

## LES SCÈNES D'EXPOSITION Dans LA TRILOGIE DE BEAUMARCHAIS

Dr. Saddic GHARIB\*

(Accepté le 29/3/2000)

### □ RÉSUMÉ □

*Dans ce travail, nous envisageons d'examiner de près les scènes formant l'exposition des trois pièces de la trilogie espagnole de Beaumarchais: **Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère Coupable.***

*Dans l'introduction, nous définissons les scènes d'exposition et montrons les éléments que l'auteur doit y exposer, ainsi que les types de ces scènes. Nous étudions ensuite les types d'exposition dans la trilogie de Beaumarchais. Puis nous explorons les éléments de son exposition (genre, personnages, action). Nous consacrons ensuite une partie à l'étude des moyens linguistiques dont se sert Beaumarchais pour transmettre son message informatif (interrogation, concision). Quant à l'étude du mouvement du dialogue, elle occupe une partie qui montre les types de phrases utilisées par l'auteur dans son exposition et qui sont susceptibles d'assurer le dynamisme du dialogue. Nous essayons ensuite de voir comment Beaumarchais profite de l'exposition pour critiquer la société de son époque.*

*En étudiant le contenu informationnel et le style de l'auteur dans ces scènes, nous aspirons à découvrir la technique de Beaumarchais relative à l'exposition, ainsi que toute relation éventuelle entre la réussite de ces pièces et la façon avec laquelle elles ont été exposées.*

---

\*Maître de conférences au Département de Français de l'Université Tichrine, Lattaquié - SYRIE.

## المشاهد الافتتاحية في ثلاثية بومارشيه

الدكتور صديق غريب\*

(قبل للنشر في 2000/3/29)

### □ الملخص □

يقوم هذا العمل بدراسة المشاهد الافتتاحية في ثلاثية بومارشيه: حلاق إشبيليا وزواج فيفارو والأم المنبئة، ويطمح إلى اكتشاف تقنية بومارشيه فيما يتعلّق بهذه المشاهد، فيعرّف في المقدمة هذه المشاهد ويبين العناصر التي يتعيّن على الكاتب أن يقدمها للجمهور من خلالها، كذلك يستطلع أنواع المشاهد الافتتاحية. نحاول فيما بعد استكشاف عناصر المشاهد الافتتاحية في ثلاثية بومارشيه (النوع، الشخصيات، الحدث)، ونخصّص بعد ذلك جزءاً لدراسة الوسائل اللغوية التي يستخدمها الكاتب لنقل رسالته الإخبارية (استفهام، إيجاز). أما فيما يتعلّق بإيقاع الحوار فإنه يحتل جزءاً من هذا العمل نبيّن فيه أنواع الجمل التي يستخدمها الكاتب والتي من شأنها أن تؤمّن ديناميكية الحوار. كذلك نحاول أن نرى كيف يستفيد بومارشيه من المشاهد الافتتاحية كي ينتقد مجتمع عصره. نحاول هذا البحث عبر دراسته للمحتوى الإخباري لهذه المشاهد وأسلوب الكاتب في تقديمه أن يستطلع العلاقة المحتملة بين نجاح ثلاثية بومارشيه والطريقة التي تم افتتاحها بها.

\* أستاذ مساعد في قسم اللغة الفرنسية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة تشرين - اللاذقية - سوريا.

## I. Introduction

Lorsque dans le théâtre un acteur converse avec un autre, ce dernier, bien qu'il représente sur le plan fictif un personnage susceptible d'être vrai, ne constitue qu'un prétexte de parole, un faux récepteur, un récepteur transparent qui ne peut, et ne doit en principe, gêner le véritable récepteur de l'acte dramatique, le public. Celui-ci a l'air d'être dans la situation étrange de celui qui surprend une conversation qui n'est pas destinée à lui et qui est censée se dérouler à son insu; il est un récepteur extra-scénique de toutes les informations données sur la scène, y compris bien-sûr celles que charrient les scènes d'exposition. Nous remarquons avec Jean-Pierre Ryngaert que le public a

le statut de destinataire indirect. puisqu'en dernier ressort, c'est à lui que tous les discours sont adressés, même s'ils le sont rarement de manière explicite.<sup>1</sup>

Ainsi, l'acteur/personnage parlant ne sera, à son tour, qu'un faux émetteur, derrière lequel se cache le véritable émetteur, l'auteur, qui communique au public un message précis.

D'autre part, les études traditionnelles effectuées sur les œuvres dramatiques attribuent une importance particulière au code verbal (dialogue) qui n'est pourtant, à la création dramatique, qu'un code parmi d'autres (code musical, gestuel, vestimentaire, etc.) qui peuvent lui être égaux d'importance, surtout chez Beaumarchais. Or, ce code verbal a une mission double de "susciter une réaction précise dans le public [et] de transmettre certaines informations nécessaires"<sup>2</sup> à la compréhension de l'action. Ainsi, les scènes d'exposition sont chargées de remplir prioritairement la deuxième mission auprès du véritable destinataire de l'acte dramatique.

## Définition

Pour définir l'exposition, les chercheurs sont unanimes. Jean-Pierre Ryngaert précise ceci:

[L']exposition: Moment où le dramaturge fournit les informations nécessaires à la compréhension de l'action, où il présente les personnages et entre dans son jeu.

Pour les classiques, l'exposition doit "instruire le spectateur du sujet et des principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts de tous les principaux personnages".<sup>3</sup>

Quant à Jacques Schérer, il trouve que l'exposition est une partie de la pièce qui fait connaître tous les faits nécessaires à l'intelligence de la situation initiale.<sup>4</sup>

Isabelle Delisle souligne que

c'est la présentation des éléments essentiels à la compréhension de la pièce.<sup>5</sup>

Et l'on trouve ailleurs que

l'exposition est en effet, bien souvent, une des manifestations des enclaves diégétiques dans la représentation. Forme très élastique, elle se définit par

<sup>1</sup> Introduction à l'analyse du théâtre, Paris, Dunod, 1996, p. 95.

<sup>2</sup> Gabriel Conesa, La trilogie de Beaumarchais, Paris, puf, 1985, p. 11.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 58.

<sup>4</sup> La dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1966, p. 29.

<sup>5</sup> La scène d'exposition dans le théâtre des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, Paris, revue *L'école des Lettres*, n° 81, 1989-1990, p. 29.

son contenu informationnel.<sup>6</sup>

Or, la brièveté du temps de la représentation rend nécessaire de fournir au public, le plus rapidement possible, toutes les informations indispensables à la compréhension de l'action, de l'éclairer sur l'intrigue, sur ce qu'Anne Ubersfeld appelle "situation de départ".<sup>7</sup> D'autre part, la compréhension d'un acte dramatique exige la vraisemblance de l'action: celle-ci doit se présenter comme une tranche de vie commencée bien avant le lever de rideau, de là l'importante tâche confiée à l'exposition de renseigner le public sur le passé des protagonistes (bien qu'ils soient fictifs), passé en rapport étroit avec l'intrigue qui doit se jouer sur la scène.

### Les éléments à exposer<sup>8</sup>

Dès l'apparition du (des) premier(s) personnage(s), plusieurs données doivent être clarifiées. Elles concernent particulièrement:

1. **Le genre:** Le public doit être fixé quant au genre de la pièce. Il est notoire que dans le théâtre classique l'apparition d'un valet (tel que Sganarelle, Scapin, ou Arlequin) ou d'une soubrette (Lisette entre autres) donne systématiquement le ton de la comédie. Le décor, les costumes sont également des éléments révélateurs du genre.
2. **Les personnages:** Il est impératif que l'exposition présente non seulement les personnages présents sur la scène, mais également ceux qui, bien qu'absents, auront un rôle important à jouer dans l'intrigue.
3. **L'action:** Puisque d'ordinaire l'intrigue commence bien avant le début de la représentation, l'exposition, pour rendre l'action compréhensible, doit nécessairement fournir des renseignements relatifs au passé des personnages et aux relations entre eux. Nous verrons que le deuxième volet de la trilogie de Beaumarchais, ainsi que le troisième, comprennent des personnages nouveaux que l'auteur, dans ses expositions, a reliés habilement aux parties précédentes de l'histoire.

### Les qualités d'une bonne exposition

Dans une édition consacrée au *Mariage de Figaro*, Pol Gaillard donne une définition des trois qualités essentielles que toute "bonne exposition doit [...] avoir"<sup>9</sup>:

-Elle doit apprendre aux spectateurs, le plus rapidement possible, tout ce qu'il leur faut savoir pour comprendre l'action et l'attitude des personnages, et préparer sans qu'ils s'en doutent les péripéties principales de l'intrigue;

-elle doit être vraisemblable: les personnages en scène doivent parler pour eux et non pour nous (puisque'ils ne savent pas que nous les écoutons); si nous apprenons de leur bouche un certain nombre de choses, ce doit être parce qu'ils sont obligés de se le dire, étant donné la situation;

-elle doit être intéressante, c'est-à-dire, dans une comédie satirique, être déjà comique, -et satirique; nous indiquer déjà quelques uns des thèmes de la pièce.<sup>10</sup>

<sup>6</sup>G. Girard, R. Ouellet et C. Rigault, *L'univers du théâtre*, Paris, puf, 1995, p. 152.

<sup>7</sup>*Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1993, p. 208.

<sup>8</sup>Voir, sur cette question, l'article cité d'Isabelle Delisle.

<sup>9</sup>Beaumarchais, *le Mariage de Figaro*, texte intégral annoté par Pol Gaillard, Paris, Bordas, 1985, p. 57.

<sup>10</sup>Op. cit., p. 57.

