

Comptoir littéraire



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Pierre Augustin Caron de BEAUMARCHAIS

(France)

(1732-1799)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout "*Le barbier de Séville*" et "*Le mariage de Figaro*").**

Bonne lecture !

Il est né à Paris, rue Saint-Denis où son père tenait boutique d'horlogerie. À l'âge de treize ans, il quitta l'école et devint apprenti horloger. En 1753, il perfectionna le mécanisme des montres en inventant un nouvel échappement. Il devint horloger du roi. En 1755, il acheta la charge du sieur Francquet, contrôleur clerk d'office de la maison du roi, puis épousa sa veuve : première étape d'une rapide ascension sociale. Son esprit, ses talents de musicien et d'amuseur lui valurent la faveur de Mesdames, filles de Louis XV dont il fut le professeur de harpe. Grâce à elles, il put rendre un service signalé au financier Pâris-Duverney qui l'intéressa à ses affaires, l'introduisit dans le monde de la finance. En 1761, l'achat d'une charge de secrétaire du roi l'anoblit : il se nommait désormais M. de Beaumarchais. En 1763, il devint lieutenant-général des chasses aux bailliage et capitainerie de la Varenne du Louvre, et jugeait comme tel les délits de chasse et de braconnage sur les terres royales. En 1764-65, il fit un voyage à Madrid, pour défendre l'honneur de sa sœur, Lisette : un Espagnol nommé Clavijo qui lui avait promis le mariage manquait à ses engagements. Tancé d'importance, l'infidèle se déroba, et Beaumarchais dut se contenter d'obtenir des sanctions contre lui. Cela allait inspirer à Goethe son "*Clavijo*". En fait, d'immenses projets financiers semblent avoir compté pour lui, dans ce voyage, au moins autant que l'honneur de Lisette.

Une idée reçue veut que Beaumarchais ait été un horloger, un professeur de harpe, un courtisan libertin, et, à ses heures, déjà un homme d'affaires, un aventurier, devenu écrivain par hasard. Rien n'est plus faux. Il souhaita d'abord faire une oeuvre dramatique sérieuse, et sa carrière commença avec :

"Eugénie ou La vertu du désespoir"
(1767)

Drame en cinq actes

L'Anglaise Eugénie, jeune fille bonne et pure, a épousé secrètement, avec l'aide de Mme Murer sa tante, le comte de Clarendon, libertin corrompu. Son père, le baron Hartley, ignorant du fait, désire au contraire qu'elle épouse le capitaine Cowerly. Eugénie (sur le point de devenir mère) et sa tante, alors qu'elles voudraient persuader le comte de rendre le mariage officiel, apprennent que ce ne fut qu'une farce sacrilège. Le vieux baron, lui aussi, apprend à la fois l'existence du mariage et sa nullité. Mme Murer, qui se sent coupable, cherche à empêcher le mariage que le comte semble être sur le point de contracter avec une riche héritière, et à l'obliger à accomplir son devoir envers Eugénie. Elle le fait venir nuitamment et poste quelques valets, afin qu'ils s'emparent de lui par surprise. Le comte arrive, accompagné d'un jeune inconnu à qui il vient de sauver la vie : celui-ci, il s'agit de Charles, le frère d'Eugénie, voyant son sauveur en danger, vole à son secours, mais reconnaissant son père, sa sœur et sa tante, devine la vérité et défie à son tour Clarendon. L'ayant vaincu en duel, le comte lui fait dédaigneusement don de la vie, et s'éloigne. Cependant qu'Eugénie est au comble du désespoir, Clarendon, rongé par les remords, revient à l'improviste et se jette aux pieds de sa victime, implorant son pardon. Le drame s'achève sur cette moralité : « *N'oubliez donc jamais qu'il n'y a de vrais biens sur la terre que dans l'exercice de la vertu.* »

Commentaire

Ce drame bourgeois, ce mélodrame emphatique et moralisant fut inspiré, avec un bonheur relatif, des drames bourgeois de Diderot, le pathétique familial bridant le talent de Beaumarchais qui était fait pour la gaieté et la démesure. Il n'annonçait nullement sa verve comique. Dans l'"*Essai sur le genre dramatique sérieux*" qui servait de préface à la pièce, véritable manifeste où il reprenait et précisait les idées de Diderot dont il n'a cessé de vanter le génie, il montra même quelque mépris pour le théâtre comique.

Au fur et à mesure des rebondissements de l'action, Eugénie, jeune femme noble et loyale, devient la figure emblématique de la vertu trompée et malheureuse dans un monde partagé entre la morale rigide et le libertinage. Dans ce premier « drame » de Beaumarchais, qui n'avait pas encore la dureté

impitoyable des comédies à venir, on percevait déjà la vivacité de ton et la peinture sans concession des « *disconvenances sociales* » qui allaient faire sa signature.

La valeur intrinsèque de la pièce est minime, mais Eugénie a une importance notable, comme exemple du genre dramatique sérieux, nouveauté du siècle. L'Essai qui, dans l'édition, précède la pièce,

La pièce fut représentée à Paris en 1767 avec un très grand succès.

“*Les deux amis* ou *Le négociant de Lyon*”

(1770)

Drame

Un négociant si honnête qu'il se tuerait s'il ne pouvait faire face à une échéance est sauvé de la faillite par le dévouement sublime d'un ami « *philosophe sensible* ».

Commentaire

On y reconnaît les idées de Diderot et l'exemple de Sedaine, mais il n'eut pas de succès.

Veuf après dix mois de mariage, Beaumarchais se remaria en 1768, mais sa seconde femme mourut à son tour en 1770.

Son opulent et puissant protecteur, le banquier Pâris-Duverney mourut également cette année-là, après avoir signé un règlement de comptes au terme duquel quinze mille livres devaient revenir à son protégé. L'héritier du défunt, son petit-neveu, le comte de la Blache, refusa de reconnaître les dispositions prises par son oncle ; il alla jusqu'à accuser Beaumarchais de faux et à lui demander une forte somme à titre de dédommagement. Un long procès commençait. Débouté en première instance, ce qui valut à Beaumarchais une subite notoriété, la Blache fit appel. Sur le rapport du conseiller Goëzman, le Parlement reforma ce premier jugement et donna gain de cause à la Blache. On saisit les biens de Beaumarchais qui se voyait non seulement ruiné, mais déshonoré. Bien qu'il fût alors en prison au For-l'Évêque pour avoir failli se battre en duel avec le duc de Chaulnes, il put rendre visite à ses juges. Au cours du procès, ayant appris qu'il y avait un moyen d'accéder auprès de Goëzman, il fit cadeau à Mme Goëzman de cent louis d'or, d'une montre enrichie de diamants et d'une autre somme de quinze louis destinés au secrétaire du rapporteur. Il avait été convenu que, s'il perdait son procès, on lui rendrait le tout. Le Parlement le condamna en avril 1773, et on lui rendit tout à l'exception de cette seconde somme de quinze louis, subtilisée sans doute par Mme Goëzman. Goëzman commit alors l'imprudence de dénoncer au Parlement Beaumarchais, pour calomnie envers la femme d'un juge et tentative de corruption. Il alla jusqu'à se servir d'un faux témoin. Beaumarchais, surexcité par tant d'astuce, voulut faire connaître au public les circonstances de cette affaire. Avec autant de vigueur que d'esprit, il attaqua le conseiller, sa femme et tous les comparses dans :

“*Mémoires*”

(1773-1774)

Quatre libelles

Beaumarchais dénonçait les pratiques sordides et cyniques de la magistrature et mettait en scène, avec une spirituelle férocité, le ménage Goëzman et ses partisans, milieu d'ailleurs extrêmement corrompu.

Au fur et à mesure des publications, le ton monta, et Beaumarchais, gagnant de l'audace, osa s'attaquer fort ouvertement à toutes sortes de personnages en place. Il rappela, hors de propos d'ailleurs, mais de façon fort émouvante, l'aventure de sa sœur Marie-Louise séduite par Clavijo.

Commentaire

Ce ne sont donc pas des Mémoires au sens de souvenirs, mais bien des exposés, évidemment fort tendancieux, de la situation actuelle de l'auteur et des attaques extrêmement violentes et d'une ironie cinglante contre ses ennemis.

L'enthousiasme du public fut immense. Dès le second Mémoire, la situation fut complètement renversée en faveur de l'auteur. Voltaire déclara qu'il ne s'était « jamais tant amusé » ; Bernardin de Saint-Pierre compara leur auteur à Molière. On vendit, en trois jours, dix mille exemplaires du quatrième Mémoire.

