

INTRODUCTION

« Figaro a tué la noblesse », selon le mot de Danton. Après le triomphe du *Barbier de Séville* à la Comédie-Française le 26 février 1775¹, *Le Mariage de Figaro* (porté à la scène le 27 avril 1784²) fait souffler dans l'opinion publique et jusque dans les plus hautes sphères du pouvoir un vent d'impertinence. La résistance du roi est la meilleure publicité dont Beaumarchais ait pu rêver et les traits d'esprit de Figaro ont pu laisser croire que le valet l'emportait sur le maître. *Le Mariage* n'est-il pas une pièce « où l'on peint un insolent valet/ Disputant sans pudeur son épouse à son maître », selon la formule empruntée à Gudin de la Brenellerie dans la « Préface³ » ? Le succès obtenu ne met pas un terme aux attaques des ennemis de Beaumarchais et la pièce connaît une carrière agitée. Après avoir servi les intérêts sentimentaux de son maître dans *Le Barbier*, Figaro entend défendre, dans *Le Mariage de Figaro*, son amour pour Suzanne contre le Comte : cet engagement dans la lutte pour sauvegarder son propre bien fait de lui plus qu'un simple valet. Est-ce à dire que le personnage

1. On connaît le parcours difficile du *Barbier de Séville*, que l'on peut ici rapidement rappeler : après avoir été refusé en 1772 à la Comédie-Italienne sous sa forme première d'opéra-comique, une version en quatre actes est approuvée à la lecture par les Comédiens-Français le 3 janvier 1773 ; suivent une deuxième version et une troisième version en cinq actes ; c'est la troisième version qui est représentée le 23 février 1775, sans succès ; le retour à la version en quatre actes, augmentée de la tirade sur la calomnie, assure à l'auteur un accueil triomphal le 26 février 1775. *Le Mariage* est transformé en opéra par Paesello (1782), Nicolas Isouard dit Nicolò (1796) ou encore Rossini (1816).
2. Toutefois, la pièce de Beaumarchais avait déjà fait l'objet de nombreuses lectures par l'auteur lui-même, ainsi que d'une représentation à caractère privé : en effet, après avoir fustigé la pièce, Louis XVI se rétracte finalement et permet que *Le Mariage de Figaro* soit joué chez le comte d'Artois en septembre 1783, devant toute la Cour.
3. Nos références aux pièces de Beaumarchais dans l'introduction s'appuient sur les éditions retenues pour le programme de l'agrégation 2016 : *Le Barbier de Séville*, éd. Jacques SCHERER, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n° 1377, 2007 ; *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable*, éd. Pierre LARTHOMAS, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n° 1527, 1984. Pour la citation ici : « Préface » du *Mariage de Figaro*, p. 30.

inventé par Beaumarchais « a tué la noblesse » ? Certes, Almaviva détient le pouvoir et s'apparente à « un maître absolu, que son rang, sa fortune, sa prodigalité rendent tout-puissant⁴ », mais Figaro a l'avantage du savoir : il connaît les intentions de son maître et peut contrer ses agissements par l'« imbrouille⁵ ». Dans le dernier volet de la trilogie (*La Mère coupable*, 1792), l'intrigant valet trouve en Bégears un « autre Tartuffe » qui semble d'abord le dépasser dans l'art du stratagème : dans une France d'après la Révolution, l'hôtel particulier devient le terrain de bataille de Figaro contre l'emprise absolue sur les esprits exercée par Bégears, que l'on pourrait encore appeler obscurantisme. Aussi « le roman des Almaviva », comme Beaumarchais nomme sa trilogie dans « Un mot sur *La Mère coupable* », est-il autant le roman de Figaro que celui du Comte : pour détourner le mot célèbre de Napoléon, « c'est déjà [une] Révolution » sur les planches du théâtre français.