### Les types d'exposition

D'habitude, on divise en plusieurs types les scènes d'exposition, selon les personnages qui les jouent. Ici, nous citons uniquement trois types que nous jugeons intéressants pour cette étude:

1. Un seul personnage fait l'exposition. Il s'agit du monologue qui risque d'être statique, vu le nombre d'informations qu'il doit transmettre au public<sup>11</sup>. Dans sa trilogie, Beaumarchais a ouvert deux pièces, *Le Barbier de Séville* et *La Mère coupable* avec un seul personnage sur la scène, respectivement, le Comte et Suzanne, mais il n'a point tardé à animer l'exposition de ces deux pièces avec un autre personnage, Figaro.
2. Deux valets mis en scène peuvent faire, dans un dialogue soutenu par la vivacité, une exposition suffisamment animée. Il va sans dire que ce type d'exposition convenait à merveille à la comédie en particulier. Beaumarchais, nous le verrons, ne manquera pas de s'en servir dans *Le Mariage de Figaro*.
3. L'exposition peut également être jouée par le couple maître/valet. Rencontre intéressante et thème cher au dix-huitième siècle et pour cause. Beaumarchais en fera un usage différent de celui de ses contemporains: les deux protagonistes sont présentés en parfait accord dans l'exposition du *Barbier de Séville*.

### Paradoxe

Toutefois, il faut signaler que la scène d'exposition, vu les exigences auxquelles elle est soumise, est la partie la plus paradoxale de l'œuvre dramatique. Isabelle Delisle s'exprime à ce propos avec les termes suivants:

Prisonnière d'un temps étroit et de la nécessité d'informer suffisamment doucement et suffisamment rapidement le spectateur, la scène d'exposition est sans doute de toute la pièce celle qui est la plus soumise aux contraintes de la théâtralité. Et pourtant c'est celle qui doit être la plus séduisante puisqu'il s'agit de conquérir une salle, ce qui [au dix-huitième siècle] n'est pas chose aisée si l'on considère les habitudes des spectateurs et l'éclairage de la salle. Alors que la simplicité voudrait que cette exposition soit un récit [...], il faut au contraire multiplier les ruses pour informer tout en séduisant. La scène qui, par définition, est la plus statique doit être la plus dynamique: tel est le paradoxe de la scène d'exposition.<sup>12</sup>

Comme annonce l'intitulé de cette étude, nous envisageons ici d'examiner de près les scènes formant l'exposition des trois pièces de la trilogie espagnole de Beaumarchais: *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* et *La Mère Coupable*. Selon l'étude effectuée sur les scènes d'ouverture de ces pièces, et d'après leurs contenus informationnels, nous constatons que l'exposition de chacune est faite dans les scènes suivantes:

*Le Barbier de Séville* (comédie): acte I, scènes 1, 2, 3;

*Le Mariage de Figaro* (comédie): acte I, scène première;

*La Mère coupable* (drame): acte I, scène 1 et 2.

En étudiant l'exposition de ces pièces, ce travail aspire à découvrir la technique de Beaumarchais relative aux scènes d'exposition, ainsi que toute relation éventuelle entre la réussite de ces pièces et la façon avec laquelle elles ont été exposées.

---

<sup>11</sup>Cf. supra, rubrique: Définition.

<sup>12</sup>Op. cit., p. 30.

## II. Types d'exposition

L'exposition du *Barbier de Séville* met en scène un seigneur et son ancien valet. Or, bien que les rapports entre ces deux personnages doivent s'inscrire dans le registre des rapports maître/valet, traditionnellement hostiles l'un à l'autre, Beaumarchais en présente une image trop pacifique pour un dix-huitième siècle bouillonnant. Le comte Almaviva et son valet Figaro s'entendent parfaitement. Le premier s'amuse à se moquer de son valet:

**LE COMTE.** – Cette tournure grotesque...

.....  
**LE COMTE.** – [...] c'est ce coquin de Figaro.<sup>13</sup>

Alors que le second est content de répondre avec des compliments exprimant sa gratitude et son entière soumission:

**FIGARO.** – [...] Cet air altier et noble. . .

.....  
**FIGARO.** – [...]; voilà les bontés familières dont vous m'avez toujours honoré.

.....  
**FIGARO.** – [Je suis] prêt à servir de nouveau Votre Excellence en tout ce qu'il lui plaira de m'ordonner.<sup>14</sup>

Certes, ceci est propre à réfuter les propos de ceux qui tendent à trouver dans l'œuvre de Beaumarchais un germe de révolution sociale. Il est vrai qu'en 1775, année de la création du *Barbier de Séville*, on était encore loin de la prise de la Bastille, mais même dans *Le Mariage de Figaro*, créé quelques années avant la Révolution Française, il est difficile de prétendre lire une ébauche d'une révolte ancillaire.

Conformément à une grande partie des scènes d'exposition des comédies du dix-huitième siècle, celle du *Mariage de Figaro* est réalisée par deux valets qui non seulement jouent un rôle important dans la pièce, mais aussi, et surtout, dans la vie de leurs maîtres. Comme dans *Le Barbier de Séville*, le bonheur du comte dépend, d'une façon ou d'une autre, de son valet Figaro. Celui-ci figure dans l'intitulé et l'exposition des deux comédies de cette trilogie. Or, loin de vouloir prouver la place exceptionnellement importante de ce personnage dans ces pièces, nous croyons utile de remarquer que nous le rencontrerons également dans l'exposition de *La Mère Coupable*. Ainsi, nous remarquons que Beaumarchais insiste sur la présence de l'élément ancillaire dans son exposition pour des raisons qui dépendraient de sa volonté de gagner, en tant qu'auteur connu par son immense richesse, la sympathie du public pauvre, en l'occurrence, le parterre. De même, constatons-nous que Beaumarchais semble dire que les deux fiancés, Suzanne et Figaro, sont les mieux placés pour exposer les problèmes de leur union dans *Le Mariage de Figaro*, et ceux de leurs maîtres dans les deux autres pièces; donc, spectateurs et lecteurs doivent ainsi être bien renseignés.

De même, est-il utile de constater que le personnage du valet dans le théâtre du dix-huitième siècle a souvent été porteur d'un double message philosophique et comique<sup>15</sup>. Si Beaumarchais ne cherchait pas à inscrire le nom de son valet dans la

---

<sup>13</sup> *Le Barbier de Séville*, I, 2.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Surtout à la Comédie Italienne établie à Paris par le Régent duc Philippe d'Orléans en 1716 et disparue lors de sa fusion avec l'Opéra-comique en 1762.

liste des valets-philosophes, il a excellé à lui faire produire des effets comiques qui avaient pour but d'égayer la pièce.

### III. *Éléments exposés*

#### 1) **Le genre:**

Dès le lever de rideau sur *Le Barbier de Séville* on entre dans l'univers de la comédie: un noble déguisé attend sa bien-aimée sous sa fenêtre; un barbier arrive en chantant joyeusement sur sa guitare: "*Bannissons le chagrin*". La deuxième scène est imbue d'ironie.

**FIGARO.** –[...], je vendais souvent aux hommes de bonnes médecines de cheval...

**LE COMTE.** –Qui tuait les sujets du roi!

**FIGARO.** –Ah, ah, il n'y a point de remède universel.

.....  
**FIGARO.** –De retour à Madrid, je voulus essayer de nouveau mes talents littéraires; et le théâtre me parut un champ d'honneur...

**LE COMTE.** –Ah! Miséricorde!<sup>16</sup>

Quant à l'exposition du *Mariage de Figaro*, trois éléments concourent à peindre le genre de la pièce:

a) L'apparition de deux valets à l'exposition tient traditionnellement de la comédie.

b) Figaro est connu du public comme héros de comédie dès *Le Barbier*; son apparition à l'exposition du *Mariage* transporte le spectateur automatiquement dans le monde de la comédie. Signalons que le public doit se douter quant au genre de la pièce bien avant le lever de rideau grâce à cette connaissance du héros dont le nom figure dans l'intitulé de la pièce.

c) Le ton de la comédie apparaît dans le dialogue. Les deux personnages de l'exposition traitent légèrement et avec humour le sujet le plus important pour eux, celui du danger menaçant leur mariage: "*Tu ris friponne!*" dit Figaro à Suzanne après avoir pris part des intentions du comte. Et quelques lignes après, on exprime joie et bonheur à travers le mouvement et le dialogue qui auraient, seuls, suffi pour indiquer le genre de la pièce:

**FIGARO.** –Pour m'ouvrir l'esprit, donne un petit baiser.

**SUZANNE.** –À mon amour aujourd'hui? Je t'en souhaite! Et qu'en dirait demain mon mari?

Figaro l'embrasse.

**SUZANNE.** –Eh bien! Et bien!

**FIGARO.** –C'est que tu n'as pas d'idée de mon amour.

**SUZANNE, se défriquant.** –Quand cesserez-vous, importun, de m'en parler du matin au soir?

**FIGARO, mystérieusement.** –Quand je pourrai te le prouver du soir jusqu'au matin.

On sonne une seconde fois.

**SUZANNE, de loin, les doigts unis sur sa bouche.** –Voilà votre baiser, monsieur: je n'ai plus rien à vous.

---

<sup>16</sup>*Le Barbier de Séville*, I, 2.

**FIGARO**, court après elle. –Oh! Mais ce n'est pas ainsi que vous l'avez reçu.<sup>17</sup>

Cependant, l'exposition de *La Mère coupable*, bien que jouée par les mêmes personnages que celle du *Mariage*, à savoir Figaro et Suzanne, devait annoncer un drame. Le ton y est sérieux, le vocabulaire utilisé relève du registre de la mélancolie:

Scène première:

"triste... fleurs noires... elle pleurait... deuil... cœur blessé... noir... triste..."

Scène II:

**SUZANNE**. –Tu as le ton bien soucieux!

.....  
**FIGARO**. –[...] l'humeur du comte est devenue sombre et terrible!

.....  
**FIGARO**. –Comme madame est malheureuse!

