

Séquence 3

Beaumarchais

*Le Mariage de Figaro, ou
la folle journée (1784)*

Objet d'étude

- Le théâtre, texte et représentation.

Sommaire

Introduction

1. L'œuvre et son contexte
2. *Le Mariage de Figaro* : une habile composition
3. Intrigues et dialogues : l'art du dramaturge
4. Prolongements : maîtres et valets au théâtre, du XVII^e siècle à nos jours



Introduction

L'objet d'étude

Pour l'objet d'étude « Le texte théâtral et sa représentation, du XVII^e siècle à nos jours », *Le Mariage de Figaro* constitue une œuvre de référence. La pièce de Beaumarchais est en effet considérée comme l'un des chefs-d'œuvre du répertoire. **Son héros, Figaro, incarne le valet qui cherche à s'affranchir du joug de son maître. À bien des égards, la comédie de Beaumarchais dénonce les privilèges et pointe du doigt les inégalités sociales à travers la représentation du rapport maître/valet.** Ainsi la pièce de Beaumarchais ne se limite pas à l'opposition traditionnelle entre le valet de comédie et son maître. **La pièce soulève des questions politiques et sociales** qui intéressent encore aujourd'hui les metteurs en scène contemporains.

Problématique d'étude

La principale question à laquelle nous tenterons de répondre dans cette séquence consacrée au *Mariage de Figaro* est la suivante : « **Quelles relations entre maîtres et valets sont mises en scène dans *Le Mariage de Figaro* ?** » Cette question nous invitera à formuler plusieurs réponses car la pièce de Beaumarchais, célèbre pour les messages qu'elle véhicule, pose aussi de nouveaux rapports entre les maîtres et leurs valets.

La comédie de Beaumarchais appartient à une trilogie, elle en est l'élément central. Pour bien comprendre trois des protagonistes du *Mariage* (c'est ainsi qu'on abrège la pièce), je vous recommande vivement la lecture du *Barbier de Séville*, comédie où le Comte, Figaro et Rosine (la Comtesse) font la première fois leur apparition. La « lecture plaisir » du premier volet de la trilogie vous permettra de mieux saisir les conflits et les alliances présents dans *Le Mariage de Figaro*.

Nous avons retenu cinq extraits caractéristiques de la comédie de Beaumarchais. Ils sont pris à différentes étapes de l'intrigue, et vont vous permettre d'approfondir le rapport entre les valets et les maîtres. Ces lectures analytiques sont intégrées au cours et vous aideront également à mieux maîtriser ou à réviser le lexique d'analyse théâtrale. À l'issue de ces lectures analytiques, nous vous proposons d'approfondir votre connaissance de l'œuvre en l'abordant sous des angles différents.



Afin de compléter l'étude de la comédie de Beaumarchais, nous vous proposons un groupement de textes autour de la même problématique, du XVII^e siècle au XX^e siècle.

Quelle édition choisir ?

Vous disposez de plusieurs éditions du *Mariage de Figaro* dans les rayons des librairies. C'est l'occasion pour vous de vous interroger sur les différentes éditions qui vous sont proposées. Il en existe trois sortes : les éditions qui ne comportent que le texte, sans notes ni commentaires ; les éditions dites « parascolaires » qui sont destinées aux élèves de collège et de lycée ; enfin, les éditions scientifiques qui sont plutôt destinées à un public plus cultivé et qui sont réalisées par des universitaires spécialistes de l'auteur.

Pour l'étude du *Mariage de Figaro*, nous vous recommandons et nous nous référons à l'édition **Gallimard « Folio », établie par Pierre Larthomas**, l'un des meilleurs connaisseurs de Beaumarchais. Vous trouverez dans cette édition une présentation générale, des notes (en fin de volume), ainsi qu'une histoire de la mise en scène. Les références au texte renvoient donc à cette édition.

Objectifs

Les objectifs de cette séquence sont de plusieurs ordres :

- Approfondir la problématique maîtres et valets au théâtre ;
- Découvrir Beaumarchais et son œuvre ;
- Parfaire votre connaissance du théâtre ;
- Apprendre à analyser un texte de théâtre dans sa perspective scénique ;
- Découvrir des univers culturels nouveaux ;
- Apprendre à chercher des documents et des références.



Pierre-Augustin de Beaumarchais, homme d'affaires et de théâtre



Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais est aujourd'hui considéré comme l'un des dramaturges français les plus importants, ayant su renouveler en profondeur l'écriture dramatique et l'art du théâtre. Avec Molière, il est l'auteur de comédies le plus joué en France et dans le monde. Son chef-d'œuvre, *Le Mariage de Figaro*, est traduit dans de nombreuses langues, adapté par Mozart à l'opéra. Au-delà de l'inventivité de la pièce, on constate que Beaumarchais s'est inspiré de sa propre existence romanesque pour écrire sa brillante comédie. Entrons dans la vie de ce dramaturge hors du commun...

Portrait de Beaumarchais par Nattier,
© Archives Charmet / Bridgeman - Giraudon.

Un enfant choyé

Né dans une famille assez aisée en 1732, sous le règne de Louis XV, Pierre-Augustin Caron est fils d'un horloger cultivé, qui favorise l'éducation intellectuelle de son fils. D'autant plus que l'enfant est le seul garçon qui survit au milieu de cinq sœurs. Comme Chérubin dans le *Mariage*, il grandit ainsi dans un climat féminin. Comme les enfants de sa classe sociale, il est mis en pension à dix ans à Alfort, non loin de Paris, et rentre en 1745 chez son père comme apprenti horloger. L'adolescent est doué, il lit beaucoup, notamment les auteurs alors à la mode comme l'anglais Richardson, mais aussi Voltaire, Molière. Il développe notamment des dons pour la musique et pour les séductions amoureuses. C'est pourquoi on peut retrouver dans le personnage de Chérubin le souvenir d'un adolescent libertin, sans cesse en quête d'amourettes faciles.

« Caron fils », comme on le désigne alors, se distingue surtout par sa grande intelligence et ses talents d'inventeur : en 1753, il imagine un système d'horlogerie qui permet de renforcer la précision des montres tout en réduisant leur taille. Mais, premiers déboires : un autre horloger parisien, Lepaute, lui vole l'idée ce qui donne lieu à des polémiques dans les journaux. Caron présente son invention en 1754 devant l'Académie des sciences en écrivant un *Mémoire* pour justifier de son invention. Reconnu comme le seul inventeur de ce système, Caron bénéficie d'une certaine renommée, ce qui lui permet d'obtenir de prestigieuses commandes, celles de madame de Pompadour, favorite de Louis XV, ainsi que de la famille royale. À 22 ans, Caron jouit déjà d'une certaine aura dans Paris et gagne beaucoup d'argent.

La noblesse et les lettres

Cet éternel amoureux qu'est le jeune Caron rencontre en 1755 Mme Francquet dont le mari est « Contrôleur de la bouche », c'est-à-dire qu'il surveille et organise ce que mange le roi. Enrichi, Caron achète au mari de sa maîtresse cette charge et devient le garant de « la viande de sa majesté ». En 1757, il épouse madame Francquet, devenue veuve. Ce mariage lui permet de prendre le nom de Beaumarchais, terre qui appartient à sa nouvelle épouse. Mais à peine marié, Beaumarchais se retrouve veuf. S'ensuit un interminable procès avec la famille de son épouse, début de nombreux procès qui jalonneront sa vie. Les années 1758-1763, Beaumarchais gravite dans le monde des affaires et l'on pourrait appliquer une des répliques de Suzanne à ce que fut alors sa vie : « de l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère ! » Beaumarchais fréquente le milieu des financiers, il rencontre le banquier Lenormand d'Étioles (époux officiel de madame de Pompadour), puis Pâris-Duverney, un autre très riche financier. C'est en 1761 qu'il achète la charge de « secrétaire du roi », qui l'anoblit. Ces charges sont purement honorifiques, et Beaumarchais n'exerce pas vraiment la fonction de secrétaire, mais louvoie dans les affaires. Il acquiert d'autres charges, plus ou moins glorieuses, mais qui lui confèrent une assise sociale et financière. C'est durant cette période qu'il écrit ses premières pièces qui sont des parades, des divertissements de société et des farces. En 1763, il compose sa première pièce d'envergure, *Eugénie*, un drame larmoyant, genre que le public de l'époque apprécie. La pièce sera créée en 1767 au Théâtre-Français (ancien nom de la Comédie-Française), avec un certain succès.

Beaumarchais poursuit ses activités dans les sphères du négoce. Il se rend en Espagne, traite des affaires pour Pâris-Duverney, épouse une riche veuve, Mme Lévêque, qui meurt en 1770, laissant Beaumarchais dans la gêne. Malgré l'achat de charges, des mariages avantageux et des premiers succès littéraires, au seuil de ses quarante ans, Beaumarchais vit toujours dans une certaine instabilité sentimentale et matérielle.

Déboires et succès

Depuis la fin des années 1750, Beaumarchais a connu un certain nombre de procès pour faire valoir ses droits. À la mort de son protecteur, Pâris-Duverney, Beaumarchais doit encore se battre pour obtenir justice. On peut comprendre la thématique judiciaire du *Mariage de Figaro* à travers cette expérience personnelle, constante de toute une vie. **À mesure qu'il vieillit, Beaumarchais a pu observer les mœurs de ses contemporains, et, progressivement, ses productions littéraires en témoignent.** En 1772, il imagine un opéra-comique, genre alors en vogue qui mêle théâtre et chansons. C'est *Le Barbier de Séville*. Mais l'ouvrage est refusé par le Théâtre Italien où se jouent les opéras comiques. Sans se décourager et certain de la valeur de son œuvre, Beaumarchais transforme son opéra comique en comédie et la propose à la Comédie-Française qui la reçoit. Nouveaux déboires, nouveaux retards. Beaumarchais est emprisonné pour une dispute autour d'une jeune actrice, Mlle Ménard. La pièce, dont la première est fixée au 17 février 1773 (cent ans jour pour jour après la mort de Molière), est ajournée. Le procès avec La Blache, héritier de Pâris-Duverney est perdu. Beaumarchais dénonce la corruption du juge Goëzman qui a accepté des « cadeaux » (autrement dit des pots-de-vin) pendant l'instruction du procès. C'est le début d'une longue et complexe bataille judiciaire qui va durer plusieurs années. Pour gagner son procès, Beaumarchais écrit une série de *Mémoires à consulter* (quatre en totalité) qui font grand bruit. L'affaire devient politique et Voltaire se rallie à la cause de Beaumarchais contre la corruption des juges. Beaumarchais finit par « triompher ». Dans les années 1770, outre ses procès, Beaumarchais est agent secret, missionné par le roi pour empêcher l'impression de libelles contre la Du Barry ou contre la stérilité du jeune Louis XVI qui n'a pas encore d'enfants. Voyages en Angleterre, vie romanesque.

Le 28 janvier 1775, la première du *Barbier de Séville* est un échec. Trop d'allusions à ses propres mésaventures ? Beaumarchais réduit la pièce à quatre actes et la publie avec une *Lettre modérée sur la chute du Barbier de Séville*.

Le temps du *Mariage*

Parallèlement à ses activités d'espion, de négociant et plus généralement d'homme d'affaires, Beaumarchais s'intéresse à la condition des auteurs et s'indigne que ces derniers ne soient pas considérés à leur juste valeur. En juillet 1777, il fonde la Société des Auteurs, ancêtre de la SACEM et de la SACD qui verse aux auteurs des droits sur leurs œuvres. Pendant ces tractations, il traite également avec les Américains des alliances, vend des armes. L'année 1778 voit enfin son triomphe dans le procès La Blache qui dure depuis près de dix ans. À 46 ans, Beaumarchais achève la rédaction du *Mariage de Figaro*. La pièce est lue une première fois à la Comédie-Française en 1781, elle est accueillie favorablement. Mais le roi la censure, jugeant dangereux (à juste titre) le propos qu'elle contient. Beaumarchais se bat pour faire jouer sa pièce, mais le pouvoir la censure une seconde

fois. La pièce sera censurée six fois, bien qu'elle ait connu une première représentation privée en 1783. Créée le 27 avril 1784, elle rencontre un véritable triomphe et suscite de nombreuses polémiques. En 1785, la pièce est reprise avec un très grand succès et la reine, Marie-Antoinette, joue le rôle de Rosine du *Barbier de Séville*, dans son domaine de Trianon.

Le succès du *Mariage de Figaro* dépasse les frontières : en 1786, Mozart s'empare de la pièce de Beaumarchais et crée *Les Noces de Figaro* à Vienne. Fort de son succès, Beaumarchais compose l'opéra oriental *Tartare*, sur une musique de Salieri, le rival de Mozart. À la veille de la Révolution, Beaumarchais est un dramaturge célèbre, il a d'importantes responsabilités et une expérience assez grande des procès, des déboires et des revers de fortune.

Derniers feux

Beaumarchais est homme de son temps et subit comme les artistes de sa génération les déflagrations de la Révolution française. *La Mère coupable*, dernier volet de la trilogie qui vient après *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, est représentée le 26 juin 1792 et rencontre un succès d'estime. L'attitude de Beaumarchais dans les années 1790 est ambiguë. Accusé d'être « accapareur d'armes », il émigre en Hollande, tandis qu'en France d'anciens ennemis complotent contre lui. Il mène alors une vie errante qui le conduit de Hollande en Angleterre, avec des retours en France et de nouveaux départs. Il revient définitivement en 1796 à Paris et connaît de derniers triomphes au théâtre, notamment lors d'une reprise de *La Mère coupable* en 1797. Les derniers écrits de Beaumarchais se tournent vers Voltaire et l'esprit des Lumières auquel il rend un dernier hommage. Beaumarchais meurt à soixante-sept ans à Paris, le 18 mai 1799.



Situer Beaumarchais dans son siècle

1. Un peu d'histoire...

Beaumarchais a traversé le siècle, et son œuvre reflète aussi les préoccupations politiques de son temps. Le dramaturge a connu plusieurs régimes politiques et sa carrière personnelle d'homme d'affaires a fait qu'il a été impliqué dans la vie économique et politique du XVIII^e siècle. Pour bien comprendre les enjeux idéologiques du *Mariage de Figaro*, il convient de situer la pièce à la fois dans l'histoire des idées au XVIII^e siècle et celle de la politique. Cela est d'autant plus important que la pièce est généralement considérée comme l'un des signes avant-coureurs de la Révolution française.

Voici quelques dates qui vous permettent de situer la vie de Beaumarchais dans son siècle.

1723-1774 : règne de Louis XV, dit Louis le Bien-aimé

1774-1789 : règne de Louis XVI, petit-fils de Louis XV (monarchie absolue)

1790-1792 : Monarchie constitutionnelle

21 Septembre 1792 : les députés de la Convention décident l'abolition de la Royauté

1793-1794 : Régime de la Terreur

1794-1799 : Directoire



Exercice autocorrectif n° 1

À vous de jouer ! À titre d'exercice, vous direz sous quel régime politique ont été écrites les œuvres suivantes de Beaumarchais

Œuvres de Beaumarchais	Régime politique en vigueur
La Mère coupable	
Le Mariage de Figaro	
Tarare	
Le Barbier de Séville	
Eugénie	
Les deux Amis	

► Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.



Autour du *Mariage de Figaro*, la trilogie de Beaumarchais

Si *Le Mariage de Figaro* est l'œuvre la plus célèbre de Beaumarchais, elle n'est pas la seule. En vérité, Beaumarchais n'a pas une œuvre dramatique très importante en quantité : trois comédies, deux drames, un opéra, et quelques pièces de circonstances, des parades, du théâtre de société. Le succès du dramaturge tient essentiellement à deux pièces, *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*.

On désigne par l'expression « trilogie de Beaumarchais » trois pièces qui forment un ensemble cohérent et dont on retrouve les personnages de l'une à l'autre. La première de ces pièces est *Le Barbier de Séville*. Il est important de connaître l'intrigue de cette comédie pour bien saisir l'intrigue du *Mariage de Figaro*.

1. Le sujet du *Barbier de Séville, ou la Précaution inutile*

Le *Barbier de Séville* est d'abord une **comédie en cinq actes et en prose** qu'ensuite Beaumarchais réduira à quatre actes, pour les besoins de la représentation.

Comme son titre l'indique, l'intrigue se situe à Séville, en Andalousie, dans le sud de l'Espagne. Les « espagnolades » théâtrales sont alors à la mode, comme le montre également le cadre de l'intrigue du *Mariage de Figaro*, dont l'action se déroule au château d'Aguas-Frescas, à trois lieues de Séville. Le décor du *Barbier de Séville* annonce donc celui du *Mariage*.

La première scène s'ouvre sur une rue de Séville. Un aristocrate déguisé fait les cent pas sous la fenêtre de Rosine. C'est le Comte Almaviva. Arrive alors un joueur de guitare en qui le Comte reconnaît son ancien domestique, Figaro. Figaro raconte ses aventures au Comte Almaviva qui se fait appeler Lindor. Les mésaventures de Figaro ne sont pas sans rappeler les épisodes romanesques de la vie de l'auteur qu'il transpose dans son personnage. On apprend ensuite que Rosine est surveillée par Bartholo. Mais Rosine n'est pas insensible au charme de Lindor, et elle laisse tomber de sa fenêtre la chanson de *La Précaution inutile* que le Comte s'empresse de ramasser. Mais Bartholo a perçu une ruse et enferme sa pupille, Rosine. C'est à ce moment qu'intervient Figaro qui, ayant compris la situation du Comte, lui propose ses services. Figaro connaît en effet Bartholo et peut facilement entrer chez lui. Figaro élabore alors un stratagème : le Comte se déguisera en cavalier, fera semblant d'être obligé de loger chez Bartholo grâce à un faux billet de logement. Intervient alors un nouveau personnage, Bazile qui s'interpose dans les desseins du Comte, mais qui apparaît très vite comme un personnage ridicule et un rival sans danger (**fin de l'acte I**).

L'acte II dévoile tout le talent de Beaumarchais dramaturge : Bartholo a des soupçons et veut accélérer le mariage de Rosine avec Bazile. Figaro, caché dans un cabinet, entend tout. Il la prévient. Il faut agir vite. Mais Bartholo accuse Rosine d'entretenir une correspondance secrète avec Lindor (le Comte). Il la malmène et la questionne. Sur le point d'être reconnue coupable, Rosine remplace la lettre de Lindor par celle d'un cousin. Elle évite de justesse la catastrophe. **À l'acte III**, le Comte revient sous un nouveau nom et un nouveau déguisement, celui d'Alonzo, le maître de chant. Il prétend que Bazile est souffrant et qu'il le remplace. Rosine le reconnaît et accepte la leçon qui se transforme en chant d'amour. Mais surgit Bazile et la supercherie menace d'être dévoilée. Grâce au talent de beau-parleur de Figaro et à un peu d'argent, Bazile s'en va. **L'acte IV** connaît quelques ultimes rebondissements. Bartholo annonce à Rosine que Lindor n'est qu'un émissaire du Comte Almaviva. Vexée, elle promet de s'engager auprès de Bartholo. Mais dans la nuit, Figaro, le Comte et un notaire se glissent dans sa chambre. Le Comte dévoile enfin sa véritable identité, Rosine tombe sous le charme. Le contrat de mariage est signé avant le retour de Bartholo.

2. Du *Barbier* au *Mariage*

On le voit, les principaux protagonistes du *Mariage de Figaro* se connaissent déjà quand commence l'intrigue, puisqu'ils sont ceux du *Barbier de Séville*. Ce premier volet pose un cadre psychologique à l'intrigue. Le Comte Almaviva est capable de stratagèmes pour obtenir ce qu'il souhaite. Rosine, devenue la Comtesse, est une jeune femme vive et sensible. Bartholo a des raisons de vouloir se venger de Figaro et du Comte. Bazile est un personnage fluctuant, capable d'être un ennemi ou un allié selon les circonstances. Lorsque débute l'intrigue du *Mariage*, Figaro a donc déjà un passé romanesque à son actif !

Ce qu'il faut retenir

- Une dramaturgie animée et mobile ;
- Une intrigue espagnole ;
- De nombreux rebondissements ;
- Un sens du rythme ;
- De nombreux déguisements ;
- Présence de musique et de chants ;
- Jeu avec les lieux extérieurs et intérieurs ;
- Figaro est un inventeur de stratagèmes ;
- Le Comte est un séducteur ;
- Rosine (la Comtesse) est une femme aimante ;
- Bartholo et Bazile ont un différend avec Figaro.

3. *La Mère coupable, ou le nouveau Tartuffe*

Le troisième volet de la trilogie, *La Mère coupable*, est d'une toute autre veine que le *Barbier* et le *Mariage*. Beaumarchais accentue la tonalité pathétique. Comme le *Mariage*, *La Mère coupable* est une comédie en cinq actes et en prose. L'action de la comédie se déroule en France. Figaro et Suzanne sont au service du Comte Almaviva et de la Comtesse. La pièce s'ouvre le jour de la saint-Léon, et l'on apprend que le fils de la Comtesse, Léon, est aussi le fils naturel du jeune Chérubin. Entre-temps, la Comtesse et le Comte ont eu un enfant, mais il est mort en duel. Léon incarne donc la faute que la Comtesse ne parvient pas à se pardonner. Il incarne l'adultère et ses funestes conséquences... Un nouveau personnage fait son entrée : il s'agit de Bégearss, un Irlandais que Figaro et Suzanne observent avec défiance. Ils pensent qu'il est venu pour usurper les biens de la famille Almaviva. Bégearss veut en effet épouser Florestine, la pupille du Comte, se débarrasser de Léon (qui aime aussi Florestine). Bégearss imagine d'envoyer Léon à Malte avec Figaro. Bégearss apporte alors un document qui modifie le cours de l'action. Chérubin a écrit une lettre à la Comtesse du temps de leur liaison. Au lieu de se mettre en colère, le Comte lit la lettre et fait preuve de compassion à

l'égard de son épouse. Bégearss, qui est sur le point d'obtenir la main de Florestine, répand sur elle une calomnie afin qu'elle ne puisse épouser Léon : elle serait la fille naturelle du Comte, ce qui suscite le désespoir des deux jeunes gens. La Comtesse accepte le mariage entre Florestine et Bégearss, convaincue que ce dernier lavera l'honneur de la famille. Toutefois, la Comtesse ne souhaite pas voir partir son fils Léon et invoque la clémence du Comte qui lui reproche cependant son adultère. Larmes et évanouissements. Mais grâce à l'entremise de Suzanne et de Figaro qui ont pris leurs renseignements sur Bégearss, le pire est évité. Bégearss est en fait un traître qui souhaite empocher toute la fortune du Comte en épousant Florestine. Pour contrecarrer ce projet, la Comtesse adopte Florestine comme fille, obligeant le Comte à reconnaître et à adopter Léon. À la fin de la pièce, Bégearss est démasqué, et le doute plane sur les liens de sang qui unissent Florestine et Léon : leur mariage pourra peut-être avoir lieu.

Commentaire

L'intrigue de *La Mère coupable* utilise certains ressorts déjà présents dans *Le Mariage de Figaro*. Parmi ces ressorts, on retiendra particulièrement les suivants :

- des déguisements
- des reconnaissances extraordinaires
- la recherche de l'argent par tous les moyens
- le mensonge et la dissimulation comme moyens de réussir.