Pour nous, les quatre Mémoires restent un document extrêmement précieux sur les mœurs au XVIIIe siècle. D'un ton vif et hardi, ils nous font pénétrer dans les coulisses de cette société, avec un brio endiablé, et une dialectique si habile qu'on a pu aller jusqu'à la comparer à celle des "Provinciales" de Pascal.

Beaumarchais triompha en mettant de son côté les rieurs et aussi la majorité de l'opinion publique pour laquelle les Goëzman et leurs complices étaient devenus des boucs émissaires. La réparation fut éclatante ; la Cour rendit son arrêt en février 1774 : si Beaumarchais, le « corrupteur », fut blâmé, Goëzman se vit contraint de vendre sa charge. Mais Beaumarchais entendit pousser plus loin son avantage. Le roi négocia avec lui comme avec une puissance, lui promit sa complète réhabilitation et, en attendant les délais indispensables, le chargea de missions secrètes. Il alla d'abord à Londres, acheter le silence d'un « feuilliste » qui attaquait Mme du Barry dans ses libelles. Une seconde mission le conduisit en Allemagne et s'agrémenta d'épisodes rocambolesques. Pour sa troisième mission, il négocia à Londres avec le fameux chevalier d'Éon qu'il ne manqua pas de prendre pour une femme !

Finalement, cette assez triste aventure, qui aurait pu tourner si mal, fit de lui un personnage célèbre, un dénonciateur des corruptions et des abus. Elle influa sur la genèse d'une pièce dont il avait commencé la rédaction en 1765, qui fut, à l'origine, une «parade» jouée sur une scène privée, dont il fit un opéra-comique refusé par les Italiens et enfin une comédie montée, après de nombreuses interdictions par la censure, à la Comédie française :

“Le barbier de Séville ou La précaution inutile” (1775)

Comédie en quatre actes et en prose

Le jeune comte Almaviva s'est épris de Rosine, la pupille du docteur Bartholo qui la séquestre et compte bien l'épouser. Sous le nom de Lindor, il donne des sérénades à sa belle. Mais voici qu'il rencontre Figaro, qui fut jadis à son service et s'est finalement établi comme barbier à Séville. Par bonheur, Figaro a ses entrées chez Bartholo. Son esprit inventif cherche un moyen d'introduire Almaviva auprès de Rosine.

À l'acte II, Rosine, qui répond à l'amour de Lindor, lui écrit une lettre et la remet à Figaro. Un fourbe, don Bazile, maître à chanter de Rosine, révèle à Bartholo les projets d'Almaviva. Lindor-Almaviva, déguisé en soldat, se présente chez Bartholo et parvient à glisser une lettre à Rosine. Mais Bartholo s'en est aperçu. Lorsqu'il exige de voir la lettre, elle feint l'indignation et parle de s'enfuir; sur quoi Bartholo va fermer la porte. Mettant à profit cet instant d'inattention, elle retourne la situation et se joue du barbon en comédienne accomplie.

À l'acte III, le comte se présente sous un nouveau déguisement, celui du bachelier Alonzo, élève de Bazile qui serait malade et l'aurait chargé de le remplacer pour la leçon de musique de Rosine. Pour vaincre la méfiance de Bartholo, il doit inventer un mensonge beaucoup plus compliqué : non, il n'est pas maître à chanter, mais doit passer pour tel aux yeux de Rosine ; c'est lui qui renseigne Bazile sur les faits et gestes du comte Almaviva ; il produit une lettre de Rosine au comte : Bartholo pourra s'en servir pour faire croire à sa pupille que le comte la trahit. Dès lors, Bartholo a toute confiance en Alonzo, mais il garde la lettre. Pendant la leçon de musique, les jeunes gens ne peuvent échapper un seul instant à la surveillance du tuteur qui ne sort même pas de la pièce pour se faire raser par Figaro. Soudain paraît don Bazile : catastrophe ! La ruse savamment échafaudée par le comte devrait s'écrouler, mais, avec l'appui bienveillant de Bartholo, un complot se forme aussitôt pour empêcher Bazile de parler. C'est le maître en fourberie et en calomnie qui joue le rôle ridicule, et le spectateur est ravi de voir son ahurissement croissant. Mais, en définitive, Bartholo est berné plus encore que Bazile. Le comte parvient à glisser à l'oreille de Rosine : «*Nous avons la clé de la jalousie, et nous serons ici à minuit*».

À l'acte IV, Bazile, qui a révélé à Bartholo qu'il ne connaissait pas le pseudo Alonzo, lui conseille d'employer la calomnie pour vaincre la résistance de Rosine. Grâce à la lettre qu'il détient, le tuteur fait croire à Rosine que Lindor-Alonzo n'est qu'un émissaire du comte, et que celui-ci la trahit. Désespérée, la pauvre Rosine accepte d'épouser Bartholo et lui révèle que Lindor doit s'introduire chez elle cette nuit même. Le tuteur court chercher main-forte. Sur ce, escorté de Figaro, Lindor paraît à la fenêtre ; Rosine l'accable de reproches, mais il a tôt fait de dissiper le malentendu et de lui apprendre qu'il n'est autre que le comte Almaviva : la jeune fille tombe dans ses bras. Arrivent Bazile et le notaire qui unit le comte et Rosine. Lorsque Bartholo revient avec la police, il est trop tard : sa pupille est devenue la comtesse Almaviva. Il en est réduit à s'écrier : «*Ah ! je me suis perdu faute de soins ! - Faute de sens*, réplique Figaro : *quand la jeunesse et l'amour sont d'accord pour tromper un vieillartd, tout ce qu'il fait pour l'empêcher peut bien s'appeler à bon droit la précaution inutile*».

Commentaire

Le fait que la pièce fut d'abord un livret d'opéra-comique explique le rôle joué dans l'intrigue par Bazile, le maître à chanter, et par la partition «*La précaution inutile*». Selon le mot de Sainte-Beuve, il a été un grand rajeunisseur : rien de plus rebattu que ce sujet emprunté en particulier à «*L'école des femmes*» de Molière (mais Rosine n'a pas la candeur d'Agnès) et à une nouvelle de Scarron, «*La précaution inutile*» ; il reprenait des plaisanteries traditionnelles contre les médecins, les gens de lettres et les juges ; pourtant à force d'esprit et d'ingéniosité, il en tira une comédie tout à fait originale, renouvelant le genre comique. Il confia : «*Me livrant à mon gai caractère, j'ai tenté, dans "Le barbier de Séville", de ramener au théâtre l'ancienne et franche gaieté, en l'alliant avec le ton léger de notre plaisanterie actuelle* ». C'est en effet son grand mérite d'avoir restauré le franc comique à peu près banni du Théâtre-Français, en l'assaisonnant de cet esprit cher au XVIIIe siècle. Certes, il n'avait pas le puissant génie de Molière, il abusait des «*ficelles*» du métier, des mots d'auteur, des clins d'œil au parterre ; pourtant les contemporains n'avaient pas tout à fait tort lorsqu'ils disaient : «*Le fils de Molière est trouvé*».

Figaro est l'archétype du Français gai, frondeur, vif, entreprenant. Certains de ses mots allaient loin : «*Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets?*» (I, 2) - «*Un grand fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal*», etc..

Cette pièce riche en surprises et en rebondissements, aux dialogues gais et légers, pleins de mots comiques, a cependant été sifflée lors de sa création. Mais, deux jours plus tard, après que Beaumarchais, s'étant «*mis en quatre*», ait refondu en quatre actes la version première qui en comptait cinq, elle remporta un grand succès et il a été consacré comme auteur dramatique.

Marie-Antoinette dans son petit théâtre de Trianon, où elle joua pour le seul plaisir du roi, tint le rôle de Rosine.

“*Le barbier de Séville*” inspira deux opéras bouffes italiens (“*Il barbiere di Siviglia*”), l’un de Paisiello (1782) et l’autre, qui supplanta le premier, de Rossini (1816).

