de la distribution et son rôle.
Je viens d'une culture de compagnie, et suis donc très heureux qu'une majorité des acteurs présents ait déjà travaillé sur une voire plusieurs créations des années précédentes.

Communion

Je viens d'un théâtre qui s'adresse au spectateur, un théâtre où il n'y a jamais vraiment de quatrième mur, où l'on recherche moins la retranscription d'une intrigue au plateau qu'un moment de communion entre le plateau et la salle – je ne dis pas que cela advient, mais c'est ce vers quoi je tends.

Déraisonner

J'ai choisi ce métier à la suite de la lecture du *Manifeste du surréalisme*.
D'où mon impossibilité à me contenter, au plateau, de la raison et de l'académisme. Et, au contraire, l'intuition que le théâtre est là pour déraisonner. Pour donner à voir aux quelques personnes qui viennent assister au spectacle une certaine liberté de penser, une certaine liberté d'action, une désinhibition. Contre la pudeur, montrer des pulsions de vie – si belles et brutales dans *Le Mariage de Figaro* – qui se contredisent, ou se nouent.

LE MARIAGE DE FIGARO

Éléments de recherche : histoire et analyse

Époque[1]

1784, l'année de la première du *Mariage de Figaro* à la Comédie-Française, c'est aussi l'année de la mort de Diderot, qui advient six ans après celles de Voltaire et de Rousseau, et un peu plus de vingt ans après celle de Marivaux.

En 1784, nous sommes également un peu plus de vingt-cinq ans après le *Fils naturel* et les *Entretiens sur le Fils naturel*, vingt-deux ans après la publication du *Contrat social*, deux ans après la publication des *Liaisons dangereuses* et un an avant l'écriture des *Cent Vingt Journées de Sodome*.

L'année qui précède 1784 voit la fin de la guerre d'Indépendance des États-Unis.

En France, on assiste aux derniers souffles de l'Ancien Régime. À partir du milieu du XVIIIe siècle, un divorce s'est installé entre le roi, la bourgeoisie éclairée et les parlementaires. L'absolutisme est remis en cause, les privilèges de la noblesse et du clergé sont les cibles de critiques de plus en plus virulentes. Contre la *naissance*, la bourgeoisie met en avant le *travail* et le *mérite personnel*. Les intellectuels des Lumières défendent l'égalité face à la loi, opposent à l'obscurantisme le rationalisme, l'esprit critique et la liberté de penser, croient au progrès et rendent légitime l'aspiration au bonheur.

Quels rois dans cette période ? Louis XV : il se désintéresse de la vie politique du pays, sa mort en 1774 entraîne des festivités dans Paris. Puis Louis XVI : il monte sur le trône à dix-neuf ans. Réformateur trop prudent, incertain, dépassé, il ne parvient pas à résoudre les contradictions de son temps.

Naissance et triomphe du *Mariage*

Le Mariage de Figaro est sans aucun doute le plus grand triomphe théâtral du XVIIIe siècle (73 représentations au cours de la seule saison 1784-1785). Ce succès suit et dépasse celui du *Barbier de Séville* (1775).

L'année où Beaumarchais écrit le *Mariage* est incertaine : 1776 si l'on en croit la préface de l'auteur, 1778 si l'on en croit l'une de ses lettres. En septembre 1781, *Le Mariage de Figaro* est accepté « avec enthousiasme » par les Comédiens-Français mais passera six fois devant la censure. Le roi lui-même en interdira les représentations publiques en juin 1783.

Pour contourner les censures et cette interdiction, Beaumarchais mène avec succès une campagne de lectures dans les salons de la grande noblesse.

En mars 1784 un « tribunal de décence et de goût » donne enfin son feu vert. La pièce est jouée pour la première fois à la Comédie-Française le 27 avril 1784. Selon Jean Goldzink, « *Le Mariage de Figaro* n'est pas seulement le plus grand succès du théâtre de l'Ancien Régime, c'en est aussi la plus longue pièce, et l'on ne voit pas de comédie qui, avant celle-ci, développe une intrigue aussi complexe, aussi chargée d'incidents, de personnages, de scènes, d'objets, de décors, passant avec une telle ampleur du rire au drame, du verbe à la musique et à la danse, voire à la peinture, mêlant avec une telle intensité de sens les âges, les sexes, les conditions. Quelques indications suffiront ici. Sans compter les nombreux figurants (valets,

1 Entre autres sources, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], l'édition commentée du *Mariage de Figaro* par Laurence Rauline publiée chez Hatier en 2011, l'édition commentée du *Mariage de Figaro* par Jean Golzink, Classiques Larousse, 1992.

paysans, paysannes), l'action concerne 16 personnages – deux fois plus que dans *le Barbier de Séville* ou les pièces de Marivaux ; 16 personnages répartis sur 92 scènes, un record pour le théâtre classique, à quoi on peut ajouter la palme, inattendue et provocatrice, du plus long monologue connu avant 1789 ! Alors qu'une tragédie classique compte entre 1'600 et 1'900 alexandrins, le *Mariage* ne totalise pas moins de 1 600 répliques : chiffre énorme, même s'il dit autant la vitesse des échanges que leur durée ! Alors que *Phèdre* de Racine (1677) s'octroie à peine deux péripéties, le critique *Jacques* Scherer en répertorie une trentaine dans le *Mariage*[2]. »

LE « VRAI/FAUX » DROIT DE CUISSAGE[3]

Le Verrou (1774-1778), de Jean-Honoré Fragonard : l'un de ses tableaux les plus célèbres, un symbole de l'esprit libertin du XVIIIe siècle. Tous les mouvements des personnages sont orientés vers le verrou.
Le bras gauche de l'homme enserre son amante tandis que son bras droit est tendu vers le loquet. La femme, elle aussi, tend un bras vers le verrou. Est-ce pour le fermer ou est-ce pour empêcher l'homme de le fermer ? Est-ce une scène d'amour, est-ce une scène de viol ?

C'est tout le débat qui anime encore les spectateurs de cette peinture. Les partisans de la seconde hypothèse verront dans le trouble où se trouve la jeune femme, dans le mouvement de dégagement de son corps, dans celui de son bras droit qui semble repousser le visage de l'homme, des preuves de sa contrainte.

Le droit de cuissage est le point de départ, l'élément qui déclenche l'intrigue. Dès la première scène, Suzanne apprend à Figaro que le Comte entend exercer sur elle un « ancien droit du seigneur » que ce dernier avait pourtant aboli : un droit qui accordait au seigneur la possibilité de précéder le mari auprès de la jeune mariée.
À l'époque de Beaumarchais, ce droit est en réalité déjà suranné. Voltaire met même en doute, dans l'article « Cuissage ou Cullage » des *Questions sur l'Encyclopédie* de 1771, sa valeur légale : « Remarquons bien que cet excès de tyrannie ne fut jamais approuvé par aucune loi publique ».