La Mère coupable, on le voit à travers le résumé, est une pièce beaucoup moins comique que *Le Mariage de Figaro*. Sur toute l'intrigue plane la mort de Chérubin, personnage qui apporte vie et humour dans la pièce maîtresse de la trilogie. En vérité, Beaumarchais écrit une pièce quelque peu larmoyante, qui plaît au public de son époque. Du *Barbier de Séville*, franche comédie à rebondissements à *La Mère coupable*, on observe donc une très nette évolution dans les préoccupations esthétiques et morales du dramaturge.



La création de la pièce : le triomphe du théâtre

1. La vie littéraire et théâtrale autour de 1780

Il est intéressant d'avoir une idée de ce que le public pouvait voir et lire au moment de la création du *Mariage de Figaro*. La pièce intervient tard dans le siècle. Créée en 1784, elle ne se situe pas tout à fait dans la mou-

vance des Lumières, mais elle en porte la trace significative. Les principaux représentants des Lumières sont morts – Montesquieu (1689-1755), Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778). Denis Diderot (1713-1784) disparaît quelques semaines après la première du *Mariage de Figaro*. Héritier de ces auteurs, mais aussi des penseurs et écrivains anglais (Richardson, Sterne), Beaumarchais appartient à la génération suivante, celle qui a connu et vécu la Révolution. Il ne se situe donc pas tout à fait dans le même sillage idéologique que les auteurs que nous venons de citer.

Beaumarchais est un homme de théâtre et il connaît très bien la production théâtrale de son temps. Le public de la seconde moitié du XVIII^e siècle dispose d'un choix assez large de spectacles : du théâtre de la foire aux pièces classiques de la Comédie-Française, il y en a pour tous les goûts. D'ailleurs Beaumarchais lui-même s'est essayé dans des genres variés qu'on jouait à son époque. Le théâtre a cependant évolué au cours du siècle, et au moment où Beaumarchais écrit son *Mariage de Figaro*, la scène française connaît certains changements, notamment dans ce qu'on peut appeler « la mise en scène » (le mot n'existe pas à l'époque de Beaumarchais) et dans le jeu des acteurs (on cherche de plus en plus la vérité dans le jeu).

À la Comédie-Française, on joue principalement des grandes comédies de caractère (celles de Molière en priorité), mais aussi des tragédies classiques et néo-classiques. On joue des pièces de Corneille et de Racine, mais surtout beaucoup d'imitations de tragédies qu'on appelle néo-classiques. Racine reste le modèle de perfection à imiter avec ses tragédies en cinq actes et en vers. Mais souvent ces imitations sont fades et ennuyeuses et on assiste à quelques tentatives pour rénover le système dramatique qui le plus souvent échouent, notamment à cause de la censure qui veille à ce que soient respectées les règles et les bienséances. D'un côté, la veine tragique ne se renouvelle pas vraiment, mais du côté de la veine comique, les propositions des dramaturges sont plus novatrices. Avant Beaumarchais, Marivaux (1688-1763), en s'inspirant du théâtre de la Foire, a donné à la comédie de caractère un nouveau visage : il décrit les sentiments et les incertitudes avec grâce, profondeur et fantaisie. C'est un nouveau type de comique qui se dégage de l'œuvre de Marivaux, au cœur de laquelle s'inscrit notre problématique des rapports maître/valet (voir groupement de textes II).

Il faut signaler enfin qu'à partir des années 1770, le théâtre étranger est de plus en plus joué en France. Letourneur et Ducis traduisent les tragédies de Shakespeare. Mais les pièces du dramaturge anglais sont adaptées au goût français : on supprime toutes les scènes inconvenantes (violence, érotisme, etc.) en passant de la prose imagée de Shakespeare à l'alexandrin classique de style racinien. Même si elles sont dénaturées par l'adaptation, les pièces de Shakespeare sont découvertes par le public français. Ainsi, en 1792, on joue *Othello* dans une traduction de Ducis, mais la pièce ressemble à une tragédie classique et perd la puissance de l'original en anglais.

2. Beaumarchais et l'héritage du drame bourgeois

L'invention théâtrale du XVIII^e siècle, c'est le drame. Denis Diderot en pose les fondements esthétiques et moraux dans deux ouvrages importants : *Le Fils naturel* et *Le Paradoxe du comédien*. Il prône un genre mixte écrit en prose, qui s'enracine dans la vie quotidienne et met en scène les problèmes du monde contemporain. Il s'agit pour Diderot (puis pour Beaumarchais) d'offrir une alternative à la tragédie et à la comédie qui sont les deux grands genres institutionnalisés par la Comédie-Française, garante du bon goût. Ainsi, à partir des années 1770, on joue des pièces mixtes, où l'on rit et où l'on pleure, et où le public découvre des situations quotidiennes et des décors qui lui sont familiers (boutique d'un commerçant, salon d'un riche bourgeois, etc.). Cette innovation a des conséquences à plusieurs niveaux, concrets et abstraits. En 1759, le Comte de Lauragais supprime les bancs qui se trouvaient sur scène. En effet, jusqu'à cette date, le public aisé pouvait assister au spectacle assis sur la scène, ce qui entravait considérablement l'illusion théâtrale. En supprimant le public de la scène, on crée une plus grande vérité dans le jeu et dans les décors. En effet, on s'attache désormais à créer des décors réalistes et on modifie les perspectives (plancher légèrement incliné) pour que le public ait vraiment l'illusion d'assister à une scène de la vie. À côté de ces éléments visuels, le drame bourgeois accorde une grande importance au jeu des acteurs qu'il renouvelle en profondeur. **Diderot et Beaumarchais considèrent que l'acteur doit faire passer des émotions les plus vraies possibles au public**, et pour cela il doit recourir à une pantomime expressive : la pantomime désigne le jeu scénique sans parole. On trouve de nombreux passages de pantomime dans *Le Mariage de Figaro*, ce qui signale l'influence du drame bourgeois sur la dramaturgie de Beaumarchais. On parle alors de **tableau dramatique**, non plus seulement d'actes ou de scènes. Les tableaux sont inspirés des scènes de genre qu'on trouve dans la peinture. La pantomime (c'est-à-dire le jeu muet des personnages) prend une place importante dans l'esthétique du tableau. On retrouve dans *Le Mariage de Figaro* de nombreux passages où le jeu crée un tableau, notamment à l'acte III lors de la scène du procès.

L'innovation du drame bourgeois est importante car le théâtre de Beaumarchais s'inspire de ce mélange de pathétique et de comique. On retrouve ainsi dans *Le Mariage de Figaro* des situations connues de la vie matérielle : procès, mariage, jeux, etc. Il s'agit à la fois de distraire et d'émouvoir le public, afin qu'il puisse tirer un enseignement moral du spectacle auquel il assiste. On voit bien que certaines pages du *Mariage de Figaro* répondent à ce projet, et plus encore *La Mère coupable* (voir résumé de la pièce). Le drame bourgeois ne mélange pas vraiment les genres, mais leur emprunte leurs effets et leurs situations. Diderot se défie du mélange des genres comiques et tragiques. Il préfère une savante construction intermédiaire. On peut toutefois énumérer les

principales caractéristiques du drame bourgeois, et réfléchir à leur éventuelle présence dans *Le Mariage de Figaro*. Voici un tableau qui vous permettra de visualiser ce que l'œuvre de Beaumarchais doit au drame bourgeois.



Exercice autocorrectif n° 2

En face de chaque élément qui définit le drame bourgeois, complétez avec les principes esthétiques qui concernent la tragédie classique.

Tableau des caractéristiques du drame bourgeois

Drame bourgeois	Tragédie classique et néoclassique
Refus du lieu unique	
Intrigue contemporaine en phase avec les préoccupations de l'époque	
Assouplissement de la vraisemblance classique	
Importance des émotions (notamment des larmes)	
Sens du romanesque (retrouvailles extraordinaires, découvertes, etc.)	
Importance des gestes des acteurs (pantomime muette)	
Peinture des conditions sociales	
Pas d'unité de temps	

► Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

3. Création et réception du *Mariage de Figaro*

Après avoir essuyé **plusieurs refus de la Censure**, la comédie de Beaumarchais est représentée sur scène en **1784** :

« Triomphe dramatique du siècle, *Le Mariage de Figaro* en fut aussi l'un des événements politico-littéraires. Entre la présentation de la pièce aux comédiens-français le 29 septembre 1781 et la première de 1784, Beaumarchais dut affronter successivement six censeurs, atténuer quelques audaces (la version initiale, assez scabreuse, s'en prenait directement aux autorités françaises), vaincre l'opposition royale en mobilisant les milieux éclairés de la cour, se livrer à une activité de campagne de lectures privées ».

Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française,
article « Le Mariage de Figaro »
par Jean-Pierre de Beaumarchais, éd. Bordas

Le dramaturge a choisi la première scène française, la plus célèbre, la *Comédie-Française*, pour donner plus de retentissement à son œuvre. Il en mesure les implications idéologiques et sait très bien que les refus de la censure indiquent que la pièce est une bombe à retardement qui peut avoir des conséquences dans l'esprit du public.

Comme l'exige la pratique théâtrale de l'époque, la pièce est d'abord lue par les comédiens, puis elle est mise en répétition. Les rôles de la pièce sont distribués en fonction des emplois, c'est-à-dire des types de personnages auxquels chaque acteur est rattaché. En effet, quand un acteur est engagé à la Comédie-Française, c'est pour jouer tel ou tel type de personnage qu'il interprétera durant toute sa carrière. Ainsi, si à vingt ans on vous engage pour jouer les « jeunes premières » des comédies, à soixante ans, vous jouerez encore ce même type de personnages. Ces codes font partie de la tradition et de la convention théâtrale.

La première représentation du *Mariage* a lieu le 27 avril 1784. Le théâtre vient d'être entièrement restauré et la pièce de Beaumarchais bénéficie donc de cet attrait supplémentaire. C'est Beaumarchais lui-même qui assure la « direction d'acteurs », c'est-à-dire qu'il montre aux acteurs les placements sur la scène et la manière dont ils doivent prononcer les répliques. Ce détail est important car il prouve que Beaumarchais n'est pas seulement le dramaturge qui écrit sa pièce, mais un véritable homme de théâtre, aussi à l'aise dans les mots que sur les planches¹. Il a également surveillé de près les costumes et les décors, afin que l'harmonie de l'ensemble soit parfaite. Selon les témoignages de l'époque, la pièce est un véritable triomphe. On admire le jeu des acteurs, bousculade le rythme incroyable de la pièce et la puissante théâtralité qui s'en dégage. Lors de la première, on assiste à des scènes de folie : autour du théâtre, dans la salle, c'est une cohue incroyable. À cet égard, on peut considérer que la première de la pièce est un véritable événement littéraire et théâtral.

Malgré quelques déboires au moment de la publication de la pièce (Beaumarchais sera emprisonné pendant un court moment en mars 1785), le succès de la pièce est considérable : à la Comédie-Française on compte 720 représentations de sa création à la fin du XIX^e siècle, ce qui représente un chiffre imposant.

Jusqu'à aujourd'hui, les jugements élogieux sur la pièce de Beaumarchais signalent au lecteur/spectateur la présence d'un chef-d'œuvre. En voici quelques-uns qui donnent un peu l'esprit dans lequel la pièce fut reçue par la critique : lisez attentivement ces textes, ils pourront vous servir pour comprendre la pièce et répondre à certaines questions.

1. Pour les décors, reportez-vous aux pages 252 et suivantes de votre édition.

4. Le Mariage vu par les critiques

Le Mariage vu par les contemporains de Beaumarchais

- ▶ « Dix heures avant l'ouverture des bureaux, la capitale entière, je crois, était à nos portes ! Quel triomphe pour Beaumarchais ! Les cordons-bleus étaient confondus dans la foule, se coudoyant, se pressant avec les Savoyards ; la garde fut dispersée, les portes enfoncées, les grilles de fer brisées ; on entra, on se pressait, on étouffait. » (*Mémoires de Fleury*, acteur de la Comédie-Française).
- ▶ « Figaro tourne toutes les têtes, c'est au point qu'on n'en dort pas, qu'on n'en dîne pas. » (*Année littéraire*, t. IV, lettre I, 1784)
- ▶ « On ne s'imaginait pas qu'elle serait prolongée depuis cinq heures et demie jusqu'à dix heures. On ne serait pas surpris qu'à la faveur surtout des accessoires, du chant, de la danse, des décorations, de la satire vive, des obscénités, des flagorneries pour le parterre, dont cette nouvelle facétie comique est mêlée, elle allât loin et eût beaucoup de représentations. » (*Mémoires secrets*, 27 avril 1784)
- ▶ « Le style est tout à fait vicieux et détestable. L'auteur, suivant ce qu'il lui convient, rajeunit de vieux mots ou en forge de nouveaux, mêle les expressions d'un persiflage fin et délicat avec les propos triviaux et grossiers des halles ; d'où il résulte une bigarrure vraiment originale et qui n'appartient qu'à lui. » (*Mémoires secrets*, 1^{er} mai 1784)

Le Mariage vu par Sainte-Beuve

Sainte-Beuve est l'un des plus grands critiques littéraires du XIX^e siècle. Né en 1803, il appartient à la génération romantique, et a côtoyé Victor Hugo, Musset, George Sand. D'abord critique dans la presse, il a ensuite étendu son influence dans tout le domaine de la critique littéraire. Ses rubriques hebdomadaires ont été rassemblées sous le titre « Causeries du lundi. »

« Quand on relit aujourd'hui le *Mariage de Figaro*, voici ce qu'il semble. Rien de charmant, de vif, d'entraînant comme les deux premiers actes : la Comtesse, Suzanne, le page, cet adorable Chérubin qui exprime toute la fraîcheur et le premier ébattement des sens, n'ont rien perdu. Figaro, tel qu'il se dessine ici dès l'entrée et tel qu'il se prononce à chaque pas en avançant dans la pièce, jusqu'au fameux monologue du cinquième acte, est peut-être celui qui perd le plus. Il a bien de l'esprit, mais il en veut avoir ; il se pose, il se regarde, il se mire, il déplaît. »

Figaro est comme le professeur qui a enseigné systématiquement, je ne dirai pas à la bourgeoisie, mais aux parvenus et aux prétendants de toutes classes, l'insolence. La société entière est traduite en mascarade et en déshabillé, comme dans un carnaval du Directoire. Je n'assurerais pas que Beaumarchais en ait senti lui-même toute la portée ; je l'ai dit, il était entraîné par le courant de son siècle, et s'il lui arriva d'en accélérer le cours, il ne le domina jamais entièrement. »

Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, tome VI, 1852



Étude du titre/visée de l'auteur

Pour refermer ce premier volet qui contextualise l'œuvre et la situe dans l'histoire littéraire, arrêtons nous au titre :

Le Mariage de Figaro, ou la folle journée

Ce titre a fait couler beaucoup d'encre et a été réutilisé à de nombreuses reprises. Un célèbre festival de musique à Nantes s'intitule « La Folle journée », en hommage au rythme intrépide de la comédie de Beaumarchais. L'œuvre comporte **un titre et un sous-titre qui créent d'emblée un « horizon d'attente » chez le spectateur**, c'est-à-dire qu'il suscite déjà en nous des idées et des perspectives sur la pièce. **Le titre de la pièce nous renvoie d'abord à l'univers de la comédie**. Le mariage est en effet l'un des principaux enjeux des pièces comiques. Dans les comédies de Molière ou de Marivaux, qui précèdent celles de Beaumarchais, l'intrigue est le plus souvent matrimoniale : des enfants s'opposent aux parents dans leur désir, mais tout finit par s'arranger et le mariage est célébré.

En choisissant pour premier mot du titre **le terme « mariage »**, Beaumarchais se situe donc **dans le sillage de la comédie traditionnelle, comédie de mœurs qui s'achève de manière heureuse par des noces**. Mais il fournit une précision essentielle dans son titre, qui attire l'attention vers le personnage principal de la pièce, Figaro. Ce dernier apparaît déjà dans *Le Barbier de Séville* où il joue un rôle important. Il revient à nouveau dans *La Mère coupable*. Centrée autour du personnage de Figaro, l'action donne a priori la vedette à ce personnage. Or quand on lit attentivement la pièce, on s'aperçoit que Beaumarchais ne centre pas toute l'attention sur ce personnage, mais qu'ils sont plusieurs à occuper une première place. C'est pourquoi le premier élément du titre renvoie autant à l'événement qui se prépare – le mariage – qu'au personnage directement concerné, Figaro.

Si la première partie du titre est éloquente, le sous-titre ne l'est pas moins : « la folle journée ». Cet élément qui vient expliquer, compléter et préciser le titre principal peut s'interpréter à plusieurs niveaux. D'abord, **le sous-titre indique un moment hors du commun, marqué par la folie, c'est-à-dire des événements incroyables qui peuvent surgir à n'importe quel moment**. Ce qui est intéressant, c'est que Beaumarchais fournit une indication temporelle précise : une journée. L'action débute en effet le matin et s'achève la nuit tombée. Mais il s'agit d'une journée particulière, puisqu'elle est qualifiée de « folle ». Ce qualificatif indique à la fois la possibilité de surprises, de renversements, d'éléments inattendus. Mais elle fournit aussi une indication de rythme : on imagine qu'une folle journée doit être animée voire agitée, très rythmée. Enfin, on rappellera qu'**au XVIII^e siècle, la folie est un genre théâtral** (encore en vogue au XIX^e siècle) **qui désigne une pièce pleine de rebondissements et de quiproquos**.

Le titre de la comédie de Beaumarchais fonctionne comme un véritable panneau publicitaire : il est attractif, suggère l'idée d'une pièce où le public ne va pas s'ennuyer...



Exercice autocorrectif n° 3 : Questionnaire de lecture initial

Il faut maintenant entrer dans l'œuvre... Après l'avoir lue au moins une fois, vous devez être en mesure de répondre à quelques questions. Voici quelques interrogations sur *Le Mariage de Figaro*, pour que vous puissiez évaluer votre connaissance de l'œuvre.

- 1 Que fait Figaro dans la première scène du *Mariage* ?
- 2 Qui est Chérubin ? De quel instrument joue-t-il ?
- 3 Qu'est-ce qu'un cabinet ? Où apparaît-il dans la pièce ?
- 4 Qu'est-ce que « le droit du seigneur » auquel il est fait allusion à plusieurs reprises ?
- 5 Qui est Marceline pour Figaro ?
- 6 Quelles fleurs ont été abîmées et rapportées par Antonio ?
- 7 Qu'est-ce qu'une « séguedille » ?
- 8 Combien d'invités assistent aux noces de Suzanne et de Figaro ?
- 9 Combien de chansons sont chantées dans la comédie ? À quoi servent-elles, selon vous ?
- 10 Relevez les différents déguisements de la pièce.
- 11 Où se déroule le dernier acte ?
- 12 Comment définiriez-vous en trois adjectifs qualificatifs le caractère de Suzanne et de la Comtesse ?
- 13 Selon vous, qui est victorieux à la fin de la pièce ?
- 14 Relisez la biographie de Beaumarchais présentée dans ce cours et relevez les éléments de la pièce qui renvoient à la vie de l'auteur.
- 15 Quel personnage du *Mariage de Figaro* aimeriez-vous jouer et pourquoi ? (cette question impliquant une réponse personnelle, nous vous fournissons une réponse à titre indicatif).

► Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

Œuvres de Beaumarchais	Régime politique en vigueur
La Mère coupable	Première République
Le Mariage de Figaro	Louis XVI - monarchie
Tarare	Louis XV
Le Barbier de Séville	Louis XV
Eugénie	Louis XV
Les deux Amis	Louis XV



Corrigé de l'exercice n° 2

Drame bourgeois	Tragédie classique et néoclassique
Refus du lieu unique	Un seul lieu. L'antichambre d'un palais
Intrigue contemporaine en phase avec les préoccupations de l'époque	Intrigue antique
Assouplissement de la vraisemblance classique	Dramaturgie construite sur la vraisemblance : tout doit s'expliquer
Importance des émotions (notamment des larmes)	Maîtrise des émotions
Sens du romanesque (retrouvailles extraordinaires, découvertes, etc.)	Sens de la retenue. Les événements sont racontés dans les récits.
Importance des gestes des acteurs (pantomime muette)	Gestes codifiés
Peinture des conditions sociales	Peinture de la psychologie des grands, héros, rois, empereurs
Pas d'unité de temps	Unité de temps : 24h
Unité d'action malmenée	Une seule action
Théâtre en prose	Théâtre en vers (alexandrins)



Corrigé de l'exercice n° 3

Voici les réponses au questionnaire de lecture initial.

1 Que fait Figaro dans la première scène du *Mariage* ?

Dans la première scène, Figaro toise, c'est-à-dire qu'il mesure la chambre dans laquelle se déroulera la nuit de noces. S'il le fait, c'est que cette chambre est à moitié démeublée, comme le précisent les didascalies. Il étudie donc la manière dont il va disposer l'espace qui va recevoir ses amours avec Suzanne. Cette action scénique est doublement intéressante. D'une part, elle permet d'ouvrir la pièce sur une situation animée où les personnages sont en action. D'autre part, elle dévoile l'un des principaux enjeux de la comédie déjà indiqué par le titre : le mariage de Figaro. Beaumarchais choisit de traiter concrètement les préoccupations matrimoniales de Figaro, de manière à mettre en valeur le conflit sous-jacent que lui expose Suzanne : le mariage n'est pas encore acquis car le Comte Almaviva a des vues sur elle...

2 Qui est Chérubin ? De quel instrument joue-t-il ?

Chérubin est le « premier page du Comte », comme l'indique la liste des personnages qui précède la pièce. À cet égard, ce statut lui permet de graviter dans l'entourage de son maître, mais aussi de la Comtesse. Chérubin est un jeune homme d'environ seize ans qui découvre la vie et l'amour. Espiègle, naïf, intelligent, il apporte beaucoup de vivacité à l'intrigue. Ses airs d'adolescent le font un peu ressembler à une fille. Il est à la fois féminin et viril, ce qui n'est pas sans séduire la Comtesse qui a vers lui des élans tendres et presque maternels. Bien éduqué, Chérubin sait aussi bien manier les mots, les armes que jouer de la musique. On comprend dès lors qu'il a reçu une éducation aristocratique. Dans la scène 4 de l'acte II, il chante une romance en s'accompagnant à la guitare.

3 Qu'est-ce qu'un cabinet ? Où apparaît-il dans la pièce ?

Le cabinet est une petite pièce qui jouxte la chambre. Les hommes et les femmes de condition y rangent leurs vêtements et leurs effets personnels. Beaumarchais utilise habilement toutes les possibilités de l'espace de la chambre, notamment dans l'acte II de la comédie où le boudoir joue un rôle de première importance. C'est là que Chérubin se dissimule, avant d'être libéré par Suzanne qui prend sa place, à la grande surprise du Comte et de la Comtesse. Le cabinet n'est donc pas un simple décor, mais fait partie de l'espace de jeu (on entend des bruits qui proviennent de ce lieu que le public ne voit pas).

