PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Gabriel Conesa

La Trilogie de Beaumarchais

Écriture et dramaturgie

La trilogie
de Beaumarchais

COLLECTION FONDÉE PAR JEAN FABRE

ET DIRIGÉE PAR ROBERT MAUZI

LITTÉRATURES MODERNES

La trilogie de Beaumarchais

Ecriture et dramaturgie

GABRIEL CONESA

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ISBN 2 13 038871 x

Dépôt légal — 1re édition : 1985, février

108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

SOMMAIRE

Introduction

Le succès du théâtre de Beaumarchais, qui ne se dément pas depuis deux siècles, ne saurait s'expliquer de manière satisfaisante par la portée de son contenu satirique, l'ingéniosité de ses intrigues ou le *brio* de son dialogue : la satire sociale et politique y est souvent en retrait par rapport aux audaces des contemporains ; les intrigues, pour être ingénieuses, n'en sont pas moins d'une complexité qui oblige le dramaturge à faire fréquemment le point pour ses spectateurs ; quant au *brio* du dialogue, on en parle comme d'une donnée objective sans en avoir défini clairement les qualités propres ni surtout la fonction dramatique. Ces imprécisions de l'analyse ne permettent pas de dépasser les vérités globales, alors qu'il serait nécessaire d'étudier comment sont agencés les différents éléments constitutifs de ce théâtre pour former un système cohérent qui, seul, peut expliquer son efficacité, et donc sa beauté. En fait, contrairement à certaines idées reçues, selon lesquelles Beaumarchais n'aurait pas d'esthétique ni de projet dramaturgique rigoureux, ce qui en ferait un opportuniste de l'effet, voire une espèce de semi-improvisateur, il apparaît, quand on dépasse le premier stade de l'analyse, qu'il a su, après les tâtonnements des débuts, concevoir un système dramatique original et cohérent.

Il est donc indispensable, pour fonder une étude rigoureuse, de s'attacher, dans un premier temps, à l'analyse stylistique et dramaturgique du texte. Cette critique imma-

nente des faits d'écriture récurrents chez Beaumarchais[1] nous permettra de comprendre comment s'articulent entre elles les grandes et les petites unités du discours, qui sont bien entendu dans un rapport d'intégration. Ce n'est qu'après cette étude préliminaire que nous pourrons, dans un deuxième temps, proposer une synthèse susceptible de rendre compte de l'originalité de cette dramaturgie.

Dans la partie analytique de notre enquête, nous ne pourrons éviter l'artifice inhérent à toute étude stylistique d'un texte théâtral : celle-ci non seulement isole un effet particulier qui, lors de la représentation, est fréquemment mis en valeur par un contexte et une situation, mais encore elle privilégie le code verbal qui n'est au théâtre qu'un code parmi d'autres (code musical, gestuel, vestimentaire, etc.). En dépit de ces inconvénients, la lecture a l'avantage d' « arrêter » le texte et d'en révéler les mécanismes, contrairement à la représentation sur laquelle Beaumarchais comptait pour « faire passer » certaines faiblesses. De surcroît, il n'est pas anormal, aux yeux de Beaumarchais, de lire le théâtre, puisque ses préfaces s'adressent « au lecteur », qui est juge « en appel[2] » de la qualité des pièces, après que le public a rendu son verdict en première instance.

Enfin, si nous avons choisi de travailler sur la célèbre trilogie que constituent *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable*[3], c'est que ces pièces — ou tout au moins les deux premières — ont fait la renommée de Beaumarchais. La troisième, qui met en scène les mêmes personnages vieillis, est d'un genre différent. Ce « drame

1. A cet égard, nous tenons à rendre hommage aux remarquables éditions de E.-J. Arnould pour *Le Barbier de Séville* et de J.-B. Rattermanis pour *Le Mariage de Figaro*, qui, en rapprochant les quatre manuscrits successifs de chacune des deux pièces, rendent un service sans prix au stylisticien. De même les *Notes et réflexions*, publiées par G. Bauër, qui reproduisent les notes personnelles de Beaumarchais ont été pour nous d'une aide fort précieuse (voir bibliographie).