Commentaire de la scène 2 de l’acte I

Le comte Almaviva, tombé amoureux de la jeune Rosine, est prêt à tout pour l’arracher à Bartholo, son vieux tuteur, qui a le projet de l’épouser. Tandis que, déguisé, il fait le guet sous les fenêtres de sa maîtresse qu’il a suivie à Séville, il tombe à point nommé sur son ancien valet Figaro qui est aussitôt prêt à se remettre à son service. Cette scène de retrouvailles présente le double avantage pour Beaumarchais de mettre à profit le temps mort dramatique qu’aurait pu constituer l’attente du comte et d’intégrer naturellement à la pièce le premier morceau de bravoure de son protagoniste Figaro.

En plaçant le comte sous les fenêtres de Rosine, Beaumarchais reprend une situation amoureuse typique. Cependant, il retarde la « scène à faire », celle du tête à tête amoureux en faisant intervenir inopinément Figaro. Le comte voit en lui à la fois un intrus et un adjuvant potentiel dans son scénario amoureux.

Beaumarchais sait rendre leur dialogue naturel. Les répliques sont courtes, les digressions retardent la progression de la conversation (lignes 8 et 32, Almaviva interroge Figaro sur sa présence à Séville) et les interruptions sont fréquentes : ligne 6, Figaro coupe court aux accusations de son ancien maître ; lignes 10, 14, et 55, le comte fait taire son valet lorsqu’il croit apercevoir Rosine ou son tuteur.

Figaro fait ce récit de sa vie : « *Voyant à Madrid que la république des lettres était celle des loups, toujours les uns contre les autres, et que, livrés au mépris où ce risible acharnement les conduit, tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins, les envieux, les feuillistes, les libraires, les censeurs, et tout qui s’attache à la peau des malheureux gens de lettres, achevait de déchiqueter et sucer le peu de substance qui leur restait ; fatigué d’écrire, ennuyé de moi, dégoûté des abîmés de dettes et léger d’argent ; à la fin convaincu que l’utile revenu du rasoir est préférable aux vains honneurs de la plume, j’ai quitté Madrid ; et, mon bagage en sautoir parcourant philosophiquement les deux Castilles, la Manche, l’Estramadure, la Sierra-Morena, l’Andalousie ; accueilli dans une ville, emprisonné dans l’autre, et partout supérieur aux événements ; loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là ; aidant au bon temps ; supportant le mauvais ; me moquant des sots, bravant les méchants ; riant de ma misère et faisant la barbe à tout le monde ; vous me voyez enfin établi dans Séville, et prêt à servir de nouveau Votre Excellence en tout ce qu’il lui plaira m’ordonner.* » C’est un premier vrai morceau de bravoure : en une phrase qui s’étale de la ligne 34 à 49, Figaro procède à l’énumération des péripéties par lesquelles il est passé. Sa vie a tout de celle d’un « picaro », type d’aventurier malhonnête et rusé emprunté à la littérature espagnole (à l’instar de Lazarillo de Tormes) qui tente sa chance d’une ville à l’autre. Par sa tirade, il manifeste dès le début de la pièce son goût de l’intrigue et des entreprises risquées, qui lui ont déjà valu des revers de fortune (voir les antithèses « *accueilli* » / « *emprisonné* », « *loué* » / « *blâmé* ») et l’ont obligé à quitter Madrid (Beaumarchais doit rendre vraisemblable sa présence à Séville).

La scène permet une satire sociale. Si l’intrigue se déroule par convention en Espagne, Beaumarchais s’en prend en réalité à la société française. C’est d’abord le monde des lettres et son goût de la « cabale » qui fait les frais de ses traits d’esprit. Figaro a beau être au courant des procédés malhonnêtes dont usent les auteurs pour s’assurer de leur succès (on notera, lignes 15 à 26, l’effet comique que produit la caricature des spectateurs dont on achète la bienveillance grâce à la comparaison hyperbolique « *des mains [...] comme des battoirs* » et à la périphrase incongrue, les « *plus excellents travailleurs* »), il a tout de même constaté comment la critique avait le pouvoir de faire d’une pièce nouvelle un succès ou un échec : l’accumulation, les comparaisons animales et le champ lexical de la prédation (lignes 35-40), déshumanisent ses détracteurs et assombrissent momentanément le ton de la tirade.

Au moment où il écrivit "*Le barbier de Séville*", Beaumarchais avait lui-même essuyé deux échecs au théâtre : "*Eugénie*" (1767) et surtout "*Les deux amis*" (1770). De plus, pour un public au fait de ses démêlés avec le juge Goëzman dans l'affaire La Blache commencée en 1772, les répliques des lignes 27 à 29 ne peuvent qu'être interprétées comme des allusions à l'amertume du dramaturge contre le milieu judiciaire.

La scène est animée d'une gaieté paradoxale. Chacun, maître ou valet, reprend instinctivement sa place dans la hiérarchie sociale : une distance bienséante s'installe d'emblée entre les deux hommes puisque Figaro vouvoie le comte et l'appelle respectueusement « *monseigneur* » ou « *Votre excellence* » tandis que celui-ci le tutoie et le traite aussitôt comme un roublard et un bouffon. Toutefois, l'incongruité de la situation modifie sensiblement leur rapport : d'une part, le déguisement du comte diminue sans doute sa dignité et, d'autre part, Figaro n'est plus/pas encore à son service : il peut prendre des libertés avec le ton qui devrait être le sien en tant que domestique. Il jure devant son maître (ligne 26) et soulève non sans insolence un paradoxe (lignes 6-7) : les exigences morales varient en fonction du rang social, les puissants condamnant chez les pauvres des faiblesses qu'ils s'accordent sans scrupule.

Almaviva est aussi oisif et libertin que Figaro est « *paresseux* » et « *dérangé* ». Le comte pourrait s'offusquer de l'insolence de Figaro ; pourtant, effet de sa bonne humeur (il est amoureux) ou de sa distraction (il guette Rosine et craint d'être repéré), il rit de bon cœur aux meilleurs traits de son persiflage, y compris quand il en est la cible (lignes 8, 31). Le maître et le valet apparaissent donc liés par une complicité inédite. Almaviva se laisse surtout séduire par l'assurance et les facéties de son valet qui ne présagent que du bon s'il le reprend à son service. Figaro semble quant à lui s'accommoder avec humour et optimisme de ses aventures malencontreuses. Pourtant, il a conscience de la fragilité de sa condition sociale et des injustices qu'elle lui vaut. C'est le paradoxe de sa formule aux lignes 51-53, où la frontière entre comique et gravité devient très mince.

En 1775, Beaumarchais négocia le rapatriement en France de l'espion Éon qui, ministre plénipotentiaire à Londres, avait souffert d'être rétrogradé, devint fou, publia sa correspondance secrète, fit chanter le roi avec des papiers compromettants sur un projet de débarquement en Angleterre, enfin fit courir le bruit qu'il était une femme, pour avoir la vie sauve et rentrer sans finir embastillé.

La même année, éclata l'insurrection des colonies anglaises d'Amérique. Louis XVI et Vergennes hésitaient à intervenir, mais ils voulaient aider secrètement les insurgents. Beaumarchais s'en chargea : il reçut un million du gouvernement français, créa une société fictive de commerce et de navigation, et fit parvenir aux Américains armes et équipements. Après l'entrée en guerre de la France, un de ses navires s'illustra au combat de la Grenade (1779).

À la même époque, il obtint la révision des deux sentences portées contre lui. Le nouveau Parlement annula l'arrêt de blâme par une réhabilitation (1776) ; l'arrêt dans l'affaire La Blache fut cassé et le Parlement d'Aix prononça en sa faveur (1778) : c'était le triomphe complet.

En 1777, il fonda la Société des auteurs dramatiques pour la défense de leurs droits d'auteurs contre les empiètements et exigences des comédiens.

Il entreprit ensuite la publication des œuvres complètes de Voltaire. Pour éviter la censure, l'impression eut lieu à Kehl (1783-1790). Cette édition marqua une nouvelle victoire du parti des philosophes.

Il écrivait une pièce dont tout Paris parlait depuis près de quatre ans, qui avait été soumise successivement à six censeurs, sans parler de Louis XVI en personne, qui l'avait jugée « *détestable et injouable* ». En 1783, une représentation prévue à Versailles fut interdite au dernier moment ; puis elle fut jouée sur un théâtre privé, chez M. de Vaudreuil. La longue résistance du roi ne fit que renforcer la réputation de la pièce, dont la première représentation publique eut lieu le 27 avril 1784 :

“Le mariage de Figaro ou la folle journée”
(1784)

Comédie en cinq actes et en prose

On retrouve dans cette pièce les personnages du “*Barbier de Séville*”. Trois ans après le mariage du comte Almaviva et de Rosine, mené à bon terme par le rusé Figaro, il est devenu concierge du château d’Aguas Frescas et va épouser Suzanne, camériste de la comtesse. Mais le comte, naguère si épris, délaisse maintenant sa femme et, s’intéressant à la jolie Suzanne, entend satisfaire son caprice en exerçant l’antique droit de cuissage du seigneur ou en empêchant les noces.