Ainsi, Beaumarchais a réussi à bouleverser les prévisions probables du public quant au genre de cette pièce. Béatrice Didier essaye d'explorer les raisons de ce passage de la comédie au drame. Elle souligne que Beaumarchais change de genre littéraire en changeant l'âge de ses personnages: la comédie convenait à leur jeunesse, le ton moral du drame convient à leur maturité et aux premières atteintes de l'âge.<sup>18</sup>

## 2) Les personnages:

L'exposition du *Barbier de Séville* présente tous les personnages principaux de la pièce. Dans le monologue d'ouverture, le comte se présente sans se nommer. Il déclare même qu'il est déguisé, et il nomme la jeune fille qui le fait attendre: Rosine, qui est donc le premier personnage nommé de la trilogie de Beaumarchais<sup>19</sup>. Elle paraît suffisamment et innocemment intrigante pour faire parvenir sa lettre au comte malgré la surveillance imposée sur elle par le barbon. Elle est sûrement belle, puisqu'elle fait oublier au comte toutes les beautés de la cour, et le fait venir à Séville tous les matins attendre sous sa fenêtre uniquement pour l'apercevoir.

Le comte et Figaro se présentent mutuellement dans une scène de reconnaissance:

**FIGARO**. – [...] c'est le comte Almaviva.

**LE COMTE**. – [...] c'est ce coquin de Figaro.<sup>20</sup>

Le spectateur découvrira à travers le récit de Figaro qu'il est le barbier attendu. Il révèle son caractère gai et joyeux dès les premiers mots qu'il prononce sur la scène: "*Bannissons le chagrin*". Et peut-être devons-nous chercher les indices sur le caractère de Figaro même avant que celui-ci ne commence à parler; on les trouve dans la didascalie du début de cette deuxième scène: "*Il chantonne gaiement*". Toutefois, cette gaieté ne tardera pas à s'avérer un peu fragile: Figaro s'écriera bientôt, en réponse aux questions posées par le comte: "*Voilà précisément la cause de mon malheur*".

---

<sup>17</sup>*Le Mariage de Figaro*, I, 1.

<sup>18</sup>Beaumarchais ou la passion du drame, Paris, puf, 1994, p. 114.

<sup>19</sup>L'on sait le degré d'intérêt qu'elle suscitera dans la troisième partie de la trilogie. Elle donnera même l'impression d'être au centre de cette trilogie qui semble avoir été créée pour raconter son histoire: elle est le seul personnage dont on suivra le développement minutieusement.

<sup>20</sup>*Le Barbier de Séville*, I, 2.

Donc, gaîté et chagrin coexistent chez Figaro qui se trouve conduit à justifier ce paradoxe dans une tirade qui fait appel à son fameux monologue du *Mariage de Figaro* (V, 3). Or, malgré cet aspect mélancolique, qui fera partie essentielle de son caractère tout au long de sa vie dramatique, nous ne pouvons pas nous empêcher d'apprécier sa remarquable jovialité qui, trouvons-nous, prépare le spectateur aux différentes aventures joyeuses que connaîtront les deux "amis", le comte et Figaro. Et bien qu'il parvienne à faire croire qu'il est au centre des deux premiers volets de la trilogie, vu leurs intitulés, Figaro "ressemble aux Arlequins des parades, et à ceux qui servent de repoussoirs à l'élégance des maîtres dans les comédies de Marivaux".<sup>21</sup>

Quant au comte, il est brièvement présenté dans l'exposition. Nous savons qu'il est "noble" et très puissant<sup>22</sup>, et s'il a recours au déguisement lorsqu'il vient à Séville pour voir Rosine, c'est qu'il est bien connu dans toute l'Espagne. Il est gai, intrigant, prêt à faire tout ce qu'il faut pour conquérir "le cœur de Rosine". Déguisements et intrigues sont donc pour lui des armes légitimes pour parvenir à ses fins<sup>23</sup>. Son déguisement lors de sa première apparition sur la scène annonce les multiples déguisements auxquels il procédera tout au long de la pièce.

De son côté, Bartholo apparaît comme le représentant de l'esprit rétrograde. Ennemi des idées nouvelles, il parle du siècle des Lumières avec les termes suivants:

**BARTHOLO.** – [...] Qu'a-t-il produit pour qu'on le loue? Sottise de toute espèce: la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme<sup>24</sup>, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie, et les drames...<sup>25</sup>

Il est jaloux, nerveux, de mauvaise humeur, dur avec Rosine à qui il interdit d'ouvrir la jalousie. Mais toutes ses précautions sont inutiles car elles n'empêchent point Rosine de se mettre en contact avec le comte.

Parmi les quatre personnages formant les deux couples principaux dans la pièce du *Mariage*, seule Suzanne est méconnue du public. Les trois autres ayant déjà paru dans *Le Barbier de Séville*, l'exposition du *Mariage de Figaro* doit se charger de présenter Suzanne de la façon la plus détaillée afin que le public puisse suivre la suite de l'histoire de la famille Almaviva sans inconvénient, et sans qu'il ait l'impression qu'elle est intruse à cette histoire: l'exposition du *Mariage* n'y manquera pas.

Dans la première scène de cette pièce, Suzanne est richement décrite. Figaro, dès sa deuxième réplique, nous fait comprendre qu'elle est sa fiancée qu'il chérit, et nous apprenons ensuite:

\* Qu'elle est une "belle fille" désirée de son fiancé qui lui demande un baiser et l'embrasse, mais aussi du comte, seigneur Almaviva;

\* qu'elle ressent de l'amour qui augmente son charme;

<sup>21</sup>René Pomeau, *Beaumarchais*, Paris, Hatier, 1962, p. 147.

<sup>22</sup>Nous remarquons qu'il ne résoudra l'intrigue à la fin de la pièce du *Barbier* qu'en faisant valoir ses titres de noblesse.

<sup>23</sup>Dans *Le Mariage*, Figaro compte sur ces deux traits pour faire face à la malice du comte et justifie sa conduite en la prétendant une loi naturelle: "Se venger de ceux qui nuisent à nos projets, en renversant les leurs, c'est ce que chacun fait, c'est ce que nous allons faire nous-mêmes..." (II, 2). Ainsi, il fait preuve d'une parfaite compréhension du caractère du comte et il montre que ce dernier n'a pas changé depuis le premier volet de la trilogie.

<sup>24</sup>Mot inventé par Beaumarchais pour désigner ici de manière péjorative la tolérance religieuse.

<sup>25</sup>*Le Barbier de Séville*. I. 3.

\* qu'elle est aimable et très gaie: elle appelle Figaro: "*mon fils*" et lui rend le baiser qu'il lui avait donné: "*Voilà votre baiser, monsieur, je n'ai plus rien à vous*";

\* qu'elle est finement ironique. Elle reprend les mêmes termes de Figaro pour se moquer de sa crédulité, comme dans l'exemple suivant:

**FIGARO.** –La nuit, si madame est incommodée, elle sonnera de son côté; zeste, en deux pas tu es chez elle. Monseigneur veut-il quelque chose: il n'a qu'à tinter du sien; crac, en trois sauts me voilà rendu.

**SUZANNE.** –Fort bien! Mais quand il aura *tinté* le matin, pour te donner quelque bonne et longue commission, zeste, *en deux pas*, il est à ma porte, et *crac, en trois sauts*...<sup>26</sup>

\* Qu'elle dispose d'une personnalité ferme, sûre d'elle-même. L'extrait que nous citons ici se situe au moment où les deux fiancés parlent de la chambre offerte méchamment par le comte:

**SUZANNE.** –Et moi, je n'en veux point.

**FIGARO.** –Pourquoi?

**SUZANNE.** –Je n'en veux point.

**FIGARO.** –Mais encore?

**SUZANNE.** –Elle me déplaît.

**FIGARO.** –On dit une raison.

**SUZANNE.** –Si je n'en veux pas dire?<sup>27</sup>

Ainsi, Suzanne marque sa supériorité sur Figaro au niveau de la personnalité. Cette supériorité et cette fierté qu'on remarque chez elle ne doivent-elles pas être imputées premièrement au fait qu'elle soit sûre de l'amour de Figaro? Celui-ci proteste en criant: "*Oh! Quand elles sont sûres de nous!*" Et deuxièmement au fait qu'elle soit désirée par le comte lui-même, irréfutable preuve de son mérite et de son charme.

Cette supériorité, elle la marquait au fur et à mesure, en passant du conditionnel: "*Il faudrait m'écouter tranquillement*" à l'impératif: "*Apprends*" et "*Ne le frotte donc pas*", ce qui la met dans une situation lui permettant même d'analyser la personnalité de son fiancé: "*De l'intrigue, et de l'argent, te voilà dans ta sphère.*"

Ainsi, l'exposition réussit à fournir des informations quasi complète sur les différents traits de la personnalité de Suzanne, et à rendre plausible son entrée dans le jeu et son intégration dans la *famille* de la trilogie.

L'exposition de *La Mère coupable* devait nous renseigner sur les personnages que nous connaissons déjà, le temps qui s'était écoulé entre les deux dernières pièces de la trilogie n'a pas effectué un changement considérable sur eux. Un peu vieillis, les quatre héros ont gardé, chacun de son côté, presque le même caractère d'antan, avec un peu de mélancolie, due à l'âge, qui vient ajouter un charme particulier au rôle du comte, et surtout à celui de la comtesse. Figaro garde toujours son inaltérable gaîté et son goût pour l'intrigue, Suzanne sa fidélité et sa perspicacité.

Le nouveau personnage qui apparaît dans cette pièce est un hypocrite, caractère traditionnel de la comédie classique. Contrairement à Figaro, Honoré Bégearss manque d'originalité; son surnom Tartuffe fait penser franchement au héros de Molière, mais si "le Tartuffe de Molière feignait la dévotion, celui de Beaumarchais simule la vertu"<sup>28</sup>. Il a eu un grand ascendant sur toute la famille Almaviva, sauf Figaro et sa femme, et, tout en feignant la probité, il cherchait à s'approprier et les

<sup>26</sup>*Le Mariage de Figaro*, I, 1.

<sup>27</sup>*Le Mariage de Figaro*, I, 1.

<sup>28</sup>B. Didier, op. cit., p. 97.

biens du chef de la famille et l'amour de la belle. C'est donc un Tartuffe de la probité qui suit presque le même parcours que celui du Tartuffe de Molière. Ne serait-ce pas l'une des raisons qui ont empêché ce personnage de rencontrer un accueil favorable auprès du public?

