



HAL
open science

BEAUMARCHAIS ET LE PERSONNAGE DE THÉÂTRE

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. BEAUMARCHAIS ET LE PERSONNAGE DE THÉÂTRE. Sophie Lefay. Nouveaux regards sur la trilogie de Beaumarchais, Classiques Garnier, pp.221-239, 2015. hal-03311419

HAL Id: hal-03311419

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03311419v1>

Submitted on 31 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BEAUMARCHAIS ET LE PERSONNAGE DE THÉÂTRE

Sophie Marchand

Réfléchir à la construction du personnage dans la dramaturgie de Beaumarchais semble une évidence. D'abord parce que la forme même de la trilogie implique un retour des protagonistes en même temps que leur évolution, et donc un rapport problématique à l'idée d'identité, affrontée à l'écoulement temporel. Ce dispositif signale en outre l'hybridation de l'écriture dramatique et du modèle romanesque, qui constitue l'une des principales caractéristiques du renouvellement dramaturgique entamé au XVIII^e siècle autour de l'élaboration théorique du drame. Mais s'il convient de se pencher sur la fabrique du personnage dans la trilogie de Figaro, c'est aussi parce que l'œuvre de Beaumarchais semble, aux yeux de tous, indissociable de l'invention de ce personnage, devenu, par la force même de son existence dramatique, un mythe littéraire, accédant, au même titre que les grands héros tragiques, à une individualité généralement refusée au genre comique. Dès le début du XIX^e siècle, Charles Lenient constate : « Un tel personnage est une date, parce qu'il représente non seulement un individu mais une époque tout entière. Figaro est la dernière et la plus brillante incarnation du valet qui aspire à devenir maître à son tour¹. » Certes Figaro ressortit, comme tout personnage comique, à un « type », dont on pourrait trouver des précédents (notamment le Frontin du *Turcaret* de Lesage en 1709, valet industriel rival de son maître ou, de manière plus évidente encore, le Trivelin de *La Fausse Suivante* de Marivaux, dont le récit, à l'acte I, scène 1, annonce l'entrée en scène de Figaro dans le *Barbier de Séville* et certains éléments du monologue de l'acte V du *Mariage*). Mais si Figaro et, plus généralement, le personnage de Beaumarchais a des ancêtres, au premier rang desquels les valets machinistes de la comédie latine ou des pièces de Molière, il transcende généralement le type et le complexifie, le portant à un degré d'individualisation qui lui confère une existence autonome, une ampleur et une épaisseur particulières. Parallèlement, loin de demeurer confiné dans un imaginaire purement littéraire et intertextuel, loin de n'être qu'une figure ou une fonction dramaturgique, le personnage s'enrichit des échos qui s'établissent entre l'œuvre et les conditions historiques et idéologiques de sa production et de sa réception. Le personnage (Figaro bien sûr, mais aussi Marceline, ou encore Chérubin, comme l'a magistralement montré Charles Péguy²) a donc à voir avec la vie et le monde réel, et se voit, à

¹ Charles Lenient, *La Comédie en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1888, t. II, p. 260.

² Charles Péguy, *Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, dans *Œuvres en prose, 1909-1914*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

ce titre, investi d'une certaine représentativité.

Cette prégnance de l'*aura* des personnages dans la postérité de la trilogie couronne l'attention scrupuleuse et la place essentielle accordées au personnel dramatique par Beaumarchais lui-même. Dans le processus de création théâtrale, la pensée du personnage est première, matricielle. Beaumarchais en témoigne, dans la « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* » :

Voilà le fond dont on eût pu faire, avec un égal succès, une tragédie, une comédie, un drame, un opéra *et cætera*. [...] Le genre d'une pièce, comme celui de toute action, dépend moins du fond des choses que des caractères qui les mettent en œuvre.

Quant à moi, ne voulant faire, sur ce plan, qu'une pièce amusante et sans fatigue, une espèce d'*embroille*, il m'a suffi que le machiniste, au lieu d'être un noir scélérat, fût un drôle de garçon, un homme insouciant qui rit également du succès et la chute de ses entreprises, pour que l'ouvrage, loin de tourner en drame sérieux, devînt une comédie fort gaie³.

Beaumarchais signale ainsi la préséance de la caractérisation du protagoniste sur la nature des actions, selon une logique bien différente de celle qui présidait à la pensée aristotélicienne ou classique des genres, puisque le personnage, chez Beaumarchais, se révèle complexe, protéiforme, susceptible de porter à lui seul, simultanément ou successivement, un drame ou une comédie.

Si l'on en croit le dramaturge, le personnage non seulement préexiste à l'intrigue, mais la détermine, tout comme il commande, en instance autonome aux partis pris stylistiques : « Mon style, monsieur ? », s'étonne Beaumarchais dans la préface du *Mariage*, « si par malheur j'en avais un, je m'efforcerais de l'oublier quand je fais une comédie, ne connaissant rien d'insipide au théâtre comme ces fades camaïeux où tout est bleu, où tout est rose, où tout est l'auteur quel qu'il soit. Lorsque mon sujet me saisit, j'évoque tous mes personnages et les mets en situation. [...] Puis, quand ils sont bien animés, j'écris sous leur dictée rapide, sûr qu'ils ne me tromperont pas⁴ ».