4 Qu'est-ce que « le droit du seigneur » auquel il est fait allusion à plusieurs reprises ?

Le « droit du seigneur » est une expression qui apparaît dès la première scène dans la bouche de Suzanne qui en est la victime potentielle. L'expression désigne en effet le droit de cuissage que le seigneur peut exercer sur la future mariée qui appartient à une classe sociale infé-

rieure à la sienne. Le droit du seigneur est celui qui consiste à posséder physiquement une femme avant son mariage. Il fait partie des privilèges instaurés par un usage pluriséculaire injuste et que dénonce Beaumarchais avec virulence. L'enjeu est de taille, puisque la virginité des filles est un sujet crucial dans le mariage. Le droit du seigneur cache donc un problème de société et une question morale.

5 Qui est Marceline pour Figaro ?

Endetté, Figaro a emprunté de l'argent à Marceline. Pour être certaine qu'elle sera remboursée du prêt, Marceline a fait signer à Figaro une reconnaissance de dettes, dans laquelle il est stipulé que Figaro l'épousera s'il ne parvient pas à rembourser sa dette. C'est tout l'enjeu d'une partie de l'acte III, consacré au procès de Figaro. Mais par un hasard extraordinaire, Marceline se révèle être la mère de Figaro, et par conséquent ne peut pas l'épouser. Après avoir été son ennemie, Marceline devient donc une précieuse alliée pour Figaro.

6 Quelles fleurs ont été abîmées et rapportées par Antonio ?

Ce sont des giroflées. Ce détail est amusant car lorsque Chérubin se précipite de la fenêtre de la Comtesse dans le jardin d'Antonio, il craint d'abîmer les melons. Or ce sont des pots de giroflée qui ont été brisés par l'échappée belle du jeune page. Si l'on s'interroge de manière plus précise sur la présence de ces fleurs dans la pièce, on peut aussi constater que la giroflée symbolise la beauté.

7 Qu'est-ce qu'une « séguedille » ?

Une séguedille est une danse rythmée d'origine espagnole qui se pratique surtout en Andalousie. En introduisant cette danse typique dans sa pièce, Beaumarchais renforce la vraisemblance de l'intrigue espagnole. L'une de ses variantes, le fandango, est dansée au cours de la scène 9 de l'acte IV.

8 Combien d'invités assistent aux noces de Suzanne et de Figaro ?

Les cérémonies du mariage débutent au cours de l'acte IV, dans une galerie du château. L'assemblée est très nombreuse qui vient assister à ces noces. Les didascalies de la scène 9 de l'acte IV énumèrent tout un cortège d'invités, des plus modestes aux plus illustres.

9 Combien de chansons sont chantées dans la comédie ? À quoi servent-elles, selon vous ?

La comédie de Beaumarchais se caractérise par l'ambiance festive qui la traverse. La préparation des noces est l'occasion de se réjouir, de chanter et de danser. Ainsi, on dénombre six passages durant lesquels on chante. Ces chansons ont pour fonction de donner du rythme et des chatoiements à la pièce. Dans la scène entre la Comtesse et Chérubin, la chanson est une médiation poétique pour que le jeune page puisse exprimer ses sentiments à sa belle maîtresse. On retrouve ici l'esprit « troubadour » dans lequel le chevalier exprime à sa belle dame son amour en chanson ou en poésie.

10 Relevez les différents déguisements de la pièce.

Le Mariage de Figaro utilise le ressort traditionnel de la comédie qui consiste à se déguiser. Chérubin se déguise en jeune paysanne, pour ne pas quitter le château. Mais Beaumarchais recourt au stratagème de l'inversion des rôles. Ainsi, les déguisements interviennent surtout dans le dernier acte. Pour prendre le Comte au piège, Suzanne et la Comtesse échangent leur costume, ce qui crée un quiproquo amusant, favorisé par l'obscurité durant laquelle se déroule la scène.

11 Où se déroule le dernier acte ?

Comme le précisent les didascalies, le dernier acte se déroule à l'extérieur dans un lieu planté de marronniers, dans le parc du château. C'est le seul acte de la pièce qui se déroule à l'extérieur, et à cet égard il présente un intérêt particulier. C'est un espace aménagé, comme l'indiquent les didascalies : « *deux pavillons, kiosques ou temples de jardin, sont à droite et à gauche ; le fond est une clairière ornée ; un siège de gazon sur le devant. Le théâtre est obscur.* » Ce décor présente de nombreuses cachettes qui vont favoriser les méprises et les quiproquos. En situant son dernier acte en extérieur, Beaumarchais suggère peut-être un affranchissement, et le symbole d'une liberté gagnée sur les contraintes.

12 Comment définiriez-vous en trois adjectifs qualificatifs le caractère de Suzanne et de la Comtesse ?

Suzanne : vive, intelligente, habile.

La Comtesse : élégante, sensible, digne.

13 Selon vous, qui est victorieux à la fin de la pièce ?

On pourrait dire qu'à la fin de la pièce, ce sont les valets qui, grâce à leur ruse, ont eu raison des stratagèmes du Comte Almaviva. Le plan de Figaro et de Suzanne fonctionne en effet à merveille, et le Comte se laisse prendre au piège. Mais dans une autre optique, on pourrait dire que c'est la victoire des femmes sur les hommes. Suzanne et la Comtesse obtiennent l'une et l'autre réparation de l'outrage qu'elles ont subi. Le Comte fait amende honorable et Figaro prend conscience qu'il a épousé une femme qui est son égale en ruse et en habileté.

14 Relisez la biographie de Beaumarchais présentée dans ce cours et relevez les éléments de la pièce qui renvoient à la vie de l'auteur.

L'on considère souvent *Le Mariage de Figaro* comme une œuvre marquée par la vie de l'auteur. La présence des procès et des jugements, traités avec moquerie et humour, rappelle que Beaumarchais a lui-même été victime d'un certain nombre de déboires avec la justice. De nombreux traits d'esprit et de « bons mots » semblent tout droit être adressés par Beaumarchais à la société de son temps. C'est pourquoi on peut voir en Figaro un porte-parole de son créateur. Sur un autre plan, on sait que Beaumarchais a connu un certain nombre de déboires matrimoniaux, et l'intrigue de sa pièce, construite autour du mariage, de la dot, et des conséquences matérielles de l'union

conjugale, rappelle également les préoccupations d'un homme qui se maria plusieurs fois et qui connut des difficultés avec les successions et héritages de ses épouses.

15 Quel personnage du *Mariage de Figaro* aimeriez-vous jouer et pourquoi ? (cette question impliquant une réponse personnelle, nous vous fournissons une réponse à titre indicatif).

Le personnage que je souhaiterais interpréter le plus est celui de Chérubin, pour plusieurs raisons. Bien qu'il ne soit pas le personnage principal de l'intrigue, il est très souvent présent et influe sur le cours de la « Folle journée » à laquelle il participe en virevoltant partout dans le château. Cet adolescent est à la fois charmant par sa naïveté et son exaltation. C'est un rôle intéressant car il est extrêmement mobile et participe au dynamisme de la pièce. Prêt à tout pour sa chère Comtesse, il se déguise, se sauve, réapparaît. C'est un personnage séduisant car il crée de la surprise dans l'intrigue. Il est le protégé des femmes, chéri de toutes (la Comtesse, Suzanne, Fanchette). C'est un garnement agile qui doit être capable de se glisser dans tous les interstices du décor.

2

Le Mariage de Figaro : une habile composition

Le *Mariage de Figaro* est une **pièce complexe** qui comprend **plusieurs décors** et dont les **personnages** sont **nombreux**. Afin de nous repérer dans l'œuvre, étudions à présent les éléments qui ressortissent à la dramaturgie, à la caractérisation des personnages et à l'écriture des dialogues.

A

Dramaturgie : espaces concrets et symboliques

L'étude dramaturgique d'une œuvre consiste à prendre en compte la manière dont le temps, les décors et l'espace symbolique se construisent. Cette étude est particulièrement intéressante dans le cas du *Mariage de Figaro* car Beaumarchais manie habilement toutes les potentialités de la scène pour faire naître une pièce originale qui véhicule un certain nombre d'innovations et d'idées.

1. Décors

Beaumarchais choisit pour sa pièce **un décor par acte**. On assiste donc à quatre changements de décor au cours de la pièce. Comme l'indiquent les premières didascalies, la scène est au « *château d'Agua-Frescas, à quelques lieues de Séville* ». Ces données contextuelles nous informent un peu sur le climat et sur l'atmosphère qui règnent au château. Chaque acte déploie un nouveau décor qui permet au dramaturge de créer des situations et de favoriser les rencontres. Le tableau suivant vous permet de circuler dans l'espace du château :

Actes	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V
Décors	Une chambre à demi démeublée	Une chambre à coucher superbe	Une salle du château appelée salle du trône	Une galerie ornée de candélabres	Dans le parc, sous les marronniers

Commentaires sur les décors : On constate tout d'abord que les deux premiers actes se déroulent dans l'espace intime de la chambre. Celle de Suzanne et de Figaro tout d'abord, celle de la Comtesse ensuite. En choisissant de situer l'action dans ces espaces, Beaumarchais met l'accent

sur l'intrigue sentimentale de la pièce. Dans l'acte I, ce sont les noces de deux valets dont il est question ; dans l'acte II, ce sont les amourettes de Chérubin pour la Comtesse qui sont représentées dans le décor. Les chambres, par leur configuration, permettent un certain nombre d'entrées et de sorties, de dissimulations et de va-et-vient, en particulier dans l'acte II.

2. Espace et action scénique

Mais si on confronte la chambre de l'acte I à celle de l'acte II, on peut aussi en dégager une signification symbolique. La chambre de Suzanne et de Figaro n'est pas prête : c'est celle d'un jeune couple qui n'est pas encore installé dans la vie. Le décor est volontairement inachevé et trahit une sorte d'instabilité. Rien n'est encore acquis pour eux et ils vont devoir se battre pour que leur chambre soit convenablement meublée, c'est-à-dire pourvue d'un lit nuptial.

La chambre de la Comtesse, au contraire, est « superbe » : elle est agréablement décorée, meublée avec goût. C'est l'espace d'une femme mariée, riche, mais installée dans la vie. La Comtesse, jadis Rosine, est donc représentée par cet espace qui la caractérise. Or Beaumarchais va s'ingénier à bouleverser cet espace, en introduisant le trublion Chérubin, et en ouvrant les portes et les fenêtres !

⇒ L'acte II qui se déroule dans la chambre de la Comtesse met savamment en rapport l'espace et l'action scénique, comme le prouve l'extrait suivant.



Lecture analytique 1 : Acte II, scènes 10-11-12 : le trouble de la Comtesse

Présentation de la scène

Chérubin et la Comtesse badinent dans la chambre de celle-ci. La Comtesse a pris un risque en écoutant la romance du jeune page, à moitié dévêtu dans sa chambre. Attendrie par les paroles et les sentiments exaltés du jeune homme, elle n'a pas mesuré le danger potentiel que constituerait l'irruption soudaine du Comte dans sa chambre. Or c'est ce qui se produit au début de la scène 10 de l'acte II. Cette péripétie va permettre à la fois de révéler le caractère des deux principaux protagonistes, mais aussi de montrer avec quelle virtuosité Beaumarchais utilise l'espace.



Scène 10

Chérubin, La Comtesse, Le Comte, en dehors.

LE COMTE, *en dehors*. Pourquoi donc enfermée ?

LA COMTESSE, *troublée, se lève*. C'est mon époux ! grands dieux !... (*À Chérubin qui s'est levé aussi.*) Vous, sans manteau, le col et les bras nus ! seul avec moi ! cet air de désordre, un billet reçu, sa jalousie ! ...

LE COMTE, *en dehors*. Vous n'ouvrez pas ?

LA COMTESSE. C'est que... je suis seule.

LE COMTE, *en dehors*. Seule ! Avec qui parlez-vous donc ?

LA COMTESSE, *cherchant*. ... Avec vous sans doute.

CHÉRUBIN, *à part*. Après les scènes d'hier et de ce matin, il me tuerait sur la place !

Il court au cabinet de toilette, y entre, et tire la porte sur lui.

Scène 11

LA COMTESSE, *seule, en ôte la clef, et court ouvrir au Comte.*

Ah ! quelle faute ! quelle faute !

Scène 12

Le Comte, La Comtesse.

LE COMTE, *un peu sévère*. Vous n'êtes pas dans l'usage de vous enfermer !

LA COMTESSE, *troublée*. Je... je chiffonnais... oui, je chiffonnais avec Suzanne ; elle est passée un moment chez elle.

LE COMTE, *l'examine*. Vous avez l'air et le ton bien altérés !

LA COMTESSE. Cela n'est pas étonnant... pas étonnant du tout... je vous assure... nous parlions de vous... Elle est passée, comme je vous dis...

LE COMTE. Vous parliez de moi ! ... Je suis ramené par l'inquiétude ; en montant à cheval, un billet qu'on m'a remis, mais auquel je n'ajoute aucune foi, m'a... pourtant agité.

LA COMTESSE. Comment, monsieur ? ... quel billet ?

LE COMTE. Il faut avouer, madame, que vous ou moi sommes entourés d'êtres... bien méchants ! On me donne avis que, dans la journée, quelqu'un que je crois absent doit chercher à vous entretenir.

LA COMTESSE. Quel que soit cet audacieux, il faudra qu'il pénètre ici ; car mon projet est de ne pas quitter ma chambre de tout le jour.

LE COMTE. Ce soir, pour la noce de Suzanne ?

LA COMTESSE. Pour rien au monde ; je suis très incommodée.

LE COMTE. Heureusement le docteur est ici. *(Le page fait tomber une chaise dans le cabinet.)* Quel bruit entends-je ?

LA COMTESSE, *plus troublée*. Du bruit ?

LE COMTE. On a fait tomber un meuble.

LA COMTESSE. Je... je n'ai rien entendu, pour moi.

LE COMTE. Il faut que vous soyez furieusement préoccupée !



Questions de lecture

Après avoir écouté le texte sur académie en ligne, lisez-le vous-même à voix haute avant de répondre aux questions ci-dessous.

► **Projet de lecture : Comment la situation révèle-t-elle les sentiments de chaque personnage ? Comment l'espace sert-il le sens de l'action scénique ?**

- ❶ Relevez les différents adjectifs qualificatifs présents dans les dialogues et les didascalies. Que nous apprennent-ils ?
- ❷ Quels sont les différents espaces de jeu dans cette scène ?
- ❸ Comment l'importance du hors scène est-elle exprimée dans ces trois scènes ? Quel est l'effet produit sur les personnages ? sur le spectateur ?
- ❹ Quelle est l'humeur du Comte ? Son attitude surprend-elle ?
- ❺ Grâce à quels éléments constate-t-on le trouble de la Comtesse ?



Entraînement à l'oral

À l'aide des réponses aux questions ci-dessus, composez le plan détaillé d'une lecture analytique de ce texte traitant le projet proposé en page précédente où vous montrerez le double intérêt de cette scène.



Éléments de réponse

- ❶ La présence de qualificatifs dans le dialogue permet de décrire l'attitude de chaque personnage, dans une situation où la Comtesse se sent en danger. Les deux adjectifs qui sont le plus marquants car les plus explicites sont « *sévère* » (Le Comte, sc.12) et « *troublée* ». Ces didascalies permettent à la fois aux acteurs de donner une physionomie au personnage qu'ils incarnent, mais aussi de fournir au spectateur une attitude, une contenance. La didascalie « *troublée* » qui désigne le comportement de la Comtesse est d'ailleurs reprise par « *altérés* », qualificatif qu'emploie le Comte pour décrire le visage de son épouse. Pour aller dans le sens de son époux, la Comtesse se décrit elle-même comme « *incommodée* », c'est-à-dire souffrante. On observe donc une gradation dans l'emploi des adjectifs, puisque dans l'une des dernières didascalies, Beaumarchais utilise l'intensif « *plus* » (cf. sc.12 « *plus troublée* ») pour montrer que l'inquiétude de la Comtesse a grandi au fil de la scène. L'exclamation qui clôt l'extrait « *préoccupée !* » vient confirmer ce que les qualificatifs précédents avaient déjà suggéré.
- ❷ On peut distinguer *trois espaces de jeu* dans cette scène, *dont deux ne sont pas visibles par le spectateur* (sauf si un metteur en scène contemporain décide de rendre visible le hors-scène, comme il arrive parfois). Il y a d'abord *la scène, c'est-à-dire la chambre de la Comtesse* où elle se trouve avec Chérubin. Il y a ensuite *un endroit de la coulisse qui, par convention représente l'extérieur, la porte où frappe le Comte*. Enfin, il y a *le cabinet dans lequel Chérubin court se réfugier* : « *Le page fait tomber une chaise dans le cabinet* ». Ainsi Beaumarchais utilise toutes les virtualités de l'espace grâce aux effets sonores et fait déborder le jeu théâtral du seul cadre scénique. La réplique « *Du bruit ?* » crée presque un effet comique, puisque la Comtesse feint de ne pas entendre. Les didascalies permettent au lecteur de comprendre ce qui se produit hors scène et fournissent des renseignements indispensables au metteur en scène.
- ❸ *Le hors scène est suggéré par la présence de bruits qui sont audibles des personnages et du public*. Ce sont tout d'abord les coups que

frappe le Comte à la porte de sa femme. On notera au passage que selon l'usage aristocratique, un noble n'entre pas dans la chambre de sa femme sans s'être fait annoncer par un domestique ou sans avoir frappé. Beaumarchais utilise ce détail lié aux convenances pour laisser à Chérubin et à la Comtesse le temps de s'organiser. Mais ces derniers ne sont pas les seuls à entendre le bruit du Comte qui frappe. Celui-ci entend également des paroles, ce dont la Comtesse peine à se justifier, et ce qui ne fait qu'augmenter la suspicion du Comte à son égard. Les bruits franchissent donc la porte de part et d'autre de la scène. Enfin, un troisième bruit provient du cabinet, pièce attenante à la chambre, lorsque Chérubin fait tomber un meuble. Ce nouvel élément sonore ne fait que confirmer les soupçons du Comte qui ne décolère pas.

L'effet de ces bruits sur les personnages est triple. Tout d'abord, la Comtesse et Chérubin prennent peur, ce qui motive la fuite du jeune page dans le cabinet. Cette peur ne quitte pas la Comtesse qui craint durant toute la scène d'être découverte. Les bruits exaspèrent le Comte, qu'il s'agisse de ceux qu'il perçoit avant de pénétrer dans la chambre, ou de celui qui provient du cabinet. Les bruits participent donc au suspens de la scène. Le public, qui suit les émotions de la Comtesse, le seul personnage présent durant les trois scènes, est suspendu à ces coups de théâtre sonores qui peuvent renverser le cours de l'action.

- 4 Les soupçons du Comte le rendent à la fois méfiant, jaloux et coléreux. Le ton sur lequel il s'adresse à son épouse est rude : il ne la ménage pas, comme en attestent les didascalies et la ponctuation expressive (points d'interrogation, points d'exclamation). C'est en ce sens qu'on peut interpréter la didascalie « *un peu sévère* » qui révèle l'autorité du Comte sur sa femme. Mais cette autorité frôle aussi la violence et une légère pointe de cruauté. Le Comte se plaît à souligner le trouble de sa femme, comme s'il souhaitait lui faire avouer une faute en la déstabilisant. Tatillon sur les questions de l'honneur, le Comte se montre plus sévère envers les autres qu'envers lui-même, et s'il sait se montrer sympathique à bien des reprises dans la comédie, il dévoile les pires traits de son caractère dans cet épisode. On peut observer dans les répliques du Comte une certaine forme d'ironie, manière détournée de prêcher le faux pour savoir le vrai. En évoquant le billet, le Comte est sur le point de prendre sa femme en faute. Le bruit du meuble qui choit dans le cabinet ravive sa colère, comme le suggère l'emploi hyperbolique de l'adverbe « *furieusement* ».
- 5 Des éléments du dialogue et des didascalies trahissent le trouble de la Comtesse. L'urgence avec laquelle elle agit participe de son inquiétude, comme le montre la courte scène 11, scène de transition. Dès lors qu'elle comprend que le Comte veut entrer dans sa chambre, la Comtesse éprouve un très grand trouble que confirment les didascalies et un certain nombre d'éléments de l'échange. Ce trouble provient d'abord du fait que la Comtesse se sent coupable, comme l'indique la répétition de l'exclamation « *Ah ! quelle faute ! quelle faute !* » qu'elle prononce à voix haute, seule (sc.11). Ce court monologue trahit un profond désarroi. Bien que les didascalies ne décrivent pas précisé-

ment la contenance de la Comtesse, elles précisent qu'elle est « *troublée* ». Or dans la langue classique qu'emploie encore Beaumarchais, « être troublé » signale un grand désarroi. Même si ses gestes ne sont pas décrits précisément, on comprend très bien à travers les observations du Comte qui « l'examine » que la Comtesse n'est pas dans son état normal. Elle accuse le coup, pourrait-on dire. La ponctuation confirme d'ailleurs son état. Les nombreux points de suspension indiquent qu'elle peine à terminer ses phrases, qu'elle cherche à retrouver ses esprits – peut-être la crainte lui coupe-t-elle la respiration ?

Comme la colère du Comte, le trouble de la Comtesse va *crescendo*. Elle reconnaît elle-même être « incommodée », non qu'elle soit malade, mais anxieuse de la situation qu'elle vit. Les didascalies « *plus troublée* » marquent une gradation dans l'effroi.



Proposition de plan de lecture analytique

1 L'espace sert le sens de l'action scénique

1. L'espace scénique articule parfaitement les trois scènes : sc. 10 et 12 en opposition (révélatrices des rapports du couple) ; sc.11 : scène de transition ; espace clos, qui se transforme en piège.
2. Utilisation du hors scène (bruitages et absence/présence des personnages) amplifie la peur, crée les soupçons. La chute de la chaise : point de tension maximal, un moment calmé, le Comte retrouve son état d'énervement initial.
3. Un rythme scénique prenant : sc.10 : précipitation, confusion de la Comtesse (asyndètes) – sc.12 : longues répliques (ralentissement du rythme) ; puis après la chute de la chaise, répliques courtes : la crise éclate.

2 Une situation scénique révélant les sentiments des personnages

1. Une femme sensible (dialogue et didascalies trahissent le trouble et la culpabilité de la Comtesse, monologue révélateur)
2. Un couple qui va mal. Indifférence du Comte (énonciation : *je/vous, Madame/Monsieur*, mais pas de *nous*). Jalousie et colère du Comte, attaque pour dissimuler son infidélité. Autorité et légère cruauté pour déstabiliser la Comtesse.
3. Une femme habile qui ne plie pas face à l'autorité du Comte (dissimulation par le langage et utilisation de l'espace : manipulation/protection).

Conclusion

Cette scène présente un **double intérêt**. D'une part elle dévoile la personnalité de la Comtesse, personnage complexe et qui ne manque pas de sensibilité. Sa situation de femme soumise à l'autorité de son mari est ici clairement dessinée. Elle ne se plie cependant pas à cette autorité, puisque, pour préserver son honneur et celui de Chérubin, elle dissimule. Mais la scène nous montre aussi la manière dont Beaumarchais imagine un espace propice aux situations théâtrales. Dans cet extrait, le hors-scène, les bruitages jouent un rôle essentiel. Il est donc tout à fait remarquable de voir la manière dont le dramaturge combine la personnalité de la Comtesse aux virtualités de l'espace scénique.