2 Édition commentée du *Mariage de Figaro* par Jean Goldzink, Classiques Larousse, 1992.
3 Voir Comique et comédie au siècle des Lumières, Jean Goldzink, L'Harmattan, 2000.

Ce droit sur lequel Beaumarchais fonde son intrigue est donc aux yeux du public de 1784 un droit dépassé, et, en réalité, même pas un droit, mais un abus. Pourquoi Beaumarchais réactive-t-il ce droit qui visiblement n'en a jamais été un ? Pourquoi les vues du Comte sur Suzanne sont-elles soutenues par un « droit » précisément, et pas seulement par des tentatives de chantage et de marchandage (elles le sont aussi, et avec dangerosité) ?
Pour mettre, sans doute, l'affrontement entre le Comte et Figaro non pas uniquement sur le terrain personnel, mais sur le terrain d'une injustice de classes. La demande du Comte ne relève pas que du caprice d'un individu, elle est cadrée par un privilège nobiliaire plus vaste que lui. Almaviva ne se contente pas d'avoir tout en naissant, sa condition lui permet encore de prendre sa part, « de droit », sur ce que son valet a de plus précieux, Suzanne. Face à lui, « Anonyme Figaro », non dépourvu de mérite, mais abandonné, dépouillé de nom, de famille, passant de métier en métier, à la poursuite d'un bonheur qui lui échappe sans cesse.
C'est à ce titre qu'on peut entendre dans la pièce l'écho rétrospectif de la Révolution[4] : parce qu'elle montre l'affrontement d'un qui a tout et qui a droit à tout par sa naissance, contre un qui n'a rien et qui n'a droit à rien parce qu'il ne sait même pas d'où il vient. Autrement dit, parce qu'elle fait s'affronter au plateau droits nobiliaires (dont le droit de cuissage est un « vrai / faux » exemple) de quelques-uns *vs* droit au bonheur pour tous. Le génie de Beaumarchais, c'est de faire jouer cette question des droits, de l'injustice entre les classes, à hauteur d'hommes, à hauteur de relations entre les personnages. Il ne la fait pas planer au-dessus de la pièce de manière surplombante, il l'arrime aux individus.

Montrer des conditions

À la suite de Diderot, Beaumarchais substitue aux « caractères » moliéresques les « conditions » sociales. Le Comte est plus « comte » que « libertin » ou « jaloux ». On n'oublie jamais sa condition aristocratique, contrairement aux marquis de Marivaux, qui ressemblent parfois à s'y méprendre à ses grands bourgeois. Cette condition, Beaumarchais la consolide en accumulant les signes du statut nobiliaire d'Almaviva : le château est toujours présent, le Comte y exerce son droit de justice, possède un régiment, une ambassade… Jean Goldzink va jusqu'à affirmer : « Le *Mariage* se désagrège littéralement en comédie de boulevard si, par hypothèse, le Comte Almaviva n'était plus que M. Almaviva, mari volage et jaloux (ils le sont tous !), qui trousse les bonnes et aime sa femme.[5] »
Face à lui, Figaro. Quelle est sa condition précisément ? Celle d'un simple serviteur, d'un valet ? Elle est plus trouble que cela. Avant d'être valet, Figaro a appris « la chimie, la pharmacie, la chirurgie » (voir son monologue en V, 3). Il a été écrivain de théâtre, économiste, barbier. Il

4 Mais pas de n'importe quelle révolution : la Révolution de 1789, qui n'est ni celle de 1791, ni celle de 1793. 1789, c'est un désir de réforme du régime monarchique, pour que ce régime soit constitutionnellement réglé, débarrassé de la toute-puissance royale et des privilèges aristocratiques. Celle qui substituera à l'inégalité héréditaire l'égalité de tous devant la loi, celle qui abolira les privilèges dans la nuit du 4 août 1789 (qui marque la fin de l'Ancien Régime), celle de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* dont les derniers articles sont adoptés ce même mois d'août 1789. Dans leur immense majorité, les Français de 1789 n'imaginent pas une révolution violente ni une abolition de la monarchie.

5 Lectures de Beaumarchais, Presses Universitaires de Rennes, 2015, « C'est déjà la Révolution en action », Jean Goldzink.

a créé un journal, organisé des jeux d'argent (c'est le sens de la formule « banquier de Pharaon »). Privé de nom, de parents, il a tenté de s'élever – et de s'enrichir – par son mérite. La condition de Figaro est donc ambivalente : il est à la fois valet, figure du peuple, un de ces êtres « perdu(s) dans la foule obscure », et un roturier aux multiples talents qui dénonce l'empêchement de sa condition et l'injustice des privilèges de son maître : « Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie !... Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire ; tandis que moi, morbleu ! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes : et vous voulez jouter...[6] »
D'où la difficulté du rôle : à trop le tirer vers le valet issu de la tradition théâtrale et picaresque, on risque d'atténuer sa force politique, mais à trop l'investir de cette force politique, on risque d'altérer sa vitalité et sa verve populaire. « Picaro et intellectuel, valet et bourgeois, ami de la parole libre et virtuose du mensonge, soucieux d'indépendance et âpre au gain, ex-quelque chose et futur quelqu'un, toujours dépossédé et toujours en passe d'acquérir, privé d'avoirs et bourré de talents[7] », Figaro, au fond, est tout cela en même temps.

6 V, 3.

7 Lectures de Beaumarchais, Presses Universitaires de Rennes, 2015, « C'est déjà la Révolution en action », Jean Goldzink.

LE MARIAGE DE FIGARO

Éléments de recherche : pistes complémentaires

Révolution de la scène[1]

Il semble que le coup de force de cette pièce est de dire la révolte des consciences sur une scène de théâtre révolutionnée. Comme si l'une ne suffisait pas, comme si l'une ne pouvait pas advenir sans l'autre.

Beaumarchais l'écrit dès le second paragraphe de sa *Préface*, il s'est « écarté d'un chemin trop battu », a entrepris de « frayer un nouveau sentier ». Quel est-il ?