À l’acte I, Suzanne apprend à Figaro que le comte veut obtenir un rendez-vous d’elle. Un autre obstacle risque d’empêcher leur union : Marceline (gouvernante de Bartholo dans “*Le barbier de Séville*”) a prêté de l’argent à Figaro moyennant promesse de mariage ; or il n’a pas de quoi payer sa dette, et Marceline désire vivement l’épouser. Autre élément de l’intrigue : Chérubin, page de treize ou quatorze ans, charmant et précoce, est épris en secret de sa marraine, la comtesse. Alors qu’il raconte à Suzanne que le comte le renvoie du château, celui-ci paraît : Chérubin se dissimule derrière un fauteuil. Le comte fait la cour à Suzanne puis, au terme d’un amusant jeu de cache-cache, découvre le page et se montre furieux qu’il l’ait entendu.

À l’acte II, Figaro imagine de faire revêtir à Chérubin des vêtements de Suzanne pour le substituer à celle-ci au rendez-vous du comte. Suzanne et la comtesse commencent à travestir le page qui chante à sa belle marraine une romance sentimentale. Mais on frappe à la porte, c’est le comte. Il arrive, soupçonneux, alerté par un billet anonyme lui annonçant qu’il trouvera un homme chez la comtesse : c’est une imprudence de Figaro qui a cru bon d’éveiller sa jalousie pour qu’il s’occupe un peu moins de Suzanne. Chérubin s’est enfermé dans un cabinet, mais il fait du bruit et le comte l’entend. Pendant un instant, les spectateurs tremblent pour la comtesse : la comédie va-t-elle tourner au drame? Heureusement, le comte va chercher un outil pour enfoncer la porte du cabinet : pendant qu’il sort avec la comtesse, Suzanne se substitue à Chérubin qui saute par la fenêtre. Mais la comtesse, tentant vainement de calmer la fureur de son époux, lui avoue que Chérubin est dans le cabinet, lui tend même la clé. Le comte ouvre... et trouve Suzanne ! Il ne sait que penser : sa femme a-t-elle vraiment voulu, par un faux aveu, le punir de sa jalousie? Mais elle ne paraît pas moins stupéfaite que lui. L’intrigue rebondit avec l’arrivée d’Antonio, le jardinier, au moment où la partie qui se joue contre le comte allait être gagnée ! Comment empêcher Antonio de parler? comment empêcher le comte de l’écouter? Figaro est d’abord embarrassé, puis il prend carrément l’offensive dès qu’il sait qu’Antonio n’a pas reconnu avec certitude l’homme «*qu’on a jeté par la fenêtre*». Il prétend que c’est lui qui a sauté et, comme Antonio lui remet «*un brimborion de papier qui a coulé de sa veste*», grâce à la complicité de Suzanne et de la comtesse, il parvient à résoudre l’énigme : c’est le brevet d’officier de Chérubin, que le comte a nommé capitaine dans sa légion, pour se débarrasser de lui et que Chérubin aurait remis à Figaro car il y manquait un cachet. Le comte sent qu’on se joue de lui, mais ne parvient pas à démêler la vérité. Va-t-il enfin ordonner le mariage de Figaro? Non, car Marceline vient faire valoir ses droits. À la fin de l’acte, la comtesse, modifiant le projet primitif, décide de remplacer Suzanne au rendez-vous du comte : mais surtout, que Figaro n’en soit pas informé : il voudrait y mettre du sien.

À l’acte III, avant de juger l’affaire de Marceline, le comte décide de sonder Figaro : de ses réponses dépendra l’issue du procès. Il veut savoir si Suzanne lui a appris qu’il lui fait la cour. Figaro a deviné ses intentions. Alors pourquoi ne pas lui laisser croire jusqu’au bout qu’il est prêt à l’accompagner dans son ambassade à Londres? Pourquoi perdre aussitôt l’avantage qu’il vient de gagner? Le comte décide qu’«*il épousera la duègne*». L’imprudent Figaro a-t-il perdu son procès d’avance? Pas encore : Suzanne, d’accord avec la comtesse, accepte de rencontrer le comte le soir dans un parc. Mais, comme son Figaro, elle est trop bavarde : «*Tu viens de gagner ton procès*», dit-elle à son fiancé ; le comte l’entend : «*Je donnais là dans un bon piège ! Ô mes chers insolents ! Je vous punirai de façon... Un bon arrêt, bien juste...*» Or le procès, devant le juge Don Guzman Brid’Oison qui est bégayant, tandis que l’avocat de mauvaise foi Bartholo ne veut que se venger de Figaro, est inutile puisque celui-ci se révèle le fils de Marceline et de Bartholo et que Suzanne offre de payer celle-ci

avec la dot que lui donne la comtesse. Marceline avait pris pour de l'amour sa tendresse maternelle inconsciente.

À l'acte IV, la musique, les danses font de la noce de Figaro et de Suzanne un aimable divertissement. Mais on remet un billet doux au comte. Figaro, qui ignore le petit complot de Suzanne et de la comtesse, apprend qu'il vient de sa Suzon : le voilà consterné.

À l'acte V, la nuit, dans le parc du château, au lieu de rendez-vous, dans une atmosphère de mystère et de conspiration, Figaro machine un plan pour se venger du comte et de Suzanne. Il se croit trahi par Suzanne et, comme il l'aime sincèrement, ce coup le bouleverse. Mais, comme il est bavard, son désarroi se traduit par un flot de paroles où il s'exalte, déclame, revit son existence... Puis, dans la demi-obscurité, se déroule un délicieux imbroglio où soufflets et baisers se trompent de joues, où le comte se montre très tendre pour sa femme qu'il prend pour Suzanne, où Figaro, qui veut les surprendre, rencontre Suzanne qu'il prend pour la comtesse, les deux femmes ayant échangé leurs vêtements. Mais Suzanne oublie un instant d'imiter la voix de la comtesse, et Figaro la reconnaît sous son déguisement. Le voilà rassuré : ce n'est donc pas elle qui est auprès du comte ! Mais elle s'est moquée de lui : il se venge en feignant de la prendre pour la comtesse et d'adresser à celle-ci une déclaration d'amour. De son côté, Suzanne veut le punir de ses soupçons, et elle a la main leste ! On finit par se reconnaître au milieu de tous les quiproquos et tout s'arrange le mieux du monde : la comtesse a reconquis son mari qui ne songe plus à disputer Suzanne à Figaro. Chaque personnage vient chanter son couplet : « *Tout fini-it par des chansons* ».

Commentaire

La pièce, où on peut déceler de nombreux emprunts (mais qu'importe?) est divertissante par son intrigue qui déchaîne le rire : simple dans sa ligne générale, mais riche en méandres, surprises et rebondissements, en perpétuels jeux de scène, elle donne lieu à des situations extrêmement comiques et tient constamment le spectateur en haleine, emporté par un mouvement endiablé qui dissimule même les incohérences de l'action. Bien mieux, cette "*folle journée*" nous introduit dans un monde poétique, à demi réel, à demi rêvé, où règnent l'esprit, l'amour et le hasard. On goûte le brio étincelant de ses répliques, de la tirade où est définie la politique (III, 5) ou du grand monologue de Figaro (V, 3).

La comtesse, Suzanne et Figaro, unis par l'intelligence la plus subtile, déjouant les projets du comte et, le rendant ridicule, l'amenant au repentir, la pièce est aussi une comédie de caractères par la diversité des types humains qu'elle nous propose :

- le comte qui est le don Juan traditionnel ;
- la comtesse qui est sensuelle, vibrante, passionnée, « *agitée de deux sentiments contraires* » (désolée et humiliée par l'infidélité de son mari, émue et un peu troublée par l'amour que lui voue le page) ;
- Chérubin, le charmant et naïf petit page amoureux de la comtesse, l'une des créations les plus vivantes de Beaumarchais ;
- Suzanne qui a beaucoup d'esprit ;
- Figaro, l'homme du peuple actif, intelligent, éclairé, épris de justice et de liberté, ravi dès qu'il trouve l'occasion de critiquer le gouvernement, cynique en paroles mais sentimental au fond.