3. Autres décors, autres enjeux

L'acte III et l'acte IV rompent avec l'intimité que suggèrent les chambres des deux premiers actes. Ce sont en effet des **lieux « publics »** qui servent de décor. Celui de l'acte III sert à rendre la justice à l'intérieur du château, celui de l'acte IV est préparé pour accueillir les noces de Suzanne et de Figaro. **À travers ces décors, c'est la société civile que cherche à représenter Beaumarchais**, face à laquelle les héros vont à nouveau devoir se défendre et imposer leur liberté. L'acte III est particulièrement intéressant parce qu'il incarne le pouvoir du Comte dans son château. Agencé comme une cour de justice, ce décor fonctionne aussi comme une mise en abyme théâtrale. Chacun à son tour, les personnages concernés par le procès montent sur l'estrade et exposent leur point de vue. À bien des égards, ce décor sert de tribune à Beaumarchais qui montre l'importance des libertés individuelles. Le décor de l'acte IV intervient naturellement à la suite de l'acte III : Figaro ayant gagné son procès peut épouser Suzanne. Ils se retrouvent sur les lieux où doit se produire leur fête. D'ailleurs, la scène 9 confirme le caractère festif du lieu, puisqu'une parade nuptiale s'y déploie.

L'acte V rompt avec les quatre premiers : le spectateur est transporté à l'extérieur, sous les grands marronniers. **L'étude des différents décors de la pièce montre que Beaumarchais a un véritable souci scénographique de l'espace de jeu.**



Exercice autocorrectif n° 1

Rendez-vous page 140 de votre édition, à la fin de l'acte II. Relisez les didascalies qui clôturent l'acte II : que constatez-vous ?

► Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.



Exercice autocorrectif n° 2

Voici un cliché tiré d'une mise en scène du *Mariage de Figaro*. À votre avis, à quel acte se trouve-t-on ? Que pensez-vous du choix des décors ?



Le Mariage de Figaro, Comédie-Française, 2009.

Mise en scène Christophe Rauck.

© Cosimo Mirco Magliocca, coll. Comédie-Française.

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

4. Les fonctions des accessoires

À l'intérieur de chaque acte, le jeu des personnages est renforcé par un certain nombre d'accessoires ou d'éléments ponctuels du décor qui jouent un **rôle important dans le dynamisme de la pièce et sa mise en scène**.

Les accessoires sont à la fois indiqués par les **didascalies externes** (en italique dans le texte), mais aussi par les **didascalies internes** (objets évoqués dans le dialogue).

En vous appuyant sur l'acte II, vous pourrez observer les choix faits par Beaumarchais et en déduire le rôle des accessoires dans le jeu dramatique.



Exercice autocorrectif n° 3

Ici ont été relevés tous les accessoires mentionnés par ces didascalies internes ou externes dans les scènes 1 à 10 de l'acte II.

	Sc. 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Acte II	- une bergère - un éventail - une fenêtre	- une bergère	- boîte à mouches - une petite glace - la romance écrite par Chérubin	- la romance - une guitare - une baigneuse ²	le brevet	- un grand bonnet - des épingles - un collet - un ruban	le ruban de la Comtesse	- taffetas gommé et ciseaux	un mouchoir	cabinet de toilette

À vous de jouer : de la même manière que pour les dix premières scènes, indiquez la présence des accessoires ou des éléments importants du décor pour les scènes suivantes.

	Sc. 11	12	13	14-15	16-17	18-19	20-21	22	23	24-25-26
Acte II										

► Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

Analyse du choix et de la symbolique des accessoires

L'ensemble de l'acte II se déroule dans la chambre de la Comtesse : **l'espace est saturé d'éléments féminins**. Ces accessoires sont essentiels et occupent plusieurs fonctions. Tout d'abord, ils permettent de **situer l'action sur l'échelle du temps** : la Comtesse est à sa toilette, le matin, et Suzanne l'aide à se préparer. Beaumarchais nous plonge donc dans la vie d'une aristocrate habituée à se faire servir. La présence ou la nécessité des objets rendent Suzanne extrêmement mobile.

Elle est en effet sans cesse en mouvement puisqu'elle apporte à sa maîtresse tout ce dont elle a besoin. Mais tous ces atours féminins ont aussi **une signification légèrement érotique**. Chérubin s'est introduit dans la chambre de la Comtesse, alors qu'il lui a dérobé un ruban, objet fétiche qu'il vénère parce qu'il a appartenu à la Comtesse. Suzanne n'est pas dupe du petit jeu amoureux du page, et s'amuse avec les accessoires qui entrent et sortent de scène.

Les accessoires et les objets du quotidien participent donc au dynamisme de l'acte II, au même titre que le décor.

2. Baigneuse : bonnet aux bords rabattus.

Lecture analytique 2 : Acte IV, scène 3 - Accessoires et caractères : Suzanne et la Comtesse

Présentation de la scène

On a appris à l'acte III que Figaro n'épousera pas Marceline car il est son fils. L'intrigue amoureuse n'est cependant pas terminée. Le Comte a toujours des vues sur Suzanne, et la Comtesse qui souffre des négligences de son mari souhaite le ramener vers elle. Dans l'extrait suivant, le spectateur comprend que les événements sont complexes et bouleversent les rapports entre les personnages. La Comtesse et Suzanne, toutes deux inquiètes de leur union conjugale, témoignent cependant d'une certaine empathie, ce qui nuance les rapports d'autorité et de soumission entre les deux jeunes femmes.



Suzanne, La Comtesse.

LA COMTESSE. As-tu ce qu'il nous faut pour troquer de vêtement ?

SUZANNE. Il ne faut rien, madame ; le rendez-vous ne tiendra pas.

LA COMTESSE. Ah ! vous changez d'avis ?

SUZANNE. C'est Figaro.

LA COMTESSE. Vous me trompez.

SUZANNE. Bonté divine !

LA COMTESSE. Figaro n'est pas homme à laisser échapper une dot.

SUZANNE. Madame ! eh, que croyez-vous donc ?

LA COMTESSE. Qu'enfin, d'accord avec le Comte, il vous fâche à présent de m'avoir confié ses projets. Je vous sais par cœur. Laissez-moi. *(Elle veut sortir.)*

SUZANNE se jette à genoux. Au nom du ciel, espoir de tous ! Vous ne savez pas, madame, le mal que vous faites à Suzanne ! Après vos bontés continuelles et la dot que vous me donnez ! ...

LA COMTESSE la relève. Hé mais... je ne sais ce que je dis ! En me cédant ta place au jardin, tu n'y vas pas, mon cœur ; tu tiens parole à ton mari, tu m'aides à ramener le mien.

SUZANNE. Comme vous m'avez affligée !

LA COMTESSE. C'est que je ne suis qu'une étourdie. *(Elle la baise au front.)* Où est ton rendez-vous ?

SUZANNE, lui baise la main. Le mot de jardin m'a seul frappée.

LA COMTESSE, montrant la table. Prends cette plume, et fixons un endroit.

SUZANNE. Lui écrire !

LA COMTESSE. Il le faut.

SUZANNE. Madame ! au moins, c'est vous...

LA COMTESSE. Je mets tout sur mon compte. *(Suzanne s'assied, la Comtesse dicte.)* « Chanson nouvelle, sur l'air... » Qu'il fera beau ce soir sous les grands marronniers... Qu'il fera beau ce soir... »

SUZANNE écrit. « Sous les grands marronniers... » Après ?

LA COMTESSE. Crains-tu qu'il ne t'entende pas ?

SUZANNE relit. C'est juste. (*Elle plie le billet.*) Avec quoi cacheter ?

LA COMTESSE. Une épingle, dépêche ; elle servira de réponse. Écris sur le revers : Renvoyez-moi le cachet.

SUZANNE écrit en riant. Ah ! « le cachet ! » ... Celui-ci, madame, est plus gai que celui du brevet.

LA COMTESSE, avec un souvenir douloureux. Ah !

SUZANNE cherche sur elle. Je n'ai pas d'épingle, à présent !

LA COMTESSE détache sa lévite². Prends celle-ci. (*Le ruban du page tombe de son sein à terre.*) Ah ! mon ruban !

SUZANNE le ramasse. C'est celui du petit voleur ! Vous avez eu la cruauté ? ...

LA COMTESSE. Fallait-il le laisser à son bras ? C'eût été joli ! Donnez donc !

SUZANNE. Madame ne le portera plus, taché du sang de ce jeune homme.

LA COMTESSE le reprend. Excellent pour Fanchette. Le premier bouquet qu'elle m'apportera...



Questions de lecture

Après avoir écouté le texte sur académie en ligne, lisez-le vous-même à voix haute avant de répondre aux questions ci-dessous.

- 1 Relevez dans le texte les éléments qui expriment l'émotion des personnages.
- 2 De quelle manière s'ouvre l'extrait ? Qu'apprend-on sur les rapports entre la maîtresse et la suivante ?
- 3 Quelle est l'attitude de la Comtesse dans cette scène ? Comment se scelle la complicité entre les deux femmes ? La hiérarchie est-elle respectée ou renversée ?
- 4 Étudiez l'importance des accessoires dans cette scène.



En quoi cette scène est-elle décisive sur le plan dramaturgique ? Composez un plan détaillé de lecture analytique pour répondre à cette question et rédigez une conclusion.

2. Lévite : sorte de redingote d'homme ou robe de femme ayant une ressemblance avec un vêtement de religieux, ou de lévite (terme qui dans un langage élevé désigne un prêtre de la religion chrétienne).



Éléments de réponse

① La scène comporte un certain nombre d'**exclamations** qui décrivent les sentiments des personnages. Les interjections « Ah ! », « Eh bien ! », « Madame ! » trahissent **la surprise et l'étonnement** des deux héroïnes. Mais certaines interrogations et exclamations, telles que « Au nom du ciel, espoir de tous ! » expriment aussi **l'exaltation inquiète**. Au moment d'élaborer leur stratagème, les deux femmes sont **troublées** et le dialogue s'en ressent.

② Suzanne ne cache pas son inquiétude à la Comtesse, et la scène s'ouvre sur un coup de théâtre, car la jeune suivante a décidé de ne finalement pas mener à bien le stratagème des déguisements. Un malentendu s'ensuit que trahit l'attitude de la Comtesse qui est sur le point de quitter la scène, comme l'indiquent les didascalies « *Elle veut sortir* ». Après ce léger quiproquo, l'harmonie entre maîtresse et suivante revient et la confiance est rétablie. En ouvrant la scène par une petite incompréhension, Beaumarchais accroît l'effet de suspense.

③ **La Comtesse doute d'abord de la sincérité de Suzanne**, comme en témoigne la remarque « Qu'enfin, d'accord avec le Comte, il vous fâche à présent de m'avoir confié ses projets. ». Suzanne, après avoir argué de sa bonne foi en utilisant des tournures de supplication et de désespoir retrouve la complicité de la Comtesse qui revient également vers elle.

La hiérarchie entre maîtresse et suivante n'est donc pas renversée, même si le stratagème inventé par les deux femmes consiste à troquer leurs vêtements, c'est-à-dire à échanger les costumes. La **réconciliation** est **scellée par un geste affectueux** que la Comtesse adresse à Suzanne, un baiser sur le front. Ce baiser est presque maternel, et **montre l'attachement de la maîtresse envers sa suivante**.

④ Dans cette scène, **trois accessoires jouent un rôle majeur** : la lettre, l'épingle et le ruban.

- La **lettre** permet de fixer le rendez-vous au Comte « *sous les grands marronniers* ». Utiliser une lettre est un moyen dramaturgique efficace ; on le rencontre souvent dans la comédie classique.

- Le second accessoire est une **petite épingle**. Grâce à elle, le Comte pourra donner discrètement la réponse à la lettre. Les deux femmes s'amusent en transformant cet accessoire féminin en cachet, c'est-à-dire en signe de reconnaissance. L'intérêt repose ici sur le **détournement comique de l'objet à des fins stratégiques**.

- Le dernier objet qui apparaît dans la scène est le **ruban** dont Chérubin avait entouré sa blessure et que la Comtesse avait dissimulé dans ses vêtements. **L'apparition de cet accessoire est importante : elle prouve concrètement que la Comtesse est attachée à Chérubin**. Pour le conserver, cette dernière fait mine de ne pas y accorder d'importance. Elle fait même diversion dans la dernière réplique, en suggérant qu'elle l'offrira à Fanchette. Le spectateur comprend qu'en vérité la Comtesse tient à ce ruban taché de sang qui la lie à Chérubin.



Proposition de plan de lecture analytique

1 Une scène importante sur le plan dramaturgique

1. Un léger quiproquo crée un petit coup de théâtre redéfinissant le stratagème (refus de Suzanne inquiète). Relance le suspens.
2. La mise en place du stratagème : un rendez-vous nocturne piégé (rôle des accessoires) qui prépare le dénouement.
3. Complicité des deux femmes contre le Comte (le ruban)

2 Ce que la scène nous apprend sur les personnages

1. Des rapports hiérarchiques...
2. ... mais une complicité affectueuse
3. La comtesse amoureuse (le ruban le prouve) essaye de récupérer son mari.

Conclusion : Sur le plan dramaturgique, cette scène est importante car elle décide du rendez-vous nocturne qui va organiser tout l'acte V et décider du dénouement. La ronde des objets participe ainsi de la folle journée et prépare l'issue de la comédie. La complicité des deux femmes est également mise en lumière dans cette scène. Ce n'est plus seulement Figaro le moteur de l'action, comme pouvait le laisser croire le titre de la pièce, mais également la maîtresse et sa suivante, capables d'élaborer des stratagèmes au détriment de leur compagnon respectif.

5. Le traitement de l'espace/temps

La dramaturgie de Beaumarchais associe habilement le traitement de l'espace et du temps. En effet, les décors fournissent également des renseignements sur la durée de l'action. Comme on a déjà pu l'observer, le titre indique explicitement que la comédie se déroule durant une journée. Elle débute en effet de bon matin, dans la chambre des futurs époux.

Elle se poursuit dans la matinée dans la chambre de la Comtesse. On suppose que la scène du procès se déroule au début de l'après-midi et que l'acte IV, déjà préparé pour la fête, se déroule, lui, en fin d'après-midi. Enfin le dernier acte se déroule à la nuit tombée, dans l'obscurité. L'éclairage aux flambeaux fournit une indication sur l'avancée de la journée et sur la tombée de la nuit.



Les personnages : maîtres et valets

1. Les personnages principaux

Le Mariage de Figaro met en scène quatre personnages principaux, Figaro, Suzanne, la Comtesse et le Comte. Ils occupent de nombreuses scènes et l'on suit leur parcours à l'intérieur de la comédie. Pour résumer

on peut dire que trois personnages principaux (Figaro, la Comtesse et Suzanne) se liguent pour venir à bout des ambitions du Comte. Dès la première scène, le quatuor des principaux personnages est présenté au public par Figaro et par Suzanne. La fonction de la scène d'exposition qui sert à présenter l'intrigue permet également de découvrir le caractère de personnages et les motivations de chacun.



Lecture analytique 3 : Acte I, scène 1 : conflits et alliances

Introduction

La scène d'exposition, comme son nom l'indique, **expose les principaux enjeux de l'action**. La scène s'ouvre de bon matin, alors que Suzanne et Figaro s'activent déjà dans la perspective de célébrer leur mariage. Beaumarchais fait un choix fort : il donne d'abord la parole aux valets avant d'introduire les maîtres. L'un des deux personnages ne nous est pas inconnu. Il s'agit de Figaro, héros du *Barbier de Séville*, pièce qui précède le *Mariage*. Beaumarchais reprend ici un schéma traditionnel de la comédie qui consiste à faire présenter l'intrigue par les valets qui portent un jugement sur leur maître. De cette façon, l'esprit de satire est présent dès le commencement de la pièce.



Acte premier

Le théâtre représente une chambre à demi démeublée ; un grand fauteuil de malade est au milieu. Figaro, avec une toise, mesure le plancher. Suzanne attache à sa tête, devant une glace, le petit bouquet de fleurs d'oranger, appelé chapeau de la mariée.

Scène 1

Figaro, Suzanne.

FIGARO. Dix-neuf pieds sur vingt-six¹.

SUZANNE. Tiens, Figaro, voilà mon petit chapeau : le trouves-tu mieux ainsi ?

FIGARO *lui prend les mains.* Sans comparaison, ma charmante. Oh ! que ce joli bouquet virginal, élevé sur la tête d'une belle fille, est doux, le matin des noces, à l'œil amoureux d'un époux ! ...

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

FIGARO. Je regarde, ma petite Suzanne, si ce beau lit que Monseigneur nous donne aura bonne grâce ici.

SUZANNE. Dans cette chambre ?

FIGARO. Il nous la cède.

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

FIGARO. Pourquoi ?

SUZANNE. Je n'en veux point.

1. La chambre mesure environ 50 m², ce qui équivaut à peu près à une scène de théâtre.

FIGARO. Mais encore ?

SUZANNE. Elle me déplaît.

FIGARO. On dit une raison.

SUZANNE. Si je n'en veux pas dire ?

FIGARO. Oh ! quand elles sont sûres de nous !

SUZANNE. Prouver que j'ai raison serait accorder que je puis avoir tort. Es-tu mon serviteur, ou non ?

FIGARO. Tu prends de l'humeur contre la chambre du château la plus commode, et qui tient le milieu des deux appartements. 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...

FIGARO. Qu'entendez-vous par ces paroles ?

SUZANNE. Il faudrait m'écouter tranquillement.

FIGARO. Eh, qu'est-ce qu'il y a ? bon Dieu !

SUZANNE. Il y a, mon ami, que, las de courtoiser 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. Et c'est ce que le loyal Bazile, honnête agent de ses plaisirs, et mon noble maître à chanter, me répète chaque jour, en me donnant leçon.

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 ?

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

SUZANNE. Que les gens d'esprit sont bêtes !

FIGARO. On le dit.

SUZANNE. Mais c'est 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 du seigneur... Tu sais s'il était triste !

FIGARO. Je le sais tellement, que si monsieur le Comte, en se mariant, n'eût pas aboli ce droit honteux, jamais je ne t'eusse épousée dans ses domaines.

SUZANNE. Eh bien ! s'il l'a détruit, il s'en repent ; et c'est de ta fiancée qu'il veut le racheter en secret aujourd'hui.



Questions de lecture

Après avoir écouté le texte sur académie en ligne, lisez-le vous-même à voix haute avant de répondre aux questions ci-dessous.

➡ **Projet de lecture :** En quoi la scène permet-elle d'exposer les enjeux de l'intrigue ? (comment Suzanne et Figaro présentent-ils les personnages de la pièce ?)

- 1 Pourquoi Beaumarchais utilise-t-il souvent des formules interrogatives dans la première scène ?
- 2 Où se déroule la scène ? Que pensez-vous de ce choix de décor ?
- 3 À quelle activité Suzanne et Figaro se livrent-ils dans le passage ?
- 4 À votre avis, pourquoi Suzanne refuse-t-elle d'abord d'expliquer les raisons de ses craintes ?
- 5 Qu'apprend-on sur le passé et sur le présent des personnages ?



Entraînement à l'oral : à l'aide des réponses aux questions ci-dessous, composez le plan détaillé d'une lecture analytique de ce texte. Vous organiserez ce plan en fonction de la question suivante : En quoi cette scène relève-t-elle de la comédie ?



Éléments de réponse

- 1 La première scène comporte **de nombreuses phrases interrogatives** et débute notamment par trois répliques de Suzanne qui portent l'attention du spectateur sur ce que fait Figaro. La présence de ces questions a plusieurs fonctions et produit plusieurs effets. Les questions que se posent respectivement les deux protagonistes leur permettent de **lancer la conversation et donc les éléments de l'intrigue**. Mais **ces questions instaurent d'emblée un certain suspens** : Suzanne refuse d'abord de répondre parce qu'elle ne veut pas dévoiler à son futur époux la menace qui pèse sur elle. Sur le plan du rythme du dialogue, les questions créent d'emblée une dynamique forte dans l'échange. « La folle journée » commence ainsi de manière animée grâce aux formules interrogatives.
- 2 La scène se déroule dans **une chambre du château d'Agua-Frescas**. On apprend grâce au dialogue que c'est le Comte qui a prêté cette chambre aux jeunes mariés, afin qu'ils puissent profiter de leur nuit de noces. Mais on ne comprend d'abord pas pourquoi Suzanne refuse cette chambre que le Comte leur « cède ». C'est en la questionnant que Figaro apprend que ce don est en fait un stratagème de la part du Comte. La chambre est en effet située à quelques pas de celle du Comte qui peut ainsi s'y rendre aisément... **L'espace de jeu est donc ici un espace dramaturgique de première importance : la chambre, lieu d'agrément et de plaisir, se transforme en piège pour Suzanne**. En choisissant de faire se dérouler la première scène de la comédie dans la chambre des futurs mariés,

Beaumarchais met donc l'accent sur le mariage qui se profile, mais aussi sur l'abus de pouvoir que le Comte va tenter d'imposer. **Le lieu (le décor) prend déjà en charge le conflit qui va opposer les personnages.**

- 3 Suzanne et Figaro se livrent à des activités prosaïques, concrètes. La suivante arrange ses vêtements et sa parure, choisit la petite toque qu'elle portera pour ses noces. Elle est donc plutôt centrée sur son apparence, et cette attitude révèle sa féminité et sa coquetterie. Elle se regarde, comme l'indique la présence d'un miroir parmi les éléments du décor. **Le bouquet de fleur d'oranger symbole de virginité** avant l'union nuptiale fait également partie des accessoires et des objets que la jeune femme manipule. Beaumarchais nous fournit ici un code de lecture à partir de signes : **le public comprend d'emblée qu'il a à faire à une jeune femme qui est sur le point de se marier et qui se fait belle pour cette occasion.**

Figaro est occupé à une tout autre activité : il **toise**, c'est-à-dire il prend les mesures de la chambre en comptant ses pas. S'il le fait, c'est **pour évaluer la grandeur de la pièce par rapport à celle du lit** qu'il semble attendre impatiemment. Implicitement, Beaumarchais nous montre ce qui préoccupe avant tout le valet : le lit, **où il va bientôt retrouver Suzanne**. Ce détail quelque peu grivois n'en est pas un. Il faut en effet se souvenir qu'au temps de Beaumarchais, maris et femmes ne devaient pas avoir de rapports physiques avant le mariage, même si la suite de l'intrigue nous montrera que cette règle morale et religieuse n'est pas toujours appliquée.

Si maintenant on se place du point de vue strictement scénographique et si l'on s'intéresse au jeu des acteurs, on peut dire que **Beaumarchais anime la scène. Dès l'exposition en effet, le public peut voir des personnages qui effectuent des actions, ce qui rend encore plus vivants et plus vrais les dialogues qui s'ensuivent.**

- 4 Suzanne ne confie pas immédiatement à Figaro l'objet de son refus. Ce détail est intéressant car il nous montre que **Suzanne est peut-être un peu mal à l'aise d'avoir à faire cette confidence** à son futur mari, mais aussi que **Figaro est naïf et ne se doute de rien**. En repoussant l'aveu de quelques répliques, Beaumarchais instille aussi un rythme vif au dialogue. Quelques stichomythies (répliques brèves qui se succèdent) accélèrent en effet le rythme jusqu'à l'explication de Suzanne. Or celle-ci ne dit pas directement les choses, mais utilise un détournement rhétorique pour faire comprendre la vérité à Figaro. Ce n'est qu'après avoir exprimé un refus, expliqué l'intérêt architectural de la configuration de l'espace que la suivante éclaire les incertitudes de son futur époux : « 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. » Il est tout à fait intéressant que ce soit **Suzanne** qui **mène le dialogue de cette première scène**, quand on attendait, au vu du titre et du *Barbier de Séville*, que ce soit Figaro le moteur de l'exposition. Mais Beaumarchais se montre original et donne toute l'importance dramaturgique au personnage féminin.