Celui « d'amuser en instruisant », celui de retrouver « la franche et vraie gaîté qui distinguait de tout autre le comique de notre nation » à travers une « comédie utile et véridique ».
C'est précisément parce que c'est une comédie, et une comédie « véridique » que sa pièce a d'ailleurs tant fait scandale (et tant triomphé) : « *Oh ! que j'ai de regret de n'avoir pas fait de ce sujet moral une tragédie bien sanguinaire ! Mettant un poignard à la main de l'époux outragé, que je n'aurais pas nommé Figaro, dans sa jalouse fureur je lui aurais fait noblement poignarder le puissant vicieux ; et comme il aurait vengé son honneur dans des vers carrés, bien ronflants, et que mon jaloux, tout au moins général d'armée, aurait eu pour rival quelque tyran bien horrible, et régnant au plus mal sur un peuple désolé ; tout cela, très loin de nos mœurs, n'aurait, je crois, blessé personne, on eût crié Bravo ! ouvrage bien moral ! Nous étions sauvés, moi et mon Figaro sauvage.* »
Le constat est le même pour la Comtesse, et sa faiblesse pour Chérubin : « *On accorde à la tragédie que toutes les reines, les princesses, aient des passions bien allumées qu'elles combattent plus ou moins ; et l'on ne souffre pas que, dans la comédie, une femme ordinaire puisse lutter contre la moindre faiblesse ! Ô grande influence de l'affiche ! Jugement sûr et conséquent ! Avec la différence du genre, on blâme ici ce qu'on approuvait là.* »
La première révolution de Beaumarchais, c'est son souci de vérité, autrement dit de réalisme. Ce réalisme, cette « vérité » des personnages qu'il met en scène, qui sont des gens apparemment ordinaires, c'est-à-dire tirés de la vie, comme il le souligne dans sa *Préface*, va de pair avec un réalisme de la langue : « *Un monsieur de beaucoup d'esprit, mais qui l'économise un peu trop, me disait un soir au spectacle : Expliquez-moi donc, je vous prie, pourquoi dans votre pièce on trouve autant de phrases négligées qui ne sont pas de votre style ? — De mon style, monsieur ! Si par malheur j'en avais un, je m'efforcerais de l'oublier quand je fais une comédie ; ne connaissant rien d'insipide au théâtre comme ces fades camaïeux où tout est bleu, où tout est rose, où tout est l'auteur, quel qu'il soit. Lorsque mon sujet me saisit, j'évoque tous mes personnages et les mets en situation [...] Ce qu'ils diront, je n'en sais rien ; c'est ce qu'ils feront qui m'occupe. Puis, quand ils sont bien animés, j'écris sous leur dictée rapide, sûr qu'ils ne me tromperont pas, que je reconnaîtrai Bazile, lequel n'a pas l'esprit de Figaro, qui n'a pas le ton noble du Comte, qui n'a pas la sensibilité de la Comtesse, qui n'a pas la gaieté de Suzanne, qui n'a pas l'espièglerie du page, et surtout aucun d'eux la sublimité de Brid'oison : chacun y parle son langage* ».
C'est Diderot qui a ouvert, vingt-sept ans plus tôt, la voie du réalisme, avec *Le Fils naturel*

1 Les citations de cette entrée proviennent de la *Préface* de Beaumarchais du *Mariage de Figaro*. Elles sont en italiques.

et les *Entretiens sur le Fils naturel*, respectivement pratique et théorie du drame bourgeois. Diderot récuse le théâtre classique, condamné à ne représenter que des fables antiques ou exotiques, exige des sujets qui tendent un miroir au public de son temps et – on l'a noté déjà – la substitution des conditions aux caractères. Il bouleverse la partition binaire d'Aristote (comédie / tragédie) et ouvre un champ vaste où le spectateur se reconnaîtra enfin (langage, mœurs, préoccupations), un champ ni purement tragique, ni purement comique, un champ impur. Un champ dans lequel Beaumarchais s'inscrit complètement quand il écrit *Eugénie* et *La Mère coupable*, deux drames bourgeois, et partiellement quand il écrit le *Mariage*, ni drame bourgeois ni comédie classique, invention à part entière.

Quelles autres révolutions dans le *Mariage* ?

- Un valet qui a le premier rôle (c'est la première fois) ;
- des personnages qui ont un passé théâtral et un futur théâtral (*Le Barbier* et *La Mère coupable*) ;
- le record du plus long monologue connu à l'époque ;
- une action spectaculaire qui multiplie les décors et les tableaux, ce qui était auparavant réservé à l'opéra ;
- la multiplication des péripéties (on l'a déjà noté, une trentaine) ;
- la multiplicité et l'enchevêtrement des intrigues : celle du Comte qui veut obtenir les faveurs de Suzanne, de Figaro et Suzanne qui veulent l'en empêcher, celle de Marceline qui veut épouser Figaro, celle de la Comtesse qui veut retrouver son mari, celle de Chérubin qui ne veut pas partir du château parce qu'il aime la Comtesse, celle de Marceline et de Bartholo qui ont eu un enfant, celle de Bartholo qui veut se venger de Rosine et de Figaro, celle de Bazile qui veut épouser Marceline, celle d'Antonio qui ne veut pas que sa nièce Suzanne épouse Figaro ni que Chérubin tourne autour de sa fille Fanchette, etc. ;
- la multiplicité des thèmes : amour, jalousie, argent, inégalité, abandon, adultère, inceste, reconnaissance, pardon, désir, libertinage, procès, pouvoir, privilèges, travestissement, etc. ;
- le nombre d'accessoires et d'éléments de décor réellement mis en jeu : fauteuil, cabinet, lit, ruban, fenêtre, alcôve, flacon d'éther, chapeau d'officier, bouquet, épingle, billets, promesse de mariage, kiosques, etc. ;
- la mise en jeu d'un espace qui ressemble au *monde réel* : un espace nouveau, réaliste, qui fait survenir des problèmes jusqu'alors quasi inconnus au théâtre : comment se cacher dans une pièce démeublée ? Comment sortir d'une pièce fermée à clef ? Selon Jean Goldzink : « Ce nouveau rapport à l'espace et au temps vient d'une ambition majeure des tenants du drame bourgeois : rapprocher le théâtre du roman, pour obtenir sur scène l'effet du réel compromis à leurs yeux par les conventions et les artifices de la comédie et de la tragédie traditionnelle[2]. »
- la tension vers le spectacle total avec, au-delà du verbe et de l'action, de la musique et de la danse ;
- tout cela mis ensemble.

2 Voir l'édition commentée du *Mariage de Figaro* par Jean Goldzink, Classiques Larousse, 1992.

Les femmes

Quatre rôles qui touchent au sublime : Suzanne, la Comtesse, Marceline et Fanchette.
Suzanne : la servante, la nièce du jardinier Antonio.
La Comtesse : la maîtresse, l'aristocrate.
Marceline : « le bel esprit », dit Suzanne. La « vieille gouvernante » de Bartholo, avec qui elle a eu un enfant, Emmanuel (Figaro), mais que Bartholo n'a jamais voulu épouser. « Vieille sibylle » dans la bouche de Suzanne, « vieille fille » dans la bouche de Figaro, « la vieille » tout court dans la bouche du Comte.
Fanchette : la fille du jardinier, éprise d'un noble, Chérubin. Faune féminin, elle obéit mieux aux lois de la nature qu'à celles des hommes.