Selon le metteur en scène Jean-Pierre Vincent, qui a monté en 1990 *La Mère coupable* à la Comédie-Française, après avoir dirigé, à l'invitation d'Antoine Vitez, *Le Mariage de Figaro* à Chaillot en 1987, « Figaro et Almaviva sont les deux visages d'un seul et même homme – sans doute Beaumarchais lui-même, au moins tel qu'il s'est rêvé⁶ ». Cette prise en considération à parts égales du valet et du maître paraît indiquer une victoire du premier sur le second – victoire dont les critiques ont souvent analysé le caractère potentiellement révolutionnaire. Plutôt que de procéder à une lecture rétrospective du *Mariage* par rapport aux événements de 1789, J. P. Vincent conduit à s'interroger sur le degré d'investissement personnel de Beaumarchais dans ses personnages, et dans Figaro tout particulièrement. Beaumarchais ne pratique-t-il pas ce que Jacques Scherer choisit de nommer « le jeu devant le miroir⁷ » ? En montrant « le miroir et le modèle », il indique que ce qui se joue sur scène n'est que du théâtre, appuyé sur un substrat autobiographique.

Il est vrai que « les formes élémentaires du théâtre populaire ont toujours aimé cette rupture de l'illusion scénique qui met le public dans la complicité du jeu dramatique⁸ », mais Beaumarchais, tout en s'inscrivant dans cette tradition de suspension de l'adhésion du spectateur, n'en fait pas un instrument de

4. *Ibid.*

5. Il y a aussi chez Almaviva un plaisir certain de l'intrigue : dans *Le Barbier de Séville*, aux deuxième et troisième actes, le Comte se fait soldat ivre et écolier musicien. « Qu'est-ce à dire ? », s'interroge Jean Goldzink, dans sa préface à l'édition du *Barbier* (Paris, Flammarion, GF n° 1481, 2001 [réédition 2011], p. 34) : « Que la fonction-valet, qui fait un retour si fort dans *Le Barbier de Séville* comme marque obligée et symbolique de "l'ancienne et franche gaieté" regrettée par l'auteur, est de fait partagée, dans les actes II et III, entre l'ex-domestique et le maître dont on a justement renforcé la nature aristocratique. »

6. Jean-Pierre VINCENT, « Les aristocrates et la Cocotte-Minute », *Le Monde. Dossiers et Documents littéraires*, n° 26, janvier 2000 [réédition article en date du 15 février 1990], p. 3.

7. Jacques SCHERER, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Paris, Nizet, 1980 [3^e édition], p. 234.

8. *Ibid.*, p. 235.

plaisir purement ludique. En homme des Lumières, Beaumarchais voit dans le théâtre une tribune d'idées qui peut faire impression sur un grand nombre d'individus, lui qui n'a jamais hésité à interpeller les Français (notamment avec les *Mémoires contre Goëzman*), mais il le considère aussi, à la manière de Voltaire, comme un *medium* permettant au roturier de naissance (n'est-il pas né Caron ?) de prétendre s'inscrire dans une lignée de grands noms d'auteurs dramatiques et de laisser une trace dans le répertoire national.

L'interrogation sur le théâtre et la variété des genres est manifeste dans les textes préfaciels dont Beaumarchais a voulu accompagner ses pièces, tout particulièrement dans la « Préface » du *Mariage de Figaro*, où la référence à Molière a pu laisser croire en l'évidence d'un héritage dramatique. Or, c'est précisément cette évidence d'une filiation entre Molière et Beaumarchais que justifient et nuancent **Bénédicte Louvat-Molozay** et **Franck Salaün**, dans leur étude consacrée au *Barbier* et au *Mariage* : Beaumarchais peut-il être appelé « fils de Molière », comme s'écrie Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon dans ses *Stances à M. de Beaumarchais* ? N'est-ce pas oublier que le théâtre de Molière est une donnée incontournable à l'époque où écrit Beaumarchais et que nombre de pièces se placent, de manière ostensible ou non, sous son patronage⁹ ? Si, à la scène 5 de l'acte III du *Mariage*, Figaro cite une chanson populaire à la barbe du Comte (« j'aime mieux ma mie, ô gué ! »), comme le chantait Alceste à la scène 2 de l'acte I du *Misanthrope*, le valet de Beaumarchais ne se confond pas avec son illustre devancier et use de l'éventualité de sa retraite comme d'une menace toute rhétorique. Sur un plan métacritique, c'est dire que Beaumarchais se réfère à la comédie de Molière mais n'écrit pas une comédie moliéresque.