De manière symptomatique, Beaumarchais tend à estomper, dans ses textes liminaires, toute responsabilité auctoriale et se plaît à brouiller les frontières entre réalité et fiction. Tout se passe comme si ses personnages, vivant leur vie propre, se mouvaient dans un espace ambigu, intermédiaire. Le dramaturge évoque ainsi « M. le Comte Almaviva dont [il a] depuis longtemps, l'honneur d'être ami particulier⁵ ». Et il brandit face au chroniqueur du *Journal de Bouillon* la menace d'une vengeance bien réelle de la Comtesse Almaviva : « Eh ! Qui sait si Son Excellence madame la comtesse Almaviva [...] ne se ressentira pas un jour des libertés qu'on se donne à Bouillon sur elle [...] ?⁶ » Si l'on peut lire de l'humour dans cette convocation réelle de personnages fictifs, elle nous renseigne toutefois sur le souci de l'auteur de donner épaisseur et

³ « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* », éd. cit., p. 31.

⁴ Préface du *Mariage*, éd. cit., p. 43.

⁵ « Lettre modérée », éd. cit., p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

existence – fût-elle imaginaire – à des créatures qui excèdent le monde du théâtre. L'invention du personnage semble donc guider la démarche créatrice de Beaumarchais et déterminer l'invention d'une dramaturgie profondément originale.

Du type au personnage : fabrique de l'individu théâtral

Lorsque Beaumarchais commence à composer pour la scène, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la notion de personnage se trouve au cœur d'importants débats théoriques qui opposent les partisans de la doctrine classique aux promoteurs d'un modèle dramatique nouveau, celui du drame, et d'une rénovation du théâtre inspirée par les idées philosophiques des Encyclopédistes. Il était jusqu'alors admis, depuis Aristote, que le personnage de théâtre devait être, dans la tragédie, fortement individualisé, puisqu'il s'agissait presque toujours d'un personnage mythologique ou historique distingué par des qualités et des actions exceptionnelles, tandis que la comédie faisait son objet de personnages communs, ravalés au rang de types caractérogiques ou sociaux exagérés, afin de provoquer le rire. Dans les deux cas, le rapport unissant le spectateur aux individus représentés ne pouvait être du ressort de l'identification, mais impliquait une prise de distance – admirative et respectueuse dans le cas de la tragédie, condamnatrice et moqueuse dans le cas de la comédie. Le personnage ne pouvait alors être considéré comme véritablement « représentatif », pas plus que cette dramaturgie codifiée et catégorisante ne pouvait apparaître comme l'image de la réalité, sinon au prix d'une stylisation et d'un détour par l'abstraction.

Diderot, dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) puis *De la Poésie dramatique* (1758), entreprend de récuser cette conception du personnage, jugée trop abstraite et de nature à retrancher le champ de l'invention dramatique dans une autarcie incompatible avec la vocation sociale et idéologique qu'il assigne au théâtre. Il prône une humanisation du personnel tragique, qui pourra dorénavant admettre un simple citoyen, pourvu qu'il se signale par une action héroïque, ou un être tiré de l'histoire récente ou contemporaine, afin que les spectateurs puissent se reconnaître en lui. Dans le domaine de la comédie, il préconise la substitution des « conditions » aux « caractères », préférant à une typologie individuelle et fixiste le jeu des relations sociales et familiales et renforçant de la sorte l'ancrage socio-historique des personnages. Déterminés par leur époque et leur milieu, les personnages deviennent emblématiques et peuvent servir de support à l'identification du spectateur. Délivrés des tares qui constituaient les héros traditionnels de la comédie, ils échappent à la fois à la stigmatisation et au grossissement comiques, pour devenir des individus, émanation d'une réalité, voués à « intéresser », c'est-à-dire à susciter l'empathie et l'adhésion, susceptibles enfin d'exemplarité.

Beaumarchais, à la suite de Diderot, entreprend de bannir les types au

profit de portraits plus « réalistes ». Il refuse dans le *Mariage*, de faire du comte Almaviva une incarnation archétypale du libertin, et le présente comme le représentant d'une posture sociale : « de mon coupable amant, j'ai fait un jeune seigneur de ce temps-là, prodigue, assez galant, même un peu libertin, à peu près comme les autres seigneurs de ce temps-là⁷. » De cette vocation à la représentativité découle l'idée que le théâtre est l'image du réel, et qu'il doit s'ouvrir à un nouveau type de personnel dramatique. Dans la « Lettre modérée », Beaumarchais ironise sur l'attitude conservatrice des tenants de la doctrine classique : « Présenter des hommes d'une condition moyenne accablés et dans le malheur ! Fi donc ! On ne doit jamais les montrer que bafoués. Les citoyens ridicules et les rois malheureux, voilà tout le théâtre existant et possible⁸. » Accompagnant l'audace dramaturgique de provocation idéologique, il déclare ainsi, à l'occasion des *Deux Amis*, qui peint, en 1770, les mésaventures de financiers lyonnais : « Je souhaite qu'elle plaise aux négociants, cette pièce qui a été faite pour eux, et, en général, pour honorer les gens du tiers-état⁹ ». Au contre-modèle comique a donc succédé un héros support d'identification, porteur d'enjeux sérieux et actuels.