Le dénouement voit le triomphe de l'amour légitime, le triomphe de la finesse féminine sur « *ce fier, ce terrible... et pourtant un peu nigaud de sexe masculin* ».

Surtout, Beaumarchais, qui fait sans cesse allusion à son cas personnel, en particulier à ses propres procès, se permet une satire sociale très hardie. Le sujet même de la comédie est significatif : un valet triomphe de son maître, aux applaudissements du spectateur. De plus, la satire devient proprement politique, avec de vives attaques contre les institutions (justice, censure), et contre les mœurs politiques (la faveur, l'intrigue, l'arbitraire). Or, avec Figaro, la revendication des opprimés était pour la première fois formulée sur une scène.

Dans cette pièce, pour la première fois dans l'Histoire, les valets montrent qu'ils sont prêts à prendre la place des maîtres. Elle est optimiste, pas béatement, mais plutôt en donnant aux spectateurs la

conscience de leur propre force d'action. Ils quittent la salle avec la joie d'avoir assisté au triomphe de l'amour sur les injustices et les tyrannies.

La pièce, écrite en 1778, l'année de la mort de Voltaire, ne put être jouée que six ans plus tard à cause de la censure. Son succès fut pour une large part un succès de scandale.

À la veille de la Révolution, elle prit la valeur d'un signe avant-coureur, apparut comme la manifestation éclatante de la primauté longtemps méprisée du Tiers État, de son intelligence et de son bon droit. Par sa virulence satirique, elle sonnait le glas d'une société établie sur des hiérarchies et des privilèges de classe.

À la suite du succès remarquable de la comédie, sur un livret de Da Ponte, Mozart composa "*Les noces de Figaro*" (1786).

En 2009, à Montréal, la pièce fut mise en scène par Normand Chouinard qui eut l'idée d'ouvrir une fenêtre en laissant passer un courant d'air de Mozart, quelques notes qui se promènent. Il a imaginé le comte Almaviva en train d'abuser de son pouvoir sur un musicien comme il le fait sur sa femme ou sur Figaro. Mozart lui-même a subi pendant des années la tyrannie de l'archevêque de Salzbourg qui le traitait rudement et le contraignait à écrire du matin au soir des messes, des couronnements, des bals, du divertissement, des quatuors, des symphonies, des concertos. Un musicien muet fut donc présent sur scène pendant toute la durée du spectacle, distillant des mélodies mozartiennes, ainsi que deux chanteurs classiques professionnels.

Analyse de la scène 3 de l'acte V

Ce long monologue, le plus long de toute l'histoire du théâtre français, où le bavard qu'est Figaro, en plein désarroi, s'épanche, s'exalte, revit toute son existence, philosophe, peut être considéré comme le point culminant de la pièce.

On peut, en prenant en particulier pour repères les didascalies, y distinguer quatre parties :

- Lignes 1-5 : Figaro, qui aime sincèrement Suzanne et pense qu'elle l'a trahi, est bouleversé. Sur le conseil de sa mère, il s'est rendu au jardin où ont lieu les rendez-vous, apparaissant vêtu d'un grand manteau, coiffé d'un large chapeau rabattu. La didascalie, « *Seul, se promenant dans l'obscurité, il parle du ton le plus sombre* », annonce un désespoir qui est en effet rendu par des exclamations répétées où il désigne par allusion Suzanne, lui reproche sa trahison, condamne son infidélité en accusant la femme en général, « *créature faible et décevante* » (c'est-à-dire « trompeuse »), laisse une phrase inachevée lourde de sous-entendus, « *la cérémonie* » étant celle du mariage.

- Lignes 5-16 : La vindicte de Figaro se porte contre le comte, que désigne le pronom « *il* » ; il « *riaît en lisant* » (sous-entendu le billet remis par Suzanne à acte IV, scène 9, et où Figaro se moquait de lui : « *Ah ! c'est une drôle de tête !* » ; aussi se traite-t-il maintenant de « *benêt* » [« sot », « nigaud »] pour s'être ainsi laissé aller). Le « *il* » est aussitôt remplacé par le « *vous* » qui introduit un faux dialogue avec le comte qui est marqué d'exclamations, d'interjections, de répétitions, qui font bien apparaître une tonalité agressive. Le valet se livre à un réquisitoire social, apostrophant l'aristocrate dans des propos étonnants d'acuité (même si La Bruyère déjà avait émis des réflexions de ce genre). Il proteste d'abord implicitement contre le « droit de cuissage » dont se prévalaient les seigneurs et, pensant à Suzanne, affirme : « *Non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas.* » Il met en doute l'équivalence entre « *grand seigneur* » et « *grand génie* ». Il dénonce des abus : « *Noblesse, fortune, un rang, des places* ». Il pose une question insidieuse : « *Qu'avez-vous fait pour tant de biens ?* » et lui donne lui-même une réponse d'une évidence cruciale : « *Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus.* » Les intensifs « *si fier* », « *tant de biens* » y ajoutent l'ironie. « *Rien de plus* », « *assez ordinaire* » expriment le mépris. L'opposition forte « *tandis que* » associée au pronom « *moi* » permet la comparaison entre la destinée du comte et celle de Figaro. Le juron (« *morbleu* » qui signifie « mort à Dieu ») et le rythme ample de la phrase traduisent la fierté. Figaro va jusqu'à jeter un défi au comte :

« *et vous voulez jouter* » (« *jouter* » signifie « s'escrimer par jeu, à cheval, avec des lances » et, au sens figuré, « rivaliser dans une lutte » - « se mesurer avec quelqu'un »). L'expression « *toutes les Espagnes* », qui désigne toutes les provinces de l'Espagne (dont certaines avaient été citées dans la scène 2 de l'acte I du '*Barbier de Séville*' : « *les deux Castilles, la Manche, l'Estramadure, la Sierra-Morena, l'Andalousie* »), accroît encore l'hyperbole de « *cent ans* ».

« *On vient* » constitue une rupture subite introduite par le changement de pronom. La tonalité de la surprise est maintenue par l'hésitation entre « *on* », « *elle* », « *personne* », et se prolonge par un jugement amer que Figaro porte sur lui-même « *faisant le sot métier de mari* », puisque, conditionnée des époux, il soupçonne la trahison de Suzanne, celle qui n'est sa femme qu'à moitié.

- Lignes 16-39 : La didascalie, « *Il s'assied sur un banc* », marque un retour au calme qui entraîne un retour sur soi où Figaro se fait narratif, lyrique, méditatif. Il manifeste un étonnement sur sa vie dans une exclamation bien romantique : « *Est-il rien de plus bizarre que ma destinée !* », comme est romantique le malheur de cet enfant qu'il évoque, ainsi que son aversion pour l'immoralité de ses ravisseurs. En fait, cette enfance rappelle celle de Gil Blas, le héros préféré de Beaumarchais, qui lui aussi, « *volé par des bandits, élevé dans leurs mœurs* », s'en est dégoûté. L'expression « *courir une carrière* » s'employait parce que la carrière était à l'origine le lieu où se faisaient les courses de chars. Figaro souligne la difficulté d'être roturier en mettant en parallèle les privilèges de la naissance et la situation d'inférieur qui, pour survivre, doit réunir « *science* » et « *calculs* ». Et l'honnêteté et le mérite ne peuvent qu'échouer dans une société inégalitaire (« *et partout je suis repoussé* », l'exclamation traduisant l'incompréhension). Le talent et le savoir (connaissance de « *la chimie* », de « *la pharmacie* », de « *la chirurgie* ») ne permettent d'obtenir (et encore, « *à peine* » et grâce à la protection d' « *un grand seigneur* »), que le droit de manier la « *lancette* », instrument de chirurgie pour pratiquer la saignée, donc à un degré très élémentaire de la médecine, et pas même sur les êtres humains mais sur les animaux, « *vétérinaire* » étant ici un adjectif. Cette défense des déclassés était moins une allusion à Beaumarchais lui-même, horloger habile et renommé, qu'à certains contemporains, comme D'Alembert et Marmontel.