Suzanne et la Comtesse

L'intrigue passe dans leurs mains aux deux tiers de la pièce.
En début d'acte IV, Figaro est sauvé, Figaro est heureux : le procès est passé, il n'est plus « Anonyme Figaro » mais Emmanuel, fils de Marceline et Bartholo. Antonio ne peut plus s'opposer à son mariage avec sa nièce Suzanne, et la « furie » qui le poursuivait s'est changée en « la plus bonne » des mères. Son union avec Suzanne est imminente. Il voulait envoyer Chérubin travesti au rendez-vous entre Suzanne et le Comte pour surprendre ce dernier (II, 2), mais ce rendez-vous n'a même plus lieu d'être pour lui : « qu'il [le Comte] s'y morfonde » (IV, 1).
Son intrigue avait déjà à moitié été réinventée par Suzanne et la Comtesse – en fin d'acte II, elles avaient convenu ensemble d'envoyer à ce rendez-vous la Comtesse déguisée en Suzanne au lieu de Chérubin (II, 24) ; voilà qu'elle est tout à fait récupérée par elles (IV, 3) : quand Figaro ne veut plus entendre parler de ce rendez-vous, les deux femmes se mettent d'accord pour le maintenir sans le prévenir et pour lui donner un lieu (« sous les grands marronniers »). Voilà la pièce relancée, portée par une impulsion exclusivement féminine. Les deux femmes ne sont plus cantonnées à leur rôles d'épouse et de fiancée, objets du désir ou de l'abandon des hommes, elles sont metteures en scène, moteurs de la poursuite du spectacle. Et Figaro, qui comprend de moins en moins une action qu'il pensait maîtriser, dupé par ce qu'il a cru voir, persuadé de l'infidélité de Suzanne, de s'exclamer : Ô Femme ! femme ! femme ! créature faible et décevante !... nul animal créé ne peut manquer à son instinct : le tien est-il donc de tromper ? » (V, 3) Il recevra une série de soufflets qui le puniront de cette erreur à la scène 8 de l'acte V.

Marceline

Marceline est le second pôle de cristallisation des injustices dénoncées dans la pièce. Si Figaro concentre la dénonciation des inégalités de conditions des hommes entre eux, Marceline, elle, dénonce dans un superbe réquisitoire le pouvoir des hommes sur les femmes, « leurrées de respects apparents, dans une servitude réelle ; traitées en mineures pour [leurs] biens, punies en majeures pour [leurs] fautes. » (III, 16). L'inégalité entre les sexes croise et redouble l'inégalité entre les rangs.

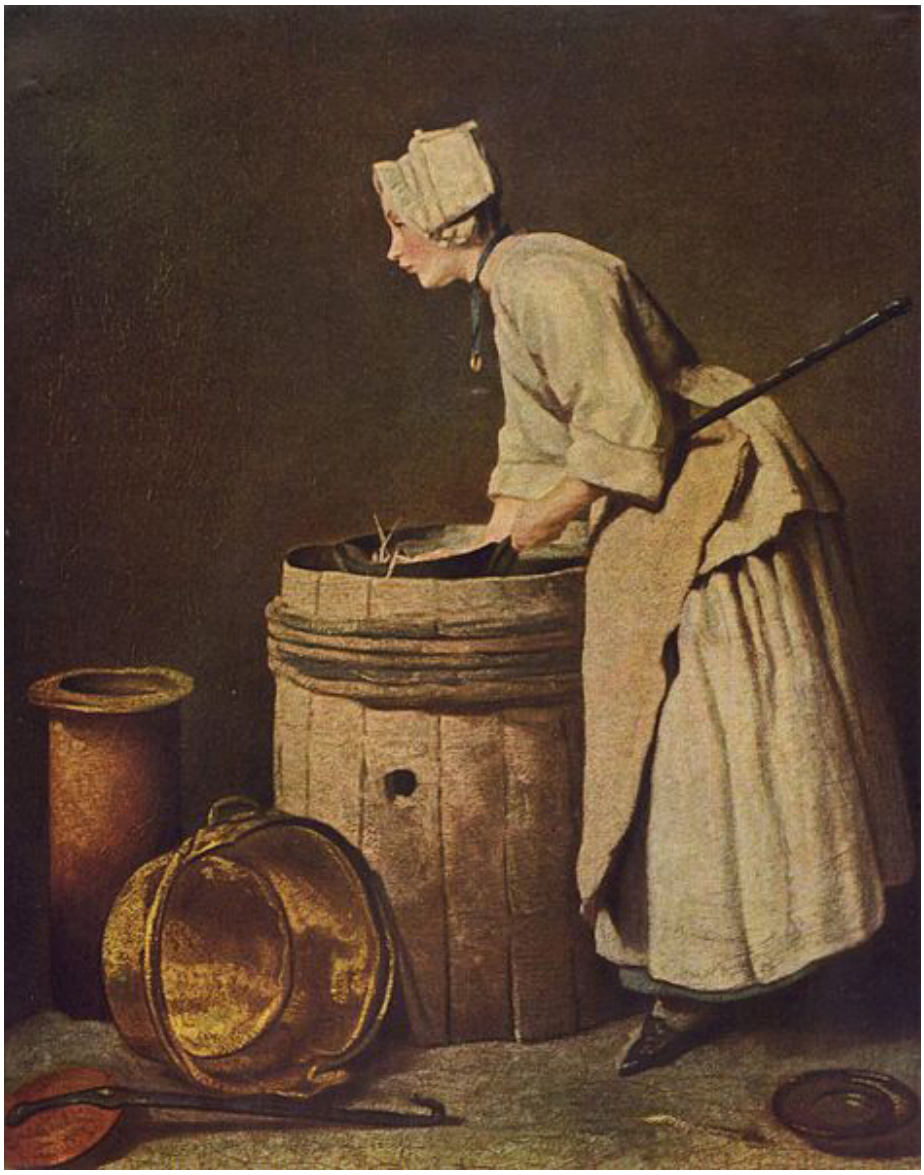
Éléments de recherche : pistes complémentaires

La trajectoire de Marceline est particulièrement remarquable. Traitée de « duègne » par Suzanne au premier acte (I, 5), elle passe au rôle d'orateur féministe (III, 16) puis à celui de mère et de belle-mère au cœur sensible et protecteur (IV, 16).

