



Les lois de la nature

De la révolution des idées à celle des sentiments

On a souvent prêté au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais des velléités pré-révolutionnaires auxquelles certaines dé-

clarations de Danton ou de Napoléon n'ont pas été étrangères ; tandis que le premier affirmait : « Figaro a tué la noblesse », le second avançait que *Le Mariage de Figaro*, « c'est déjà la révolution en action ». Après tout, la création de la pièce le 27 avril 1784 à la Comédie Française ne précède que de cinq ans le début de la Révolution ; et en dépit de la relecture du manuscrit par six censeurs, le texte ne s'est pas totalement départi de son insolence originelle. Dans le célèbre monologue dont l'a doté Beaumarchais à l'acte V de sa « Folle Journée », Figaro s'insurge ainsi : « Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. » En l'espace d'une formule bien frappée, Figaro remet en cause le fonctionnement héréditaire de la société d'Ancien Régime et rejoint en cela le but que s'est assigné Beaumarchais en rédigeant sa pièce : « faire la critique d'une foule d'abus qui désolent la société ». On ne

1. L'historien Michelet allait d'ailleurs jusqu'à trancher dans son *Histoire de France* (tome XVII) : « J'aime peu *Figaro*. Je n'y sens nullement l'esprit de la Révolution. »

saurait toutefois s'en tenir à cette lecture politique qui, pour avoir ses arguments, avoue aussi d'incontestables limites : avant d'être un révolutionnaire, Beaumarchais reste un réformiste à qui la chute de la monarchie n'a sans doute pas effleuré l'esprit¹.

La création des *Nozze di Figaro* de Mozart le 1^{er} mai 1786 au Burgtheater de Vienne, vaut à cet opéra d'être également appréhendé par la même lorgnette politique. Un journal, le *Wiener Realzeitung*, évoque alors l'enjeu que constitue la mise en musique du texte de Beaumarchais : « *Aujourd'hui, ce qu'on ne peut pas dire, on le chante*. Ainsi pourrait-on s'exprimer, d'après *Figaro*. Cette pièce, qui a été interdite à *Paris* et que nous n'avons pas été autorisés à interpréter comme *comédie* (...), nous avons eu le bonheur de la voir interprétée comme *opéra* ».

On doit toutefois concéder que les lectures politiques ont été moins nombreuses pour Mozart qu'elles ne l'ont été pour son modèle. Et pour cause, le livret de Da Ponte offre bien moins de prises susceptible d'appuyer de telles interprétations. Joseph II ayant interdit que l'on représentât la comédie de Beaumarchais, le librettiste eut à convaincre le monarque qu'il s'était efforcé « d'éviter dans [son] texte tout ce qui pouvait blesser la délicatesse et la décence ».

Cet exemple ne signifie pas pour autant que, de Beaumarchais à Da Ponte, l'œuvre se soit vidée de sa substance. De la pièce à l'opéra, la *révolution* s'est pour ainsi dire déplacée : elle s'est exilée du monde des idées pour investir celui des affects ; les sentiments vacillent et se redéfinissent constamment au gré des rebondissements de l'intrigue et c'est finalement la logique tumultueuse - et presque marivaudienne - de la « surprise » qui finit par emporter tous les personnages dans son sillon.

« La nature sage nous conduit, dans nos désirs, à son but par les plaisirs ».²

Victime la plus émouvante de cette « surprise », Cherubino est un « papillon amoureux » ouvert

à la mobilité de l'expérience, pour qui jouir revient à sentir et donc à connaître. Il n'hésite pas à adresser sa fameuse chanson « *Voi che sapete* » à « toutes les femmes du château », parce que sa sensibilité n'a pas de borne : sentir, chez Cherubino, ce n'est pas jeter son dévolu sur une personne, c'est faire l'expérience du monde. Son rapport à l'émotion relève à cet égard d'une certaine forme d'empirisme : dans le particulier, c'est l'universel qu'il débusque. L'exploration de son cœur le conduit à la découverte de ce que la nature y a inscrit. En cela, il n'est pas de personnage plus lié à la nature que

2. Ce sont les paroles de Suzanne dans le vaudeville qui clôt la pièce de Beaumarchais.

ce page qui, d'ailleurs, parle volontiers d'amour « aux fleurs, à l'herbe, aux fontaines » : « jeune adepte de la nature » selon Beaumarchais, le page est un être traversé par sa force agissante ; il n'est pas l'emblème d'un certain rapport à la nature, il est la nature même, réceptacle de cette énergie du vivant qu'un courant médical apparu dans les années 1770 avait théorisé sous le nom de « vitalisme ».