D'autre part, Beaumarchais joue sur l'idée d'une circulation entre le monde réel (la société, imaginaire dans la fiction théâtrale, réelle dans la France de la fin du XVIII^e siècle) et le théâtre (la comédie que se jouent les personnages de la pièce, et la pièce de Beaumarchais jouée sous les yeux des spectateurs). Le jeu du théâtre qui se met à distance est magnifié par le personnage de Figaro : le valet compense son absence de pouvoir réel par l'élaboration d'intrigues qu'il donne en spectacle aux autres (dans *Le Mariage*), ou qu'il doit ourdir en grand secret (dans *La Mère coupable*). Les *scenarii* imaginés par Figaro sont loin de tous réussir et constituent plutôt des ébauches de plans aux conséquences imprévisibles. Corrigeant sans cesse ce qu'il a échafaudé ou improvisé

9. Par exemple, à la scène vi de *La Comète* de Boissy (Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 9322), l'échange tendu entre une marquise accusée de frivolité et une vicomtesse qui entend reprendre les défauts de conduite de son interlocutrice est en partie redevable à la dispute entre Célimène et Arsinoë à la scène 3 de l'acte IV du *Misanthrope*. Voir notre article « Porter le théâtre de société et les salons sur la scène des "petits genres" : interrogation des pratiques mondaines chez Pannard (*La Comédie sans hommes*) et Boissy (*La Comète*) », in Kim GLADU et Aurélie ZYGEL-BASSO (dir.), *De la conversation au conservatoire. Scénographie des genres mineurs (1680-1780)*, Québec, Presses universitaires de Laval, 2014, p. 157-180.

dans l'urgence, le valet fait du hasard une force motrice essentielle, qui peut le pousser à la mélancolie dans le grand monologue de la scène 3 de l'acte V du *Mariage* mais qui lui offre aussi des occasions renouvelées de donner des preuves de son inventivité. La lucidité de Figaro sur la faible emprise des individus sur leur destinée s'étend à la comédie sociale. À la scène 5 de l'acte III, dans le face-à-face avec le Comte, la peinture de la vie politique emprunte son vocabulaire au registre de la comédie : « feindre », « paraître » ou « jouer bien ou mal un personnage », n'est-ce pas là cultiver un talent d'*hypocrite*, au sens étymologique du terme ? En outre, « feindre d'ignorer ce qu'on sait », c'est ce que font tous les personnages, le degré de qualité tenant alors non pas à la position sociale donnée à la naissance, mais à l'aptitude à « jouer bien ou mal » son rôle. « La folle gaieté » de Figaro doit beaucoup à Beaumarchais et au déploiement d'une énergie insatiable tout au long d'une vie rocambolesque. Aussi, sur le modèle de l'*ethos* défini par Aristote, **Violaine Géraud** introduit dans son étude des deux comédies espagnoles de Beaumarchais le concept d'*« archiethos spirituel »* afin de réfléchir au lien indissociable entre Figaro et son créateur et à la façon dont Beaumarchais fait du *Barbier* et du *Mariage* une « métacomédie ».

Contrefaisant ses censeurs, Beaumarchais rapporte dans sa « Préface » l'inquiétude suscitée par Figaro : « Mais votre Figaro est un soleil tournant, qui brûle, en jaillissant, les manchettes de tout le monde¹⁰. » La liberté accordée au valet de Beaumarchais ne serait-elle que verbale ? Plus que le procès des abus de son maître, Figaro n'instruirait-il pas celui d'une société d'ordres qui touche à sa fin ? La preuve en est le recours du Comte, à la scène 5 de l'acte III du *Mariage*, au modèle de la tractation commerciale : en l'occurrence, une proposition d'emploi, c'est-à-dire « la fortune », contre Suzanne. Offrir de l'argent est, pour le Comte, un moyen de rappeler qui est le maître et de restaurer une supériorité qu'il sent vaciller¹¹. Figaro n'a pas le dédain de l'argent réservé à l'aristocratie, mais la vénalité n'entérine peut-être pas l'infériorité du valet. En effet, Figaro est un agent essentiel dans la transformation de l'action : alors que dans *Le Barbier de Séville*, ses intrigues étaient au

10. « Préface », *Le Mariage de Figaro*, p. 38.