Beaumarchais ne s'en tient pas là et, plus audacieux que Diderot qui ne faisait que substituer une typologie sociale à une typologie psychologique, il entreprend de miner de l'intérieur la notion même de type. Loin d'être réductibles à une fonction dramatique, ses héros tranchent par la manière par laquelle ils s'approprient leur condition¹⁰. « Pourquoi, dans ses libertés avec son maître, Figaro m'amuse-t-il au lieu de m'indigner ? », demande Beaumarchais, « C'est que, l'opposé des valets, il n'est pas, et vous le savez, le malhonnête homme de la pièce : en le voyant forcé par son état, de repousser l'insulte avec adresse, on lui pardonne tout, dès qu'on sait qu'il ne ruse avec son seigneur que pour garantir ce qu'il aime et sauver sa propriété¹¹ ». Par cette distorsion, le dramaturge opère à la fois une individualisation de son personnage et une revalorisation de la condition ancillaire. Il donne ainsi raison à Figaro lorsque ce dernier objecte au comte qui lui reproche sa « réputation détestable » : « Et si je vaud mieux qu'elle ? Y a-t-il beaucoup de seigneurs qui puissent en dire autant¹² ? »

L'enjeu idéologique ne suffit pas à expliquer l'écart instauré vis-à-vis du type. Se joue, dans cette figuration du valet, un autre combat, de nature générique. Beaumarchais écrit en 1793 à l'acteur chargé d'incarner Figaro : « Je le prie de réfléchir [...] qu'un degré même léger de charge peut faire une farce de cette pièce, car Figaro est un mauvais sujet, mais fin, léger, éduqué et non

⁷ Préface du *Mariage*, éd. cit., p. 30.

⁸ « Lettre modérée », éd. cit., p. 26-27.

⁹ Beaumarchais, Lettre à M. X. du 17/10/1770, dans *Théâtre, Lettres relatives à son théâtre*, éd. M. Allem et P. Courant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 544.

¹⁰ Voir notamment sur ce point J.-P. de Beaumarchais, préface de son édition du *Barbier*, du *Mariage* et de la *Mère coupable* (Paris, Garnier, 1980, p. 13) et J. Seebacher, « Chérubin, le temps, la mort, l'échange », *Europe*, 528, avril 1973, p. 65.

¹¹ Préface du *Mariage*, éd. cit., p. 33.

¹² *Mariage*, III, 5, p. 159.

pas farceur¹³. » Refusant de ravalier son personnage aux archétypes de la farce ou aux masques de la *commedia dell'arte*, Beaumarchais entend à la fois complexifier sa créature et restaurer la haute comédie. Cette volonté est également sensible dans l'évolution générique qui se produit au sein de la trilogie. Si les personnages du *Barbier* marquent un progrès dans la subtilité de leur caractérisation par rapport aux parades ou au *Sacristain*, ils se voient encore nuancés et complexifiés par les pièces suivantes, et surtout dans le *Mariage*¹⁴, *La Mère coupable* opérant pour sa part la transition vers d'autres codes, ceux du drame.

Cette prise de distance à l'égard des types comiques est thématifiée dans des répliques métatextuelles qui signalent, chez Beaumarchais et les plus rusées de ses créatures, une conscience des codes régissant la représentation comique et une propension naturelle à en jouer. Bégearss se moque ainsi, dans *La Mère coupable*, des conventions génériques du drame, en déclarant à propos de Florestine : « Règle certaine, mon enfant : lorsque telle orpheline arrive chez quelqu'un comme pupille ou bien comme filleule, elle est toujours la fille du mari¹⁵. » Par ce clin-d'œil, Beaumarchais marque moins sa soumission à des codes génériques que sa capacité à les mettre à distance par l'ironie réflexive. Le machiniste Bégearss, virtuose dans l'art du masque, semble le représentant par excellence de cette ironie démystificatrice, apostrophant Figaro en ces termes : « Ah ! noble espion, la fleur des drôles, qui faites ici le bon valet ! Et vous voulez nous souffler la dot, en nous donnant des noms de comédie¹⁶ ! » Rien n'est aussi simple : tous connaissent parfaitement la chanson comique ; Bégearss a beau être un « autre Tartuffe », les recettes traditionnelles sont devenues inopérantes et forcent les personnages à endosser d'autres rôles.

Les personnages de Beaumarchais ne se rattachent plus aux types traditionnels que sur un mode ostensiblement récalcitrant, qu'il s'agisse des fonctions actantielles ou des caractéristiques caractérologiques. Congé est donc donné à la psychologie fixiste mise en place par des auteurs classiques soucieux de taxinomie et convaincus que l'individu serait assignable à une humeur ou à un caractère. Beaumarchais est, comme le constate V. Géraud, ennemi du « clivage définitif, qu'il soit esthétique ou social », ce qui se traduit dans sa conception du personnage¹⁷. Dans *Le Mariage de Figaro*, lors de la scène du procès, Figaro répond à Double-Main qui lui demande quelle est sa qualité : « Gentilhomme », récusant la place qui lui était jusqu'alors assignée. À l'étonnement du comte, tenant d'un ordre social déterministe peu porté à remettre en question la réduction de l'identité au statut hiérarchique, Figaro

¹³ Beaumarchais, lettre du 3/04/1793 aux acteurs de l'Opéra, *Théâtre, Lettres relatives à son théâtre*, éd. cit., p. 594.

¹⁴ La description des « Caractères et habillements de la pièce » est, à cet égard, significative, qui insiste sur la complexité des caractères et la subtilité que requiert leur incarnation scénique (*Mariage*, éd. cit., p. 49-51).

¹⁵ *La Mère coupable*, I, 4, p. 287.

¹⁶ *Ibid.*, II, 24, p. 334.

¹⁷ Violaine Géraud, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion, « Unichamp », 1999, p. 26.

objecte une conception ouverte : « Si le ciel l'eût voulu, je serais fils d'un prince¹⁸ ». Ce refus d'une caractérisation simple et définitive se retrouve dans l'instabilité professionnelle du Barbier, aussi irréductible à une fonction sociale qu'incapable de se fixer en un lieu unique¹⁹. Héros polymorphe à l'échelle de la trilogie, Figaro semble voué à échapper aux assignations et aux réductions de tous ordres.