On constate aussi qu'en retardant l'aveu de Suzanne, Beaumarchais crée dès les premières répliques un suspens dramatique, qui ne se dément pas tout au long de la pièce. Le ton est donné : même si les circonstances sont sérieuses, le ton de l'échange reste léger et plaisant, teinté d'humour de la part des deux protagonistes.

- 5 Beaumarchais ne se contente pas d'exposer l'intrigue à travers l'échange des personnages, il dévoile aussi leur caractère, leur passé, leur expérience et la manière dont ils envisagent le moment présent. Contrairement à Figaro qui était déjà le personnage principal du *Barbier de Séville*, Suzanne apparaît pour la première fois dans *Le Mariage de Figaro*. Cependant Beaumarchais nous laisse entendre qu'elle aussi a un passé, mais qu'elle connaît surtout le passé de son futur époux. Cet élément explique, par exemple, qu'elle puisse faire allusion aux entremises de Bazile que, selon toute évidence, elle connaît. Mais des répliques plus précises de Figaro nous renseignent sur le personnage en lui conférant une épaisseur psychologique. La réplique « j'avais assez fait pour l'espérer », exprimée au plus-que-parfait renvoie directement le spectateur au *Barbier de Séville*, donc au passé de Figaro. Dans cette pièce en effet, le valet avait servi son maître, favorisant ses amours avec Rosine, devenue la Comtesse Almaviva. L'évocation rapide et discrète des liens qui unissent le Comte et Figaro ne fait que renforcer le conflit que lui révèle Suzanne. Bien qu'il ait profité de ses services, le Comte s'apprête à trahir Figaro en lui soufflant sa femme.

Si Suzanne ne dit rien de son passé, on comprend grâce à une réplique de Figaro qu'elle est la première suivante de la Comtesse Almaviva, sa servante de confiance : « La nuit, si madame est incommodée, elle sonnera de son côté ; zeste ! en deux pas tu es chez elle. ». L'évocation du passé, si discrète soit-elle renvoie au présent : Figaro et Suzanne sont au service du Comte et de la Comtesse Almaviva. Cette donne révèle le quatuor des maîtres et des valets.



Proposition de plan de lecture analytique

1 Des éléments qui annoncent une comédie

1. Thème classique des comédies : le mariage (actions en rapport : Figaro toise et Suzanne essaye sa coiffure de mariée) ; enjeu de la pièce : Suzanne épousera-t-elle Figaro à l'issue de la « folle journée » ?
2. Personnages du peuple en scène : des valets ; esquisse du rapport maître/valet (amorces du futur conflit autour de Suzanne).
3. Lieu représenté : la chambre destinée au futur couple dans le château entre les deux chambres des maîtres ; décor d'une chambre inachevée.
4. Un dialogue vif et rythmé mené par Suzanne permettant de découvrir l'enjeu de la pièce (questions, stichomythie).

2 Le comique dans cette scène d'exposition

1. Comique de situation : Figaro mesure l'emplacement de son futur lit mais son mariage est déjà menacé (la nuit de noces) dès cette première scène.

2. Comique satirique (ébauche des rapports femme/mari et maître/valet ; un valet naïf et zélé mais Suzanne ouvre les yeux à Figaro sur la dot, sur Bazile, un sbire au service du Comte ; le comportement du Comte est stigmatisé).

3. Comique de mots (dialogue sur l'emplacement de la chambre) + l'humour marque le début de la pièce (traits d'esprit, paradoxes amusants : « Que les gens d'esprit sont bêtes ! »).

Conclusion

Cette première scène, de ton enjoué, apprend plusieurs éléments au spectateur. Si Figaro doit épouser Suzanne, le valet devra affronter un rival dans le personnage du Comte, puisque ce dernier a des vues sur Suzanne. En plaçant d'emblée l'intrigue sous le signe de la lutte contre les « abus de pouvoir », Beaumarchais donne une couleur idéologique à sa pièce. Ainsi, sous des dehors légers se cachent des questions graves concernant les privilèges. En outre, cette première scène, animée et plaisante, donne le ton de toute la pièce. Elle met le spectateur au diapason de l'humeur de la comédie.

2. Des motivations variées

On peut dès lors tenter d'établir les motivations profondes de chaque personnage, et s'apercevoir que si leurs buts diffèrent, ils peuvent s'allier pour faire triompher la justice et la vérité. Chaque personnage est animé par des désirs qui correspondent à son âge et à sa catégorie sociale. Ainsi Chérubin l'adolescent est un trublion qui préfère passer des heures à chanter dans la chambre de la Comtesse plutôt que d'aller guerroyer. Figaro est intéressé par l'argent et tient absolument à obtenir la dot promise. Ces motivations qui diffèrent d'un personnage à l'autre créent bien souvent des conflits. Mais les renversements d'alliance font que des personnages qui étaient d'abord rivaux (Figaro et Marceline) deviennent ensuite complices.



Exercice autocorrectif n° 4

À partir du tableau suivant, vous résumerez en quelques mots les motivations de chacun des personnages principaux.

Personnages	Motivations
Figaro	
Suzanne	
La Comtesse	
Le Comte	

Vous pouvez aussi vous amuser à concevoir un tableau avec les personnages secondaires et les comparses. Vous verrez alors que les motivations et les alliances se croisent et se complètent.

➡ **Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.**

3. L'apparence au service des caractères

Beaumarchais a lui-même fixé les « Caractères et habillements de la pièce » (cf. p. 57 à 60 de votre édition). Cela suppose qu'il attendait que ses souhaits soient respectés pour ne pas trahir l'esprit de son œuvre.

À partir du tableau suivant, vous pouvez déterminer l'apparence vestimentaire de chacun des quatre personnages principaux et en tirer des significations et des interprétations sur leur caractère et leur rôle dans la comédie.

Suzanne	<ul style="list-style-type: none"> - Dans les quatre premiers actes, elle porte un juste blanc à basquines, très élégant, la jupe de même avec une toque. - Dans la fête du 4^e acte, le Comte lui pose sur la tête une toque à long voile, à hautes plumes et à rubans blancs. - Elle porte la lévite de sa maîtresse dans le 5^e acte.
La Comtesse	<ul style="list-style-type: none"> - Une lévite commode et nul ornement sur la tête aux 1^{er}, 2^e et 4^e actes. - Au cinquième acte, elle a l'habillement et la haute coiffure de Suzanne.
Figaro	Comme dans le <i>Barbier de Séville</i>
Le Comte Almaviva	Habit de chasse avec bottines à mi-jambe de l'ancien costume espagnol. Du troisième acte jusqu'à la fin, un habit superbe de ce costume.

Commentaires Les costumes ont une importance considérable dans la pièce, d'une part parce qu'ils permettent d'identifier chaque personnage, d'autre part parce qu'ils évoluent en fonction de l'intrigue. Ainsi, ils sont indispensables au quiproquo de l'acte V qui permet de donner une leçon de morale au Comte. La stratégie qui consiste à échanger le costume entre valets et maîtres est un ressort éprouvé de la comédie classique et moderne (voir groupement de textes du ch. 4 de la séquence).



Le rapport maîtres/valets

La structuration des rapports entre les personnages est construite sur le rapport entre maîtres et valets. Entre Figaro et le Comte Almaviva, il y a un passé commun. Complices dans *Le Barbier de Séville*, ils deviennent rivaux dans *Le Mariage de Figaro*. Ce renversement des alliances, dû à la convoitise du Comte envers Suzanne, modifie le comportement

de Figaro. Si l'opposition entre le Comte et son valet est patente, l'alliance des femmes est indéfectible. On observe une véritable complicité, au point que la Comtesse et Suzanne échangeront leur costume dans le dernier acte.

Toute l'ambiguïté de la Comtesse tient dans son rapport avec Chérubin dont Suzanne perçoit les enjeux.

1. Le « cas Figaro »

L'origine du nom de Figaro est incertaine. Certains spécialistes ont lu dans ce nom caractéristique la déformation de « Fils Caron » (nom de famille de Beaumarchais). Mais des études de génétique (études des manuscrits) révèlent une autre source, celle des *Aventures de Figuerieu*, pièce de 1712. Mais Figaro s'inscrit dans la tradition du valet de comédie, tels qu'on les rencontre chez Molière. Il se situe dans le sillage de Mascarille (*Les Précieuses ridicules*) de Covielle (*Le Bourgeois gentilhomme*) et de Sganarelle (*Le Médecin malgré lui*). Comme ses prédécesseurs, il a le sens de l'intrigue, il est rusé, capable de mensonges et de feintes.

Le Figaro du *Mariage* possède les caractéristiques déjà présentes dans *Le Barbier de Séville* (voir résumé de la pièce et extrait de la scène 1). Dans la comédie de 1784, il est à nouveau au service du Comte Almaviva. Figaro se distingue des valets de comédie parce qu'il possède un passé, un vécu et de l'expérience. Il est rare en effet dans la comédie des XVII^e et XVIII^e siècles qu'un valet évoque avec précision son passé. Or avec Figaro, la tendance s'inverse. Le personnage est inscrit dans la société dont il connaît les méandres et les difficultés. Il a connu de nombreux « états » avant de devenir le « concierge du château d'Agua-Frescas ». Au cours de l'intrigue, on apprend qu'il va sans doute suivre son maître, nommé Ambassadeur en Angleterre.

Ce qui frappe chez Figaro, c'est son bagage intellectuel. Il est le valet le plus cultivé du répertoire comique français. Homme de lettres, bon connaisseur dans le domaine de la science, chirurgien-vétérinaire et barbier, il a exercé bon nombre de professions. Tous ces éléments qui sont évoqués dans *Le Mariage de Figaro*, et notamment dans la scène 3 de l'acte V, confèrent au personnage une densité psychologique et une vérité de caractère. Sans doute peut-on y lire, comme on l'a déjà remarqué, la projection d'éléments biographiques de Beaumarchais lui-même.

Enfin, le personnage de Figaro est révélé au public de deux manières différentes : d'une part grâce aux indications initiales que fournit Beaumarchais au début de sa pièce (voir p. 57) ; d'autre part, grâce aux détails que fournissent les autres personnages à son sujet. Marceline, d'abord amoureuse de Figaro avant de découvrir qu'il est son fils, le peint en ces termes : « il est beau, gai, aimable, jamais fâché, toujours de belle humeur, donnant le présent à la joie, semillant, généreux » (I, 4). Ce portrait louangeur est corroboré par les propos de Suzanne qui aime

sa franche gaieté. Figaro incarne la joie de vivre et possède un élan et un dynamisme qui influent constamment sur le rythme de la pièce. Sur le plan physique, on notera que le valet ne semble pas avoir vraiment vieilli entre *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*. Il nous apprend qu'il a trente ans (III, 16), mais semble un jeune homme de vingt ans – d'ailleurs, on peut se demander jusqu'à quel point Figaro, fils de Marceline de Verte-Allure, ne rend pas hommage à son nom à travers son comportement !

Au-delà de ces caractéristiques, **Figaro est au centre de la pièce, comme le suggère le titre**. C'est toujours lui qui tire les fils de l'intrigue, même si, à quelques reprises, il est un peu la dupe des autres. S'il manie habilement les rouages de cette *Folle Journée*, c'est qu'il est **avant tout un intrigant**, et Beaumarchais se plaît à le rappeler. **Cette caractéristique est bien celle des valets de comédie qui se plaisent dans les histoires et dans les intrigues qui peuvent leur rapporter de l'argent**. Dans la scène 1 de l'acte I, Suzanne définit très bien le caractère de son futur mari : « de l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère. » Cet aspect du personnage est essentiel pour comprendre la structure de la pièce. L'un des buts de Figaro est en effet d'empocher de l'argent grâce à son mariage : son attrait pour l'argent le rend inventif et audacieux, en paroles comme en gestes. On remarquera ainsi l'habileté de Figaro à « détourner », c'est-à-dire à essayer de changer la conversation pour ne pas attirer les soupçons ou pour changer de sujet. Cette aptitude est très nette dans la scène où le Comte soupçonne la Comtesse :

ANTONIO. C'est ce que je dis. Il faut me le trouver, déjà. Je suis votre domestique ; il n'y a que moi qui prends soin de votre jardin ; il y tombe un homme ; et vous sentez... que ma réputation en est effleurée.

SUZANNE, bas à Figaro. Détourne, détourne.

FIGARO. Tu boiras donc toujours ?

ANTONIO. Et si je ne buvais pas, je deviendrais enragé. (Acte II, sc. 21)

On voit très nettement dans cette scène que **Suzanne connaît les qualités de hâbleur de Figaro**. Capable de détourner un propos pour servir une cause généreuse (ici, l'honneur de la Comtesse), Figaro est aussi un fin menteur qui use de subterfuges pour obtenir ce qu'il désire. Cet aspect a des conséquences sur le dialogue. Figaro se paie volontiers de mots et parle beaucoup. Il est capable d'utiliser tous les détours de la rhétorique à son avantage. Il possède le sens de la répartie, fait fructifier le peu qu'il sait en donnant le change, saisit son adversaire grâce à un trait d'esprit ou à une saillie dont il a le secret. Cet aspect des talents de Figaro se manifeste notamment dans la scène du procès (acte III, scène 15), dont certaines répliques sont devenues emblématiques de la pièce et du personnage :

FIGARO. Anonyme.

BRID'OISON. A-anonyme ! Què-el patron est-ce là ?

FIGARO. C'est le mien.

DOUBLE-MAIN écrit. Contre anonyme Figaro. Qualités ?

FIGARO. Gentilhomme.

LE COMTE. Vous êtes gentilhomme ? (*Le greffier écrit.*)

FIGARO. Si le ciel l'eût voulu, je serais fils d'un prince. (Acte III, sc. 15)

La dernière réplique nous renseigne sur un dernier aspect du personnage. La critique a vu en Figaro le porte-parole d'idées révolutionnaires. Certes Figaro revendique certaines libertés individuelles en exposant sa propre expérience, mais il n'est pas pour autant un révolutionnaire. En bien des aspects, il accepte le système hiérarchique dans lequel il évolue, à partir du moment où ce système lui permet de gagner les subsides qu'il espère. C'est donc un porte-parole ambigu.



Lecture analytique 4 : Un célèbre monologue, Acte V, scène 3 (extrait, pp. 208 et 209 de votre édition)

Présentation

La façon de Figaro, qui rappelle celle de son créateur, Beaumarchais, se révèle particulièrement dans le très célèbre monologue de l'acte V, au cours duquel le héros se montre tour à tour révolté, brillant, émouvant et profond (reportez-vous à l'intégralité de ce monologue pp. 205 à 210). En résumé, Figaro apparaît comme un personnage mouvant et complexe, comme l'un des principaux moteurs dramatiques de la pièce.



Figaro, seul. [...]

(*Il se lève.*) Que je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent, quand une bonne disgrâce a cuvé son orgueil ! je lui dirais... que les sottises imprimées n'ont d'importance qu'aux lieux où l'on en gêne le cours ; que sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur ; et qu'il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits. (*Il se rassied.*) Las de nourrir un obscur pensionnaire, on me met un jour dans la rue ; et comme il faut dîner, quoiqu'on ne soit plus en prison, je taille encore ma plume et demande à chacun de quoi il est question : on me dit que, pendant ma retraite économique, il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des productions, qui s'étend même à celles de la presse ; et que, pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs. Pour profiter de

cette douce liberté, j'annonce un écrit périodique, et, croyant n'aller sur les brisées d'aucun autre, je le nomme *Journal inutile*. Pou-ou ! je vois s'élever contre moi mille pauvres diables à la feuille ; on me supprime, et me voilà derechef sans emploi ! – Le désespoir m'allait saisir ; on pense à moi pour une place, mais par malheur j'y étais propre : il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. Il ne me restait plus qu'à voler ; je me fais banquier de pharaon : alors, bonnes gens ! je soupe en ville, et les personnes dites comme il faut m'ouvrent poliment leur maison, en retenant pour elles les trois quarts du profit. J'aurais bien pu me remonter ; je commençais même à comprendre que, pour gagner du bien, le savoir-faire vaut mieux que le savoir. Mais comme chacun pillait autour de moi, en exigeant que je fusse honnête, il fallut bien périr encore. Pour le coup je quittais le monde, et vingt brasses d'eau m'en allaient séparer, lorsqu'un dieu bienfaisant m'appelle à mon premier état. Je reprends ma trousse et mon cuir anglais ; puis, laissant la fumée aux sots qui s'en nourrissent, et la honte au milieu du chemin, comme trop lourde à un piéton, je vais rasant de ville en ville, et je vis enfin sans souci. Un grand seigneur passe à Séville ; il me reconnaît, je le marie ; et pour prix d'avoir eu par mes soins son épouse, il veut intercepter la mienne ! Intrigue, orage à ce sujet. Prêt à tomber dans un abîme, au moment d'épouser ma mère, mes parents m'arrivent à la file. (*Il se lève en s'échauffant.*)



Questions de lecture

Après avoir écouté le texte sur académie en ligne, lisez-le vous-même à voix haute avant de répondre aux questions ci-dessous.

- ❶ Où en est l'intrigue de Figaro au moment où il prononce son monologue ? Que sait-il ? Que croit-il ? Dans quel état d'esprit se trouve-t-il à ce moment ?
- ❷ Qu'apprend-on sur le passé du personnage ? En quoi ce passé éclaire-t-il le présent ?
- ❸ Étudiez les temps du monologue. Que constatez-vous ?
- ❹ À qui s'adressent les invectives de Figaro ?
- ❺ À quel type de héros vous fait penser le récit des aventures de Figaro ?



Entraînement à l'oral : à l'aide des réponses aux questions ci-après, composez le plan détaillé d'une lecture analytique de ce texte. Vous organiserez ce plan en fonction de la question suivante : Que dénonce Figaro dans son monologue ?



Éléments de réponse

- ① À cette étape de l'intrigue, Figaro est également **dupe du petit manège de Suzanne et de la Comtesse**. Il pense que le Comte est sur le point de lui dérober Suzanne, ce que confirme la fin de l'extrait : « il veut intercepter la mienne ». Figaro est donc dans un état de **colère** et de **dépit**, ce qu'exprime la nécessité du personnage de s'expliquer. L'on peut en outre considérer le monologue de Figaro comme **l'expression d'un sentiment d'injustice**, motivé par les présomptions du personnage, qui ignore une partie du stratagème de Suzanne et de la Comtesse.
- ② Figaro a exercé **de nombreuses professions**, et il a accumulé un certain nombre d'expériences professionnelles assez romanesques : journaliste, employé dans une maison de jeu (« banquier de pharaon »), entremetteur. Tout l'intérêt ici du récit, c'est la **mise en scène des difficultés que rencontre un roturier qui veut se frayer un chemin**. Le passé du personnage est celui d'une lutte pour parvenir à se faire un nom et une place. Mais le plus intéressant est que **Figaro intègre sa propre existence aux conditions économiques et politiques de son temps**. Il évoque ainsi « un système de liberté sur la vente des productions, qui s'étend même à celle de la presse », qui lui permet d'exercer ses talents de plume. Ces éléments ont forgé une certaine ironie chez le personnage qui a appris à détourner la censure. L'accumulation des domaines dont un journaliste ne doit pas parler procède en effet de **l'ironie**, ce que confirme l'antiphrase « douce liberté ». Par le passé, Figaro s'est aguerri aux interdits et sait comment contourner l'autorité de laquelle il dépend. Mais malgré le caractère ironique et cocasse de ces mésaventures professionnelles, le ton du monologue laisse transparaître une amertume vis-à-vis du présent. Implicitement, Figaro considère qu'il a suffisamment fait pour obtenir reconnaissance et quiétude. Or **l'intrigue du Mariage de Figaro le plonge à nouveau dans un imbroglio d'intrigues dont lui-même constate la complexité**. À cet égard, la description du passé du personnage fonctionne comme un miroir tendu vers le présent de l'action.
- ③ Le temps qui domine le monologue de Figaro est le **présent de l'indicatif**. Ce choix est très suggestif car il **permet d'actualiser les actions narrées ou les événements décrits**. Le présent montre en outre que Figaro semble revivre les actions et dialogue avec son propre passé en rendant les situations vivantes. Le présent de l'indicatif permet en effet de créer une proximité entre le moment du monologue et les actions relatées. Enfin, le présent est le temps du dialogue et son emploi dans le monologue crée l'impression que Figaro s'adresse à un interlocuteur fictif.

- ④ Au début de l'extrait, Figaro s'en prend « aux puissants de quatre jours », c'est-à-dire à ceux qui détiennent un pouvoir éphémère et temporel. Ce pouvoir se manifeste notamment par la censure, à laquelle Figaro fait explicitement allusion. L'une des formules les plus célèbres de la pièce apparaît d'ailleurs dans cet extrait : « sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur ; et qu'il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits ». Cette remarque s'adresse directement à ceux qui ont le pouvoir entre les mains et qui refusent la liberté d'expression. C'est pourquoi les invectives de Figaro s'adressent de manière générale à l'autorité politique qui interdit ou autorise la publication de certains écrits. Selon toute évidence, on peut deviner derrière ces remarques de Figaro, l'expérience de Beaumarchais qui a dû retoucher plusieurs fois sa pièce avant qu'elle ne soit représentée. À un autre niveau de lecture du monologue, on peut considérer que Figaro s'en prend à la corruption du monde et à une société atteinte par la malhonnêteté généralisée.
- ⑤ Figaro rappelle les héros des romans picaresques qui traversent de nombreuses épreuves et connaissent bien des mésaventures. C'est la succession des événements narrés qui confère à l'existence de Figaro une dynamique romanesque. L'intrigue espagnole de la pièce confirme d'ailleurs cette piste : la vie de Figaro est remplie de rebondissements, de coups de théâtre et de renversements. Mais à la différence des héros picaresques, Figaro est un homme lettré qui a essayé par différentes manières de s'intégrer dans la société, sans y parvenir réellement. Ce récit de son passé par un valet crée une rupture avec la représentation traditionnelle du valet de comédie.



Proposition de plan de lecture analytique

① La dénonciation du manque de liberté d'expression

1. Écrivains et journalistes soumis au pouvoir des puissants (disproportion de leur pouvoir, idées fondamentales malmenées par la censure, sentences de Figaro contre la censure).
2. Un statut social bien fragile : du danger de vivre de sa plume (emprisonnements arbitraires, rivalités même entre hommes de plume).
3. Une ironie mordante au service des propos de Figaro (hypocrisie de la censure ; antiphrase, antithèses et énumération ironique).