2. *Lettre modérée sur la critique et la chute du Barbier de Séville.*

3. Nous ferons parfois référence au *Sacristain*, œuvre de jeunesse de Beaumarchais, publiée par Jean-Pierre de Beaumarchais, car on y trouve quelques répliques reprises par la suite dans *Le Barbier de Séville.*

moral », dont on se demande comment il a pu être écrit par le même homme, permet, par comparaison, de saisir ce qui fait la théâtralité des comédies antérieures. Nous avons délibérément écarté les premiers drames de Beaumarchais, qui, en raison de leur ton et de leur style, se rapprochent de *La Mère coupable* et, de ce fait, nous apprennent peu de chose sur l'élaboration du style comique de notre dramaturge. Le cadre étroit du présent ouvrage nous contraint donc à porter toute notre attention sur les deux comédies espagnoles, dont l'une, *Le Barbier de Séville*, témoigne du poids de la tradition en dépit de la nouveauté de son écriture, et l'autre, *Le Mariage de Figaro*, constitue l'œuvre de la maturité, dans laquelle le système dramatique original de Beaumarchais a trouvé toute sa cohérence.

Quand nous ferons référence à la comédie classique, et particulièrement à Molière[4], auquel Beaumarchais voue une immense admiration — au point qu'on trouve dans ses pièces de nombreuses allusions ou réminiscences —, notre démarche aura pour but de comparer les mérites respectifs de ces deux œuvres ; Beaumarchais vise des objectifs dramatiques propres avec des moyens différents, ce qui rend caduque et stérile toute comparaison. Il s'agira pour nous de montrer comment Beaumarchais s'écarte d'une tradition qu'il respecte, mais dont l'esthétique ne saurait correspondre à la vision du monde d'un créateur de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

La présente étude, qui part des faits d'écriture pour arriver à l'ensemble du système dramatique, se veut synthétique, mais ne prétend aucunement être exhaustive ; le cadre de cet ouvrage, d'une part, et la jeunesse de cette discipline qu'est la stylistique dramatique, d'autre part, nous conduisent à ne proposer qu'une synthèse provisoire, qui, nous l'espérons, suscitera des travaux plus approfondis.

4. Nous prendrons parfois la liberté de renvoyer le lecteur à une autre de nos études, *Le Dialogue moliéresque*, Paris, PUF, 1983, afin de n'avoir pas à développer à nouveau la définition théorique de certaines notions propres à l'écriture dramatique.

PREMIÈRE PARTIE

Le tissu verbal

L'écriture de Beaumarchais présente deux finalités différentes suivant les moments dramatiques. Tantôt le dialogue est porteur d'effets destinés à susciter une réaction précise dans le public, ce qui constitue une sorte de temps fort à l'intérieur d'un échange[1]. Tantôt, au contraire, le dialogue n'a pour but que de transmettre certaines informations nécessaires à l'évolution de la situation. Ce « langage ordinaire », pourrait-on dire, forme ainsi un tissu verbal continu, car il constitue un fonds commun à tous les personnages. Nous nous proposons de l'étudier ici, afin d'entreprendre la présente étude au niveau le plus humble du langage dramatique.

Ce tissu verbal qui contribue au premier chef à donner un ton au dialogue est fortement stylisé[2]. Beaumarchais, en effet, ne conçoit pas de réplique mineure, et s'efforce toujours d'agrémenter le moindre échange ; il prend soin

1. A proprement parler, tout est *effet* dans un texte dramatique, mais nous employons ici ce terme dans une acception limitée, comme synonyme de tout ce qui suscite une réaction du public (rire, murmure, applaudissements) (voir p. 93 s.).

2. Entre autres choses, Beaumarchais a eu le mérite de comprendre que la stylisation du dialogue était une condition essentielle de son efficacité dramatique.

d'ailleurs de nous mettre en garde contre l'apparente simplicité de son dialogue :

> Telle réponse qui paraît négligée a été substituée à une réponse plus travaillée qu'on y voyait d'abord. Mais qu'il est difficile d'être simple[3].