Le pardon

Les hommes sont « plus qu'ingrats » (Marceline, III, 16), les femmes pardonnent.
Au cours de la pièce, la Comtesse accorde son pardon au Comte par trois fois (II, 19 ; IV, 5-8 ; V, 19).
La fin du *Mariage* est heureuse. On n'est pas face à de l'indécidable, contrairement à certaines fins du théâtre de Marivaux. Les crises sont dénouées, les fautifs sont pardonnés et s'amendent, ils sont convertis au bien. Bartholo épouse Marceline, le Comte regagne sa place auprès de sa femme… Même Pédrille et Bazile sont pris dans l'unanimité de la réconciliation et la sympathie générale : le premier n'est plus un danger, il fait rire (scènes 11 et 14 de l'acte V). le second ne sait plus que s'étonner (il a cinq fois la même réplique, « Ha ! ha ! » de la scène 12 de l'acte V à la scène finale).
Une ombre au tableau, pourtant. Cette réplique de la Comtesse, qui semble déjà ailleurs, mystérieusement absorbée, et qui répond très distraitement à une question de son époux : « Ah ! oui, cher Comte… et pour la vie… sans distraction… je vous le jure. Si vous le pensez de bonne foi. » À l'unisson de Mozart, du septuor *Ah, tutti contenti saremo così* qui referme les *Noces,* le rêve de réconciliation universelle se teinte déjà de vague à l'âme.

LA DOMESTICITÉ SOUS L'ANCIEN RÉGIME



Chardin, *L'Écureuse*, 1736

Suzanne et Figaro appartiennent à une catégorie sociale déterminée : celle de la domesticité. Mais pour les spectateurs d'aujourd'hui, cette catégorie relève bien plus souvent de la catégorie « littéraire » ou « philosophique » que de la catégorie « réelle ». On peux citer de nombreux valets et suivantes de comédies (Toinette, Dorine, Arlequin chez Molière ; Frontin, Lisette, Marton, Arlequin, Cléanthis chez Marivaux, entre autres). Le couple maître-valet renvoie également à la dialectique du *maître* et de l'esclave chez *Hegel* dans la *Phénoménologie de l'esprit*. Mais il s'avère plus complexe de saisir la catégorie sociale *réelle*.
Ce flou vient sans doute de ce que la recherche historique, visiblement, n'a guère été inspirée

par le sujet. Jean-Pierre Gutton, dans son ouvrage *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*[1], commence par faire état de ce manque. Puis explique qu'il n'est peut-être pas de catégorie sociale plus difficile à cerner : en raison d'une part de la multiplicité des emplois, des conditions et situations sociales que recouvre le vocable de « domesticité » ; en raison d'autre part de l'évolution de cette catégorie dans le temps.
Voici tout de même quelques éléments récoltés grâce à une notice[2] sur son ouvrage :

- Sous l'Ancien Régime, la domesticité est de première importance tant par ses effectifs (sans doute près de 10 % de la population urbaine) que par le rôle social qu'elle joue et enfin par l'image qu'elle nous renvoie d'une société dans son ensemble.
- les origines sociales des domestiques, qui sont des plus modestes, conduisent à leur assimilation à une classe dangereuse. La société s'efforce de les contrôler, à la fois en essayant de maîtriser leur recrutement, mais surtout par le biais d'une législation particulièrement répressive.
- Gutton relève enfin chez les domestiques un mimétisme du comportement qui les amène à reproduire la conduite de leurs maîtres. Les domestiques apparaissent comme des « métis culturels » qui échappent, au moins temporairement, à leurs origines sociales et épousent souvent, comme on le voit pendant la Révolution, les intérêts de leurs maîtres.

Le rire et le sérieux

FIGARO. [...] Au fait, de quoi s'agit-il ? d'une misère. Monsieur le Comte trouve notre jeune femme aimable, il voudrait en faire sa maîtresse ; et c'est bien naturel.
SUZANNE. Naturel ?
FIGARO. Puis il m'a nommé courrier de dépêches, et Suzon conseiller d'ambassade. Il n'y a pas là d'étourderie.
SUZANNE. Tu finiras ?
FIGARO. Et parce que ma Suzanne, ma fiancée, n'accepte pas le diplôme, il va favoriser les vues de Marceline : quoi de plus simple encore ? Se venger de ceux qui nuisent à nos projets en renversant les leurs, c'est ce que chacun fait, c'est ce que nous allons faire nous-mêmes.
LA COMTESSE. Pouvez-vous, Figaro, traiter si légèrement un dessein qui nous coûte à tous le bonheur ?
FIGARO. Qui dit cela, Madame ?
SUZANNE. Au lieu de t'affliger de nos chagrins...
FIGARO. N'est-ce pas assez que je m'en occupe ?
Le Mariage de Figaro, II, 2

1 Paris, Aubier-Montaigne, 1981.

2 Bottin Jacques, « Jean-Pierre Gutton. *Domestiques et serviteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Aubier-Montaigne, 1981 ». In : Bibliothèque de l'École des chartes. 1982, tome 140.

La position de Figaro est claire : refus du drame, du chagrin, de l'apitoiement, auxquels il préfère l'action (« N'est-ce pas assez que je m'en occupe ? »). Ce n'est pas de la légèreté (« Qui dit cela, Madame ? »), ce n'est pas que le sujet ne soit pas grave. C'est qu'il n'est pas question, ni pour Figaro, ni pour Beaumarchais, d'ajouter de la gravité à la gravité. Au fond, la position de Figaro, c'est celle de Beaumarchais, c'est celle qui fonde le savant mélange de comique et de sérieux, de drame et de badinage de la pièce : désamorcer les situations par le rire, sans en nier la gravité.

Le plus bel exemple de cette fusion est dans la séquence qui va de la scène 9 à la scène 18 de l'acte II. Le Comte a chassé Chérubin du château, mais celui-ci s'y cache encore. Dans la chambre de la Comtesse, Suzanne et sa maîtresse s'amusent à l'habiller en fille pour qu'il aille prendre la place de Suzanne au rendez-vous réclamé par le Comte. Suzanne sort chercher un ruban, le page se retrouve seul avec sa belle marraine. C'est alors que le danger arrive : le Comte frappe à la porte. Ce danger est réel : Chérubin est à moitié nu, la chambre de la Comtesse est en désordre, ils sont seuls. De surcroît, la jalousie du Comte vient d'être excitée par un billet anonyme destiné à lui faire soupçonner une infidélité de son épouse. La porte est verrouillée : ses soupçons augmentent. Le petit page file se cacher dans le cabinet de toilette, que la Comtesse ferme à clef derrière lui. Elle ouvre au Comte, plus méfiant que jamais. Il ne trouve rien. Mais voilà que le page fait tomber une chaise. Colère du Comte. Qui est dans le cabinet ? Pourquoi le cabinet est-il fermé ? Et si c'est Suzanne qui y est, comme l'affirme la Comtesse, pourquoi ne se montre-t-elle pas, pourquoi ne répond-elle pas ? Le Comte sort de la pièce avec la Comtesse pour chercher de quoi forcer la porte du cabinet, en prenant soin de fermer à clef derrière lui les portes de la chambre pour tout retrouver en l'état. Il n'a pas vu Suzanne s'y glisser et se cacher dans l'alcôve du grand lit… Chérubin sort du cabinet, file par la fenêtre, Suzanne va dans le cabinet et s'y enferme. La situation est sauvée. Mais cela, seuls Suzanne, Chérubin, et les spectateurs le savent. Pas la Comtesse qui revient, ni le Comte qui s'est muni d'une pince.