11. Dans *Le Barbier de Séville*, la discrétion relative de Beaumarchais sur la rétribution des services du valet est interprétée par Jean-Yves Masson comme un « souci d'élever l'ancien serviteur au-dessus des motivations les plus basses qui, précisément, sont réservées à un Bazile » (« Que gagne-t-on à être maître du jeu ? La rémunération symbolique du serviteur dans les comédies de Plaute, Goldoni, Beaumarchais et Hofmannsthal », in Elizabeth RALLO (dir.), *Le Valet passé maître, Arlequin et Figaro*, Paris, Ellipses-Marketing, 1998, p. 15). Beaumarchais revient dans sa seconde comédie à un Figaro qui ne boude pas le plaisir de remporter de l'argent. Par exemple, à la scène 5 de l'acte III, Figaro évoque les gages qu'aurait dû lui verser, par le passé, le Comte pour l'enlèvement de Rosine (« combien me donnâtes-vous pour la tirer des mains du Docteur ? ») ; à la scène 3 de l'acte IV, la Comtesse remarque que « Figaro n'est pas homme à laisser échapper une dot » ; enfin, le valet se réjouit à la scène finale d'avoir récupéré une nouvelle bourse (« et de trois »).

service du Comte, elles sont désormais tournées contre lui. Les convenances sociales doivent être respectées, ce qui le contraint de recourir à la ruse, mais Figaro s'avère conduire le jeu. L'argent est donc le dernier rempart de la noblesse pour assurer sa domination sociale : le Comte reste le maître parce que Figaro le veut bien. Néanmoins, le domaine d'action dans lequel Figaro est cantonné n'a pu inquiéter outre mesure et durablement les spectateurs de la période pré-révolutionnaire. Les lieux d'exercice de l'esprit de Figaro (l'intrigue matrimoniale ou la comédie de salon) sont de moindre importance par rapport aux hauts lieux du pouvoir, ce qui pousse Anne Ubersfeld à voir dans « le pétilllement de l'esprit » une activité qui « tourne à vide¹² ». Le gain remporté *de facto* par le valet se limite à trois dots et à un mariage. L'autorité du Comte a pourtant été affaiblie : les appétits amoureux du grand seigneur n'ont pas été satisfaits et son valet lui a tenu tête avec brio. Figaro a révélé de l'esprit, c'est-à-dire une disposition ordinairement déniée aux gens de sa condition, ou tolérée pour le divertissement des maîtres. On peut d'ailleurs trouver un écho entre le Figaro de Beaumarchais et la remarque n° 12 du chapitre ix des *Caractères* : « Les Grands dédaignent les gens d'esprit qui n'ont que de l'esprit ; les gens d'esprit dédaignent les Grands qui n'ont que de la grandeur... » L'aisance verbale de Figaro atteste une labilité sociale potentielle : « Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant », observe-t-il à la scène 3 du dernier acte. Sans trop présumer de la portée subversive de cette sentence, il est tentant d'y entendre un besoin de reconnaissance que va faire sien, en 1789, le Tiers-Etat. Dans le présent volume, trois contributeurs se focalisent sur les difficultés à déterminer la relation entre la production théâtrale de Beaumarchais et la Révolution française – et en premier lieu **Jean Goldzink**, dans son article « C'est déjà la Révolution en action ». **Martin Nadeau**, lui, se concentre sur *La Mère coupable* pour replacer ce drame pathétique dans le contexte des représentations parisiennes de 1792 (au théâtre du Marais) et de 1797 (au théâtre Feydeau), avec deux arrière-plans politiques différents : sous le Directoire en particulier, marqué par une forte inquiétude envers les ennemis de l'intérieur, le personnage de Bégearss qui sape les liens familiaux et orchestre la discorde à son profit cristallise l'appréhension collective d'une dissipation de l'unité nationale. Le succès obtenu par le dernier volet de la trilogie en 1797 peut dès lors être considéré comme le symptôme d'un malaise social, que Martin Nadeau éclaire en s'appuyant sur les travaux de Hannah Arendt. Quant à **Slaven Waelti**, il défend une réflexion sur l'évolution des *média* dans la société française de la fin d'Ancien Régime, telle que la trilogie en porterait trace : ce qui est en jeu, en particulier à travers Figaro, c'est l'avènement de sujets aptes à lire et à écrire, qui peuvent prétendre au statut de « sujets » philosophiques et, sur un plan politique, à celui de « citoyens ». Il s'agit de voir si, comme

12. Anne UBERSFELD, « Un balcon sur la terreur », *Europe*, avril 1973.

l'estime Jacques Scherer, les allusions politiques et sociales disséminées par Beaumarchais « ne sont que du sel¹³ ».