C'est donc à ce tissu verbal, dans ses deux principales caractéristiques, la concision et le dynamisme, que nous allons nous intéresser.

3. *Essai sur le genre dramatique sérieux.*

CHAPITRE PREMIER

L'écriture économique

Comme en témoignent les différents états du texte, Beaumarchais fait une chasse impitoyable à tout ce qui peut surcharger son dialogue. La concision, pierre angulaire de son style, qui met en œuvre différents procédés, régit aussi bien les petites unités du discours, telles que la phrase, que des énoncés plus amples, tels que la réplique.

A / La phrase

A l'échelle de la phrase, le procédé auquel Beaumarchais recourt le plus couramment est assurément l'ellipse d'un terme ou même d'un segment.

C'est très souvent le verbe d'une phrase courte qui disparaît quand son absence ne nuit en rien à la compréhension :

> (...) j'avais rempli le parterre des plus excellents travailleurs ; des mains... comme des battoirs.
>
> Figure noble, air doux, une voix si tendre!...
>
> Joli oiseau, ma foi! difficile à dénicher[1]!

Il en va de même, pour l'ellipse du verbe principal, dans certaines phrases complexes :

> Puisque je t'y rencontre, un mot avant le comité.
>
> Attirer vos gens et faire un scandale public d'un soupçon qui nous rendrait la fable du château[2] ?

1. Resp. *Le Barbier de Séville*, I, 2 ; IV, 4 ; I, 4.
2. Resp. *La Mère coupable*, IV, 4, et *Le Mariage de Figaro*, II, 13.

De la même manière, Beaumarchais fait volontiers l'économie d'un adjectif, grâce à un tour de langue qu'il prête à tous ses personnages, au point qu'il est devenu caractéristique de son écriture dramatique :

BARTHOLO. — Ma femme est d'une humeur, ce soir.

BAZILE. — (...) On dit qu'il la regarde avec des yeux.

LA COMTESSE. — Mais c'est qu'en vérité mes cheveux sont dans un désordre...

LÉON. — (...) Il m'a traité avec une rigueur[3].

A proprement parler, comme le remarque Pierre Larthomas, « il n'y a pas ellipse et l'énoncé n'a rien d'inachevé »[4], mais il présente un grand intérêt prosodique, car il permet, grâce à l'économie de l'adjectif, divers effets d'intonation au comédien.

L'ellipse s'étend parfois à un segment équivalent à une proposition entière ; il va de soi que Beaumarchais ne se permet cet effet que lorsque la phrase, ainsi écourtée, n'est guère déficitaire sur le plan sémantique. Tantôt le locuteur marque une réticence dans le cours de son propos, et laisse une phrase inachevée pour en commencer une autre :

Si celui-là (Chérubin) manque de femmes... Prenons sa place au plus tôt.

Sûr de ne rencontrer personne... Ah, Lindor! si vous m'aviez trompée!... Quel bruit entends-je[5]?

Tantôt il se borne à livrer laconiquement une information limitée que le contexte éclaire immédiatement. Lorsque Chérubin envisage de sauter par la fenêtre pour

3. Resp. *Le Sacristain*, s. 4 ; *Le Mariage de Figaro*, I, 9 et II, 3 ; *La Mère coupable*, II, 11.

4. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, et PUF, 1980, in-8°, p. 289. Cf. également sur ce point A. Lombard, *Les Constructions nominales dans le français moderne*, Uppsala et Stockholm, 1930, in-8°.

5. Resp. *Le Mariage de Figaro*, II, 15 ; *Le Barbier de Séville*, IV, 2.

échapper à la colère du comte, le dialogue se présente ainsi :

CHÉRUBIN. — La fenêtre du jardin n'est peut-être pas bien haute... Elle donne sur la melonnière ; quitte à gâter une couche ou deux.

SUZANNE *le retient et s'écrie.* — Il va se tuer[6] !

Par sa concision, le procédé accentue ainsi l'effet de contraste de ton existant entre le propos pragmatique et posé du jeune homme et le discours émotif de son interlocutrice.