### 3) L'action:

Le monologue d'ouverture du *Barbier de Séville* comporte un important lot de renseignements, et montre un Beaumarchais fidèle aux classiques: dès l'ouverture de sa pièce, il informe le public à propos du temps et du lieu. Le comte parle du "jour", de "l'heure" de l'événement, et il dit qu'il vient à cet endroit "tous les matins". De même, précise-t-il qu'il est à Séville, ville espagnole. Mais pourquoi Séville? R. Pomeau apporte la réponse suivante:

Sans dérouter les spectateurs français, le dépaysement ajoute à la comédie un certain charme exotique.<sup>29</sup>

Et l'on sait bien que Beaumarchais a effectué plusieurs séjours en Espagne.

L'exposition du *Mariage* procède de la même façon en informant le public au sujet du lieu: la chambre offerte par le comte est mentionnée dès le début de la pièce. Il va de même en ce qui concerne l'exposition de *La Mère coupable*. Ici, les indications sur le lieu se multiplient. L'action se déroule désormais à Paris, et l'information en est donnée successivement:

SUZANNE. -[...] si nous étions en Espagne...

.....  
FIGARO. -[...] nous sommes à Paris...<sup>30</sup>

Par cette succession, Beaumarchais voulait probablement éviter de choquer le public de ce changement inattendu du lieu au sein de la trilogie, il éprouve même le besoin de se justifier:

FIGARO. -Que ce profond machinateur (Bégearss) a su les entraîner (les Almayiva) de l'indolente Espagne en ce pays, remué de fond en comble, espérant y mieux profiter...<sup>31</sup>

Rappelons, encore une fois, qu'à l'exposition du *Barbier*, le comte nomme la jeune fille qu'il attend: Rosine. Il signale également la nature de leur relation à ce moment de l'histoire: "c'est une femme à qui [il n'a] jamais parlé". Et il déclare franchement son amour pour elle en langage nobiliaire: "[le bonheur] est pour moi dans le cœur de Rosine". Déclaration qui renseigne le spectateur sur sa classe sociale, mais aussi sur les raisons de son déguisement.

Il s'agit donc, conformément aux obligations de l'exposition, d'un flux de renseignements d'une grande précision. De là, on peut affirmer que cette scène, bien qu'elle soit statique, est l'une des plus réussies des scènes d'exposition de l'époque pour des raisons qu'il serait fastidieux de les rappeler ici.

Par contre, la première apparition de Figaro sur la scène, accompagné de chant et de musique, ne sert point l'exposition de l'intrigue. Mais la série des questions que pose le comte à Figaro a évidemment pour but de conduire celui-ci à fournir au spectateur maintes informations relatives à son passé, utiles à la perception des différentes dimensions de son caractère. D'autre part, cette scène, on le voit, est porteuse d'un effet comique délimitant la nature de la relation entre le maître et le

<sup>29</sup>R. Pomeau, op. cit., p. 143.

<sup>30</sup>*La Mère coupable*, I, 2.

<sup>31</sup>Ibid.

valet, et justifiant la grande collaboration dont Figaro fera preuve en aidant le comte à épouser Rosine.

Remarquons également que lorsque les deux personnages échangent un dialogue "gratuit" pour "jaser" (selon l'expression du comte), rire ou jouer un instant de leur rencontre, l'auteur n'intervient point pour remettre le dialogue sur le circuit de l'information, mais il laisse à ses personnages l'entière liberté d'introduire à son exposition tout ce qui est susceptible de l'agrémenter, sans pour autant s'attarder à retourner audit circuit. Manifestant une aptitude d'une collaboration illimitée avec son ancien maître, Figaro annonce l'essentiel de l'intrigue du *Barbier de Séville*<sup>32</sup>:

**FIGARO.** – [...] Vous me voyez enfin établi à Séville, et prêt à servir de nouveau Votre Excellence en tout ce qu'il lui plaira de m'ordonner.<sup>33</sup>

La troisième partie de cette exposition complète aux yeux du public le schéma du conflit sentimental, sujet de l'intrigue. Il s'agit ici d'un schéma traditionnel d'un vieux barbon cherchant à épouser une jeune fille amoureuse d'un jeune homme. La fin d'une telle action est sûrement sous-entendue par le public. Ainsi, en annonçant l'intrigue traditionnelle, l'auteur ne peut éviter, pensons-nous, d'annoncer le dénouement traditionnel. Donc l'intérêt du public ne sera pas centré sur la connaissance du dénouement, mais plutôt sur celle des démarches qui doivent aboutir à ce dénouement. Pour le moment, on voit que Rosine est du côté du comte, donc, chacun d'eux est un objet de désir pour l'autre, et, il est clair, le barbon jouera le rôle de l'opposant, Figaro celui de l'adjuvant. Ainsi, tous les éléments de l'intrigue sont présentés sans équivoque, et l'action peut maintenant commencer.

Puisque dans l'exposition du *Mariage de Figaro*, Beaumarchais n'avait pas à présenter ses personnages, déjà connus dès *Le Barbier*, sauf Suzanne bien sûr, il était fort logique d'entrer directement dans le jeu<sup>34</sup>, et l'on remarque qu'il le fait dès la didascalie de l'ouverture de la pièce: "*Suzanne attache à sa tête, devant une glasse, un petit bouquet de fleurs d'orange, appelé chapeau de la mariée.*" On est donc devant la future femme de Figaro annoncée indirectement dans l'intitulé de la pièce. Cette idée est confirmée dès la troisième réplique, lorsque Figaro appelle la jeune fille "*ma charmante*", en fournissant une précision importante sur le temps de l'action qui est "*le matin des noces*".

Quant à Suzanne, elle va entamer le projet informationnel de la pièce avec une question posée à Figaro: "*Que mesures-tu donc là, mon fils?*" Question qui nécessite une réponse, donc, une information en destination du public. Ainsi, la porte s'ouvre sur une rafale d'informations que l'exposition s'appliquera à fournir.

La question de Suzanne est évidemment celle de tout le public qui a sans doute la curiosité de savoir ce que mesure Figaro. La réponse de celui-ci montre une générosité de la part du comte, alors que le refus du don par Suzanne laisse entendre qu'il y a un problème (indispensable à toute intrigue). Le "*pourquoi*" de Figaro n'aura pas directement de réponse satisfaisante, et il faudra que Figaro insiste et décrive les soi-disant qualités de la chambre pour amener Suzanne à parler et à expliquer ce qui la préoccupe. La première explication:

a) –Fort bien! Mais quand il aura tinté le matin, pour te donner quelque bonne et longue commission, zeste, en deux pas, il est à ma porte, et crac, en trois sauts...

ne suffira pas, semble dire Beaumarchais, à désabuser tout le public. La deuxième:

<sup>32</sup>Mais également celle de *La Mère coupable*.

<sup>33</sup>*Le Barbier de Séville*, I, 2.

<sup>34</sup>Cf. supra, définition de l'exposition fournie par Jean-Pierre Ryngaert.

b) –Il y a mon ami, que, las de courtiser les beautés des environs, monsieur le comte Almaviva veut rentrer au château, mais non pas chez sa femme; c'est sur la tienne, entends-tu, qu'il a jeté ses vues, auxquelles il espère que ce logement ne nuira pas.

est assez éloquente; mais pour plus de précision sur l'objectif réel de l'offre de cette chambre, la jeune fille soulignera à son maleureux fiancé:

c) –Apprends qu'il la destine à obtenir de moi secrètement, certain quart d'heure, seul à seule, qu'un ancien droit de seigneur...

Dans les trois répliques a, b et c, à contenu informatif croissant, il est question de la chambre qui devrait faciliter au comte la réalisation de son projet. Mais à partir de ce moment, et pour tout le reste de la pièce, il ne sera question que de l'abominable droit de seigneur. Ainsi, l'histoire de la chambre aura servi de formidable prétexte pour entrer dans le jeu; de même, pouvons-nous comprendre maintenant comment Suzanne, en évoquant au début de la scène le sujet de la chambre avec sa question citée plus haut, elle ouvrait l'action de toute la pièce.

Figaro, quant à lui, ne joue pas dans cette scène uniquement le rôle de provocateur d'informations, mais il en fournit à son tour: si le droit de seigneur existait vraiment<sup>35</sup>, le comte n'en avait pas le droit, l'ayant "aboli" en se mariant. Cette information aura sa valeur tout au long de la pièce, car les "alliés"<sup>36</sup> qui meneront un combat contre la réalisation des désirs du comte ne seront pas motivés uniquement par leur conviction que ce "droit" est inhumain, mais aussi par leur certitude que le comte, par sa propre promesse, n'en a plus le droit.<sup>37</sup>

À noter donc que l'exposition du *Mariage de Figaro* répond bien à sa fonction d'annonciatrice de l'intrigue; ainsi les principales dimensions du jeu y sont connues, et il faut, pour réaliser le mariage de Figaro et de Suzanne, éloigner la menace que représente pour eux le comte Almaviva. Or, si simple à l'exposition, l'intrigue de cette pièce se complique tellement par la suite; Figaro sera fameux par sa capacité de "mener une intrigue"<sup>38</sup>, et Beaumarchais, grâce à cette pièce, par son habileté dans les pièces à intrigue compliquée, par sa "prestigieuse magie avec laquelle il noue et dénoue les intrigues et les imbroglios les plus compliqués"<sup>39</sup>. Or, désabusons-nous, cette simplicité de l'intrigue manifestée à l'exposition n'est point trompeuse pour les connaisseurs, car il est presque évident que "le repérage rapide, et presque automatique, du conflit, marque la complexité d'une pièce".<sup>40</sup>

L'exposition de *La Mère coupable* est sans doute la moins heureuse de la trilogie. Elle ne réussit pas à renseigner le public suffisamment sur la situation. Beaumarchais complique l'intrigue de cette pièce à l'extrême, mais il ne réussit pas, comme dans l'exposition du *Barbier* et celle du *Mariage*, à l'exposer efficacement: les données informationnelles fournies ne sont pas en mesure de permettre au public de la repérer. Elles nous apprennent seulement l'installation dans la maison des Almaviva d'un Tartuffe cherchant et le bien et l'amour, semant la dissension au domicile, et ce dans une réplique assez longue par rapport au dialogue habituel de l'exposition des

<sup>35</sup>Le *Petit Larousse*, 1997, souligne que ce droit que "la mémoire public a attribué au seigneur" est "légendaire", p. 296. En d'autre terme, cette pratique s'appelait "droit de cuissage".