C'est au moment où l'on sait que Chérubin et la Comtesse ne craignent plus rien que l'on prend la mesure de la gravité de la situation : dans sa fureur, le Comte serait tout à fait capable de tuer Chérubin. Jean-Pierre Vincent, dans sa mise en scène, avait bien vu l'ampleur du danger, et pour mieux l'accentuer, avait remplacé la pince du Comte par une hache. Le pathétique culmine dans les échanges qui suivent : « Je le tuerai. » / « Ah ! monsieur, votre colère me fait trembler pour lui ! » / « Au nom de mon amour… » / « De mon amour, perfide ! » Dans les échanges *et* dans les gestes : la Comtesse joint les mains, le Comte frappe du pied, crie, la Comtesse tente de l'éloigner en le prenant à bras-le-corps, puis se jette à genoux les bras tendus vers le ciel… Nous savons bien que tout cela ne peut pas aboutir à un meurtre, que tout cela ne peut pas mal se terminer, puisque c'est Suzanne qui est cachée dans le cabinet, et pas un jeune homme. Mais quand même, cela fait frémir. Cela fait frémir sans réellement faire trembler : nous voyons sous nos yeux des passions et des terreurs bien réelles se déployer. Elles sont fondées, donc nous n'en rions pas vraiment ; nous savons qu'elles vont être désamorcées : nous n'en pleurons donc pas non plus ; nous sommes dans la position d'un observateur qui peut penser le déchaînement de la jalousie, comprendre le ridicule de l'emportement, s'expliquer les excès d'une âme terrifiée. Beaumarchais fait de nous des spectateurs

intelligents.
Le fonctionnement n'est pas différent pour le fameux – et si ample ! – monologue de Figaro en V, 3. Nous n'avons aucune raison de nous apitoyer sur le sort de Figaro : nous savons Suzanne parfaitement innocente, nous savons que c'est absolument à tort que Figaro la croit infidèle. On l'écoute alors d'autant mieux qu'on n'est pas focalisé sur la trahison de Suzanne. Ce n'est pas la douleur de l'amoureux qui nous intéresse, c'est violence de la condition de cet être persuadé qu'il ne pourra jamais accéder au bonheur qui nous touche.

Les ressorts comiques, petit lexique

Accumulation : succession de mots qui visent à accentuer une idée. Exemple : « Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! » (V,3) Ici une accumulation de titres et de biens obtenue simplement en se donnant « la peine de naître », sous-entendu : qui n'ont donc rien qui puisse rendre fier.

Allusion : évocation, qui parfois renvoie au réel. Par exemple la scène du procès qui renvoie, pour le public de son temps, aux démêlés que Beaumarchais a connu avec le juge Goëzman (Brid'oison a d'ailleurs un nom aux sonorités très proches, « don Gusman »).

Antinomie : contradiction. La jalousie du Comte et ses infidélités pourraient par exemple paraître antinomiques, c'est le cas en tout cas aux yeux de Marceline : « On ne sait comment définir le Comte ; il est jaloux et libertin. » (I, 4).

Aphorisme : sentence énoncée en peu de mots, contraire du cliché, du lieu commun. Exemple : « Que les gens d'esprit sont bêtes » (I, 1).

Bégaiement : celui de Brid'oison fait écho aux défauts d'élocution et de débit que Molière prête à l'apothicaire et aux avocats musiciens dans *Monsieur de Pourceaugnac*. Ou comment dire que, sous l'Ancien Régime, la justice bégaie, ânonne.

Comique : Dans *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Bergson décline en trois catégories les procédés comiques.

1. *Le comique de situation* « Tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique. » Parmi ces « arrangements », il y a :

→ « Le diable à ressort », pour lequel Bergson donne l'exemple de Guignol : « Quand le commissaire s'aventure sur la scène, il reçoit aussitôt, comme de juste, un coup de bâton qui l'assomme. Il se redresse, un second coup l'aplatit. Nouvelle récidive, nouveau châtiment. Sur le rythme uniforme du ressort qui se tend et se détend, le commissaire s'abat et se relève, tandis que le rire de l'auditoire va toujours grandissant » Dans le jeu verbal, « le diable à ressort » intervient lorsqu'une idée est exprimée, qu'elle est contredite, puis exprimée à nouveau. Par exemple le « j'en-entends » de Brid'oison qui revient sans cesse malgré les contradictions de Marceline et Bartholo en III, 12. « J'en-entends, et cætera, le reste. / Non, monsieur, point d'« et cætera ». / J'en-entends : vous avez la somme ? / Non, monsieur ; c'est moi qui l'ai prêtée. / J'en-entends bien, vou-ous redemandez l'argent ? / Non, monsieur ; je demande qu'il m'épouse. / Eh ! mais, j'en-entends fort bien ; et lui veu-eut-il vous épouser ? / Non, monsieur ; voilà tout le procès ! »

→ « Le pantin à ficelles » : un personnage croit parler et agir librement alors qu'il n'est qu'un simple jouet entre les mains d'un autre. Le public le sait, il voit « les ficelles ». Par exemple en V, 7 quand le Comte croit parler à Suzanne quand il parle en vérité à sa femme déguisée en Suzanne.

→ « La boule de neige » : une accumulation, un engrenage d'actions involontaires. Par exemple en V, 6 et 7, la nuit et le travestissement des femmes qui conduisent au baiser que le Comte reçoit de Chérubin (qui croit embrasser Suzanne), au soufflet que Figaro reçoit du Comte (qui croit souffleter Chérubin), au rire de Suzanne que le Comte prend pour le rire de Chérubin : « Entend-on quelque chose à ce page ! il reçoit le plus rude soufflet, et s'enfuit en éclatant de rire. »

→ « La répétition » : « une combinaison de circonstances, qui revient telle quelle à plusieurs reprises, tranchant ainsi sur le cours changeant de la vie. » Les apparitions récurrentes de Chérubin que le Comte trouve partout là où il cherche des femmes (chez Antonio quand il vient voir Fanchette, dans le fauteuil quand il vient voir Suzanne, sous les grands marronniers quand il va à son rendez-vous : « C'est encore le page infernal ! » en V, 6).