Malgré le tropisme exercé par la Révolution sur la lecture de la trilogie, les personnages de Beaumarchais résistent à leur réduction à une fonction symbolique : certes, leurs parcours respectifs s'inscrivent dans les bouleversements de l'histoire française et leurs rapports se trouvent impactés par la disparition de la société d'Ancien Régime, mais ils n'illustrent pas ces changements. La considération des trois pièces comme une unité (en l'occurrence, « le roman des *Almaviva* ») n'est pas qu'une reconstruction défendue par Beaumarchais dans « Un mot sur *La Mère coupable* ». Elle met en valeur la nécessité de considérer les personnages qui peuplent la trilogie dans la longue durée, sans les enfermer dans des clichés liés aux divers âges de la vie et sans céder au déterminisme. Les articles de **Christelle Bahier-Porte** et de **Delphine Reguig** vont à l'encontre du reproche de psychologie assez sommaire et qui serait dictée par les situations dramatiques : la conscience de soi est nourrie par la conscience du progrès du temps et fait apparaître, dans les trois pièces, des moments de crise identitaire ou, du moins, des flottements de détermination (particulièrement remarquables chez Chérubin). Beaumarchais se révèle influencé par la philosophie sensualiste de Locke et par le questionnement sur la nature profonde du sujet porté par les « romans-mémoires ». L'auteur lui-même n'échappe pas au processus intime de redéfinition et de questionnement induit par le passage du temps : « En vieillissant, l'esprit s'attriste, le caractère se rembrunit. J'ai beau faire, je ne ris plus quand un méchant ou un fripon insulte à ma personne, à l'occasion de mes ouvrages : on n'est pas maître de cela¹⁴. » Au rêve d'une existence marquée par les accidents et vécue sur le mode de l'instant, tel que le porte Figaro dans *Le Barbier* et dans *Le Mariage*, succède la reconnaissance d'une vie qui s'inscrit dans un temps daté et qui doit prendre fin. *La Mère coupable* n'exprime pas seulement un assombrissement de l'humeur personnelle de Beaumarchais mais, plus profondément, témoigne d'une acceptation du passage d'une génération à l'autre et d'une possible transmission de souvenirs. La perturbation des liens filiaux au centre du drame coïncide avec la Révolution et la création d'un nouvel ordre qui voudrait s'affranchir du passé. La pleine intégration de Léon par le Comte dans le clan familial, après qu'il a été seulement toléré (et avec quelle réticence), pourrait témoigner d'une résilience possible de maux privés et sociétaux. La petite histoire des *Almaviva* rejoindrait ainsi, avec les moyens propres au théâtre (de la comédie au genre sérieux), la grande Histoire.

Le présent volume s'achève sur une interrogation des moyens scéniques et musicaux pour mettre en scène les deux comédies espagnoles de Beaumarchais grâce à la contribution de **Philip Robinson**. Revenant sur les pistes de recherche développées dans son ouvrage de référence *Beaumarchais*

13. Jacques SCHERER, *op. cit.*, p. 105.

14. « Un mot sur *La Mère coupable* », p. 275.

et la chanson en 1999, Ph. Robinson réfléchit à la façon dont les metteurs en scène actuels pourraient exploiter les moments musicaux du *Barbier* ou du *Mariage* : faut-il délaissier la musique de Baudron, intégrer au spectacle des équivalents musicaux puisés dans un répertoire récent ou contemporain, voire composer de nouveaux airs ? La mémoire du public est une donnée essentielle pour préserver le lien entre théâtre et musique auquel Beaumarchais était attaché. Le dialogue personnel de Ph. Robinson entre ses premiers travaux et son présent article est une incitation non seulement à relire Beaumarchais, mais surtout à considérer son théâtre comme un objet de spectacle – à voir et à écouter.