② La revendication d'une société plus juste

1. Une prise de conscience menant à une révolte personnelle : révolte (indignation, émotion dans l'énonciation, ponctuation et didascalies).
2. Injustice de l'organisation sociale (opposition riches nobles, peuple pauvre ; réussite non liée au mérite personnel, précarité et malaise social : il faut se battre sans cesse... au risque de voir ses efforts balayés rapidement comme Figaro aux multiples métiers).
3. L'inversion des valeurs : une société qui pousse à être malhonnête

(reconnaissance d'un métier illégal « banquier de pharaon », rouages de la société, absence de logique des parcours d'où absurdité de cette société).

Conclusion

Le monologue de Figaro, l'un des plus longs du répertoire français, constitue un véritable moment de bravoure pour l'acteur. Dans ce passage de la pièce, le héros est au centre des regards et doit maintenir l'attention du spectateur. **Le contenu du monologue est savamment construit et équilibré : Beaumarchais raconte les mésaventures de son personnage, tout en instillant dans son discours des propos politiques voire polémiques.** On peut également considérer que **le monologue de Figaro est une sorte de « pause » dans cette folle journée.** Le héros fait le bilan de sa vie, s'adresse au public et à lui-même et tente, en évoquant ses souvenirs, de comprendre son présent.



© akq - images.

Ce document est tiré d'une édition du *Mariage de Figaro* en 1876. Figaro vous paraît-il en adéquation avec l'idée que vous vous faites du personnage ?

2. Les rôles secondaires et les comparses

Outre le quatuor principal, Beaumarchais met en scène une série de personnages secondaires dont l'influence sur l'intrigue est importante. Parmi ces personnages secondaires figurent **Chérubin** et **Marceline** qui, tous les deux, vont infléchir et faire se modifier le cours de l'action. Ils sont importants car ils changent d'attitude au cours de la pièce. **Marceline est d'abord une rivale pour Figaro avant de devenir une alliée, avec Bartholo. Le cas de Chérubin est plus complexe. Malgré lui, il provoque des disputes et des conflits.** Les comparses constituent un troisième niveau de personnages, ceux qui font de très brèves apparitions, mais participent néanmoins à la folie de cette journée particulière. Parmi ces comparses, on notera la **présence de valets d'un niveau inférieur, inspirés d'une tradition farcesque** :

- Antonio le jardinier ;
- Fanchette, sa nièce ;
- Grippe-Soleil.

Ces trois personnages se remarquent par leur parler paysan.

D'autres comparses sont traités avec moquerie et sont la cible de Beaumarchais. Il s'agit de **Brid'oison juge ridicule**, et de **son greffier Double-main**, non moins burlesque. **Ces deux personnages sont affublés de noms ridicules et subissent des tares physiques (bégaiement, par exemple).**



Exercice autocorrectif n° 5

Observer et analyser

Voici une toile inspirée de l'intrigue du *Mariage de Figaro*. Vous semble-t-elle fidèle à une scène de la pièce ? Qu'a voulu montrer l'artiste ?



La Comtesse et Chérubin,
Guet Charlemagne-Oscar (1801-1871),
Bayonne, musée Bonnat (C) RMN - René-Gabriel Ojéda.

► Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

À l'issue du second acte, Beaumarchais choisit de procéder à un changement de décor à vue sous forme de jeu d'entracte (cf. note de la page 140 de votre édition). Cette manière de procéder évite de faire tomber le rideau et permet aux spectateurs d'assister « en direct » au changement de décor qui s'intègre ainsi à l'ensemble du spectacle.



Corrigé de l'exercice n° 2

Selon toute évidence, la photo représente un épisode de l'acte II au cours duquel le Comte fait amende honorable et s'excuse auprès de son épouse. Le lit, placé en fond de scène est le seul détail du décor qui nous permette d'identifier la scène. On voit ici que le metteur en scène a choisi de styliser le décor pour le réduire à sa plus simple expression. Cette épure est cependant travaillée, comme le montre le travail élaboré des lumières qui imitent le soleil à travers une fenêtre. C'est donc l'élégance qui domine sur cette photographie, une élégance toute théâtrale comme l'indique le rideau rouge qui rappelle symboliquement la théâtralité de la pièce.



Corrigé de l'exercice n° 3

11	12	13	14-15	16	17-18-19	20	21	22	23	24-25	26
La clef	Un billet/ Une chaise	Des hardes/ une clef	La fenêtre du jardin/	Une pince/ la clef	Mouchoir/	-	Un pot de giroflées/Un papier	Une bergère/ Un billet	Guitare/	Une bergère/ Un ruban	Un ruban/ Une canne Un loup



Corrigé de l'exercice n° 4

Personnages	Motivations
Figaro	- Épouser Suzanne - Empocher quelque argent
Suzanne	- Épouser Figaro - Aider sa maîtresse
La Comtesse	- Se disculper auprès du Comte - Rétablir l'ordre
Le Comte	- Posséder Suzanne

Grâce à ce tableau, on voit se dessiner les conflits et les alliances. Si Suzanne et Figaro sont liés autour de l'idée de leur futur mariage, ils trouvent en la Comtesse une alliée sûre. C'est donc un trio qui s'organise contre le Comte, principal opposant aux projets des valets. Chaque personnage est doté de caractéristiques que Beaumarchais développe dans la liste des personnages qui précède la pièce, et l'on peut dès lors observer ce qui les rassemble et ce qui les sépare.

Beaumarchais prend soin de préciser les caractères de ses personnages dans une rubrique qu'il appelle « Caractères et habillements de la pièce » (voir votre édition page 57 et suivantes). Ces éléments nous renseignent à la fois sur l'apparence des personnages et sur les grands traits de leur psychologie. Il est tout à fait intéressant de souligner l'importance des costumes dans la caractérisation des personnages.



Corrigé de l'exercice n° 5

La toile représente un épisode qu'on ne trouve pas dans la comédie de Beaumarchais. Il s'agit d'un baiser échangé entre Chérubin et la Comtesse. Si les deux personnages se vouent une dilection réciproque, les convenances empêchent qu'ils puissent partager cet amour, et *a fortiori* s'embrasser. Sur sa toile, le peintre a donc rendu tangible ce qui n'est que suggéré dans la pièce. En revanche, si l'on replace la toile dans la perspective de la trilogie (avec *La Mère coupable*), ce baiser n'est pas invraisemblable. La couleur rouge qui domine la toile suggère l'ardente passion qui relie les personnages. Vêtu de blanc, comme dans *Le Mariage de Figaro*, le jeune page incarne la jeunesse et la pureté.

Le peintre exploite ici l'une des intrigues secondaires de la comédie. Il donne à la scène un contour dramatique et troubadour, puisque le décor est davantage celui d'un château gothique imité de Walter Scott que d'une demeure espagnole. Selon toute évidence, il s'agit ici d'une interprétation romantique de la pièce de Beaumarchais.

3

Intrigues et dialogues : l'art du dramaturge

Le Mariage de Figaro se caractérise par **ses nombreuses péripéties et ses rebondissements**. On peut dire que le public ne s'ennuie jamais, et son attention est constamment captivée par des événements qui surviennent. Dans la comédie les **coups de théâtre** sont ainsi très nombreux, et les **quiproquos** entraînent des situations souvent amusantes. Beaumarchais imbrique également plusieurs intrigues en une et chaque acte développe un aspect de l'intrigue principale, résumée dans le titre : le mariage de Figaro et de Suzanne.

A

Intrigue principale, intrigues secondaires : une action complexe

L'**intrigue principale** est **simple** et peut se résumer en une phrase : **Figaro doit épouser Suzanne mais le Comte retarde ce moment car il veut auparavant séduire la suivante**. À partir de cet élément que Suzanne formule explicitement dans la première scène (scène d'exposition), toute l'intrigue se construit. Si Beaumarchais ne perd jamais de vue le principal objet de sa comédie, il ajoute des événements et des intrigues qui complexifient l'intrigue principale. **Plusieurs intrigues secondaires** viennent se greffer qui **rendent problématique l'enjeu premier de la pièce**. Voici la liste des intrigues secondaires :

- Le mariage de Figaro avec Marceline
- Le procès de Figaro
- La relation entre la Comtesse et Chérubin
- La jalousie du Comte à l'égard de la Comtesse.

Ces intrigues secondaires ne sont pas désolidarisées de l'intrigue principale, au contraire. Comme l'action est resserrée dans le temps, ces intrigues viennent brouiller la linéarité de la journée et augmentent son caractère un peu fou.

Il est intéressant de constater que **Beaumarchais accorde à chaque personnage, y compris les personnages secondaires un « parcours dramaturgique »**. Même si certains d'entre eux n'apparaissent qu'à un moment

punctuel de l'intrigue, ils occupent une fonction bien précise par rapport aux enjeux de l'intrigue. Tantôt **opposants** (Marceline, Bartholo, Bazile), ils peuvent devenir **adjuvants** et favoriser les ambitions de Figaro et de Suzanne. Ces renversements participent de la complexité de l'intrigue.



Lecture analytique 5 : Acte III, scène 9 : le stratagème de Suzanne

Introduction

Suzanne, Figaro et la Comtesse se sont mis d'accord pour tromper le Comte et l'obliger à renoncer au fameux droit du seigneur. C'est Suzanne qui va jouer l'appât et attirer le Comte dans un piège auquel il se laisse prendre. Les suivantes et les soubrettes sont connues, dans la comédie, pour leur sens de la ruse et leur aptitude à tisser des stratagèmes. C'est ce que démontre magistralement la scène qui suit.



Scène 9

Suzanne, Le Comte.

SUZANNE, *essoufflée*. Monseigneur... pardon, Monseigneur.

LE COMTE, *avec humeur*. Qu'est-ce qu'il y a, mademoiselle ?

SUZANNE. Vous êtes en colère ?

LE COMTE. Vous voulez quelque chose apparemment ?

SUZANNE, *timidement*. C'est que ma maîtresse a ses vapeurs. J'accourais vous prier de nous prêter votre flacon d'éther. Je l'aurais rapporté dans l'instant,

LE COMTE, *le lui donne*. Non, non, gardez-le pour vous-même. Il ne tardera pas à vous être utile.

SUZANNE. Est-ce que les femmes de mon état ont des vapeurs, donc ? C'est un mal de condition, qu'on ne prend que dans les boudoirs.

LE COMTE. Une fiancée bien éprise, et qui perd son futur...

SUZANNE. En payant Marceline avec la dot que vous m'avez promise...

LE COMTE. Que je vous ai promise, moi ?

SUZANNE, *baissant les yeux*. Monseigneur, j'avais cru l'entendre.

LE COMTE. Oui, si vous consentiez à m'entendre vous-même.

SUZANNE, *les yeux baissés*. Et n'est-ce pas mon devoir d'écouter Son Excellence ?

LE COMTE. Pourquoi donc, cruelle fille, ne me l'avoir pas dit plus tôt ?

SUZANNE. Est-il jamais trop tard pour dire la vérité ?

LE COMTE. Tu te rendrais sur la brune au jardin ?



SUZANNE. Est-ce que je ne m’y promène pas tous les soirs ?

Le COMTE. Tu m’as traité ce matin si durement !

SUZANNE. Ce matin ? – Et le page derrière le fauteuil ?

Le COMTE. Elle a raison, je l’oubliais... Mais pourquoi ce refus obstiné quand Bazile, de ma part ? ...

SUZANNE. Quelle nécessité qu’un Bazile ?

Le COMTE. Elle a toujours raison. Cependant il y a un certain Figaro à qui je crains bien que vous n’ayez tout dit !

SUZANNE. Dame ! oui, je lui dis tout... hors ce qu’il faut lui taire,

Le COMTE, en riant. Ah ! charmante ! Et tu me le promets ? Si tu manquais à ta parole, entendons-nous, mon cœur : point de rendez-vous, point de dot, point de mariage.

SUZANNE, faisant la révérence. Mais aussi point de mariage, point de droit du seigneur, Monseigneur.

Le COMTE. Où prend-elle ce qu’elle dit ? d’honneur j’en raffolerai ! Mais ta maîtresse attend le flacon...

SUZANNE, riant et rendant le flacon. Aurais-je pu vous parler sans un prétexte ?

Le COMTE veut l’embrasser. Délicieuse créature !

SUZANNE s’échappe. Voilà du monde.

Le COMTE, à part. Elle est à moi. (*Il s’enfuit.*)

SUZANNE. Allons vite rendre compte à Madame.



Questions de lecture

Après avoir écouté le texte sur académie en ligne, lisez-le vous-même à voix haute avant de répondre aux questions ci-dessous.

- ❶ Quelle remarque pouvez-vous faire sur la longueur des répliques ?
- ❷ Pourquoi Suzanne veut-elle parler au Comte ?
- ❸ Étudiez et commentez les didascalies qui décrivent le comportement de Suzanne.
- ❹ À partir de quelle réplique le Comte change-t-il d’attitude ?
- ❺ Quelle qualité des suivantes et des valets cette scène illustre-t-elle ?
- ❻ À l’issue de cette scène, peut-on affirmer que Suzanne est l’égale de Figaro ?



Éléments de réponse

- 1 Dans cette scène, les répliques sont très brèves comme vous pouvez par exemple, le constater, à des moments clés comme l'ouverture et la clôture de la scène dans les premières et dernières répliques. Le Comte et Suzanne ont un **échange assez vif**, lié à l'urgence qu'impose Suzanne dès le début de la scène : elle a trouvé un prétexte pour venir parler au Comte et leur temps est compté : Suzanne doit apporter un flacon d'éther à « sa maîtresse [qui] a ses vapeurs ».

La brièveté des répliques donne un rythme assez soutenu à l'échange, notamment dès l'ouverture de la scène lancée par trois questions successives. Ce rythme est renforcé par un système de questions/réponses qui laisse peu de respiration comme le montrent des répliques du tac-au-tac : « *Suzanne*. En payant Marceline avec la dot que vous m'avez promise.../ *Le Comte*. Que je vous ai promise, moi ? ». Sur quinze répliques du Comte, on dénombre neuf questions et également neuf questions de Suzanne sur les seize qu'elle prononce.

Les phrases non verbales constituent certaines répliques courtes, telle que l'exclamation « délicieuse créature ! » que prononce le Comte à la fin de la scène.

- 2 Suzanne veut parler au Comte pour **une raison feinte et une raison vraie : c'est elle qui ouvre le dialogue** comme elle le mènera habilement. Elle prétexte de venir chercher un petit flacon d'éther pour sa « maîtresse [qui] a ses vapeurs ». Mais la vérité sur sa venue est tout autre. Elle se rapproche du Comte pour le séduire, lui tendre un piège et l'inviter à se rendre à un rendez-vous galant : « *Le Comte*. Tu te rendrais sur la brune au jardin ?/ *Suzanne*. Est-ce que je ne m'y promène pas tous les soirs ? ». C'est ce que suggère le mot « **prétexte** » qui résume son stratagème dans son avant-dernière réplique : « *Suzanne, riant et rendant le flacon*. Aurais-je pu vous parler sans un **prétexte** ? » Dans cette scène, le public est complice de Suzanne car il sait très bien que la suivante joue la comédie. Ses regards baissés, ses faux-airs de timidité et ses rires le lui font comprendre.

- 3 Les didascalies nous renseignent sur l'attitude de Suzanne au fil de la scène. Elles décrivent à la fois ses gestes, son attitude physique et ses réactions psychologiques. Toutes ces indications soulignent la **vivacité** de la suivante. Si l'on suit le parcours de Suzanne dans la scène, on observe tout d'abord qu'elle est « *essoufflée* » (première didascalie), ce qui signifie qu'elle a couru et qu'elle s'est hâtée pour venir parler au Comte. Cet élément influe sur le rythme de la scène, car Suzanne fait irruption avec l'impression d'une urgence et d'une rapidité. La didascalie suivante « *timidement* » trahit tout le **jeu de masque** auquel la jeune fille se livre. Elle joue les prudes pour mieux duper le Comte (car le public sait très bien que le caractère de Suzanne

n'est pas celui d'une soubrette timide, mais d'une jeune fille délurée et audacieuse).

« *Timidement* » indique donc clairement qu'elle prend une pose devant le Comte qui ne voit pas la ruse. Les deux didascalies suivantes « *les yeux baissés* » puis « *baissant les yeux* » sont un **signe de soumission et d'obéissance feinte**. Suzanne fait semblant d'agréer aux paroles du Comte, et baisser les yeux indique qu'elle est d'accord avec lui, tout en rappelant qu'elle est « timide » conformément aux didascalies qui précèdent. **Cet air d'ingénuité plaît au Comte et la jeune femme le sait qui réitère à deux reprises l'action de baisser les yeux**, comme si elle s'excusait de son espièglerie – ce qui ne fait qu'augmenter le désir du Comte. **La didascalie suivante confirme le stratagème de Suzanne**. En faisant « *la révérence* » au Comte, elle lui indique qu'elle est à ses ordres et qu'elle obéira à ses désirs. Mais, parfaitement consciente qu'elle le domine, elle s'en joue et les didascalies « *riant* » montrent qu'elle s'amuse de la situation dans laquelle elle a si facilement entraîné le Comte. Enfin le verbe « *s'échappe* », dernière des didascalies qui concerne le personnage de Suzanne, indique la mobilité de la jeune fille qui est entrée en courant et sort de même. Les première et dernière didascalies la concernant renseignent donc sur le rythme rapide de cette scène de séduction, rapidement achevée.

- 4 D'abord bougon et de mauvaise humeur, le Comte change d'attitude à partir du moment où il comprend que Suzanne est prête à céder à ses avances. **À la moitié de la scène, la réplique, « Et n'est-ce pas mon devoir d'écouter Son Excellence ? », marque une rupture dans le dialogue**. Le Comte croit désormais que Suzanne ira dans son sens et il change radicalement de ton. **Il se montre tendre, presque enfantin**. Ce renversement d'attitude ne manque pas d'être comique. Après s'être montré maussade et jaloux, le Comte apparaît comme **une marionnette manipulée par les séductions de Suzanne**. À la fin de cette scène, il est le dindon de la farce et la dupe des valets, comme le montre bien l'expression « elle est à moi ». Il en vient à proférer en riant son chantage « point de rendez-vous, point de dot, point de mariage ». Le rire servant ici à séduire, mais lui fait perdre de son autorité. D'ailleurs la réponse de Suzanne ne manque pas de ruse : elle feint l'obéissance (« *faisant la révérence* »), mais elle sait habilement dans sa réplique suivante retourner le chantage contre son maître : « Mais aussi point de mariage, point de droit du seigneur, Monseigneur » faisant ironiquement rimer en écho seigneur/Monseigneur. La certitude du Comte - « elle est à moi » - prête donc à sourire, car Beaumarchais crée ainsi une complicité entre Suzanne et le public qui sait très bien que la suivante ne lui appartiendra pas. Après s'être échappée des mains du Comte qui voulait « *l'embrasser* » en prétextant l'arrivée de personnes (« Voilà du monde »), elle provoque la fuite de ce dernier, qui ne peut risquer d'être surpris avec la jeune femme, comme l'indique la dernière didascalie externe. Enfin, comme Suzanne a ouvert la scène par

sa première réplique, elle la clôt par une dernière réplique qui fonctionne en aparté et livre la donc la vérité au public, elle est bien la complice de la Comtesse « Allons vite rendre compte à Madame ».

- 5 Cette scène est une **magistrale leçon de mensonge et de comédie**. Elle dévoile l'une des qualités habituelles des suivantes et des valets : l'art de la dissimulation et du mensonge. Pour autant, c'est un mensonge de bon aloi, puisqu'il sert une juste cause. Beaumarchais montre ainsi que le fait de jouer la comédie ou donner le change sont des manières d'accéder à la vérité ou de rétablir la justice. La dissimulation fait en effet partie des prérogatives des valets qui, ayant plus de difficultés dans la vie matérielle, sont obligés de recourir à des stratagèmes face à ceux qui détiennent le pouvoir et l'argent. C'est là la motivation du mensonge de Suzanne, mensonge qu'elle avoue finalement bien volontiers au Comte : « Suzanne. riant et rendant le flacon. Aurais-je pu vous parler sans un prétexte ? ». La maîtrise de son comportement va jusqu'à pouvoir sortir de l'entrevue avec son maître sans emporter ce qui avait été le motif de sa rencontre avec lui !
- 6 Dans une certaine mesure, à l'issue de cette scène, Suzanne est l'égale de Figaro dans l'art de l'intrigue et du mensonge. Elle a prouvé au public qu'elle aussi était capable de manigances en prétextant la nécessité de chercher le flacon d'éther pour la Comtesse, ce qui lui permet en réalité d'aller trouver le Comte pour lui tendre un piège... tout comme elle se sert de l'urgence d'apporter le flacon à sa maîtresse pour mieux échapper à Almaviva. C'est pourquoi cette scène confirme aussi la proximité de caractère et de tempérament entre la suivante et le valet qui se trouvent désormais sur un pied d'égalité en termes de mensonge et de manipulation. Sur le plan strictement dramaturgique cette scène est importante car elle prépare le dénouement (heureux) de la pièce et le quiproquo final.

Conclusion

Ainsi, Suzanne témoigne dans cette scène d'un sens de la duperie parfaitement maîtrisé. Le comique ici est patent et repose sur la connivence avec le public qui sait très bien que Suzanne joue la comédie pour attirer le Comte dans un piège. C'est pourquoi cette scène illustre le talent de Beaumarchais à susciter le plaisir du spectateur en le rendant complice des actions scéniques auxquelles il assiste. Il place le public du côté de Suzanne et contre le Comte, qui apparaît ici comme le dindon de la farce. Cette scène participe au dynamisme de l'intrigue et annonce les rebondissements du dernier acte. Suzanne, qui connaît les points faibles du Comte, en tire ici un parti amusant, transformant le despote autoritaire en amoureux naïf. Ce renversement d'attitude de la part du Comte montre enfin que le personnage n'est pas uniquement mauvais. Il a ses faiblesses, et le public rit de ses ridicules.

B

Quiproquos et coups de théâtre

Beaumarchais excelle dans les coups de théâtre et les quiproquos. Sur ce point, *Le Mariage de Figaro* est un florilège de situations comiques. Si le **comique de geste et de mot** est **central** dans l'œuvre, le **comique de situation est remarquablement employé dans son rapport avec l'espace et avec la scénographie**. La scène du fauteuil autour duquel les personnages se cachent et se dissimulent en est l'exemple le plus probant. Mais le dernier acte révèle aussi tout le potentiel du comique de situation qui sert un quiproquo amusant.



Exercice autocorrectif n° 1

À l'aide du tableau suivant, repérez dans la pièce les coups de théâtre et les effets de surprise :

Actes	Coups de théâtre	Quiproquos
I		
II		
III	Figaro retrouve ses parents	
IV		
V		

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

L'un des coups de théâtre les plus importants et les plus significatifs de la pièce demeure la **reconnaissance extraordinaire de Marceline et de Figaro**. Cette scène n'est pas sans rappeler le dénouement des *Fourberies de Scapin*, comédie à l'issue de laquelle l'ordre providentiel des retrouvailles rétablit l'équilibre et permet le mariage. Cependant Beaumarchais traite ce motif traditionnel de la comédie avec une certaine dérision. Figaro, en effet, ne se montre pas très réjoui d'avoir pour père le grognon Bartholo qui, à plusieurs reprises, s'est mis en travers de ses projets.