Entre le rire et les larmes : éthique et poétique du personnage

Cette volonté de complexification et d'individualisation des personnages va de pair avec le désir de rompre avec la discrimination générique classique. Caractérisés par leur ambivalence consubstantielle, les personnages de Beaumarchais, comme l'a constaté B. Didier, « tirent leur richesse justement de n'être pas uniquement comiques²⁰ ». Le dramaturge déclare en effet, dans une lettre de 1797, sa volonté de « faire étouffer de sanglots avec les mêmes personnages qui vous firent rire aux éclats²¹ ». Cette ambivalence n'est pas entièrement imputable à l'évolution des personnages et de la pratique générique de Beaumarchais au sein de la trilogie. Elle rejoint aussi une conception de l'être échappant à la psychologie fonctionnelle et fixiste du comique traditionnel. Cet accent mis sur l'ambivalence des sentiments apparaît très nettement à travers la place que la comédie de Beaumarchais accorde à un registre qui, en cette seconde moitié du XVIII^e siècle est intrinsèquement lié au développement du drame et généralement associé à une remise en question du rire : le pathétique.

Parmi les mots d'esprit et les situations de comédie, figurent certains motifs emblématiques du théâtre sentimental, qui, dans un premier temps, permettent d'enrichir la caractérisation des personnages. La Rosine du *Barbier*, loin de n'être qu'une nouvelle Agnès, emprunte aux héroïnes de drames leur attitude victimale, leur phraséologie larmoyante et la teneur idéologique de leurs propos. Ce feuilletage des registres fait aussi, dans le *Mariage*, tout l'intérêt du personnage de Marceline, qui, oscillant entre fonction comique et figuration pathétique, défie toute appréhension simpliste au point de devenir, dans sa tirade censurée de la scène 16 de l'acte III, le porte-parole tout à fait sérieux de la cause des femmes et d'un Beaumarchais décidément rétif à condamner irrémédiablement ses personnages. Le brouillage générique induit par la proximité du comique et du pathétique est également sensible dans le traitement de certains *topoi* sentimentaux. C'est alors le comique qui fait retour, nuancé les teintes dramatiques²². Mais il n'est pas question, pour le dramaturge,

¹⁸ *Mariage*, III, 15, p. 174.

¹⁹ *Barbier*, I, 2, p. 53-57.

²⁰ Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris, PUF, 1994, p. 69.

²¹ Beaumarchais, Lettre à M. Martineau du 2/07/1797, *Théâtre, Lettres relatives à son théâtre*, éd. cit., p. 598.

²² Pour reprendre un néologisme que Beaumarchais utilise dans la « Lettre modérée », éd. cit., p. 31.

de faire jouer le rire *contre* les larmes. La fameuse scène de reconnaissance du *Mariage* a beau faire l'objet d'un traitement parodique, elle n'en marque pas moins, pour le personnage de Figaro, un moment essentiel : celui de la découverte de la sensibilité, et elle constitue indéniablement un moment de bascule radicale dans l'intrigue. La comédie, loin de rejeter le pathétique comme foncièrement hétérogène, lui fait alors une place, pas forcément incompatible avec l'éthique de la gaieté qui imprègne la comédie de Beaumarchais. La réplique de Figaro, à la scène 18 de l'acte III, témoigne de cette complexification de la psychologie des personnages :

FIGARO, *attendri, avec vivacité*. - Arrête donc, chère mère ! arrête donc ! voudrais-tu voir se fondre en eau mes yeux noyés des premières larmes que je connaisse ? Elles sont de joie au moins. Mais quelle stupidité ! j'ai manqué d'en être honteux : je les sentais couler entre mes doigts : regarde (*il montre ses doigts écartés*) et je les retenais bêtement ! Va te promener, la honte, je veux rire et pleurer en même temps²³.

Ce traitement subtil du pathétique marque un pas supplémentaire sur la voie de l'individualisation du personnage, irréductible aux codes du drame autant qu'à ceux de la comédie. La déconstruction des codes dramaturgiques contemporains par Beaumarchais ne saurait en effet être interprétée dans une perspective purement critique : loin de mobiliser un genre contre un autre, l'auteur joue habilement sur les deux tableaux, celui d'un comique distancié et réflexif, mais aussi celui d'un pathétique qui fonctionne malgré le cliché. La scène de reconnaissance convoque tous les lieux communs d'usage pour, dans un premier temps, les vider de leur substance : « Oooh ! Aïe de moi ! », s'écrie Figaro apprenant que Bartholo est son père, avant de répondre à celui-ci, qui lui demandait : « Est-ce que la nature ne te l'a pas dit mille fois ? », « Jamais »²⁴. Le pathétique véritable attesté par la suite du texte ne repose donc pas sur les éléments proprement dramatiques de la scène, désamorçés par l'ironie. Il se déploie ailleurs, dans un espace autre, génériquement indéterminé, qui échappe à l'opposition dualiste du rire et des larmes, dans un brouillage éthique que le dramaturge veut plus véridique que les catégorisations génériques exclusives.

Œuvre paradoxale qui remet en question les frontières entre sérieux et comique et invite à redéfinir la gaieté comme une forme de légèreté de ton habitée par un enjeu idéologique et une forme de gravité foncière, le théâtre pratiqué par Beaumarchais entend transcender les discriminations génériques et la conception traditionnelle du personnage. L'efficacité dramatique du *Mariage* et la force de ses personnages se jouent précisément dans la proximité, l'oscillation et la réversibilité entre deux postures psychologiques. Le pathétique, tout autant qu'une catégorie poétique, recouvre une réalité éthique : celle d'une disjonction d'avec l'ordre des choses, vécue sur un mode douloureux par le sujet et qui s'exprime dans le rire aussi bien que dans les larmes. Le fondement éthique de la trilogie peut ainsi se résumer, pour

²³ *Mariage*, III, 18, p. 191.