<sup>36</sup>La comtesse, Figaro et Suzanne.

<sup>37</sup>À signaler que la pièce ne fait que critiquer indirectement ce "droit" sans lui porter aucune désapprobation. Figaro ne s'y oppose nullement, ce qui le dérange, c'est le fait que le comte ne tient pas sa promesse: "Si monsieur le comte, en se mariant, n'eût pas aboli ce droit honteux, jamais je ne t'eusse épousé dans ses domaines." (I, 1).

<sup>38</sup>*Le Mariage de Figaro*, II, 2.

<sup>39</sup>L. Jovet, *Beaumarchais vu par un comédien*, Paris, Revue Universelle, 1936, p. 526.

<sup>40</sup>J.-P. Ryngaert, op. cit., p. 57.

deux pièces précédentes de la trilogie, ce qui fait que l'information est fournie ici d'une façon presque didactique; elle est mal justifiée dans le dialogue, étant donné que les deux personnages sont au courant du problème:

**FIGARO.** –Encore faut-il bien s'expliquer pour s'assurer que l'on s'entend. N'est-il pas avéré que cet astucieux Irlandais, le fléau de cette famille, après avoir chiffré, comme secrétaire, quelques ambassades auprès du comte, s'est emparé de leurs secrets à tous? Que ce profond machinateur a su les entraîner de l'indolente Espagne en ce pays, remué de fond en comble, espérant y mieux profiter de la désunion où ils vivent pour séparer le mari de la femme, épouser la pupille, et envahir les biens d'une maison qui se délabre? <sup>41</sup>

Le tort que l'on attribue à l'exposition de cette pièce n'est point d'avoir manqué d'annoncer toutes les situations cocasses ou les innombrables imbroglios inextricables qui forment le tissu dramatique de la pièce, mais de n'avoir pas été à la hauteur de la mission essentielle de toute exposition, celle d'impliquer le public dans l'intrigue et d'éveiller sa curiosité.

#### **IV. Transmission du message**

Le message informatif dans l'exposition des pièces de la trilogie est transmis au public par un moyen double et caractéristique du style de Beaumarchais: l'interrogation et la concision.

##### **A) L'interrogation:**

Dans sa rencontre avec Figaro à l'exposition du *Barbier*, le comte paraît monopoliser presque toutes les interrogations. Celles-ci portent uniquement sur le passé de Figaro

**LE COMTE.** –Mais que fais-tu à Séville?

.....  
**LE COMTE.** –Pourquoi donc l'as-tu donc quitté?

.....  
**LE COMTE.** –Et tu t'es retiré dans cette ville? <sup>42</sup>

permettant des réponses étoffées de la part de Figaro, comme si l'auteur avait visé à présenter ce personnage le plutôt possible avec le plus de détails possibles, mettant ainsi l'accent sur son importance particulière par rapport aux autres personnages de son œuvre.

Dans l'exposition du *Mariage*, l'information est la production commune des deux personnages Suzanne et Figaro, car les répliques interrogatives et exclamatives de ce dernier permettent à sa fiancée des réponses riches et complètes qui amènent rapidement la fin de l'exposition. Suzanne détient seule la quasi-totalité des données informatives destinées à être fournies au public. Nous avons recensé quinze interrogations dans les cinquante-deux répliques de l'exposition: six sont prononcées par Figaro, neuf par Suzanne.

À remarquer d'ailleurs que Beaumarchais a sacrifié *l'image de marque* de son héros qui devient ici naïf en posant des questions exprimant son incapacité de saisir le sens visé par les répliques de Suzanne:

---

<sup>41</sup>*La Mère coupable*, I, 2.

<sup>42</sup>*Le Barbier de Séville*, I, 2.

**FIGARO.** –Qu'entendez-vous par ces paroles?

.....  
**FIGARO.** –Et qu'est-ce qu'il y a? bon Dieu!

.....  
**FIGARO.** –Quel danger?

.....  
**FIGARO.** –Y a-t-il encore quelque chose là-dessous? <sup>43</sup>

Nous constatons, par contre, que les interrogations de Suzanne ne sont pas propres à faire avancer la conversation dans le chemin de l'information. Elles portent sur des sujets secondaires qui ne concernent point l'intrigue, ou du moins sur des sujets qui seront aussitôt oubliés sans influencer sur l'intrigue. En voici des exemples:

**SUZANNE.** –Que mesures-tu donc là, mon fils?

.....  
**SUZANNE.** –Dans cette chambre?

.....  
**SUZANNE.** –Es-tu mon serviteur? <sup>44</sup>

Ainsi, et dans tous les cas de figure, l'interrogation ne permet pas seulement un échange verbal, mais elle constitue un prétexte bien approprié de fournir à la salle une information utile. Beaumarchais en fait usage également dans *La Mère coupable* où l'on pose des questions dont on est censé savoir les réponses, et ce pour permettre à l'autre personnage d'informer le public. Quelquefois, ce procédé est tellement maladroit, car évident, que Beaumarchais éprouve le besoin de se justifier, il fait dire à Suzanne qui s'adresse à Figaro: "*Si je sais tout cela, qu'est-il besoin de me le dire?*". Et, essayant de faire preuve d'innovation relative au style, il fait dire à ses personnages des interrogations informatives, des tirades entières formées d'une suite d'interrogations qui, au lieu d'appeler l'information, en fournissent indirectement.

**FIGARO.** –Est-ce là notre convention? M'aidez-vous franchement Suzanne, à prévenir un grand désordre? Serais-tu dupe encore de ce très méchant homme?

.....  
**FIGARO.** –Ne peux-tu être aussi perfide que lui? L'amadouer, le bercer d'espoir? Quoi qu'il demande, ne pas le refuser? <sup>45</sup>

**B) La concision:**

L'un des traits marquants du dialogue des scènes d'exposition de la trilogie de Beaumarchais est bien la concision. Le style concis est par excellence celui d'un bon dialogue dramatique: Beaumarchais essaye avec succès de faire dire à ses personnages le maximum d'informations avec le minimum de mots, et il arrive ainsi à faire l'exposition du *Mariage de Figaro* en une seule scène, ce qui est fort apprécié au théâtre pour des raisons évidentes. Pierre Larthomas trouve dans *Le Mariage* "un souci de concision et de densité", et précise que l'information est transmise le plus souvent avec le minimum de mots, le procédé essentiel consistant à ne garder de la phrase que les éléments

---

<sup>43</sup> *Le Mariage de Figaro*, I, 1.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> *La Mère coupable*, I, 2.

strictement nécessaires à la compréhension [...] de la situation. <sup>46</sup>

Notons par ailleurs que sur les cinquante-deux répliques constituant la scène d'exposition du *Mariage*, quarante sont formées d'une seule phrase, donc très courtes. Il est également à signaler que parmi ces quarante répliques, sept ne contiennent pas de verbe<sup>47</sup>: il s'agit d'une simple exclamation, interrogation ou bien expression provocatrice d'interrogation; ceci est bien justifié par le contexte, car l'information est souvent donnée, de part et d'autre, à travers l'interrogation:

**FIGARO.** –Dix-neuf pieds sur vingt-six.

.....  
**SUZANNE.** –Dans cette chambre?

.....  
**FIGARO.** –Pourquoi?

.....  
**FIGARO.** –Mais encore?

.....  
**FIGARO.** –Quel danger?

.....  
**SUZANNE.** –La crainte?

.....  
**SUZANNE.** –Eh bien! Eh bien! <sup>48</sup>

Beaumarchais avait eu recours à ce procédé à l'exposition du *Barbier de Séville*: sur les cinquante répliques formant cette exposition, trente sont constituées d'une seule phrase, il s'agit quelquefois de phrases sans verbe:

**LE COMTE.** –Cette tournure grotesque...

.....  
**LE COMTE.** –Dans les hôpitaux de l'armée?

**FIGARO.** –Non; dans les haras d'Andalousie.

**LE COMTE,** *riant.* –Beau début!

.....  
**FIGARO.** –Non, pas tout de suite.

.....  
**LE COMTE.** –Ah! Miséricorde! <sup>49</sup>

Le même style, nous le retrouvons également dans le dernier volet de la trilogie où nous comptons sur les trente-neuf répliques formant le dialogue entre Figaro et Suzanne, vingt-trois faites d'une seule phrase, ce qui démontre que la concision était pour Beaumarchais d'une importance capitale, une méthode fiable digne de donner au dialogue rythme accéléré et mouvement rapide.

---

<sup>46</sup>Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés, Paris, puf, 1990, p. 286.

<sup>47</sup>P. Larthomas remarque que Beaumarchais parvient à la concision de trois manières différentes: supprimer très souvent le verbe dans la proposition ou la phrase, ou bien laisser l'énoncé inachevé, ou enfin choisir, parmi les constructions syntaxiques possibles, les plus concises.

<sup>48</sup>Le Mariage de Figaro, I, 1.

<sup>49</sup>Le Barbier de Séville, I, 2.

## V. Dynamisme et statisme du dialogue

Vu la nature particulièrement statique de l'exposition, l'auteur devait prodiguer beaucoup d'effort pour la munir d'un dynamisme verbal et gestuel. Beaumarchais était soucieux de rendre son exposition vive et dynamique autant que possible.