C

L'art de Beaumarchais : situations comiques et dialogues

1. Le genre et le rythme de la comédie de Beaumarchais

Grâce à lui, la traditionnelle comédie de mœurs (de type moliéresque) s'épanouit à travers la représentation de plusieurs catégories sociales

qui se rencontrent en scène. Le rythme de la pièce repose beaucoup sur la confrontation de ces catégories qui n'envisagent pas la vie de la même manière. De Grippe-Soleil au Comte Almaviva, **Beaumarchais peint ainsi une sorte de fresque sociale où les intérêts de chaque groupe sont représentés.**

Le Mariage de Figaro ne met pas vraiment en scène un type de personnage (le jaloux, l'avare, le libertin), comme c'est le cas dans les comédies de caractère. Il brosse avec un certain réalisme les enjeux socio-économiques de classes sociales. À cet égard, **on a pu considérer *Le Mariage de Figaro* comme une pièce plus politique que morale ou psychologique.** Si l'on s'intéresse à la condition des femmes dans la pièce, on voit que Beaumarchais n'hésite pas à leur donner la parole et même un rôle prépondérant. Les tirades de Marceline sur la condition des « filles mères » (acte III, scène 8) sont certes émouvantes, mais elles dévoilent également une réalité sociale. Dans le même ordre d'idées, Suzanne doit affirmer son indépendance et son individualité pour résister aux assauts du Comte qui tente de la séduire. Beaumarchais montre donc **des femmes en danger, qui ont dû lutter pour sauver leur honneur et leur dignité** : sous le masque de l'humour, apparaissent ainsi des problématiques plus sérieuses, ancrées dans une réalité historique et sociale.

L'intérêt du *Mariage de Figaro* ne tient pas seulement à la caractérisation des personnages et aux ressorts habituels des **surprises** et des **coups de théâtre**. Beaumarchais est un orfèvre du rythme. La comédie présente en effet une grande variété dans la forme des scènes comme dans leur contenu. Cela tient au fait que **Beaumarchais n'hésite pas à mélanger les genres et à recourir à différents types de comique à l'intérieur d'une même scène.**

2. Monologues et tirades dans *Le Mariage de Figaro* : le pouvoir des mots

Les rapports maître/valet sont surdéterminés par le dialogue et par la manière dont le dramaturge conçoit les échanges verbaux. Dans le cas de Figaro, son sens de la répartie, son esprit et sa faconde font de lui un admirable rhéteur, et la structure du dialogue s'en ressent. Beaumarchais utilise les conventions du dialogue théâtral, dont les deux principales sont les monologues et les apartés.

Le monologue : une convention théâtrale bien utile

Le Mariage de Figaro comporte **six monologues** (Figaro, I, 2 ; V, 3 ; Almaviva, III, 4...), parmi lesquels le plus célèbre est celui de Figaro à la scène 3 de l'acte V (voir page 205 de votre édition). Dans la pièce, les monologues occupent une fonction déterminante car **ils révèlent le plus souvent les motivations intimes des personnages, notamment de Figaro.** Mais Beaumarchais accorde aux autres personnages ce mode d'expression qui relève de la plus pure convention théâtrale. Ainsi la scène 4 de l'acte III correspond à un monologue du Comte au cours duquel il s'interroge sur

les événements. Ce monologue sert également de bilan et permet de faire le point sur l'intrigue. Il occupe donc une fonction **psychologique et dramaturgique**.



Le COMTE, *seul, marche en rêvant*. J'ai fait une gaucherie en éloignant Bazile ! ... la colère n'est bonne à rien. Ce billet remis par lui, qui m'avertit d'une entreprise sur la Comtesse ; la camariste enfermée quand j'arrive ; la maîtresse affectée d'une terreur fausse ou vraie ; un homme qui saute par la fenêtre, et l'autre après qui avoue... ou qui prétend que c'est lui... Le fil m'échappe. Il y a là-dedans une obscurité... Des libertés chez mes vassaux, qu'importe à gens de cette étoffe ? Mais la Comtesse ! si quelque insolent attendait... où m'égaré-je ? En vérité, quand la tête se monte, l'imagination la mieux réglée devient folle comme un rêve ! Elle s'amusait : ces ris étouffés, cette joie mal éteinte ! Elle se respecte ; et mon honneur... où diable on l'a placé ! De l'autre part, où suis-je ? cette friponne de Suzanne a-t-elle trahi mon secret ? ... comme il n'est pas encore le sien... Qui donc m'enchaîne à cette fantaisie ? j'ai voulu vingt fois y renoncer... Étrange effet de l'irrésolution ! si je la voulais sans débat, je la désirerais mille fois moins. Ce Figaro se fait bien attendre ! il faut le sonder adroitement, (*Figaro paraît dans le fond, il s'arrête*) et tâcher, dans la conversation que je vais avoir avec lui, de démêler d'une manière détournée s'il est instruit ou non de mon amour pour Suzanne.

Le Mariage de Figaro, Acte III, scène 4

Les mouvements du monologue témoignent de l'habileté de Beaumarchais à utiliser tous les ressorts de cette forme de dialogue avec soi-même. La **punctuation** est d'abord **très expressive** : les nombreux points d'interrogation trahissent l'incertitude du Comte qui comprend que quelque chose se passe sans vraiment comprendre quoi. **Le monologue est très construit**, comme en témoigne aussi les connecteurs : « En vérité », « de l'autre part ». Mais Beaumarchais inscrit également **des vérités générales** dans le monologue, telle que « Des libertés chez mes vassaux, qu'importe à gens de cette étoffe ? », qui **dévoilent les valeurs et les principes du Comte**. Mais le dramaturge joue aussi avec la **double destination** : se croyant seul, le Comte se parle à lui-même mais Figaro entend la fin de son discours, ce qui influe sur la scène suivante. Ainsi, si le Comte fait le bilan de son amourette pour Suzanne, il renseigne aussi le spectateur sur sa façon de concevoir les relations et sur l'idée qu'il se fait de lui-même : **le monologue sert donc à comprendre ses motivations et les orientations de l'intrigue**. De même, le monologue de Figaro de l'acte I montre un personnage enjoué et décidé, révèle sa nature joviale et déterminée.

Fonction des tirades

Si Beaumarchais réserve à son héros les monologues les plus longs et les plus riches sur le plan des idées, c'est sans doute parce que son per-

sonnage lui sert de porte-parole. Le monologue permet au dramaturge de faire entendre sa propre voix, de manière plus développée que dans des répliques brèves ou même dans certaines tirades.

Ces dernières, qui se distinguent du monologue parce qu'elles sont adressées à un personnage sur scène, permettent de fournir récit ou explications. Dans l'acte III, par exemple, les tirades occupent une fonction centrale car le dramaturge représente une scène de procès où chacun vient exposer sa version. Dans ce cas, la tirade se transforme en plaidoyer (Figaro) ou en réquisitoire grotesque (Brid'oison). On entend ainsi des tirades de bravoure dans lesquelles les personnages, à la recherche du bon mot ou du mot final, l'emportent sur leurs interlocuteurs en conservant la parole, c'est-à-dire une forme de pouvoir sur les autres (cf. les tirades de plus en plus virulentes de Marceline, III, sc. 16).

3. L'insertion des apartés dans le dialogue

L'autre convention du dialogue que Beaumarchais emploie très souvent est l'aparté.

Rappel : l'aparté

Il s'agit d'une réplique prononcée à voix haute mais que les autres personnages ne sont pas censés entendre. C'est une convention théâtrale très employée dans la comédie, car elle permet de créer une connivence entre le personnage qui prononce l'aparté et le public. Les apartés sont très nombreux dans *Le Mariage de Figaro* et constituent autant de manières de commenter l'action.

À la lecture, les apartés apparaissent de manière visible : « à part ». La fin de l'aparté est signalée par la didascalie « Haut ».

À titre d'exemple, voici un extrait de la **scène 10 de l'acte I** (cf. p. 91-92).



FANCHETTE : Monsieur le Docteur lui donnait le bras.

Le COMTE, *vivement* : Le docteur est ici ?

BAZILE : Elle s'en est d'abord emparée...

Le COMTE, *à part* : Il ne pouvait venir plus à propos.

FANCHETTE : Elle avait l'air bien échauffée, elle parlait tout haut en marchant, puis elle s'arrêtait, et faisait comme ça, de grands bras... et Monsieur le Docteur lui faisait comme ça de la main, en l'apaisant : elle paraissait si courroucée ! Elle* nommait mon cousin Figaro.

Le COMTE *lui prend le menton* : Cousin... futur.

FANCHETTE, *montrant Chérubin*. Monseigneur, nous avez-vous pardonné d'hier ? ...

Le COMTE *interrompt*. Bonjour, bonjour, petite.

FIGARO. C'est son chien d'amour* qui la berce : elle aurait troublé notre fête.

LE COMTE, à part. Elle la troublera, je t'en réponds. (*Haut.*) Allons, madame, entrons. Bazile, vous passerez chez moi.

SUZANNE, à Figaro. Tu me rejoindras, mon fils ?

FIGARO, bas à Suzanne. Est-il bien enfilé ?

SUZANNE, bas. Charmant garçon !

Ils sortent tous.

Notes du texte :

Elle : Il s'agit de Marceline.

son chien d'amour : il s'agit du Docteur.



Exercice autocorrectif n° 2

- 1 Lisez la scène à voix haute en respectant les didascalies de Beaumarchais et en mettant le ton qui convient.
 - 2 Commentez rapidement le choix des didascalies en fonction de la situation dans laquelle se trouvent les personnages.
- ➡ **Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.**



Autres approches de l'œuvre

Pour compléter votre lecture, aborder l'œuvre autrement, vous allez trouver dans cette dernière partie deux autres approches possibles de la pièce : soit par l'étude d'un personnage, soit par l'utilisation d'outils plus synthétiques permettant de repérer et analyser des éléments construisant la structure dramaturgique d'un acte.

1. Étude d'un personnage : Chérubin dans la comédie, son évolution, son rôle

Chérubin est l'un des personnages les plus attachants de la comédie de Beaumarchais. Espiègle et naïf, il emporte le plus souvent l'adhésion des spectateurs. Ses petits jeux de séduction amusent, ses facéties distraient. Cet adolescent encore enfant et déjà jeune homme utilise habilement son « état intermédiaire » pour jouir de la vie. Véritable moteur dramatique, il participe de la bonne humeur générale de la pièce. Voici quelques questions qui vous aideront à mieux cerner ce personnage.



Exercice autocorrectif n° 3

- ❶ À quelle scène apparaît Chérubin ? Quelle est l'importance quantitative de son rôle dans la pièce ?
- ❷ Quel âge a-t-il ? Quelle est son apparence ?
- ❸ Quelle relation entretient-il avec chacun des principaux protagonistes ?
- ❹ Que signifie le nom Chérubin ? Vous semble-t-il bien choisi ?



Le Mariage de Figaro (Chérubin) Comédie-Française, 2009.
Affiche de la mise en scène de Christophe Rauck.
© Cosimo Mirco Magliocca, coll. Comédie-Française

- ❺ Observez la photographie ci-dessus, tirée d'une mise en scène du *Mariage de Figaro*. Chérubin (Christophe Rauck, 2009) correspond-il à l'image que vous vous faites du personnage ? Vous répondrez en justifiant votre réponse.

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

2. Autres outils d'analyse : étudier un acte



L'analyse d'une pièce de théâtre peut également s'effectuer par acte. Chaque acte constitue en effet une entité indépendante à l'intérieur de la pièce, reliée aux autres actes par les éléments de l'intrigue.

Vous allez ici, pour clore l'étude de la pièce de Beaumarchais, relire l'acte V, acte de dénouement de l'action pour en dégager un court bilan sous forme de tableau.



Exercice autocorrectif n° 4

Voici un tableau qui vous permettra de synthétiser votre compréhension de l'acte V.

Acte V	Nombre de scènes	Lieu de l'action	Moment de l'action	Personnages victorieux	Personnages en échec	Dénouement
Réponses						

Remarque

Vous pouvez reproduire ce tableau pour les différents actes de la pièce.

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

L'acte V est traditionnellement celui du dénouement. Dans la comédie, il se termine dans la plupart des cas par un mariage. Recherchez parmi les comédies de Molière que vous connaissez celles qui se terminent par l'union conjugale : est-ce le cas pour toutes les comédies ?

Dans le cadre d'une lecture intégrale d'une pièce de théâtre, vous pouvez lors de vos révisions dresser des bilans sous forme de schémas ou de tableaux. Vous pouvez par exemple remplir un schéma actantiel acte par acte, scène par scène indiquant la présence des personnages. Cela permet de déterminer quel est le personnage qui domine l'action dans tel acte de la pièce, quels sont ceux qui se croisent le plus, de distinguer les personnages principaux des secondaires (quels sont ceux qui n'apparaissent que dans un acte ?). Vous trouverez dans le tableau ci-après ce que donne une telle étude tabulaire pour l'acte V.

Tableau des présences des personnages sur l'acte V

Acte V	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Fanchette	X															X muet	X muet	X muet	X muet
Figaro		X	X	X muet	X	X	X	X	X	X	X muet	X	X	X	X muet	X	X	X	X
Le Comte						X	X		X	X	X	X		X	X	X	X	X	X
Antonio		X										X	X	X		X	X	X muet	X muet
Bazile		X										X	X muet	X muet	X	X	X	X muet	X muet
Bartholo		X										X	X muet	X muet	X	X	X	X muet	X
Brid'Oison		X										X	X	X muet	X	X	X muet	X muet	X
Grippe-soleil		X										X muet	X						X
La Comtesse				X muet	X	X	X												X
Suzanne				X	X	X	X	X	X									X muet	X
Marceline				X															X
Chérubin						X									X	X muet	X muet	X muet	X
Pédrille											X	X muet	X muet	X muet	X	X muet	X muet	X muet	X muet

Progressivement réapparaissent sur scène tous les personnages afin de conclure la comédie par sa fin heureuse, la résolution de l'intrigue principale et des intrigues secondaires.

Chacun apparaît successivement et s'explique dans la première moitié de l'acte, ce qui permet un jeu dramaturgique subtil amenant petit à petit au dénouement. On s'aperçoit que si presque tous les personnages principaux et secondaires sont rassemblés à partir de la scène 12, la Comtesse est la seule à ne revenir qu'à la scène finale après une absence qui durerait depuis la scène 7.

Enfin, à la scène 19, dans la tradition des fins de comédies, tous les personnages récurrents dans cet acte se retrouvent sur scène, autour du Comte qui a fait amende honorable, pour clore joyeusement la « folle journée », où Figaro a finalement obtenu « Une jolie femme et de la fortune », avant d'entonner un vaudeville musical qui achève de conclure la pièce, en offrant à chacun des personnages clés l'occasion dans un couplet (trois pour Figaro et deux pour Suzanne à la différence des autres) de donner sa morale à l'histoire selon son caractère.

Pour conclure : l'acte V, action dramatique et mise en scène

Dans sa préface, Pierre Larthomas précise que Beaumarchais « jugeait les deux derniers actes inférieurs aux trois premiers, que la longueur du grand monologue l'avait inquiété. (...) Ce qu'on a moins souligné peut-être en Beaumarchais, c'est l'homme de théâtre, le metteur en scène qui multiplie les indications scéniques, assiste aux répétitions, prodigue ses conseils aux acteurs, exige d'eux obéissance et rigueur, et, en avance sur son temps, attache la plus grande importance aux éléments paraverbaux (décors, éclairages, attitudes) qui justifient le texte et assurent son efficacité. Le cinquième acte, de ce fait, est peu lisible : bel exemple de théâtre total, il a été écrit pour être représenté. » (cf. Introduction, p.14 de votre édition).

Certes, tout semble s'embrouiller, mais de la mise en œuvre du piège tendu au Comte, va dépendre le dénouement de l'action principale : que le mariage de Figaro et de Suzanne puisse enfin avoir lieu ! Comme le dit Christopher Rauck : « Le dernier acte est celui du travestissement et du dévoilement. Dans une atmosphère féérique, brumeuse, apparaît paradoxalement la vérité des êtres. ».

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

Actes	Coups de théâtre	Quiproquos
I	<ul style="list-style-type: none"> - Chérubin est découvert par le Comte chez Fanchette. - Chérubin est découvert par le Comte derrière le fauteuil de la Comtesse. - La vieille Marceline entend faire valoir une promesse de mariage de Figaro. 	<ul style="list-style-type: none"> - Le Comte croit que sa femme le trompe.
II	<ul style="list-style-type: none"> - Chérubin court s'enfermer dans le cabinet de toilette de la comtesse, y fait tomber une chaise. 	<ul style="list-style-type: none"> - C'est finalement Suzanne que le Comte découvre dans le cabinet de toilette, croyant découvrir Chérubin. - Figaro fait croire que c'est lui qui a sauté sur les pots de giroflées d'Antonio.
III	<ul style="list-style-type: none"> - Un mot de trop de Suzanne fait découvrir tout le stratagème au Comte. - Figaro retrouve ses parents : Marceline et Bartholo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Le Comte croit Figaro au courant de ses manœuvres envers Suzanne. - Suzanne se croit trahie en trouvant Marceline dans les bras de Figaro.
IV	<ul style="list-style-type: none"> - Chérubin est reconnu sous les habits d'une jeune paysanne parmi une troupe de villageoises. Son retour est donc découvert par le Comte. - Les vues d'Almaviva sur Fanchette sont révélées à tous. - Figaro aperçoit le Comte avec le billet de rendez-vous entre les mains. - Une indiscretion de Fanchette apprend à Figaro l'auteur du billet et le lieu du rendez-vous nocturne. 	<ul style="list-style-type: none"> - Figaro croit que Suzanne le trompe.
V		<ul style="list-style-type: none"> - Figaro prend la Comtesse pour Suzanne et vice-versa. - Il voit Chérubin entretenir la Comtesse, la prenant pour Suzanne. - Le Comte croit être avec Suzanne alors qu'il se trouve avec sa femme. - Figaro croyant que le Comte est avec Suzanne interrompt, furieux, le rendez-vous.



Corrigé de l'exercice n° 2

Ici les apartés et l'indication du volume des répliques (« bas ») participent au comique de la situation. Le dialogue sert le rythme et le dynamisme de la pièce. Les apartés fonctionnent comme des incises dans le dialogue et permettent au spectateur de mesurer l'embarras dans lequel se trouve un personnage ou de comprendre explicitement quelles sont ses intentions.

On voit dans la scène 10 de l'acte I que le Comte tente de se dépêtrer d'une situation gênante, tandis que Figaro et Suzanne sont complices, comme le suggèrent les répliques qu'ils s'adressent à voix basse.

La réplique de Figaro « Est-il bien enfilé ? » signifie « Est-ce que le Comte n'est pas engagé dans une partie désavantageuse qui l'entraînera vers une grande perte ? » (sens vieilli et familier de « enfiler »).

Enfin, dans son dernier aparté, Suzanne manifeste qu'elle est séduite par Figaro en qui elle a confiance et de qui elle est autant amoureuse que complice.



Corrigé de l'exercice n° 3

- ❶ Chérubin apparaît dans l'acte II de la comédie. Bien qu'il soit un personnage secondaire de l'intrigue, il crée une intrigue parallèle dans le rapport qu'il établit avec la Comtesse. Son faux départ et son déguisement en jeune paysanne du village contribuent également à la folie de la journée.
- ❷ Chérubin a quinze ans, il est donc très jeune, c'est un adolescent. Il doit être suffisamment charmant pour séduire la Comtesse et l'attendre. Plusieurs répliques de Suzanne vont également dans ce sens. Elle désigne le jeune homme comme un petit chenapan qui n'hésite pas à chanter la romance à sa belle maîtresse.
- ❸ Chérubin entretient avec chacun des personnages de la comédie un rapport spécifique. Il est à la fois complice et protégé de Suzanne. Figaro adopte une attitude fraternelle envers lui, et se comporte quelque peu en « grand frère ». Sa relation avec la Comtesse demeure plus trouble, profitant du fait qu'elle est sa marraine, il n'a de cesse d'obtenir des marques d'affection (le ruban volé qu'il conserve contre lui) révélatrices de son désir.
- ❹ Un chérubin désigne un petit ange. Le prénom est bien choisi mais révèle aussi la malice amusée du dramaturge qui fait d'un petit ange un vrai petit diable.
- ❺ La photographie représente Chérubin courant le ruban à la main. On comprend qu'il s'agit du personnage à son apparence de jeune adolescent et à sa chemise blanche. Mais Christopher Rauck, le metteur

en scène, actualise le personnage en l'affublant d'un bas de jogging bleu orné d'une bande verticale de couleur claire. Malgré cet anachronisme de costume, l'image du personnage ne surprend pas vraiment. Le personnage est juvénile et constamment mobile et le jogging suggère cette idée de rapidité d'action.



Corrigé de l'exercice n° 4

Acte V	Nombre de scènes	Lieu de l'action	Moment de l'action	Personnages victorieux	Personnages en échec	Dénouement
Réponses	19 scènes	Dans le parc	La nuit	Suzanne, Figaro, la Comtesse	Le Comte	Une chanson et un mariage !

Il est capital que tout l'acte V se déroule dans le parc du château d'Agua-Frescas car l'espace, mitoyen du château et de la campagne, symbolise l'entrée de ce domaine appartenant au Comte, grand corregidor (juge suprême) d'Andalousie, dans la sphère du droit commun. L'abus de pouvoir du Comte y serait condamné de toute façon.

4

Prolongements : maîtres et valets au théâtre, du XVII^e siècle à nos jours

A

Une problématique toujours actuelle

Présentation du corpus

Les rapports entre maîtres et valets sont un *topos* de la comédie, c'est-à-dire un thème qu'on retrouve très souvent aux différentes périodes de l'histoire littéraire. Le valet, en effet, est porteur d'une *vis comica* qui prend corps dans le rapport hiérarchique à celui qu'il sert ou parfois dessert. Il multiplie les tours, reçoit et donne des coups de bâton, utilise toutes les ressources comiques du langage. Personnage clé des farces comme des comédies de caractère, il voit cependant son emploi évoluer avec le temps. Au fil des mutations sociales, du XVII^e siècle au XX^e siècle, les rapports de domination du maître sur le valet s'atténuent, se renversent.

Si dans la comédie de Molière on rit du valet inculte et naïf, le texte de Beaumarchais fait de Figaro un lettré spirituel. Le spectateur rit désormais avec le valet. Le changement est encore plus net chez Genet : le maître (ici la maîtresse) a disparu de la scène. La servante joue son double grotesque, sa caricature. On rit avec Claire et Solange de la maîtresse dénaturée. La fonction théâtrale du valet est donc porteuse d'une force burlesque, dans la mesure où elle opère un renversement, une « révolution », au sens étymologique du terme : la caricature est désormais du côté du maître et non plus du valet comme dans *Dom Juan*. Plus encore, dans *Les Bonnes*, le maître n'existe plus, scéniquement, qu'à travers le valet qui l'incarne. Le pouvoir (politique, dramaturgique) a donc changé de mains.