²⁴ *Ibid.*, III, 16, p. 185.

reprendre les termes de J.-P. de Beaumarchais, à cette « vérité du monde nécessairement instable et composite²⁵ » que traduit la devise de Figaro : « Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer²⁶ ». Aussi les scènes les plus pathétiques de la trilogie sont-elles moins celles qui confirment le héros dans son malheur, que celles qui dénoncent la vanité de la gaieté et l'illusoire sécurité de la légèreté. Emblématique de ce pathétique de l'oscillation est le renversement de situation qui, se produisant à l'acte IV du *Mariage*, modifie brusquement la figuration de Figaro et engage la trilogie sur la voie du sérieux. Confronté à ce qu'il considère comme des preuves de l'infidélité de Suzanne, le héros voit ses certitudes et son assurance vaciller. Le critique La Harpe, peu sensible aux grandes scènes de l'acte IV de *La Mère coupable*, « que l'auteur avait crues très pathétiques », mais qui ne sont que « très ineptes », célèbre en revanche la vérité et « le trait d'un fort bon comique, quand Figaro qui se vantait d'une "philosophie imperturbable" sur la jalousie [...] est tout-à-coup pétrifié à la fausse apparence d'une infidélité de Suzanne »²⁷.

Le pathétique gagne donc jusqu'à la gaieté même et les proclamations d'insouciance, nombreuses dans le *Barbier* et le *Mariage*, semblent autant de conjurations d'un sort inéluctable. Toutefois, là encore, l'œuvre de Beaumarchais résiste aux lectures univoques, et l'on constate, que si la trilogie abonde en passages du rire aux larmes, l'oscillation inverse est également possible. La reconnaissance du *Mariage*, à la fois ridicule et potentiellement pathétique dans la mesure où elle apporte au héros une identité qui n'est pas celle dont il avait rêvé, fait finalement l'objet d'une acceptation joyeuse. À Suzanne qui lui demande : « As-tu rien vu de plus étrange ? », Figaro répond : « Ou plutôt d'aussi gai²⁸. » Et de s'écrier, dans un rebond qui signe un regain de combativité : « Chagrin, c'est maintenant que je puis te défier !²⁹ » Le rire n'est donc pas seulement le masque de l'angoisse, il en est aussi l'antidote, dans une logique qui n'est plus celle de la dénégation mais celle de l'affrontement, renversant la souffrance passive en action réformatrice, cette dernière attitude étant en quelque sorte l'essence de Figaro. Là encore, Beaumarchais parvient à dépasser le modèle dramatique.

La construction du personnage chez Beaumarchais, s'effectue donc sur le fond d'une déconstruction du type comique traditionnel et des typologies psychologiques admises. Elle participe de cette « provocation des limites du théâtre³⁰ » qui caractérise la dramaturgie de l'inventeur de Figaro.

²⁵ J.-P. de Beaumarchais, édition citée, introduction, p. V.

²⁶ *Barbier*, I, 2, p. 57.

²⁷ Jean-François de La Harpe, *Lycée ou cours de littérature dramatique*, Paris, Lagier et Frantin, 1821, t. 13, p. 194 et 223.

²⁸ *Mariage*, IV, 1, p. 195.

²⁹ *Ibid.*, III, 18, p. 192.

³⁰ L'expression est d'Anne Ubersfeld dans son bel article « Un balcon sur la terreur : *Le Mariage de Figaro* », *Europe*, avril 1973, n°528, p. 109.

Le personnage dans le temps : fabrique d'une (bizarre) destinée

La complexification du type observable à l'échelle des pièces, apparaît encore plus évidente dès lors que l'on considère l'ensemble formé par la trilogie. Par ce choix structurel original, Beaumarchais ne confirme pas seulement sa volonté de faire du théâtre un genre véritablement mimétique, voué à la représentation d'une réalité individualisée, mais inscrit ses personnages dans un temps qui n'est pas proprement celui du théâtre.

L'élargissement temporel que permet le retour des personnages d'une pièce à l'autre laisse la place à une évolution des caractères qui tend à rapprocher l'existence de l'être de fiction d'une existence réelle³¹. Ainsi, si la réapparition des acteurs du *Barbier* dans les premiers actes du *Mariage* est saluée par certains comme un retour du même, inscrit sous le signe de la permanence des caractères, et constitue pour les spectateurs une expérience originale de reconnaissance³², l'on s'aperçoit bien vite que la récurrence n'a pas pour fonction de confirmer l'être dans son essence mais bien plutôt de révéler l'empreinte du temps et des événements sur les personnages qui ne sont plus envisagés sous le signe de l'identité mais sous celui de l'histoire. Il faut donc être Bartholo pour s'écrier, à propos de Figaro : « Ce drôle est toujours le même !³³ », ou pour continuer à voir en la comtesse Alamaviva « Rosine, [la] trompeuse comtesse³⁴ ». La constance dans le caractère est réservée aux personnages secondaires, réduits au rang d'utilités comiques. Si Bartholo demeure cet « éternel docteur³⁵ », ultime avatar d'un archétype farcesque, les héros se refusent à cette fixation dans une fonction dramatique ou une caractérisation psychologique. « Je ne la suis plus, cette Rosine que vous avez tant poursuivie ! Je suis la pauvre comtesse Almaviva, la triste femme délaissée que vous n'aimez plus », déclare l'épouse bafouée³⁶. « Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? », s'étonne pour sa part Figaro, dans une réplique qui explicite l'absence de reconnaissance et le caractère problématique de l'ipséité³⁷. Et en effet, comment retrouver dans le valet moral et sensible de *La Mère coupable*, refusant la récompense offerte par Almaviva et reniant sa conduite

³¹ Comme le note Pierre Frantz, « La scène saisit du personnage un moment, un aspect de la réalité, laquelle ne peut jamais être autre chose qu'une construction, une suggestion extérieure à la scène. Le personnage de théâtre devient la synecdoque d'un personnage qui le dépasse et qui existe dans un roman virtuel, seul capable de lui donner une "réalité" » (Pierre Frantz, *Beaumarchais, Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable*, Neuilly, Atlande, 2004, p. 126).