Le dynamisme apparaît à l'exposition du *Barbier de Séville* avec Figaro survenant une guitare sur le dos et chantonnant "gaiement". Beaumarchais l'a doué d'une virtuosité verbale lui permettant de prononcer des phrases bien recherchées, comme ce rythme ternaire dont les trois termes, disposés par masses croissantes, contiennent un jeu subtil d'assonances:

"Je voudrais finir par quelque chose de beau, de brillant, de scintillant."<sup>50</sup>

Les deux personnages réalisant l'exposition du *Mariage de Figaro*, Figaro et Suzanne, sont d'une nature semblable: ils sont tous les deux vifs et pétillants, il est donc bien naturel que l'exposition soit gaie et dynamique. Le ton et la nature de l'échange verbal entre eux accentuent leur vivacité. Les répliques courtes concourent à peindre la tension créée par le problème du comte d'une part, et le dynamisme des deux personnages sur la scène d'autre part.

Par ailleurs, nous constatons que Beaumarchais recourt assez souvent à l'accumulation. Ceci a pour effet de rendre sa phrase, et donc son dialogue, rythmique et plein d'entrain. Nous citons, à titre d'exemple, les deux répliques suivantes:

**FIGARO.** – [...], tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins, les envieux, les feuillistes, les libraires, les censeurs, [...], parcourant philosophiquement les deux Castilles, la Manche, l'Estramadure, la Sierra-Morena, l'Andalousie.

**BARTHOLO.** – [...] Sottises de toute espèce: la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie, et les drames...<sup>51</sup>

Le témoignage de Gabriel Conesa au sujet de l'accumulation est d'une importance majeure car il essaye de trouver le lien entre l'œuvre et l'auteur:

L'accumulation est peut-être le procédé le plus représentatif, sinon du style, du moins de la vitalité de Beaumarchais. Sa vie même n'est-elle pas une accumulation d'emplois, d'agissements et d'activités divers, comme le rappelle Louis Juvet, au moyen d'une accumulation précisément:

Horloger, musicien, chansonnier, dramaturge, auteur comique, homme de plaisir, homme de cœur, homme d'affaires, financier, manufacturier, éditeur, armateur, fournisseur, agent secret, négociateur, publiciste, tribun par occasion, homme de paix par goût, et cependant plaideur éternel.<sup>52</sup>

Ce tour de langue [...] reflète [donc] en partie la vision du monde de notre auteur.<sup>53</sup>

Pour étudier le rythme des scènes d'exposition de la trilogie, il serait utile de les examiner sous deux plans: l'économie langagière et l'interruption qui se complètent inéluctablement, et que Beaumarchais a habilement employées pour faire éviter à ses expositions le caractère habituellement statique de toute exposition. Il va donc sans dire

<sup>50</sup>Ibid.

<sup>51</sup>Respectivement, *Le Barbier de Séville*, I, 2 et I, 3.

<sup>52</sup>L. Juvet, op. cit., p. 529, cité par G. Conesa, op. cit., p. 33.

<sup>53</sup>Gabriel Conesa, op. cit., p. 32-33.

que les répliques courtes et/ou interrompues, qui abondent dans l'exposition des trois pièces étudiées ici, ont pour effet d'accélérer l'alternance de parole, donc d'accélérer tout le rythme des scènes. Nous remarquons que ce procédé est utilisé fréquemment par Beaumarchais: onze fois dans l'exposition du *Barbier de Séville* (trois scènes); six dans celle du *Mariage de Figaro* (une scène); six dans celle de *La Mère coupable* (deux scènes)<sup>54</sup>. Pierre Larthomas propose d'étudier, entre autres, la raison de l'interruption, l'élément interrompu, l'élément interrompant, l'effet obtenu de l'interruption, etc. Mais en raison de la brièveté de notre étude nous proposons un seul exemple, suivi du commentaire de P. Larthomas:

**LE COMTE.** –Mais que fais-tu à Séville? Je t'avais autrefois recommandé dans les bureaux pour un emploi.

**FIGARO.** –Je l'ai obtenu, Monseigneur, et ma reconnaissance...

**LE COMTE.** –Appelle-moi Lindor. Ne vois-tu pas à mes déguisements que je veux être inconnu?<sup>55</sup>

C'est le désir de garder l'incognito qui pousse le comte à interrompre Figaro. [...] Le barbier ne peut donc aller au bout de sa pensée, mais il est facile de deviner (et ce n'est pas toujours le cas) ce qu'il allait dire. C'est un ordre qu'exprime le comte; un ordre qui n'a guère de rapport avec les sujets abordés dans les répliques précédentes. [...] L'effet obtenu est double. Du point de vue stylistique, est simplement suggéré ce qu'allait dire le barbier. On voit donc l'économie d'une phrase, ce qui donne au dialogue une rapidité très caractéristique de l'art de Beaumarchais. Du point de vue dramaturgique, l'interruption n'est pas moins intéressante: elle introduit un nouveau thème pour rappeler opportunément la situation particulière du comte.<sup>56</sup>

En ce qui concerne les phrases inachevées, on y distingue plusieurs types:

1) L'interruption n'a pour but qu'épargner au spectateur ce qui est propre à l'ennuyer, et qui ne contribue pas à la communication du message informatif. Lorsque Figaro s'attarde sur la description du chapeau de sa fiancée, celle-ci l'interrompt pour lui dire: "Que mesures-tu donc là, mon fils?" Sans cette interruption, Figaro aurait prononcé une tirade trop étoffée pour ne pas dire grand-chose.

2) Ayant constamment le souci d'être bref et informatif dans son exposition, Beaumarchais laisse son personnage suspendre lui-même sa propre phrase qui a une signification sous-entendue, voire évidente, pour faire ainsi l'économie des segments inutiles, ce qui fait que la phrase reste quelquefois inachevée à l'intérieur même de la réplique:

**SUZANNE.** –Apprends qu'il la destine à obtenir de moi secrètement, certain quart d'heure, seul à seule, qu'un ancien droit de seigneur... Tu sais s'il était triste!<sup>57</sup>

De son côté, P. Larthomas donne raison à Beaumarchais et souligne qu'

<sup>54</sup>Nous avons négligé dans ces statistiques maintes suspensions dans l'exposition de *La Mère coupable*. Elles ne sont pas de véritables interruptions, mais faites au sein de la même réplique par le locuteur lui-même qui juge inutile d'aller au bout de ses pensées ou de ses énoncés sans importance ou dont le sens est sous-entendu. Certaines constituent même une pause pour pouvoir tout simplement changer de sujet (I, 1).

<sup>55</sup>*Le Barbier de Séville*, I, 2.

<sup>56</sup>Op. cit., pp. 265-266.

<sup>57</sup>*Le Mariage de Figaro*, I, 2.

il est inutile de dire ce qui est désagréable pour les deux interlocuteurs et ce que le public est capable de comprendre à demi-mot.<sup>58</sup>

Quant à lui, G. Conesa affirme à propos de la même réplique que Beaumarchais, à l'aide de l'interruption, évite toute allusion triviale, et le spectateur en sait assez pour compléter l'énoncé interrompu.<sup>59</sup>

Ayant recours à ce procédé d'auto-interruption, le personnage fait preuve d'originalité et de lucidité remarquable, car cette discontinuité du discours témoigne d'une pensée qui s'élabore au fur et à mesure que le personnage parle.

3) Outre sa fonction de facteur d'économie verbale et de création de dynamisme, l'interruption permet d'obtenir des effets comiques, trahit et traduit la véhémence des passions.

**FIGARO.** – De retour à Madrid, je voulus essayer de nouveau mes talents littéraires; et le théâtre me parut un champ d'honneur...

**LE COMTE.** – Ah! Miséricorde!

.....  
**FIGARO.** – Bazile! Ô mon mignon, si jamais volée de bois vert, appliquée sur une échine, a dûment redressé la moelle épinière à quelqu'un...

**SUZANNE.** – Tu croyais, bon garçon, que cette dot qu'on me donne était pour les beaux yeux de ton mérite?<sup>60</sup>

Concises et retranchées sont donc les deux types de phrases qui ont permis à l'exposition d'atteindre le dynamisme nécessaire pour attirer l'attention du public et attiser son enthousiasme afin de le rendre impatient à suivre l'intrigue de la pièce.

## VI. Exposition à thèse

Beaumarchais profite du moment de la création littéraire pour lancer, au sein même de l'exposition du *Barbier de Séville*, un défi à ses détracteurs à propos de ses deux premières pièces *Eugénie* et *Les Deux amis*:

**FIGARO.** – [...], nous verrons encore, messieurs de la cabale, si je ne sais ce que je dis...<sup>61</sup>

L'exposition qui, d'ordinaire, doit remplir une fonction précise, devient pour lui une arme supplémentaire à s'en servir dans ses combats personnels. En revenant à Figaro, on le trouve dans *Le Barbier* tellement désinvolte et bruyant qu'il ne s'aperçoit que tard de la présence du comte. Le dialogue que les deux personnages échangeront, donnera au barbier l'occasion de raconter les tribulations par lesquelles il a passé. Celles-ci lui

---

<sup>58</sup>Op. cit., p. 288.

<sup>59</sup>Op. cit., p. 77.

<sup>60</sup>Respectivement, *Le Barbier de Séville*, I, 2 et *Le Mariage de Figaro*, I, 1.

<sup>61</sup>*Le Barbier de Séville*, I, 2.

inspirent des formules ingénieuses<sup>62</sup> qui font de ce dialogue un morceau de bravoure au cours duquel Beaumarchais décoche quelques flèches contre:

- **L'opéra-comique:**

**FIGARO.** – [...] Aujourd'hui, ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante.<sup>63</sup>

- **L'injustice sociale:**

**FIGARO.** – [...] un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal.<sup>64</sup>

- **Le comportement des grands:**

**FIGARO.** –Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets?<sup>65</sup>

- **La mésestime des talents:**

**FIGARO.** – [...] l'utile revenu du rasoir est préférable aux vains honneurs de la plume.<sup>66</sup>

Dans la troisième partie de l'exposition, nous trouvons l'extrait suivant assez intéressant:

**BARTHOLO.** –Qu'est-ce que la Précaution inutile?

**ROSINE.** –C'est une comédie nouvelle.

**BARTHOLO.** –Quelque drame encore! Quelque sottise d'un nouveau genre!

**ROSINE.** –Je n'en sais rien.

**BARTHOLO.** –Euh, euh, les journaux et l'autorité nous en feront raison. Siècle barbare.

---

<sup>62</sup>En effet, ces formules paraissent un peu trop brillantes pour un barbier (et plus tard pour un valet), ce qui rend transparente l'image de l'auteur. D'ailleurs, celui-ci a toujours voulu se faire voir à travers son œuvre. Lorsqu'on lit dans la didascalie de l'ouverture de la pièce que le comte "tire sa montre", peut-on s'empêcher de penser au premier métier de Beaumarchais, celui d'horloger? Peut-on oublier qu'à l'âge de vingt-et-un ans, il inventa un système d'échappement qui améliora la précision des montres? Cette montre que le comte tire ne serait-elle pas, par hasard, signée CARON?