Figaro, lassé « *d'attrister des bêtes malades* », a décidé de prendre « *un métier contraire* », c'est-à-dire qu'en se consacrant au théâtre, il égaya des êtres humains bien portants ! Mais ce fut pour connaître de nouveau une cruelle déconvenue traduite par : « *me fussé-je mis une pierre au cou* », emploi vieilli du plus-que-parfait du subjonctif dans le sens du regret, à quoi correspondrait aujourd'hui : « *J'aurais mieux fait de me mettre une pierre au cou* ». « *Je broche une comédie* » signifie, en terme de libraire, « *Je bâcle* ». Elle est « *dans les mœurs du sérail* », le palais des princes mahométans où l'on trouve belles esclaves et eunuques, c'est-à-dire qu'elle peint ces mœurs intrigantes et excitantes pour les Occidentaux, sacrifiant donc à une mode d'un exotisme licencieux, qui avait été illustrée en particulier par les '*Lettres persanes*' de Montesquieu. Beaumarchais avait d'abord écrit « *tragédie* », mais ç'aurait été une allusion trop brûlante au '*Mahomet*' de Voltaire (1741). Étant catholique, Figaro crut pouvoir se moquer de Mahomet, mais il fut, à la façon de Salman Rushdie en 1989, victime d'une sorte de « *fatwa* » de la part, entre autres pays musulmans, de « *la Sublime Porte* », c'est-à-dire l'empire ottoman, la Turquie actuelle ; des « *royaumes de Barca* », la Cyrénaïque, sur la côte de la Lybie actuelle. La comédie fut « *flambée* », mot de la langue familière qui signifie « *perdue* ». La satire des « *princes mahométans* » est mordante : à l'ignorance ils joignent l'intolérance. Mais sa conclusion s'applique à tous les régimes dictatoriaux : « *Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant* », « *avilir* » ayant ici son sens propre : « *diminuer la valeur de...* ».

La conséquence de cette impossibilité de faire jouer la pièce fut la misère. « *Mes joues creusaient* » doit se comprendre : « *Mes joues se creusaient* » car, ne pouvant se nourrir, il maigrissait. Son « *terme échu* » indique qu'il lui faudrait pouvoir payer son loyer ; d'où la perspective de l'arrivée d'un « *recors* », l'adjoint d'un huissier qui est croqué dans un petit tableau pittoresque pris sur le vif : il va, « *la plume fichée* » (« *plantée* ») « *dans sa perruque* », effectuer une contrainte par corps.

« *En frémissant* » d'ardeur et de crainte, Figaro s'évertua, c'est-à-dire s'efforça courageusement de trouver une autre source de revenu. Il put alors répondre à la « *question sur la nature des richesses* » qui aurait pu être posée, comme c'était souvent le cas à l'époque par une académie (c'est ainsi que

Rousseau eut l'occasion de composer ses discours « *sur les sciences et les arts* » et « *sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* ». Il put parler des richesses même s'il ne pouvait les « *tenir* », c'est-à-dire les posséder (il n'a « *pas un sol* », « *pas un sou* »). Il put parler aussi du « *produit net* » qui était, selon les économistes du temps (Quesnay entre autres), « le revenu de la culture après que la classe productrice a prélevé, sur la production qu'elle a obtenue, les fonds nécessaires pour se rembourser de ses avances annuelles, et pour entretenir ses richesses d'exploitation. » La conséquence, qui fut immédiate, est rendue d'une façon très surprenante et amusante avec « *je vois, du fond d'un fiacre, baisser pour moi le pont d'un château fort* » : ce n'est pas toutefois une entrée en grande pompe mais un emprisonnement !. « *Je laissai l'espérance et la liberté* » est une allusion à l'inscription placée par Dante à la porte des Enfers ("*Enfer*", III, 9) : « Laissez toute espérance, vous qui entrez. » Beaumarchais avait d'abord écrit : « *Mon livre ne se vendit point, fut arrêté et, pendant qu'on fermait la porte de mon libraire, on m'ouvrit celle de la Bastille où je fus fort bien reçu en faveur de la recommandation qui m'y attirait* ». Il avait été lui-même conduit, en fiacre justement, au For-L'Évêque.

- Lignes 39-44 : Survient la didascalie « *Il se lève* », et on constate que la position debout correspond à une certaine agressivité : « *Que je voudrais bien tenir un de ses puissants de quatre jours* », expression qui s'explique parce qu'à cette époque se succédaient des ministères éphémères. Figaro se plaît à imaginer un de ces « *puissants* » qui connaîtrait lui-même la disgrâce et devrait alors, expression originale, « *cuver son orgueil* », comme un ivrogne cuve son vin, se dessoûle. Cependant, après « *Je lui dirais* », apparaissent des points d'étonnants points de suspension. Et l'accent et les arguments qui suivent ne sont pas ceux qu'on attendait : ne s'exprime pas une colère individuelle mais, dans une phrase bien organisée selon un rythme ternaire, rythme oratoire par excellence, qui donne de l'ampleur à la phrase, des vérités de valeur générale : la première réduit l'impact des textes censurés ; la deuxième est cette formule bien frappée, « *sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur* » qui met en relief l'antithèse entre « *blâmer* » et « *éloge* », qui est demeurée proverbiale et a été choisie pour devise par le journal "Le Figaro", qui signifie que la critique favorable n'a de valeur que si la critique défavorable est possible, que la liberté est le gage de la franchise et donc de la véracité de l'éloge, que l'éloge ne fait plus d'effet s'il n'est pas accompagné de son contraire ; la troisième présente, au contraire, ce parallélisme significatif : « *il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits* ».

- Lignes 45-76 : La didascalie « *Il se rassied* » indique un retour au calme, la reprise du récit de la vie. De nouveau libre, après ce qu'il appelle plaisamment sa « *retraite économique* » (n'était-il pas, en prison, nourri et logé gratuitement? - dans un passage supprimé de la version première, Figaro parlait des économies qu'il avait faites pendant son séjour en prison), il se remet à l'écriture (« *je taille encore ma plume* » puisqu'il fallait sans cesse aiguïser à nouveau les plumes d'oie qu'on utilisait alors). Se souciant de nouveau de la « *question* » à l'ordre du jour, il apprit qu'avait été promulguée une prétendue liberté de la presse : « *Il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des productions, qui s'étend même à celles de la presse ; et que, pourvu que je ne parle en mes écrits, ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit [les groupes influents], ni de l'Opéra [sujet particulièrement dangereux, les grands seigneurs s'intéressant beaucoup au personnel féminin de la maison, surtout les danseuses], ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs.* » La phrase est comique par l'accumulation de restrictions, et agencée habilement pour se terminer sur la menace toujours présente des « *censeurs* » avec lesquels Beaumarchais avait eu des démêlés pour "*Le barbier de Séville*" et pour "*Le mariage de Figaro*".

« *Douce liberté* » est évidemment d'une fine ironie. « *Aller sur les brisées* » de quelqu'un est un terme de vénerie qui signifie « faire concurrence à ». L'originale interjection « *Pou-ou !* » marque l'étonnement à la fois effrayé et amusé de Figaro devant la protestation de « *pauvres diables à la feuille* », de petits journalistes à gages (comme lui, en fait, mais que Beaumarchais bafoua dans les préfaces du "*Barbier de Séville*" et du "*Mariage de Figaro*") payés tant la feuille qui, pour des raisons

alimentaires, se font les thuriféraires de la censure qui profite ainsi de la rivalité entre eux. Censure qui le « *supprime* », c'est-à-dire suspend la publication de son journal.

Le journalisme fut donc abandonné, et Figaro postula à un emploi de fonctionnaire pour lequel, « *par malheur* », antiphrase caractérisée, il était apte, étant « *un calculateur* », mais l'absurdité du système est telle qu'on l'accorda à « *un danseur* ». Le recours au vol est en fait la pratique du jeu, le « *pharaon* », ou « *baccara* », étant un jeu de cartes où le « *banquier* » est celui qui mise contre les autres joueurs. Il connut donc alors une notoriété appréciable, tout en étant encore victime des « *personnes comme il faut* ». D'où le constat désabusé et habilement formulé : « *Pour gagner du bien, le savoir-faire vaut mieux que le savoir* ». Coincé dans la contradiction entre son honnêteté et la malhonnêteté des gens bien, il en vint à une tentative de suicide par la noyade, où il plongea jusqu'à trente mètres puisque la brasse était une mesure de profondeur valant environ 1,60m. Sauvé par « *un Dieu bienfaisant* », il redevint barbier (d'où la « *trousse* » des ciseaux et des rasoirs et le « *cuir anglais* » sur lequel on les aiguise). Il fut désormais réaliste, « *la fumée laissée aux sots qui s'en nourrissent* » étant les illusions, « *la honte* » ne pouvant empêcher de marcher celui que sa pauvreté réduit justement à la condition de « *piéton* ». Le « *grand seigneur* » qui « *passé à Séville* » étant le comte Almaviva, la liaison est faite alors avec ce qui a eu lieu dans « *Le barbier de Séville* » et dans « *Le mariage de Figaro* » (où il veut en effet « *intercepter* » sa femme), les deux pièces étant ainsi habilement résumées, tandis que « *mes parents m'arrivent à la file* » rappelle le « *Hier j'étais comme seul au monde, et voilà que j'ai tous mes parents* » de la scène 1 de l'acte IV.