³² Qui sera poursuivie par un certain nombre de suites apocryphes du *Mariage*, avant que Beaumarchais lui-même ne reprenne ses personnages pour un troisième volet dans *La Mère coupable*. Voir sur ce point Michel Delon, « Figaro et son double », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1984, p. 774-784.

³³ *Mariage*, I, 4, p. 63.

³⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 63. Les « Caractères et habillements » précisent d'ailleurs : « le caractère et l'habit comme dans *Le Barbier de Séville*, il n'est ici qu'un rôle secondaire » (p. 50).

³⁶ *Ibid.*, II, 19, p. 128.

³⁷ *Ibid.*, V, 3, p. 231.

passée³⁸, celui qui, dans le *Barbier*, récusait les grands mots du genre sérieux pour proclamer son matérialisme³⁹, ou dans le pourfendeur du machiniste Bégearss le génie de l'intrigue qui aidait Lindor à parvenir à ses fins ?

C'est que le théâtre se veut désormais à l'image de la vie, non seulement en ce qu'il impose à la fable et au personnel dramatique un devoir de représentativité, mais aussi dans la mesure où il suppose que l'existence des créatures fictives épouse les mêmes rythmes que celle des être réels, excédant la clôture de l'unité dramaturgique de la pièce, entendue par Aristote comme une action autonome et complète dotée d'un début, d'un milieu et d'une fin. Le temps confère ainsi aux héros de la trilogie une épaisseur inédite, marquant par ses effets l'approfondissement des caractères⁴⁰. L'ambition de la trilogie est fondamentalement historique, que ce soit au niveau de l'individu ou au niveau de l'ordre social⁴¹. Il s'agit de montrer une évolution, de faire de la succession théâtrale un double de la temporalité vécue.

Tel est le sens de la présentation rétrospective de la trilogie selon un schème biographique représentant les âges de la vie, à laquelle se prête Beaumarchais :

Après avoir bien ri, le premier jour, au *Barbier de Séville*, de la turbulente jeunesse du comte Almaviva, laquelle est à peu près celle de tous les hommes.

Après avoir, le second jour, gaiement considéré, dans *La Folle journée*, les fautes de son âge viril, et qui sont trop souvent les nôtres.

Par le tableau de sa vieillesse, et voyant *La Mère coupable*, venez vous vaincre avec nous que tout homme qui n'est pas né un épouvantable méchant, finit toujours par être bon quand l'âge des passions s'éloigne, et surtout quand il a goûté le bonheur si doux d'être père ! C'est le but moral de la pièce⁴².

Schéma qui est bien sûr téléologique, l'enjeu étant d'aboutir, à la fin du parcours à une identité stable, édifiée au gré des aléas de la vie. Tel est le sens de l'exclamation de Figaro, lorsqu'à la scène 18 de l'acte IV de *La Mère coupable*, il s'émerveille du revirement et du pardon accordé par le comte à son épouse fautive : « Vous l'entendez, madame ? Le voilà dans son caractère ! et c'est mon

³⁸ *La Mère coupable*, V, 8, p. 399.

³⁹ *Barbier*, I, 4, p. 61.

⁴⁰ Voir M. de Rougemont, « Beaumarchais dramaturge : le substrat romanesque du drame » *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, septembre-octobre 1984, n°5, p. 714.

⁴¹ B. Didier remarque ainsi que « Le personnage de la comtesse d'une pièce à l'autre a gagné en complexité, en densité, cette densité que donnent le temps et les souffrances de la vie. [...] On peut en dire autant du comte, en ajoutant qu'il est plus marqué par les événements historiques ; donc que chez lui la temporalité personnelle et la temporalité historique se doublent » (*Beaumarchais ou la passion du drame*, *op. cit.*, p. 118).

⁴² « Un mot sur *La Mère coupable* », éd. cit., p. 271-272. De manière révélatrice, le Beaumarchais de *La Mère coupable* recentre l'intrigue sur le personnage du Comte : signe d'un retour au drame, qui fait de la figure paternelle l'une de ses conditions tutélaires. Signe aussi d'un désir de clore enfin le parcours des personnages, d'achever l'élan imaginaire qui faisait de chacune des préfaces précédentes un lieu de relance de l'invention et d'ouverture du sens.

maître que j'entends⁴³ ». L'expérience accomplit l'être, qui n'est pas essence mais construction.