→ « L'inversion » : « le prévenu qui fait de la morale au juge », « l'enfant qui prétend donner des leçons à ses parents », tout ce qui vient se classer sous la rubrique du « monde renversé ». Par exemple le procès qui tourne en leçon de syntaxe (III, 15).

→ « L'interférence des séries » (dont fait partie le quiproquo), par exemple : « Un passé qu'on voudrait cacher, et qui fait sans cesse irruption dans le présent, et qu'on arrive chaque fois à réconcilier avec les situations qu'il semblait devoir bouleverser ». Par exemple le saut de Chérubin par la fenêtre de la Comtesse (II, 14) que Figaro prend à son compte pour sauver le page (II, 21), que le Comte ressasse (III, 4), que Figaro continue de s'attribuer (III, 5), que la Comtesse avoue au Comte (IV, 5), que Figaro s'obstine à s'attribuer (IV, 6), que Figaro réutilise pour exciter la jalousie du Comte (V, 9).

2. Le comique de mots « doit correspondre, point par point, au comique des actions et des situations ». « Il n'en est, si l'on peut s'exprimer ainsi, que la projection sur le plan des mots. »

3. Le comique de caractère est selon Bergson la partie la plus complexe à définir entre ces trois catégories. C'est aussi la plus importante, car « convaincu que le rire a une signification et une portée sociales, que le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société », « il n'y a de comique que l'homme ». Au-delà d'un rire qui ne serait déclenché que par un « défaut » (l'avarice d'Harpagon par exemple), ce qui est le propre du « caractère » comique, c'est un *raidissement contre la vie sociale*. ». Pour préciser son propos, Bergson développe l'exemple d'Alceste : « C'est la *raideur* qui est suspecte à la société. C'est la raideur d'Alceste qui nous fait rire, quoique cette raideur soit ici honnêteté. » De cette raideur Bergson tirera sa définition du rire : « Du mécanique plaqué sur du vivant ». Les caractères, on l'a vu, sont remplacés chez Beaumarchais par les conditions. Mais Beaumarchais utilise tout de même cette ressource génératrice de comique pour d'autres personnages : pour Chérubin, par exemple, auquel il attribue un affolement des sens tel que le jeune garçon outrepasse sans cesse les convenances sociales sans pouvoir se maîtriser.

Coup de théâtre : rebondissement, renversement inattendu d'une situation. Par exemple la découverte que Marceline est la mère de Figaro.

Parodie : imitation d'une personne ou d'un style. Par exemple la réplique de Suzanne « Allons, superbe, humilie-toi ! » (V, 8) est une parodie du style tragique.

Péripétie : événement imprévu et furtif. Par exemple, l'arrivée d'Antonio dans la chambre de la Comtesse parce qu'il a vu un homme sauter par la fenêtre (II, 21).

Quiproquo : « Le quiproquo est une situation qui présente en même temps deux sens différents, l'un simplement possible, celui que les acteurs lui prêtent, l'autre réel, celui que le public lui donne. Nous apercevons le sens réel de la situation, parce qu'on a eu soin de nous en montrer toutes les faces ; mais les acteurs ne connaissent chacun que l'une d'elles : de là leur méprise, de là le jugement faux qu'ils portent sur ce qu'on fait autour d'eux comme aussi sur ce qu'ils font eux-mêmes. Nous allons de ce jugement faux au jugement vrai ; nous oscillons entre le sens possible et le sens réel ; et c'est ce balancement de notre esprit entre deux interprétations opposées qui apparaît d'abord dans l'amusement que le quiproquo nous donne. » (Bergson, *Le Rire*).

Rire : « Du mécanique plaqué sur du vivant » selon Bergson dans *Le Rire*. « Le propre de l'homme », dans *Gargantua* de Rabelais. Une coïncidence, « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance. », selon Pascal dans les *Pensées*. Une « grande joie » et le signe d'une perfection, selon Spinoza (*Éthique*) : « Aucune divinité, ni personne d'autre que l'envieux ne prend plaisir à mon impuissance et à ma peine et ne nous tient pour vertu les larmes, les sanglots, la crainte, etc., qui sont signes d'une âme impuissante. Au contraire, plus nous sommes affectés d'une plus grande joie, plus nous passons à une perfection plus grande ». Ce que soutient aussi Cocteau : « La faculté de rire aux éclats est preuve d'une âme excellente ». Selon Nietzsche, le rire est le fait de « se réjouir d'un préjudice, mais avec bonne conscience » (*Le Gai savoir*). Et enfin selon Kant, il « vient d'une attente qui se résout subitement en rien. »

Stichomythies : échanges rapides qui tirent la discussion vers de la mécanisation. Exemple : « Dans cette chambre ? / Il nous la cède. / Et moi je n'en veux point. / Pourquoi ? / Je n'en veux point. / Mais encore ? / Elle me déplaît. / On dit une raison. / Si je n'en veux pas dire ? / Oh ! quand elles sont sûres de nous ! » (Suzanne et Figaro, I, 1).

LE MARIAGE DE FIGARO

Les Noces de Figaro

La première des *Noces* a lieu seulement deux ans après la première du *Mariage*, le 1er mai 1786 à Vienne. Deux chefs-d'œuvre coup sur coup. Les Noces sont encore à ce jour un des opéras les plus donnés dans le monde.

Le scandale du *Mariage* avait parcouru l'Europe. Mettre en scène un valet qui se dresse contre les excès d'autorité de son maître n'allait pas non plus de soi à Vienne, chez le frère de Marie-Antoinette, l'empereur Joseph II. Il avait lui aussi interdit de jouer en public cet ouvrage sulfureux.
C'est Mozart qui choisit la pièce de Beaumarchais. Il l'apporte à Da Ponte, qui en ôte toutes les références politiques. Joseph II se laisse convaincre par la promesse de voir disparaître les passages les plus subversifs dans un nouveau texte versifié en italien dont la mise en musique semble pouvoir considérablement atténuer la dimension politique.
Da Ponte et Mozart travaillent en étroite collaboration. Commencées en octobre 1785, Les *Noces* sont achevées le 29 avril 1786. « Je me suis mis à l'ouvrage et au fur et à mesure que j'écrivais les paroles, il en faisait la musique », dit Da Ponte dans ses *Mémoires*, « en six semaines, tout était terminé ».

Source : « Les Noces de Figaro ou la modernité avant l'heure »,
Catherine Duault, juillet 2015.

Giorgio Strehler : « Le génie de Mozart a porté le texte dans une vibration qui dépasse l'Histoire ».