- Lignes 77-78 : « *Il se lève en s'échauffant* » dit la didascalie et Figaro s'interrompt en effet alors sous le coup d'une crainte qui est rendue par un style heurté, dramatique : « *On se débat ; c'est vous, c'est lui, c'est moi, c'est toi ; non, ce n'est pas nous : eh mais, qui donc ?* ».

- Lignes 79-92 : Comme « *Il retombe assis* », Figaro s'apitoie sur son sort à la façon d'un romantique, philosophe sur son existence, sur le mystère de la destinée individuelle et sur son propre caractère, dont il semble bien qu'il soit celui même de Beaumarchais. À la façon de Hamlet, il exprime un doute métaphysique à travers ces questions rhétoriques : « *Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ?* » Mais « *le moi* » même est relativisé par une véritable ontogenèse matérialiste qui résume toute l'évolution de l'être pour aboutir à ce Figaro dans lequel le spectateur peut donc se reconnaître, étant invité à se questionner sur lui-même. Le personnage se livre alors à une analyse psychologique de ses motivations en utilisant le langage de l'introspection (ce portrait étant d'ailleurs celui de l'auteur). Aussi, lui qui a jusqu'alors caché sa souffrance, ne peut se retenir : « *désabusé... Désabusé !* » Le texte prend une dimension pathétique et suscite la compassion du public. Et la pensée de « *Suzon* », l'apostrophe qui lui est adressée, ramènent Figaro à l'action présente. - « *Suzon, Suzon, Suzon ! que tu me donnes de tourments ! - J'entends marcher... on vient. Voici l'instant de la crise.* » On est, par le discours direct, remis dans le courant de l'intrigue alors que, pendant toute la durée du monologue, on s'était écarté du cours de la pièce par une série d'associations d'idées.

Conclusion

Le tableau que fait Figaro de sa vie, qui a été, dans une grande mesure, celle de Beaumarchais, correspond à celui qu'il avait déjà fait dans « *Le barbier de Séville* » (scène 2 de l'acte I). Mais les différences sont notables. Dans « *Le barbier* », la tirade accompagnait le plaisir des retrouvailles, témoignait de la confiance entre les deux hommes, le comte manifestant de l'intérêt et de l'admiration pour Figaro ; la hiérarchie sociale n'était pas mise en question, Figaro était « *prêt à servir* » un maître fait pour « *ordonner* ». Ici le monologue reflète un état de crise, de complot et de suspicion, dont le comte est la cause ; Figaro se trouve en rivalité avec lui, conteste les inégalités et les privilèges en le prenant pour cible ; le défi qu'il lui lance s'oppose à ses politesses spirituelles d'aparavant. Socialement et affectivement, les relations entre les deux personnages se sont dégradées.

Cette scène est remarquable par la virulence de la critique sociale. L'attaque de Figaro dénonce les privilèges de la noblesse dont il fait l'énumération, l'arbitraire des puissants. Il cite plusieurs abus qui subsistent encore, même après la Révolution française qui était annoncée par cette protestation. Il réclame une société où les talents et les mérites seraient reconnus, et non plus seulement les privilèges de la naissance, une société qui donnerait leur chance à ceux qui luttent toute leur vie pour ne rencontrer que l'échec, là où d'autres obtiennent tout par leur seul nom et leurs seuls titres. Ces revendications, qui rejoignent celles des Philosophes, étaient audacieuses particulièrement dans le « duel » avec le comte. Pourtant, cette révolte se limite ici au cadre de l'intrigue et de l'aventure personnelle de Figaro. Par ailleurs ce défi est lancé en l'absence du comte et à la faveur d'une crise affective propice à la colère et à la jalousie.

Figaro proteste contre la censure, thème qui avait été effleuré dans la pièce lors du procès, mais qui, ici, est largement développé. Il revendique la liberté d'expression par les écrits. Celle qui est prétendument accordée n'en est pas réellement une.

Il remarque que, dans cette société, la malhonnêteté est récompensée : il n'a « *gagné du bien* » et n'a été considéré des « *personnes dites comme il faut* » qu'en exerçant le métier malhonnête de banquier au « pharaon ». La malhonnêteté et le succès sociale sont étroitement liées.

Cette scène fait mieux connaître le personnage de Figaro, des changements de tonalité au cours du monologue révélant ses sentiments. On le voit se transformer en héros romanesque et tragique. Il est parfois drôle mais jamais ridicule. Il a de l'humour, humour qui peut être dirigé contre les autres comme contre lui. En fait, il souffre, mais cache sa souffrance sauf à la fin. Il ne réfléchit pas que sur sa propre vie, mais élargit sa réflexion sur les êtres humains, passant du « *je* » au « *on* ». Ainsi, alors que le valet de comédie traditionnel peut regarder vers l'avenir mais ne revient habituellement pas sur son passé, exprime son désespoir en demeurant drôle (comme peut l'être Sganarelle dans « *Dom Juan* »), Figaro n'est plus dans la tradition, devient un véritable personnage de roman.

Cette scène peut être considérée comme préromantique, annoncer le drame romantique par la révolte contre l'injustice sociale qui l'anime, la protestation de Figaro étant déjà celle de Ruy Blas dans la pièce de Hugo.

On peut reprocher à ce monologue d'être, théâtralement parlant, trop long, sans rapport avec l'action, peu vraisemblable psychologiquement. Beaumarchais, lui-même effrayé de sa longueur, a très heureusement élagué les parties satiriques, d'actualité et philosophiques, et s'est employé à l'animer par les didascalies qui ménagent de fréquentes interruptions et indiquent une alternance entre la position debout qui correspond à l'agressivité et la position assise qui marque un retour au calme où le personnage se fait narratif et méditatif. Cette gestuelle permet de combattre la monotonie du monologue et d'intéresser le spectateur qui partage ainsi la vie de Figaro.

L'étonnement, les questionnements, les apostrophes, et les défis présents dans le texte reflètent un des aspects du monologue de théâtre qui est son caractère délibératif. Le personnage, devant une décision à prendre, hésite, se débat dans des pensées contradictoires. Mais le pessimisme de la tirade, la didascalie « *du ton le plus sombre* », la position assise du personnage solitaire, le retour sur soi, l'interrogation sur la destinée, apportent à ce monologue un caractère méditatif. Le personnage se parle à lui-même, s'apitoie, réfléchit sur le sens de son existence.

On peut expliquer la fonction du monologue par rapport au personnage. Placé dans une situation de crise, Figaro fait le point, en se parlant à lui-même. L'action subit un ralentissement nécessaire à la réflexion, au recueillement. Mais le fait que ces pensées soient dites à voix haute a peu de vraisemblance. Ce type de discours résulte d'une convention théâtrale. Un tel artifice justifie l'autre fonction du monologue théâtral : rendre le public confident des pensées du personnage, donner une connaissance approfondie de sa vie intérieure.

Il reste que ce monologue-là passe la rampe, qu'il a intéressé les spectateurs du temps et qu'il est encore considéré comme le morceau capital de la pièce.

Sous le coup de son triomphe, Beaumarchais fut imprudent : il eut des mots trop vifs, que le roi interpréta mal, et, en mars 1785, il fut emprisonné pour quelques jours à Saint-Lazare. Sa popularité diminua : on le constate à propos de nouvelles polémiques qui l'opposèrent à Mirabeau, puis à l'avocat Bergasse. Son talent diminua lui aussi :

“Tarare”
(1787)

Opéra

Dans une contrée barbare de l'Asie soumise aux caprices d'un sultan corrompu et pervers et d'un pontife manipulateur, Tarare aime la belle Astasie qui doit être violée par un esclave sur l'ordre du sultan. Ayant le soutien de l'armée, il s'oppose aux tyrans, son courage et sa ténacité finissant par l'imposer. Il prouve que seuls l'honneur et le mérite conduisent l'être humain à son bonheur, comme l'indique le précepte final entonné par le chœur : « *Mortel qui que tu sois, prince, brame ou soldat, homme, ta grandeur sur la terre n'appartient pas à ton état, elle est toute à ton caractère* ». Deux rôles comiques, Calpigi et Spinette, doublent le couple des héros Tarare et Aspasia.