Un tel schéma implique l'instauration d'une durée et d'une continuité bien peu compatibles avec les formes dramaturgiques classiques. Beaumarchais instaure, grâce à la structure trilogique (mais, ce qui est remarquable, *avant même* la réalisation textuelle effective de celle-ci) une ouverture sur le temps et une dramaturgie du devenir. Les pièces, mais aussi et surtout les préfaces qui en sont comme les matrices, regorgent d'échappées proleptiques, offrant un élargissement du champ et un prolongement possible de l'action hors des limites temporelles, narratives et génériques de la pièce. La vie déborde l'espace mesuré des conventions théâtrales, suinte par les pores du modèle de la pièce bien faite. La faute de la comtesse, qui se situe chronologiquement dans l'intervalle de vingt ans qui sépare *Le Mariage* et *La Mère coupable*, est programmée dans la préface de *La Folle Journée*⁴⁴. Et l'avenir de Chérubin fait, dès cette époque, l'objet de conjectures, non seulement de la part de l'auteur⁴⁵, mais aussi de celle des personnages, qui anticipent son libertinage⁴⁶ et même sa fin tragique⁴⁷. Tous ces pronostics se verront confirmés dans *La Mère coupable*.

Cet élargissement temporel de l'existence des personnages, qui participe de ce que M. de Rougemont a nommé le « substrat romanesque du drame⁴⁸ », s'il met en place un dispositif téléologique assurant l'unité et le sens final de la trilogie, couronnant l'avènement d'un héros enfin « vrai », ne réduit pourtant pas le personnage à un cheminement existentiel écrit d'avance, placé sous la tutelle de la logique. Le parcours des héros n'est pas seulement semé d'embûches, il est accidenté, non linéaire, fait de revirements, de surprises, de découvertes sur soi-même, qui forcent à des réajustements permanents⁴⁹. La temporalité de la trilogie, cette temporalité qui construit les personnages bien plus qu'elle n'illustre un caractère programmé, est ouverte à l'inconséquence, intégrant, non sans mélancolie, la trahison des promesses et la déception suscitée, chez les personnages comme chez les spectateurs, par l'évolution des caractères et des comportements. D'autant plus que, chez Beaumarchais, la dramaturgie du devenir se conjugue à des réévaluations rétrospectives qui confrontent les héros, non seulement à un avenir gorgé de possibilités diverses, mais à un passé qui redessine les contours de leur être. Tel est le sens de la

⁴³ *La Mère coupable*, IV, 18, p. 381.

⁴⁴ « Abandonnée d'un époux trop aimé, quand l'expose-t-on à vos regards ? Dans le moment critique où sa bienveillance pour un aimable enfant, son filleul, peut devenir un goût dangereux » (préface du *Mariage*, p. 32).

⁴⁵ « Quand mon page aura dix-huit ans, avec le caractère vif et bouillant que je lui ai donné, je serai coupable à mon tour si je le montre sur la scène » (préface du *Mariage*, p. 35).

⁴⁶ « Oh ! dans trois ou quatre ans, je prédis que vous serez le plus grand petit vaurien ! » (*Mariage*, I, 7, p. 73).

⁴⁷ « À moins qu'un bon coup de feu... » (*Ibid.*, I, 10, p. 90).

⁴⁸ Voir article cité.

⁴⁹ En ce sens, il convient de ne pas minorer, au nom de la récupération moralisatrice de l'époque de *La Mère coupable* la part d'exploration ludique et combinatoire qui préside à l'inventivité des textes liminaires du *Barbier* et du *Mariage*.

reconnaissance centrale du *Mariage*, qui remet en question à la fois l'identité des personnages et les relations qui les lient, redistribuant considérablement les cartes sur un plan diégétique, éthique et esthétique. Cet élargissement temporel de l'action théâtrale se révèle finalement au service d'une complexification des caractères, d'une dramaturgie de l'instabilité, faisant de la notion d'identité un enjeu profondément problématique de ce théâtre.

Un théâtre de l'identité

Parce qu'elle n'est pas fixée mais fluctue du fait de l'écoulement temporel ou des circonstances extérieures, parce qu'elle n'est jamais un acquis mais l'objet d'une construction voire d'une conquête permanente, parce qu'elle est sans cesse remise en question par la confrontation avec l'altérité et la quête de reconnaissance, la thématique de l'identité concentre un certain nombre des enjeux dramatiques et idéologiques de la trilogie, dont l'action semble dès lors indissociable de la place accordée au moi de Figaro.

Or ce moi est foncièrement paradoxal, à la fois objet d'une affirmation vindicative (lorsque le valet se trouve confronté successivement, dans le *Barbier*, à un ordre contre-nature qu'il veut détruire, dans le *Mariage*, à un maître qui le récuse et lui dispute son bien, ou enfin, dans *La Mère coupable*, à un imposteur qui menace l'harmonie familiale) et sujet à une poignante fragilité, du fait d'un déterminisme social qui résiste aux assauts conjoints de la gaieté et de l'esprit philosophique, du fait aussi de l'action délétère du temps et de l'histoire sur les êtres et les relations humaines. Nœud de contradictions, le personnage ne porte pas l'intrigue, mais finit par apparaître comme l'objet même de la pièce, son véritable sujet, problématique à plus d'un titres.

De cette tension entre fanfaronnades et anéantissement, qui donne à l'action de la trilogie sa gravité et sa pertinence historique, le *Mariage de Figaro* fournit l'illustration la plus éloquente, sans doute parce qu'il offre l'ambivalence générique la plus forte et qu'il dramatise ouvertement un affrontement dans lequel se joue la reconnaissance du moi (à travers la lutte pour le droit à la possession et la possibilité d'agir contre l'arbitraire mais aussi à travers l'élucidation du roman familial de Figaro). Avant même le grand monologue et après la remise en question de toutes les certitudes amenée par la découverte de ses origines, la scène 5 de l'acte IV théâtralise ce naufrage du moi de Figaro qui, se voyant dépossédé de la maîtrise du jeu (désormais détenue par Suzanne et la Comtesse), se sentant menacé dans ses acquis, se dégonfle littéralement :

FIGARO, *les mains sur sa poitrine*. - Ce que je viens d'entendre, ma mère, je l'ai là comme un plomb.