<sup>63</sup>Signalons que *Le Barbier de Séville* était d'abord conçu comme un opéra-comique.

<sup>64</sup>G. Conesa affirme que cette formule "vient tout droit des *Essais* de Montaigne: Les princes me donnent prou s'ils ne m'ôtent rien et me font assez de bien quand ils ne me font point de mal." (*Les Essais*, III, 9, cité par G. Conesa, op. cit., p. 175).

Cependant, l'essentiel, pensons-nous, n'est nullement de prouver tel ou tel emprunt fait par l'auteur, mais plutôt de vérifier si l'idée empruntée est (ou n'est pas) efficacement employée, comment elle est intégrée dans l'action dramatique.

<sup>65</sup>Beaumarchais retournera à ce thème dans *Le Mariage de Figaro* où il mettra en doute la supériorité des maîtres. Ici, Beaumarchais n'est pas original, mais la formule est subtile; et nous avons l'impression qu'il attache autant d'importance à trouver la phrase qu'à son sens: la réaction du comte: "pas mal", qui désigne sûrement la forme de la phrase et non pas le sens, le prouverait.

<sup>66</sup>Bien qu'il soit millionnaire et écrivain par amusement, Beaumarchais ne manque pas de critiquer le revenu médiocre du métier des lettres, ce qui montrerait chez lui un sens de l'équité. Ayant conscience de ce problème dont souffraient les écrivains français, il a, en 1777, invité chez lui vingt-deux dramaturges avec lesquels il a créé, sous sa présidence, la *Société des auteurs dramatiques* qui se chargeait de défendre les droits de ses membres.

**ROSINE.** –Vous injuriez toujours notre pauvre siècle.

**BARTHOLO.** –Pardon de la liberté! Qu'a-t-il produit pour qu'on le loue? Sottise de toute espèce: la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'Encyclopédie, et les drames...<sup>67</sup>

Nous relevons de cet extrait deux questions qui prêtent incessamment à discuter: La première concerne une critique contre le dix-huitième siècle; la deuxième une position hostile de la part de Bartholo vis-à-vis du drame.

Certes, il paraît aujourd'hui fort curieux que Bartholo qualifie le siècle des Lumières par "*siècle barbare*", mais il faut signaler que la critique virulente adressée à ce siècle n'était point chose rare. Notons que

Diderot, dans un texte particulièrement lucide, a mis en lumière l'infériorité de son époque et annoncé que seuls les bouleversements (la Révolution française) pourraient faire naître de grands créateurs (*De la poésie dramatique*, 1758, p. 18).<sup>68</sup>

Beaumarchais même s'écriera avant la Révolution française: "Dans quel siècle vivons-nous?"<sup>69</sup> Ainsi, il prouve, encore une fois, que tous ses personnages, y compris le barbon antipathique, parlent pour lui, et que tous ses écrits, y compris l'exposition d'une pièce, sont propres à lui servir de tribune pour annoncer idées et points de vue.

De même, trouvons-nous que Beaumarchais s'éloigne de l'exposition encore une fois pour se livrer à des réflexions sur le drame. D'ailleurs, "Bartholo, souligna l'auteur dans sa note, n'aimait pas le drame. Peut-être avait-il fait quelque tragédie dans sa jeunesse." Précisons également que Beaumarchais n'est pas moins virulent que Bartholo lorsqu'il se livre à une autocritique à propos de ses deux drames *Eugénie* et *Les Deux amis*. Il écrit dans sa *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*:

J'eus la faiblesse autrefois, monsieur, de vous présenter, en différents temps, deux tristes drames: productions monstrueuses, comme on sait! car entre la tragédie et la comédie, on n'ignore plus qu'il n'existe rien, c'est un point décidé, le maître l'a dit, l'école en retentit: et pour moi, j'en suis tellement convaincu...<sup>70</sup>

Mais chose contradictoire: Beaumarchais retournera au drame avec *La Mère coupable*, ce qui prête à réfléchir sur les raisons de ce retour, surtout qu'il ne semble pas avoir alors découvert des secrets magiques propres à rendre le drame à ses yeux un genre à adopter. La justification, on peut la voir chez Philippe Van Tieghem qui affirme ce qui suit:

Son désir sincère de nouveauté, son effort pour rendre vie à un théâtre qui lui paraissait succomber sous le poids de la tradition l'a engagé dans une mauvaise voie.<sup>71</sup>

Cette pièce s'ouvre sur une étrange didascalie: "*Suzanne, seule, tenant des fleurs obscures dont elle fait un bouquet*". Curieuse ouverture qui pousse à

---

<sup>67</sup>*Le Barbier de Séville*, I, 3.

<sup>68</sup>Philippe Sellier, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1970, p. 98.

<sup>69</sup>Beaumarchais, *Mémoire en réponse au libelle signé Kornman*, 1787, cité par Philippe Van Tieghem dans *Beaumarchais par lui-même*, Paris, Seuil, collection "écrivains pour toujours", 1960, p. 130.

<sup>70</sup>Cité par Gilbert Sigaux dans *La Trilogie de Figaro*, Paris, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, collection "Le Livre de Poche", 1966, p. 18.

<sup>71</sup>Op. cit., p. 86.

s'interroger: où est donc passée cette "franche gaieté" qui caractérisait *Le Mariage de Figaro*? R. Pomeau trouve que ces *fleurs obscures* sont là "pour commémorer le défunt Chérubin"<sup>72</sup>. Mais nous attribuons plus de crédit à la justification que fournit l'auteur-même quand il affirme qu' "en vieillissant, l'esprit s'attriste, le caractère se rembrunit"<sup>73</sup>. Ce débat, soulevé par l'auteur dans ses écrits théoriques, est repris au sein même de l'exposition de ses pièces sans pour autant porter atteinte à celle-ci, car il est intégré avec virtuosité dans le dialogue, et construit avec lui un tissu homogène.

Cependant, nous constatons que l'exposition du *Mariage de Figaro* s'approche beaucoup plus des préoccupations de l'homme du peuple à la veille de la Révolution Française: le conflit maître/valet y est traité courageusement, mais on est encore incapable de préciser si ce conflit se limite au cas Almaviva/Figaro, ou s'il s'étend sur les deux couches sociales que représentent respectivement ces deux personnages. De toute façon, ce conflit présente une contradiction patente: au dix-huitième siècle, au moment où la classe des pauvres commencent à avoir des vues sur les possessions des riches, Almaviva, qui semblait être ignoré et dépassé par le temps, avait lui-même des vues sur les "possessions"<sup>74</sup> de son valet. Au lieu de craindre d'être conquis par les ambitions des domestiques, c'est lui-même qui projette de conquérir le terrain de son valet. Donc, la chambre offerte à Figaro et à Suzanne n'est qu'un espace destiné à être conquis, envahi par son donateur, l'exposition le montre sans équivoque, mais on verra au terme du conflit que

le comte, désireux de piétiner l'espace des domestiques est renvoyé dans l'espace de sa propre classe (en l'occurrence son propre lit conjugal).<sup>75</sup>

Selon une manière connue de Beaumarchais, le dialogue dérape un instant pour permettre une remarque virulente, cruciale. Suzanne lance une formule critique en destination de Figaro: "*Que les gens d'esprit sont bêtes!*" Une déclaration frappante par sa contradiction qui prouve, encore une fois, que Beaumarchais aime à ne laisser échapper aucune occasion pour lancer ses formules piquantes.<sup>76</sup> La réponse de Figaro: "*On le dit!*" fait penser à la source dont l'auteur a sans doute tiré cette formule.<sup>77</sup>

Lorsque Suzanne informe son fiancé des intentions libertines du comte à son égard se crée le dialogue suivant:

**SUZANNE.** –Tu croyais, bon garçon, que cette dot qu'on me donne était pour les beaux yeux de ton mérite?

**FIGARO.** –J'avais assez fait pour l'espérer.

**SUZANNE.** –Que les gens d'esprit sont bêtes

**FIGARO.** –*On le dit.*

**SUZANNE.** –Mais ce qu'on ne veut pas le croire.

**FIGARO.** –*On a tort.*

**SUZANNE.** –Apprends qu'il la destine à obtenir de moi secrètement, certain quart d'heure, seul à seule, qu'un ancien droit de seigneur... Tu sais s'il était triste!<sup>78</sup>

<sup>72</sup>Op. cit., p. 190.

<sup>73</sup>Préface de *La Mère coupable*, cité par G. Sigaux, op. cit., p. 340.

<sup>74</sup>*Le Mariage de Figaro*, II, 2.

<sup>75</sup>Anne Ubersfeld, op. cit., p. 209-210.

<sup>76</sup>La trilogie de Beaumarchais abonde en ces formules, en particulier le fameux monologue de Figaro au *Mariage*, V, 3.

<sup>77</sup>Dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, XXXVIII, publiées deux ans avant la création du *Mariage*, nous lisons: "Mon Dieu, que ces gens d'esprit sont bêtes!", cité par G. Conesa, op. cit., p. 114.

<sup>78</sup>*Le Mariage de Figaro*, I, 2.