Commentaire

L'opéra unit étrangement des histoires de sérail à la propagande philosophique. Les scènes d'un exotisme décoratif devaient séduire l'élite aristocratique, tandis que des pointes à peine voilées lui étaient destinées dans cette satire édifiante du despotisme. Car c'est une fable moralisatrice, où le héros est investi par l'esprit des Lumières comme par le feu de cet amour qu'il porte à la belle Astasie. Il est cet homme moderne qui annonce, en 1787, l'ère de la volonté des peuples contre le pouvoir des rois. Et la morale de l'opéra souligne une autre « vertu » : le caractère, entendu comme synonyme de volonté.

Le livret était accompagné d'une réflexion destinée “*Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra*”.

L'opéra fut mis en musique par Salieri.

Dès 1784, Beaumarchais avait mis en chantier une pièce qui devait être la suite de la série constituée du “*Barbier de Séville*” et du “*Mariage de Figaro*”, qui fut écrite surtout au cours des années 1789-1790 :

“ La mère coupable ou L'autre Tartuffe ”
(1792)

«Drame moral» en cinq actes et en prose

L'avocat Begears, nouveau tartuffe, « *tartuffe de mœurs* », comme le dit l'auteur, réussit à s'introduire dans le foyer de la famille Almaviva et parvient à en découvrir les secrets. Il est contrecarré, dans ses tentatives de diviser et de ruiner cette famille, par un intendant plein de vertu et d'habileté, dans lequel on a quelque peine à reconnaître Figaro. Ayant perdu sa gaieté et son cynisme, Figaro n'est plus qu'un personnage bien conventionnel et ennuyeux de vieux serviteur. Begears, en qui le comte a une confiance aveugle, découvre bientôt la faute de la comtesse. Elle a eu de Chérubin, mort à la guerre,

un enfant, le jeune Léon qui vit avec sa mère, au côté de Florestine, pupille d'Almaviva, qui n'est autre que sa propre fille. La tragédie se noue enfin, ce qui nous vaut une scène d'une beauté poignante, celle où (acte IV) la malheureuse comtesse coupable balbutie, les mains jointes, des phrases de prière sans répondre aux menaces de son mari. Naturellement, le vrai coupable est dévoilé, et la vertu triomphe : Léon et Florestine, qui avaient éprouvé l'un pour l'autre un amour apparemment incestueux, peuvent s'aimer librement.

Commentaire

Les raisons qui avaient poussé l'auteur à concevoir ses deux précédentes comédies, et qui avaient été à l'origine de leur éclatant succès, avaient cessé d'être actuelles dès les débuts de la Révolution. Il semblait qu'en conséquence, Beaumarchais n'eût plus rien à dire, à moins de se risquer à faire une satire de la Révolution, ce dont il n'avait nulle envie. Mais le triomphe qu'il avait connu, l'habitude prise de suivre ses personnages à travers des comédies successives, l'amènèrent à écrire une nouvelle pièce. Il fallait changer de genre. Et Beaumarchais, qui, malgré son cynisme, était un sentimental, reprit la tradition, instaurée par Diderot, du genre dramatique sérieux. Ce fut une erreur. Il montra encore du métier, mais quelle fâcheuse idée eut-il de vouloir refaire "*Le tartuffe*" tout en donnant une suite larmoyante à la charmante histoire du "*Barbier*" et du "*Mariage*" !

Sa nouvelle pièce est la fusion de deux genres, un sujet de comédie, où il ne craignit pas, malheureusement pour lui, de tenter de rivaliser avec Molière (c'est "*L'autre Tartuffe*") et un sujet de drame, "*La mère coupable*". Une fois de plus, il introduisit dans sa pièce des portraits ou plutôt des caricatures des personnages avec qui il eut maille à partir. Tout le public du temps put reconnaître dans l'infâme Begears, aux ruses scélérates, l'avocat Bergasse, son adversaire.

Ce plaidoyer pour la réconciliation sociale, chant du cygne de ce rebelle, eut une existence fort agitée. La pièce avait été reçue au Théâtre-Français en 1791, mais n'y fut pourtant pas jouée. La première représentation, au théâtre du Marais, le 26 juin 1792, attira un immense public, mal disposé d'abord, puis soulevé d'enthousiasme, par la fameuse scène de l'acte IV. La Harpe écrivit à propos de cette première : « Tout y est faux, et l'effet n'en est pas seulement froid, mais ridicule et repoussant. »

Beaumarchais la publia de nouveau en 1797, précédée d'une préface intitulée "*Un mot sur 'La mère coupable'*", où il se loua lui-même d'avoir donné avec cette pièce la conclusion morale de sa trilogie. Elle fut alors reprise et connut un triomphe qui se renouvela en 1799, à la Comédie-Française, où elle se maintint au répertoire jusqu'en 1850.

Ce fut la dernière pièce de Beaumarchais qui projetait d'ajouter à sa trilogie une quatrième pièce, "*La vengeance de Begears ou le Mariage de Léon*". Il mourut avant de l'avoir écrite.

En 1966, Darius Milhaud donna sa propre version de la pièce.

En 1791, Beaumarchais s'installa dans la superbe maison qu'il s'était fait construire près de la Bastille ; le moment était mal choisi, ce luxe le rendit suspect. Pourtant, il voulut servir la patrie en négociant l'achat de soixante mille fusils en Hollande. Après de longs voyages et mille péripéties, cette affaire des fusils finit par échouer (1792-1795). Tenu pour émigré quoiqu'il eut été chargé d'une mission à l'étranger, il connut la misère à Hambourg. Il put enfin rentrer à Paris en 1796 et maria la fille qu'il a avait eue d'une troisième femme. Mais il était vieilli, sourd, usé après cette vie mouvementée, et il mourut en 1799.

Inventeur, musicien, affairiste, agent secret, trafiquant d'armes, et, surtout, auteur dramatique, Beaumarchais a eu une vie qui est un véritable roman d'aventures. Alors que la biographie de tant d'écrivains se ramène à peu près à la chronologie de leurs œuvres, dans la sienne la carrière dramatique n'occupe qu'une place secondaire : elle est éclipsée par de multiples activités dans les domaines les plus divers. Les intrigues de toute sorte se succédèrent et s'enchevêtrèrent : « *On peut s'en fier à lui pour mener une intrigue. - Deux, trois, quatre à la fois, bien embrouillées, qui se croisent* » ; s'agit-il de l'auteur ou de son Figaro ? À chaque tournant de sa carrière apparaît une

silhouette féminine, comme à chaque rebondissement de ses comédies. Enfin le rôle de l'argent n'est pas moins important dans sa vie que dans son théâtre. Personnage remuant, encombrant, il avait presque tous les côtés déplaisants du parvenu : impertinence, insolence, fatuité ; il manqua de mesure et de tact, il fut volontiers faiseur et présentait même certains traits de l'aventurier de haute volée. Mais quel dynamisme, que d'esprit, de gaieté, quel ressort dans l'adversité ! De plus, il avait des qualités de cœur : bon fils, bon frère, ami dévoué. «Avec le cœur d'un honnête homme, tu as toujours eu le ton d'un bohème» lui écrivait un camarade de jeunesse. Comme Figaro, il valait mieux que sa réputation, si l'on songe aux innombrables calomnies répandues contre lui. Esprit caustique qui se prit pour une âme sensible, interprète à la scène des idées des philosophes, à la fois homme du peuple et privilégié, bientôt submergé par une révolution que ses audaces avaient préparée, il est très représentatif de son temps, de cette période de fermentation sociale à la veille de 1789 où ses pièces apparurent comme la manifestation éclatante de la primauté longtemps méprisée du Tiers État, de son intelligence et de son bon droit. Elles sonnaient le glas d'une société établie sur des hiérarchies et des privilèges de classe. À travers le personnage de Figaro, la revendication des opprimés était formulée pour la première fois sur une scène française. Avec insolence, Beaumarchais a critiqué l'État, les puissants, les rapports entre hommes et femmes, et cette insolence n'a rien perdu de son acuité.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)