Mais au-delà du désir juvénile, la nature constitue aussi l'ancre dans lequel se terrent les pulsions du Comte. Chérubin était – à la façon d'un tableau d'Arcimboldo – un composé bucolique de fleurs et de fruits, le Comte est presque un animal. Dans sa préface du *Mariage de Figaro*, Beaumarchais précisait d'ailleurs : « dans notre comédie les hommes sont souvent des bêtes ». Cherubino en est encore à la quête de l'être aimé ; le Comte en est désormais à sa traque. Voyant le Comte arriver dans la pénombre de la scène 12 du dernier acte, Figaro et Susanna s'exclament significativement : « Voici le chasseur ! ». La métaphore est d'autant plus pertinente que le Comte aura porté, pour les deux premiers actes de l'opéra comme de la pièce « un habit de chasse avec des bottines à mi-jambes de l'ancien costume espagnol ». Dans le premier acte, c'est à la poursuite de Susanna qu'il se lance tandis que dans le second, c'est à celle de l'amant supposé de la Comtesse ; désir et jalousie ne sont chez lui que les deux versants d'un même tempérament prédateur.

C'est malgré tout une nature généreuse qui semble finalement imposer ses lois aux caprices des hommes. Cette logique se manifeste particulièrement dans la métamorphose du décor telle qu'elle s'opère dans la présente production : un espace intérieur se laisse progressivement envahir par la nature, signe que l'heure est au surgissement d'un monde vrai où les sentiments humains pourront désormais se découvrir sans fard. Dans le désagrégement de l'architecture du château, il faut donc voir aussi bien les traces du délitement d'un ordre ancien que les conditions de possibilités d'un renouveau : les petits appétits de chacun sont démasqués pour mieux aboutir à l'harmonie de tous ; le travestissement des corps a permis aux cœurs de se dévoiler et c'est peut être les prémisses d'un monde apaisé qu'il faut deviner à travers les déambulations labyrinthiques de cet acte nocturne. La nature n'a-t-elle de toute façon pas prouvé sa vertu en évitant à Marcellina d'épouser son fils Figaro - la prohibition de l'inceste étant une loi élémentaire ? Ne s'achemine-t-on pas vers un mariage d'amour entre Figaro et Susanna, preuve qu'un équilibre juridique entre société et désir est concevable ? Derrière la lumière des dernières mesures, on doit pourtant savoir repérer l'ombre. Il se pourrait bien que le final festif ne soit que le vernis agréable d'une

tragédie à venir : après tout, la comédie du *Mariage de Figaro* ne constitue chez Beaumarchais que le prélude du drame de *La Mère Coupable*. Le pardon que la Comtesse accorde à son époux sonne certes chez Mozart avec une pureté qui transcende l'étonnante légèreté du personnage de Beaumarchais, qui accordait « en riant » son pardon au Comte « pour la troisième fois aujourd'hui ». Cette femme n'en aura pas moins laissé affleurer un tempérament mélancolique dont, même à la fin, on se remémore les vestiges ; dans l'exaltation générale, comment oublier que les mélodies des airs de la Comtesse ont été puisées par Mozart dans deux de ses propres messes (K. 317 et K. 337) ? La journée a beau être « folle », elle n'en distille pas moins une forme de spiritualité, une spiritualité dont la Comtesse pourrait-être l'incarnation à elle seule : d'une infinie dignité, elle est en proie à un questionnement paradoxal qui relève de la métaphysique. A la façon de la Maréchale du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss, elle voudrait presque arrêter le temps pour continuer de se délecter d'un bonheur ancien ; mais à la manière de la Rosine du *Barbier de Séville*, elle voudrait réapprendre la spontanéité et se parer à nouveau de cette fraîcheur qui avait embrasé le Comte trois années plus tôt. Beaumarchais exigeait du jeu de ses acteurs qu'il soit « fouetté », vif et animé ; Mozart ajoutera à cet impératif une profondeur qui fera dire à Stendhal que *Le Nozze di Figaro* sont « un mélange sublime d'esprit et de mélancolie ».

◆ Florent Siaud, Dramaturgie

CHŒUR DE L'OPÉRA DE NICE

Directeur des Chœurs Giulio Magnanini

Assistante du directeur Francesca Tosi

Pianistes Valérie Barrière

SOPRANOS 1 Yoon Jung Chang, Sandrine Lentge, Luisa Montanaro

SOPRANOS 2 Valerie Deleau, Susanna Wellenzohn **MEZZO-SOPRANOS** Ivanka

Deneva, Cristina Greco, Daniele Salembiez **CONTRALTOS** Gisèle Espo-

sito, Annie Massiera **TÉNORS 1** Emmanuel Perfetti, Thierry Russo,

Cosimo Macripo **TÉNORS 2** Florent Chamard, Luben Maslarov **BARYTONS**

Eric Ferri, Jean-Luc Zakine **BASSES** Igor Binello, Christophe Gaumis-

sou, Dario Luschi

FIGURATION

Deux valets : Luben Maslarov, Florent Chamard

Le greffier : Christophe Gaumissou