De manière plus générale, la comparaison des différents états du texte montre clairement que Beaumarchais s'efforce constamment de « dégraisser » sa phrase de tout ce qui n'est pas nécessaire au sens, de façon à en parfaire la concision. Voici quelques exemples dans lesquels nous réintroduisons entre parenthèses un segment finalement supprimé dans le texte définitif :

Après la rencontre de tantôt, il vous écraserait (comme un vers), et nous serions perdues.

Ce jeune... Chérubin... (que vous croyiez parti).

Figaro va venir (me joindre)[7].

Nous avons à dessein choisi des énoncés brefs, afin de montrer à quel point Beaumarchais se montre sensible aux détails quand il s'agit de concision.

B / LA RÉPLIQUE

Ce même souci est également perceptible à l'échelle de la réplique, tant en ce qui concerne l'attaque que le corps de celle-ci.

Les attaques se caractérisent dans l'ensemble par la

6. *Le Mariage de Figaro*, II, 14.
7. Resp. *Le Mariage de Figaro*, II, 14 ; II, 16 ; V, 6.

relative rareté des éléments d'appui que constituent les termes d'articulation, les exclamations ou autres jurons atténués, qui pullulent chez Molière, car ils permettent tout un jeu d'intonations expressives, révélatrices de l'émotivité du personnage qui s'exprime. Beaumarchais, qui, comme nous le verrons, ne se préoccupe pas outre mesure d'individualiser le discours de ses personnages, s'intéresse beaucoup moins à ces appuis du discours. Ainsi, au moment où, dans *Le Barbier de Séville*, le comte et Figaro se retrouvent avec plaisir après plusieurs années de séparation et que le premier exprime son désir de conserver l'anonymat, le second ne répond que :

Je me retire[8]

sans autre commentaire ni manifestation, ce qui pourrait passer à tout le moins pour un peu court, même dans une telle situation dramatique. De même, dans *La Mère coupable*, quand le traître, Bégearss, fait allusion au divorce éventuel du comte et de la comtesse, la fidèle Suzanne, que cette nouvelle bouleverse, ne répond que :

Le comte veut s'en séparer[9] ?

Nulle exclamation, nulle trace d'émotion. La réplique est purement référentielle[10] en ce sens qu'elle n'est que demande d'information relative à l'intrigue. Beaumarchais en arrive même parfois au point limite où le souci d'économie nuit à la parfaite cohérence de l'enchaînement entre deux répliques. Par exemple, dans *Le Mariage de Figaro*, alors que la comtesse fait allusion à l'infidélité de son époux, Suzanne, sa camériste, repartit :

Pourquoi tant de jalousie[11] ?

8. *Le Barbier de Séville*, I, 2.
9. *La Mère coupable*, I, 4.
10. Nous parlerons de fonction référentielle à propos du contenu d'une réplique relatif à l'histoire en général (narration d'un événement, allusion au comportement d'un personnage, etc.).
11. *Le Mariage de Figaro*, II, 1.

Réponse un peu sèche que la seule intonation de l'acteur peut aider à « faire passer » ; sécheresse d'autant plus surprenante que Beaumarchais avait d'abord écrit :

> Pourquoi donc tant de jalousie[12] ?

La seule conjonction *donc* suffisait amplement à assurer l'enchaînement. De même lorsque le comte, croyant parler à Suzanne, prend la main de sa femme et lui dit :

> Mais quelle peau fine et douce, et qu'il s'en faut que la comtesse ait la main aussi belle !

celle-ci ne s'écrie que :

> Oh ! la prévention[13] !

ce qui est pour le moins laconique, à côté de la première version, plus explicite :

> (Avec) [Oh] la prévention (tout change et s'embellit)[14].

Outre cette relative carence en appuis du discours à fonction émotive, les attaques de répliques se caractérisent également par des effets d'ellipse ; le propos d'un personnage fait ainsi l'économie d'un élément contenu dans la réplique précédente et qu'il est inutile de répéter :

> LE COMTE. — Tu dis que la crainte des galants lui fait fermer sa porte ?
>
> FIGARO. — A tout le monde ; (...)
>
> . . . . . .
>
> LE COMTE. — (...) Que veux-tu dire ?
>
> FIGARO. — Qu'il est bien temps que la vertu d'un si bon maître éclate (...)[15].