Les Noces de Figaro, mise en scène Giorgio Strehler

LE MARIAGE DE FIGARO

Bibliographie, discographie

Le Barbier de Séville, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère Coupable* en Pocket. Classiques, numéro 6168 ou en GF numéro 76

Mémoires de Beaumarchais dans l'affaire Goëzman Hachette-BNF ou Ulan Press

Entretiens sur le fils naturel, *De la poésie dramatique*, *Paradoxe sur le comédien*, Diderot, GF Flammarion, 2005

Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons, Jean Goldzink, éditions Nizet, 2008

Comique et comédie au siècle des Lumières, Jean Goldzink, L'Harmattan, 2000

Lectures de Beaumarchais, Presses Universitaires de Rennes, sous la direction d'Isabelle Ligier-Degauque, 2015

Beaumarchais, Œuvres, Bibliothèque de la Pléiade, n° 22, 1988

Les Noces de Figaro, opéra filmé (existe en DVD), mis en scène par Jean-Pierre Ponnelle, Wiener Philharmoniker dirigé par Karl Böhm, avec Dietrich Fischer-Dieskau, Kiri Te Kanawa, Mirella Freni Hermann Prey, Maria Ewing, 1976

Les Noces de Figaro, Orchestre de l'Opéra de Berlin dirigé par Karl Boehm, Deutsche Gramophon, 1968

Les Noces de Figaro, Orchestre philharmonique de Vienne dirigé par H. v. Karajan, avec entre autres *Elisabeth Schwarzkopf*, EMI, 1950

Le Mariage de Figaro, téléfilm français de Marcel Bluwal avec Jean-Pierre Cassel et Jean Rochefort, 1961

Les Liaisons dangereuses de Stephen Frears, 1989

Ridicule de Patrice Leconte, 1996

Beaumarchais, l'insolent d'Édouard Molinaro, d'après une pièce de Sacha Guitry avec Fabrice Luchini dans le rôle de Beaumarchais, 1996

L'Anglaise et le Duc d'Éric Rohmer, 2001

Marie-Antoinette de Sofia Coppola, 2006

LE MARIAGE DE FIGARO

Biographies

Fils d'un horloger reconnu, **Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais** (1732-1799), auteur, aventurier, ami des plaisirs et des femmes, doit son nom à une terre provenant de son premier mariage (avec la veuve Franquet qu'il épouse en 1756 et qui meurt en 1757). C'est l'invention, en 1753, d'un nouveau système d'échappement de montre, et sa victoire face à un confrère de son père qui s'en était attribué le mérite, qui lui ouvre les portes de la cour. Il devient professeur de musique des filles du roi, rencontre le financier Pâris-Duverney, fait fortune et achète en 1761 une charge de secrétaire du roi qui l'anoblit. En 1764, il doit partir pour l'Espagne où l'appellent ses affaires et celles de sa soeur Lisette, délaissée par son fiancé José Clavijo. Pendant les années qui suivent son retour à Paris, son drame *Eugénie* est joué à la Comédie-Française (1767) ; il se remarie, puis perd sa femme en 1770 et, la même année, son ami Pâris-Duverney. L'hériter de celui-ci, le Comte de La Blache, refuse de reconnaître ses dettes à l'égard de Beaumarchais. Le juge Goëzman, corrompu, tranche contre Beaumarchais en 1773. C'est le début de « l'affaire Goëzman » qui va passionner l'Europe et rendre Beaumarchais célèbre grâce aux *Mémoires* qu'il publie. Privé de ses droits civiques en 1774, Beaumarchais devient agent secret de Louis XV, puis de Louis XVI, notamment en Angleterre et en Hollande. Il convainc son maître de venir en aide aux « Insurgents » d'Amérique et sert d'intermédiaire pour acheter des armes. Au milieu de toute cette agitation, il écrit un second drame, *Les Deux Amis* (1770), et une comédie, *Le Barbier de Séville*, représentée pour la première fois en février 1775. La première du *Barbier* est un échec, mais Beaumarchais remanie immédiatement le texte, et la pièce triomphe trois jours plus tard. Suit *Le Mariage de Figaro*, qu'il achève en 1778. Le texte passe six fois devant la censure et subit une interdiction du roi en 1783. Le 27 avril 1784, c'est enfin la première dans la nouvelle salle de la Comédie-Française. Triomphe sans précédent dans l'Ancien Régime, la pièce est jouée cent fois entre 1784 et 1787. Tout juste deux ans après, c'est la création à Vienne de l'opéra de Mozart qui en est directement inspiré. En 1792, *La Mère coupable*, dernier volet de la trilogie consacrée à la famille Almaviva, est jouée au théâtre du Marais : demi-succès. L'année 1792 marque aussi le début de l'affaire « des fusils de Hollande » qui conduit Beaumarchais en prison. Il est libéré de justesse au milieu des massacres de Septembre ; il part pour Londres puis pour la Hollande, s'installe à Hambourg. Il revient en France en 1796 et y meurt le 18 mai 1799.

Joan Mompart est acteur, metteur en scène, fondateur de la Cie Llum Teatre. Au Théâtre Am Stram Gram, il a créé *La Reine des neiges* d'après Andersen (2010), *Ventrosoleil* de Douna Loup (2014), *Münchhausen ?* de Fabrice Melquiot (2015, spectacle sélectionné pour la troisième Rencontre du Théâtre Suisse). À la Comédie, il a créé *On ne paie pas, on ne paie pas !* de Dario Fo (2013, en tournée jusqu'à fin 2014) et *L'Opéra de quat'sous* de Brecht (2016, en tournée jusqu'en 2017). En 2017, il crée *Mon chien-dieu* de Douna Loup au Petit Théâtre de Lausanne et à l'Arsenic, *Génome Odyssée* de Dominique Ziegler au Musée d'ethnographie de Genève et au *Musée de l'Homme à Paris, Moule Robert* de Martin Bellemare au Poche/Gve. Joan Mompart donne régulièrement des ateliers et stages de théâtre. En 2015, il crée notamment *Intendance* de Remi De Vos avec les élèves de l'École Serge Martin, et poursuit depuis avec certains d'entre eux une collaboration sur le long terme. Comme comédien, Joan Mompart

a joué entre autres sous la direction d'Omar Porras, Pierre Pradinas, Thierry Bédard, Jean Liermier, Robert Bouvier, Robert Sandoz, Philippe Sireuil. Il a été l'assistant de Rodrigo García et a accompagné comme collaborateur artistique Ahmed Madani au Centre dramatique de l'océan Indien. Il a également mis en scène des concerts avec récitant avec l'Ensemble Contrechamps, la Compagnie du Rossignol et plus récemment au Grand Théâtre de Genève.