Marceline, *riant*. - Ce cœur plein d'assurance n'était donc qu'un ballon gonflé ? Une épingle a tout fait partir⁵⁰.

⁵⁰ *Mariage*, IV, 15, p. 223.

Moment poignant parce qu'il anéantit l'essence du personnage, la gaieté foncière d'un être « donnant le présent à la joie, et s'inquiétant de l'avenir tout aussi peu que du passé⁵¹ », d'un insouciant dont la joie avait bien été désignée comme « folle » par les autres personnages⁵². Moment tragique, où Figaro voit le langage se retourner contre lui, où les mots mêmes de l'affirmation deviennent, dans la bouche de Marceline, les armes d'une démystification moqueuse. Moment central, qui fait vaciller les certitudes et prépare la grande interrogation existentielle de la scène 3 de l'acte V, cette parabase, lieu prédestiné du questionnement identitaire. Au cœur de la trilogie, s'inscrit donc ce qui n'est en rien une digression mais constitue l'essence même de l'enjeu dramatique de l'œuvre, la question de l'identité et de l'affirmation problématique d'un moi fondamentalement instable et menacé. Tel est le sens de la plainte de Figaro, où la construction du personnage s'achève au moment où précisément celui-ci s'évide :

Ô bizarre suite d'événements ! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis : encore je dis ma gaieté, sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce *moi* dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues ; puis un chétif être imbécile ; un petit animal folâtre ; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, faisant tous les métiers pour vivre, maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune ; [...] j'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite, et trop désabusé...⁵³

La reconnaissance véritable, c'est celle d'une identité problématique, non pas idéale et maîtrisée, mais complexe et douloureuse, d'autant plus nôtre qu'elle nous échappe et nous dépasse. Ce que montre Beaumarchais par son traitement si particulier des *topoi* dramatiques, c'est que la seule reconnaissance qui vaille n'est pas celle qui fixe l'identité, assure au personnage une stabilité psychologique et sociale, un état-civil vérifiable, mais celle qui consiste à assumer l'éternel questionnement qui seul fonde l'identité, la pleine conscience de soi.

C'est dans la crise que le personnage prend toute son épaisseur, éprouve véritablement ce qu'il est. Il en va de même pour Florestine qui, voyant son désir bridé par la révélation du lien familial qui l'unit à Léon, s'écrie : « à peine j'apprends qui je suis qu'il faut renoncer à moi-même⁵⁴ ». Tel est encore Chérubin, autre noyau ambivalent de la trilogie, aussi insaisissable que Figaro est omniprésent, dont l'éphémère mais marquante existence scénique est placée

⁵¹ *Ibid.*, I, 4, p. 66.

⁵² *Ibid.*, IV, 1, p. 197.

⁵³ *Ibid.*, V, 3, p. 233-234.

⁵⁴ *La Mère coupable*, IV, 9, p. 363.

sous le signe de l'interrogation et de la fuite⁵⁵ : fuite en avant d'un désir qui refuse de se fixer, d'une identité à peine esquissée et déjà menacée par le pronostic funeste, d'une évanescence adolescente à la fois hypersexuée et androgyne, fuite enfin d'une présence scénique tourbillonnante, marquée, dans le *Mariage*, du sceau de la mobilité avant de se figer, dans *La Mère coupable*, dans des scènes mentales obsédantes. Est-ce un hasard si ce personnage, qui n'apparaît véritablement que dans la pièce centrale de la trilogie, mais que Beaumarchais ne peut se résoudre à faire disparaître totalement, est l'un de ceux qui frappent le plus l'imagination ? L'un de ceux aussi qui incarnent le mieux l'époque de leur création, synthétisant en une figure poétique tous les traits d'un monde aristocratique menacé, quand Figaro devient l'emblème d'un tiers-état conquérant en quête de reconnaissance ?

Chérubin, comme Figaro, sur des modes opposés mais complémentaires, l'un inscrit dans le temps, l'autre figé dans une éternelle jeunesse, mais tous les deux dans l'Histoire, réalisent l'ambition de Beaumarchais : celle de créer des personnages dont la vérité ne s'ancrerait pas dans la stabilité rassurante du type dramatique ou d'une figuration qui proposerait une grille de lecture claire et univoque du réel, mais dans la faculté à exprimer l'histoire – qu'elle soit individuelle ou collective – dans toutes ses contradictions. Si le théâtre de Beaumarchais peut apparaître comme un laboratoire de l'individu, c'est non seulement parce qu'il interroge la notion même d'identité en invitant les spectateurs à se reconnaître dans la crise que traversent les personnages, mais parce qu'il invente pour les protagonistes de la trilogie d'autres modes d'être-à-la-scène, à mille lieues des conventions classiques et des limitations généralement imposées aux personnages de théâtre. À cette identité troublée, pour laquelle il n'est d'autre mode d'affirmation que problématique et d'autre forme d'épiphanie que celle, mouvante et sans cesse réitérable, que lui offre l'énonciation scénique, il faut un modèle dramaturgique nouveau, qui excède les cloisonnements génériques traditionnels et s'attaque aux limites du théâtre. En cela, le personnage est bien le fer de lance de l'invention dramatique de Beaumarchais.

⁵⁵ Voir « Caractères et habillements », éd. cit., p. 50 : « Un désir inquiet et vague est le fond de son caractère. Il s'élance à la puberté, mais sans projet, sans connaissance, et tout entier à chaque événement ».