12. Manuscrits BN et F.
13. *Le Mariage de Figaro*, V, 7.
14. Manuscrits BN. Le signe ( ) délimite un segment raturé par l'auteur, alors que le signe [ ] indique un segment rajouté.
15. Resp. *Le Barbier de Séville*, I, 4, et *Le Mariage de Figaro*, I, 10.

A l'intérieur même de la réplique, le souci de la concision pousse Beaumarchais à juxtaposer les phrases, de manière à éviter les articulations syntaxiques susceptibles, dans son optique, d'alourdir le discours. Dans *Le Mariage de Figaro*, la comtesse s'adresse en ces termes à Suzanne :

> (...) En me cédant ta place au jardin, tu n'y vas pas, mon cœur ; / tu tiens parole à ton mari, / tu m'aides à ramener le mien[16].

Beaumarchais supprime ainsi des formules du type : « *Non seulement* tu tiens parole à ton mari, *mais*... » ou encore : « *Ainsi* tu tiens parole à ton mari *et de plus* tu m'aides à ramener le mien. » De même, dans *La Mère coupable*, Suzanne raconte en ces termes l'incident qui vient de l'opposer à Figaro :

> Il est venu me chercher querelle ; / il m'a dit cent horreurs de vous. / Il me défendait de vous voir, / de jamais oser vous parler. J'ai pris votre parti ; / la dispute s'est échauffée ; / elle a fini par un soufflet (...)[17].

Suzanne aurait très bien pu dire par exemple : « *Comme* j'ai pris votre parti, la dispute s'est échauffée *et* elle a fini par un soufflet », mais Beaumarchais n'a pas voulu de ces articulations, peut-être pour trouver un rythme haletant[18] qui convenait à ce passage.

D'autre part, il utilise fréquemment le présent dans les répliques de nature narrative, ce qui accroît le caractère économique du discours en réduisant le jeu des temps au présent du locuteur. Figaro, faisant allusion aux projets à venir du comte, s'interroge en ces termes :

> (...) Je cherchais aussi pourquoi m'ayant nommé concierge, il m'emmène à son ambassade, et m'établit courrier de dépêches[19].

16. *Le Mariage de Figaro*, IV, 3.
17. *La Mère coupable*, I, 4.
18. Il prône, dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, ce « langage vif, pressé, coupé, tumultueux et vrai des passions ».
19. *Le Mariage de Figaro*, I, 2. Cf., sur ce point, le remarquable article de Georges Gougenheim, La valeur psychologique des temps dans le monologue de Figaro, *Journal de Philosophie*, juillet-septembre 1951.

Le succès du théâtre de Beaumarchais, qui ne se dément pas depuis deux siècles, ne saurait s'expliquer simplement par la portée de son contenu satirique, l'ingéniosité de ses intrigues et le *brio* de son dialogue. En fait, loin d'être le dernier représentant de la comédie d'intrigue, genre en pleine décadence, Beaumarchais a entièrement révisé les mécanismes de la comédie classique pour créer un système dramatique parfaitement original : il détourne le langage de sa finalité psychologique traditionnelle en lui confiant d'autres fonctions, il suscite un rire de nature très particulière et contribue à ouvrir le théâtre sur une réalité socio-historique extérieure à la pièce. De plus, au lieu de laisser le spectateur adhérer à la fiction scénique, il tend à lui donner un certain recul critique, afin qu'il n'oublie pas complètement qu'il est au théâtre. En cela, sa démarche témoigne d'une remarquable modernité.

Gabriel Conesa est maître-assistant de Littérature française à la Sorbonne.

22228040 / 2 / 85

90 FF

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :
Conception graphique – Coraline Mas-Prévost
Programme de génération – Louis Eveillard
Typographie – Linux Libertine, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du CNL Centre national du livre