Nous remarquons de cet échange que

- ❖ l'exposition de la situation est suspendue provisoirement pour donner lieu à une apostrophe virulente;
- ❖ les deux personnages utilisent, autant qu'ils peuvent, un langage dépersonnalisé<sup>79</sup>, ils évitent ainsi le pronom personnel à la première personne, se dégageant de toute responsabilité;
- ❖ à l'aide de l'impératif "*apprends*", Suzanne ramène la discussion sur le thème essentiel de l'exposition dont les interlocuteurs s'étaient écartés un instant

Signalons également la remarque bien placée que fait Figaro sur la témérité et la crainte lorsqu'il affirme que "*ce n'est rien d'entreprendre une chose dangereuse, mais d'échapper au péril en la menant à bien*". Il est notoire que la vie mouvementée qu'a menée Figaro jusqu'alors l'a muni d'une grande expérience lui permettant d'apprécier les choses à leur juste valeur. Son monologue V, 3, racontant tout ce qu'il a vu et vécu dans sa vie, justifie la sagesse placée à sa bouche. Ce qu'il dit dans cette exposition ne prépare-t-il pas le spectateur à voir en lui, dans la suite de la pièce, un *apprenti philosophe*?

### VIII. Conclusion

Pour Beaumarchais, l'exposition, nous avons tout lieu de le croire, est d'une importance capitale. Il savait bien que sa manie d'embrouiller l'intrigue à plaisir risquait de priver ses pièces du public, de là le rôle exceptionnellement considérable de l'exposition dans ses œuvres. Il y excelle à absorber toute l'attention du public grâce à la virtuosité du style et à l'abondance des informations fournies avec cohérence. Peut-être vaut-il mieux observer séparément ces deux éléments:

A. Beaumarchais recourt dans son exposition à trois procédés pour charger les répliques courtes, auxquelles il tient beaucoup, de transmettre les informations relatives aux personnages et à l'intrigue:

– Dans le premier, chaque réplique contient une information propre à relancer l'échange. Celui-ci prendra la forme d'une *mitrailleuse d'informations (Le Barbier)*.

– Dans le second, un personnage pose des questions donnant à son interlocuteur l'occasion (le prétexte) d'informer le public sur les personnages et sur l'intrigue (*Le Mariage*).

– Dans le troisième, nous remarquons des répliques contenant des réponses à des questions précédentes et posant à la fois de nouvelles questions, "ce qui supprime tout temps mort"<sup>80</sup> (*La Mère*).

Ainsi, G. Conesa affirme que "Beaumarchais évite [...] des scènes d'exposition dans lesquelles l'un des personnages informe un interlocuteur passif"<sup>81</sup>. Et l'on s'aperçoit que l'exposition du *Barbier* et celle de *La Mère* sont à peine esquissées par un monologue qu'un *compère* fait son apparition pour rendre réalisable cette "exposition à deux" qui semble "être" préférable chez Beaumarchais. Reste à ajouter que Beaumarchais se trouvait probablement conduit à recourir au monologue au tout début de son exposition en raison de la nature complexe de ses intrigues et pour préparer l'entrée du *partenaire efficace*, car l'information du spectateur sera bien, encore une fois, le fait de deux personnages.

<sup>79</sup>Mentionné en italique dans le passage cité.

<sup>80</sup>G. Conesa, *op. cit.*, p. 38.

<sup>81</sup>*Ibid.*, p. 37.

B. Le style de Beaumarchais à l'exposition est à la fois simple et recherché. Il exprime en permanence le désir contradictoire de l'auteur d'écrire simplement et savamment, brillamment et généreusement:

Beaumarchais se soucie de temps à autre de munir son dialogue de formules ingénieuses

**FIGARO.** –Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer.<sup>82</sup>

.....  
**FIGARO.** –Ce n'est rien d'entreprendre une chose dangereuse, mais d'échapper au péril en la menant à bien.<sup>83</sup>

donnant un aspect de sagesse au texte, voilà pourquoi nous trouvons dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* un écho des doctrines philosophiques du dix-huitième siècle. P. Larthomas souligne que

Beaumarchais cède [...] quelquefois à cette tentation de la réplique brillante dans ses pièces espagnoles, mais au bénéfice presque exclusif de Figaro. Non que les autres personnages ne soient pas intelligents. Le barbier admire l'improvisation du comte et l'adresse de Bazile à refaire les vieux proverbes, mais dans l'ensemble, leur dialogue reste étonnamment simple et naturel.<sup>84</sup>

Or, si dans les deux premiers volets de la trilogie, Beaumarchais avait cédé à la tentation de l'écriture, il a, dans *La Mère coupable*, cédé à la tentation de l'esprit, et a voulu faire de la morale triste oubliant totalement la règle qu'il s'était fixée au début de sa carrière de dramaturge et qui était d'écrire simplement et naturellement.

Toutefois, il n'est point sans intérêt de remarquer que dans sa tentative quasi permanente de conquérir la simplicité, Beaumarchais était sincère; il essayait de faire parler ses personnages comme ils parleraient dans la vie. Un jour, il s'écrie dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*: "Mais qu'il est difficile d'être simple"<sup>85</sup>. Or, nous constatons dans *Le Barbier de Séville* que les personnages, Figaro en particulier, utilisent le passé simple de temps à autre:

**FIGARO.** –Je me crus assez heureux d'en être oublié.

.....  
**FIGARO.** –De retour à Madrid, je voulus essayer de nouveau mes talents littéraires.<sup>86</sup>

Cette utilisation, semble affirmer P. Larthomas, ne contredit point le principe de Beaumarchais à ce sujet, car

le passé simple, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, est bien un temps de théâtre; n'appartenant plus au langage parlé, il est employé dans le dialogue dramatique où il ne donne plus l'impression, ordinairement, d'appartenir à la langue écrite.<sup>87</sup>

Quant à la virtuosité du style, elle est sans doute due au grand talent de l'auteur qui excellait à faire exprimer ses personnages de la manière la plus adroite. Cependant, il faut noter que l'interruption et la concision sont inséparables dans son

---

<sup>82</sup> *Le Barbier de Séville*, I, 1.

<sup>83</sup> *Le Mariage de Figaro*, I, 1.

<sup>84</sup> Op. cit., p. 356.

<sup>85</sup> Cité par G. Conesa, op. cit., p. 12.

<sup>86</sup> *Le Barbier de Séville*, I, 2.

<sup>87</sup> Op. cit., p. 193.

dialogue. Ainsi, l'échange verbal y gagne à la fois en dynamisme et en densité. Et l'on s'aperçoit que l'interruption est faite pour permettre la concision: que la première est un moyen, alors que la seconde est une fin.

Malgré ce qui a été précis supra, le passage, au sein de la trilogie, de la comédie au drame reste, pour le moment au moins, énigmatique. Probablement, on pourra juger ce passage logique si l'on considère que les problèmes traités dans les trois pièces s'aggravaient et gagnaient en sérieux d'une pièce à l'autre: dans *Le Barbier*, il s'agit d'enlever une jeune fille à un barbon qui espérait l'épouser alors qu'elle ne le voulait point; dans *Le Mariage*, le danger que représente le comte est un peu plus méchant; dans *La Mère*, il est question de démolir un foyer. Quoi qu'il en soit, nous estimons ce qui suit digne d'attention:

Bien qu'on considère aujourd'hui qu'à sa création<sup>88</sup>, le drame de *La Mère coupable* a fait fiasco, nous devons acquiescer que ceci n'est vrai que par rapport à la grande réussite des deux comédies de la trilogie. Cette pièce a été reprise avec réussite quelques années plus tard. Napoléon appelait Beaumarchais "l'auteur de *La Mère*".

Avec le passage de la comédie au drame, la conception des rôles des personnages ne perd rien de sa vigueur. Dans les comédies autant que dans le drame, Figaro, l'heureuse et pure création de Beaumarchais, s'est débarrassé d'un caractère traditionnel du valet de l'époque: le goût de l'argent et, bien que *La Mère* soit envahie par les problèmes financiers, il a marqué un dédain noble pour l'argent. De même, ce passage n'a pas fait perdre à Figaro son "inaltérable gaîté", et n'a ôté à Suzanne aucune de ses nombreuses grâces.

Enfin, sur le plan de la vigilance et de la perspicacité, Suzanne, la "spirituelle", prend le dessus dans l'exposition du *Mariage*, Figaro a la supériorité dans celle de *La Mère*. Elle nous éclaire sur les projets galants du comte, lui sur les projets destructeurs de l'intrus, émule du Tartuffe de Molière.

C'est donc à eux, représentants de la classe ancillaire, ainsi qu'à son prodigieux talent que Beaumarchais confie la tâche difficile et délicate de réaliser l'exposition des pièces de sa trilogie espagnole.

---

<sup>88</sup> *La Mère coupable* fut jouée pour la première fois le 26 juin 1792.

## Bibliographie

- CONESA (Gabriel), La trilogie de Beaumarchais, Paris, puf, collection "littératures modernes", 1985.
- DELISLE (Isabelle), La scène d'exposition dans le théâtre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, publiée dans la revue *L'école des Lettres*, n° 81, 1989-1990.
- DIDIER (Béatrice), Beaumarchais ou la passion du drame, Paris, puf, collection "écrivains", 1994.
- GAILLARD (Pol), Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, texte analysé, notes et questions, Paris, Bordas, 1985.
- GIRARD (Gilles), OUELLET (Réal) et RIGAULT (Claude), L'univers du théâtre, Paris, puf, collection "littératures modernes", 1995.
- JOUVET (Louis), Beaumarchais vu par un comédien, Paris, Revue Universelle, 1936.
- LARTHOMAS (Pierre), Le langage dramatique. sa nature, ses procédés, Paris, puf, 1990.
- POMEAU (René), Beaumarchais, Paris, Hatier, 1962.
- RYNGAERT (Jean-Pierre), Introduction à l'analyse du théâtre, Paris, Dunod, 1996.
- SELIER (Philippe), Le mythe du héros, Paris, Bordas, 1970.
- SCHÉLER (Jacques), La dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1966.
- SIGAUX (Gilbert), La trilogie de Figaro, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, collection "Le Livre de Poche", 1966.
- UBERSFELD (Anne), Lire le théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1993.
- VAN TIEGHEM (Philippe), Beaumarchais par lui-même, Paris, Seuil, collection "écrivains pour toujours", 1960.