La problématique maître/valet intéresse toujours les dramaturges contemporains parce qu'elle permet de réfléchir aux questions de pouvoir de l'individu sur les autres. Ainsi, le thème maître/valet hérité de la comédie classique débouche parfois sur une réflexion sur l'altérité. C'est pourquoi cette problématique perdure dans le théâtre du XX^e siècle comme dans le théâtre contemporain. Les metteurs en scène aiment à monter des comédies qui mettent en scène les rapports maître/valet car bien souvent les conflits et les échanges d'identité sont les vecteurs de messages plus « politiques ».



Lecture complémentaire n°1 : Molière, *Dom Juan*, 1665

Présentation

Dom Juan, accompagné de son valet Sganarelle, a déjà épousé Elvire, mais n'hésite pas à séduire d'autres femmes et à promettre, à toutes, le mariage. C'est un libertin, au sens philosophique du terme, c'est-à-dire un homme qui ne croit pas aux valeurs et aux principes de la religion et qui prône la liberté individuelle. Contraint de fuir ceux qui lui reprochent sa conduite et veulent lui faire donner raison, Dom Juan s'est déguisé pour fuir. On le retrouve en compagnie de Sganarelle, sur un chemin de campagne. Le voyage est l'occasion d'échanges entre le maître et le valet. Sous des dehors comiques, Molière installe progressivement un dialogue sérieux et profond.

ACTE III

Scène première

Dom Juan, en habit de campagne, Sganarelle, en médecin.

Sganarelle, en médecin. Ma foi, Monsieur, avouez que j'ai eu raison, et que nous voilà l'un et l'autre déguisés à merveille. Votre premier dessein n'était point du tout à propos, et ceci nous cache bien mieux que tout ce que vous vouliez faire.

Dom Juan, en habit de campagne. Il est vrai que te voilà bien, et je ne sais où tu as été déterrer cet attirail ridicule.

Sganarelle. Oui ? C'est l'habit d'un vieux médecin, qui a été laissé en gage au lieu où je l'ai pris, et il m'en a coûté de l'argent pour l'avoir. Mais savez-vous, Monsieur, que cet habit me met déjà en considération, que je suis salué des gens que je rencontre, et que l'on me vient consulter ainsi qu'un habile homme ?

Dom Juan. Comment donc ?

Sganarelle. Cinq ou six paysans et paysannes, en me voyant passer, me sont venus demander mon avis sur différentes maladies.

Dom Juan. Tu leur as répondu que tu n'y entendais rien ?

Sganarelle. Moi ? Point du tout. J'ai voulu soutenir l'honneur de mon habit : j'ai raisonné sur le mal, et leur ai fait des ordonnances à chacun.

Dom Juan. Et quels remèdes encore leur as-tu ordonnés ?

Sganarelle. Ma foi ! Monsieur, j'en ai pris par où j'en ai pu attraper ; j'ai fait mes ordonnances à l'aventure, et ce serait une chose plaisante si les malades guérissaient, et qu'on m'en vînt remercier.

Dom Juan. Et pourquoi non ? Par quelle raison n'aurais-tu pas les

mêmes privilèges qu'ont tous les autres médecins ? Ils n'ont pas plus de part que toi aux guérisons des malades, et tout leur art est pure grimace. Ils ne font rien que recevoir la gloire des heureux succès, et tu peux profiter comme eux du bonheur du malade, et voir attribuer à tes remèdes tout ce qui peut venir des faveurs du hasard et des forces de la nature.

Sganarelle. Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ?

Dom Juan. C'est une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes.

Sganarelle. Quoi ? vous ne croyez pas au séné, ni à la casse, ni au vin émétique ?

Dom Juan. Et pourquoi veux-tu que j'y croie ?

Sganarelle. Vous avez l'âme bien mécréante. Cependant vous voyez, depuis un temps, que le vin émétique fait bruire ses fuseaux. Ses miracles ont converti les plus incrédules esprits, et il n'y a pas trois semaines que j'en ai vu, moi qui vous parle, un effet merveilleux.

Dom Juan. Et quel ?

Sganarelle. Il y avait un homme qui, depuis six jours, était à l'agonie ; on ne savait plus que lui ordonner, et tous les remèdes ne faisaient rien ; on s'avisa à la fin de lui donner de l'émétique.

Dom Juan. Il réchappa, n'est-ce pas ?

Sganarelle. Non, il mourut.

Dom Juan. L'effet est admirable.

Sganarelle. Comment ? il y avait six jours entiers qu'il ne pouvait mourir, et cela le fit mourir tout d'un coup. Voulez-vous rien de plus efficace ?

Dom Juan. Tu as raison.

Sganarelle. Mais laissons là la médecine, où vous ne croyez point, et parlons des autres choses ; car cet habit me donne de l'esprit, et je me sens en humeur de disputer contre vous. Vous savez bien que vous me permettez les disputes, et que vous ne me défendez que les remontrances.

Dom Juan. Eh bien ?

Sganarelle. Je veux savoir un peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ?

Dom Juan. Laissons cela.

Sganarelle. C'est-à-dire que non. Et à l'Enfer ?

Dom Juan. Eh !

Sganarelle. Tout de même. Et au diable, s'il vous plaît ?

Dom Juan. Oui, oui.

Sganarelle. Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie ?

Dom Juan. Ah ! ah ! ah !

Sganarelle. Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir. Et dites-moi un peu, le Moine-Bourru, qu'en croyez-vous, eh !

Dom Juan. La peste soit du fat !

Sganarelle. Et voilà ce que je ne puis souffrir, car il n'y a rien de plus vrai que le Moine-Bourru, et je me ferais pendre pour celui-là. Mais encore faut-il croire en quelque chose dans le monde : qu'est-ce donc que vous croyez ?

Dom Juan. Ce que je crois ?

Sganarelle. Oui.

Dom Juan. Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.



Exercice autocorrectif n° 1

- 1 Quel est le rôle du déguisement dans cette scène ?
- 2 De qui rit-on ? Pourquoi ?
- 3 Analysez la ponctuation dans la seconde partie de la scène. Qui est le détenteur de la parole ?
- 4 Quels signes montrent que Dom Juan reste le maître malgré son déguisement ?
- 5 À votre avis, qui l'emporte dans la scène ? Pourquoi ?

► Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.



Lecture complémentaire n°2 : Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, acte I, scène 1, 1775

Présentation

Dans la première scène du *Barbier de Séville*, le Comte Almaviva se fait passer pour Lindor, afin de pouvoir plus aisément approcher Rosine, surveillée par Bartholo. La première scène se déroule dans la rue et s'ouvre sur un coup de théâtre : une scène de retrouvailles.

Acte I, scène 1. Lindor Figaro.

LE COMTE, à part. Cet homme ne m'est pas inconnu.

FIGARO. Eh non, ce n'est pas un abbé ! Cet air altier et noble...

LE COMTE. Cette tournure grotesque...

FIGARO. Je ne me trompe point : c'est le Comte Almaviva.

LE COMTE. Je crois que c'est ce coquin de Figaro.

FIGARO. C'est lui-même, Monseigneur.

LE COMTE. Maraude ! si tu dis un mot...

FIGARO. Oui, je vous reconnais ; voilà les bontés familières dont vous m'avez toujours honoré.

LE COMTE. Je ne te reconnaissais pas, moi. Te voilà si gros et si gras...

FIGARO. Que voulez-vous, Monseigneur, c'est la misère.

LE COMTE. Pauvre petit ! 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 mon déguisement, que je veux être inconnu ?

FIGARO. Je me retire.

LE COMTE. Au contraire. J'attends ici quelque chose, et deux hommes qui jasetent sont moins suspects qu'un seul qui se promène. Ayons l'air de jaser. Eh bien, cet emploi ?

FIGARO. Le ministre, ayant égard à la recommandation de Votre Excellence, me fit nommer sur-le-champ garçon apothicaire.

LE COMTE. Dans les hôpitaux de l'armée ?

FIGARO. Non ; dans les haras d'Andalousie.

LE COMTE, *riant.* Beau début !

FIGARO. Le poste n'était pas mauvais, parce qu'ayant le district des pansements et des drogues, je vendais souvent aux hommes de bonnes médecines de cheval...

LE COMTE. Qui tuaient les sujets du roi !

FIGARO. Ah, ah, il n'y a point de remède universel —... mais qui n'ont pas laissé de guérir quelquefois des Galiciens, des Catalans, des Auvergnats.

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

FIGARO. Quitté ? C'est bien lui-même ; on m'a desservi auprès des puissances : L'envie aux doigts crochus, au teint pâle et livide...

LE COMTE. Oh grâce ! grâce, ami ! Est-ce que tu fais aussi des vers ? Je t'ai vu là griffonnant sur ton genou, et chantant dès le matin.

FIGARO. Voilà précisément la cause de mon malheur, Excellence. Quand on a rapporté au ministre que je faisais, je puis dire assez

joliment, des bouquets à Chloris, que j'envoyais des énigmes aux journaux, qu'il courait des madrigaux de ma façon ; en un mot, quand il a su que j'étais imprimé tout vif, il a pris la chose au tragique et m'a fait ôter mon emploi, sous prétexte que l'amour des lettres est incompatible avec l'esprit des affaires.

LE COMTE. Puissamment raisonné ! Et tu ne lui fis pas représenter...

FIGARO. Je me crus trop heureux d'en être oublié, persuadé qu'un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal.

LE COMTE. Tu ne dis pas tout. Je me souviens qu'à mon service tu étais un assez mauvais sujet.

FIGARO. Eh ! mon Dieu, Monseigneur, c'est qu'on veut que le pauvre soit sans défaut.

LE COMTE. Paresseux, dérangé...

FIGARO. Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ?

LE COMTE, riant. Pas mal ! Et tu t'es retiré en cette ville ?

FIGARO. Non, pas tout de suite.

LE COMTE, l'arrêtant. Un moment... J'ai cru que c'était elle...

Dis toujours, je t'entends de reste.

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. *(Pendant sa réplique, le Comte regarde avec attention du côté de la jalousie.)* En vérité, je ne sais comment je n'eus pas le plus grand succès, car j'avais rempli le parterre des plus excellents travailleurs ; des mains... comme des battoirs ; j'avais interdit les gants, les cannes, tout ce qui ne produit que des applaudissements sourds ; et d'honneur, avant la pièce, le café m'avait paru dans les meilleures dispositions pour moi. Mais les efforts de la cabale...

LE COMTE. Ah ! la cabale ! monsieur l'auteur tombé !

FIGARO. Tout comme un autre ; pourquoi pas ? ils m'ont sifflé ; mais si jamais je puis les rassembler...

LE COMTE. L'ennui te vengera bien d'eux ?

FIGARO. Ah ! comme je leur en garde, morbleu !

LE COMTE. Tu jures ! Sais-tu qu'on n'a que vingt-quatre heures, au Palais, pour maudire ses juges ?

FIGARO. On a vingt-quatre ans au théâtre ; la vie est trop courte pour user un pareil ressentiment.



LE COMTE. Ta joyeuse colère me réjouit. Mais tu ne me dis pas ce qui t'a fait quitter Madrid.

FIGARO. C'est mon bon ange, Excellence, puisque je suis assez heureux pour retrouver mon ancien maître. Voyant à Madrid que la république des lettres était celle des loups, toujours armés les uns contre les autres, et que, livrés au mépris où ce risible acharnement les conduit, tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins, les envieux, les feuillistes, les libraires, les censeurs, et tout ce qui s'attache à la peau des malheureux gens de lettres, achevait de déchiqueter et sucer le peu de substance qui leur restait ; fatigué d'écrire, ennuyé de moi, dégoûté des autres, abîmé de dettes et léger d'argent ; à la fin convaincu que l'utile revenu du rasoir est préférable aux vains honneurs de la plume, j'ai quitté Madrid ; et, mon bagage en sautoir, parcourant philosophiquement les deux Castilles, la Manche, l'Estramadure, la Sierra-Morena, l'Andalousie, accueilli dans une ville, emprisonné dans l'autre, et partout supérieur aux événements : loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là ; aidant au bon temps, supportant le mauvais ; me moquant des sots, bravant les méchants ; riant de ma misère, et faisant la barbe à tout le monde, vous me voyez enfin établi dans Séville, et prêt à servir de nouveau Votre Excellence en tout ce qu'il lui plaira de m'ordonner.

LE COMTE. Qui t'a donné une philosophie aussi gaie ?

FIGARO. L'habitude du malheur. Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. Que regardez-vous donc toujours de ce côté ?



Exercice autocorrectif n° 2

- 1 Analysez la rencontre. Comment les personnages sont-ils définis au début de l'exposition ? En quoi cela correspond-il au *topos* du rapport maître-valet dans la comédie ?
- 2 Montrez que ce rapport se brouille peu à peu. Le statut de Figaro est-il celui d'un valet de comédie classique ?
- 3 Comment le rire circule-t-il dans la scène ?
- 4 Qui parle le plus ? Pourquoi ?

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.



Lecture complémentaire n°3 : Alfred de Musset, *Les Caprices de Marianne*, 1833

Présentation

Un jeune homme, Coelio, aime éperdument Marianne, jeune épouse du juge Claudio. Ce dernier se montre méfiant et jaloux. Trop timide pour se

déclarer lui-même, Coelio demande à son ami Octave de plaider auprès de Marianne. Or Claudio et Octave se connaissent et se détestent. Lors d'une conversation avec Tibia, son homme de main, il tente d'expliquer sa situation. Mais l'échange tourne au dialogue de sourds et la relation maître-valet tourne au grotesque.

CLAUDIO. Es-tu mon fidèle serviteur, mon valet de chambre dévoué ? Apprends que j'ai à me venger d'un outrage.

TIBIA. Vous, Monsieur ?

CLAUDIO. Moi-même, puisque ces impudentes guitares ne cessent de murmurer sous les fenêtres de ma femme. Mais, patience ! Tout n'est pas fini. - Écoute un peu de ce côté-ci : voilà du monde qui pourrait nous entendre. Tu m'iras chercher ce soir le spadassin que je t'ai dit.

TIBIA. Pour quoi faire ?

CLAUDIO. Je crois que Marianne a des amants.

TIBIA. Vous croyez, Monsieur ?

CLAUDIO. Oui ; il y a autour de ma maison une odeur d'amants ; personne ne passe naturellement devant ma porte ; il y pleut des guitares et des entremetteuses.

TIBIA. Est-ce que vous pouvez empêcher qu'on donne des sérénades à votre femme ?

CLAUDIO. Non, mais je puis poster un homme derrière la poterne et me débarrasser du premier qui entrera.

TIBIA. Fi ! Votre femme n'a pas d'amants. - C'est comme si vous disiez que j'ai des maîtresses.

CLAUDIO. Pourquoi n'en aurais-tu pas, Tibia ? Tu es fort laid, mais tu as beaucoup d'esprit.

TIBIA. J'en conviens, j'en conviens.

CLAUDIO. Regarde, Tibia, tu en conviens toi-même ; il n'en faut plus douter, et mon déshonneur est public.

TIBIA. Pourquoi public ?

CLAUDIO. Je te dis qu'il est public.

TIBIA. Mais, Monsieur, votre femme passe pour un dragon de vertu dans toute la ville ; elle ne voit personne, elle ne sort de chez elle que pour aller à la messe.

CLAUDIO. Laisse-moi faire. - Je ne me sens pas de colère après tous les cadeaux qu'elle a reçus de moi. - Oui, Tibia, je machine en ce moment une épouvantable trame et me sens prêt à mourir de douleur.

TIBIA. Oh ! Que non.

CLAUDIO. Quand je te dis quelque chose, tu me ferais plaisir de le croire.

Ils sortent.



Exercice autocorrectif n° 3

- ❶ Quelles questions Claudio pose-t-il à Tibia et qu'attend-il comme réponse ?
- ❷ Que pensez-vous du choix du nom de Tibia ? Que suggère-t-il à propos du personnage ?
- ❸ Quel est l'objet du dialogue entre le maître et le valet ?
- ❹ Comment qualifieriez-vous le langage des deux personnages ?

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.



Lecture complémentaire n°4 : Jean Genet, *Les Bonnes*, 1947

Présentation

En l'absence de Madame, Solange et Claire imitent leur maîtresse. Elles endossent tour à tour le rôle de Madame ou d'une des deux bonnes. Ce jeu mélange fascination et répulsion pour une patronne qu'elle vénère mais qu'elles haïssent en même temps. Jean Genet pousse à son paroxysme la violence des rapports entre maîtresse et suivantes, transformant les rapports en véritable confrontation. La pièce s'inspire du crime des sœurs Papin, fait divers survenu dans les années trente (voir Prolongements).

La chambre de Madame. Meubles Louis XV. Au fond, une fenêtre ouverte sur la façade de l'immeuble en face. À droite, le lit. À gauche, une porte et une commode. Des fleurs à profusion. C'est le soir. L'actrice qui joue Solange est vêtue d'une petite robe noire de domestique. Sur une chaise, une autre petite robe noire, des bas de fil noirs, une paire de souliers noirs à talons plats.

Claire, debout, en combinaison, tournant le dos à la coiffeuse. Son geste –le bras tendu– et le ton seront d'un tragique exaspéré.

Et ces gants ! Ces éternels gants ! Je t'ai dit souvent de les laisser à la cuisine. C'est avec ça, sans doute, que tu espères séduire le laitier. Non, non, ne mens pas, c'est inutile. Pends-les au-dessus de l'évier. Quand comprendras-tu que cette chambre ne doit pas être souillée ? Tout, mais tout ! ce qui vient de la cuisine est crachat. Sors. Et remporte tes crachats ! Mais cesse !

Pendant cette tirade, Solange jouait avec une paire de gants de caoutchouc, observant ses mains gantées, tantôt en bouquet, tantôt en éventail.

Ne te gêne pas, fais ta biche. Et surtout ne te presse pas, nous avons le temps. Sors !

Solange change soudain d'attitude et sort humblement, tenant du bout des doigts les gants de caoutchouc. Claire s'assied à la coiffeuse. Elle respire les fleurs, caresse les objets de toilette, brosse ses cheveux, arrange son visage.

Préparez ma robe. Vite le temps presse. Vous n'êtes pas là ? *(Elle se retourne.)* Claire ! Claire !

Entre Solange.

Solange

Que Madame m'excuse, je préparais le tilleul *(Elle prononce tillol.)* de Madame.

Claire

Disposez mes toilettes. La robe blanche pailletée. L'éventail, les émeraudes.

Solange

Tous les bijoux de Madame ?

Claire

Sortez-les. Je veux choisir. *(Avec beaucoup d'hypocrisie.)* Et naturellement les souliers vernis. Ceux que vous convoitez depuis des années.

Solange prend dans l'armoire quelques écrins qu'elle ouvre et dispose sur le lit.

Pour votre noce sans doute. Avouez qu'il vous a séduite ! Que vous êtes grosse ! Avouez-le !

Solange s'accroupit sur le tapis et, crachant dessus, cire des escarpins vernis.

Je vous ai dit, Claire, d'éviter les crachats. Qu'ils dorment en vous, ma fille, qu'ils y croupissent. Ah ! ah ! vous êtes hideuse, ma belle. Penchez-vous davantage et vous regardez dans mes souliers. *(Elle tend son pied que Solange examine.)* pensez-vous qu'il me soit agréable de me savoir le pied enveloppé par les voiles de votre salive ? Par la brume de vos marécages ?

Solange, à genoux et très humble.

Je désire que Madame soit belle.

Claire, elle s'arrange dans la glace.

Vous me détestez, n'est-ce pas ? Vous m'écrasez sous vos prévenances, sous votre humilité, sous les glaïeuls et le réséda. *(Elle se lève et d'un ton plus bas.)* On s'encombre inutilement. Il y a trop de fleurs. C'est mortel. *(Elle se mire encore.)* Je serai belle. Plus que vous ne le serez jamais.

Jean Genet, *Les Bonnes*, 1947. Éditions GALLIMARD. « Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite ».



Exercice autocorrectif n° 4

- 1 Qui sont Claire et Solange ? À quoi jouent-elles ?
- 2 Où se déroule leur jeu ? Quelle est l'importance du décor dans cette scène ?

- 3 Comment Claire s'exprime-t-elle ? Quel est son niveau de langue ? Pourquoi ?
- 4 Sur quel type de rapport se construit l'échange ? Pour répondre, appuyez-vous sur les gestes et les postures des personnages.

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.



Quel bilan tirer de ce groupement de textes ?

Ce groupement de textes dévoile plusieurs aspects de la relation entre maîtres et valets.

- Chaque extrait révèle la difficulté pour les valets de se frayer un chemin dans l'existence, et suppose une lutte de la part des valets.
- Dans chaque extrait, l'intelligence, la ruse et la capacité du valet à argumenter sont mises en valeur, mais par des moyens différents (langage, sens du jeu théâtral, sens de la répartie, etc.).

La confrontation entre maîtres et valets est également l'occasion pour le dramaturge de créer des situations originales, parfois même incongrues. Ainsi, si l'on compare l'extrait de *Dom Juan* à celui du *Barbier de Séville*, on constate que les maîtres se montrent à la fois distants et proches de leur valet respectif. Ils ont besoin de lui comme miroir et comme faire-valoir. Inversement, les extraits montrent la part de subversion que porte le valet. Ce dernier véhicule une vérité sur les choses de la vie, et parfois domine son maître dans le maniement de la parole. Dans la scène des *Caprices de Marianne* comme dans celle du *Barbier de Séville*, le valet n'est pas moins savant que son maître.

On retrouve également dans ces extraits la thématique du déguisement et de l'échange des rôles. Celle-ci est à l'œuvre dans *Dom Juan* comme dans *Les Bonnes*.

Pour vous aider à circuler entre les extraits, remplissez le tableau suivant qui vous permettra de mieux comprendre les rapports entre maîtres et valets.

Tableau comparatif

	Qui accapare le plus la parole ?	Y-a-t-il échange de costume ?	Quel est le registre de la scène ?	Discours sur les maîtres
<i>Dom Juan</i>				
<i>Le Barbier de Séville</i>				
<i>Les Caprices de Marianne</i>				
<i>Les Bonnes</i>				

B

Maîtres et valets dans les autres arts : réalité et fiction

1. Maîtres et valets au cinéma

Focus sur *La Cérémonie* de Claude Chabrol



Exercice autocorrectif n° 5

- 1 Recherchez quel fait divers a inspiré *Les Bonnes* à Jean Genet. Que constatez-vous ?
- 2 En 1995, le cinéaste Claude Chabrol réalise *La Cérémonie*. Quelle est l'intrigue du film ?
- 3 Allez sur Internet et indiquez dans la barre de recherche « Critique du film *La Cérémonie* ». Vous y trouverez l'analyse du film par un critique de cinéma, Ariane Beauvillard. Après avoir lu attentivement cette critique, vous relèverez les termes qui pourraient évoquer l'extrait des *Bonnes* de Jean Genet.
- 4 Peut-on dire que le cinéma, à travers l'exemple de *La Cérémonie*, a renouvelé le rapport et la représentation des maîtres et des valets ?

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

2. Maîtres et valets au théâtre



Exercice autocorrectif n° 6

Rendez-vous sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/>

Saisissez « Le Mariage de Figaro » dans la barre de recherche. Vous y trouverez un reportage du journal télévisé d'Antenne 2 en 1989 sur la **mise en scène d'Antoine Vitez** dans le cadre de la célébration du bicentenaire de la Révolution française.

Regardez le reportage.

- 1 D'après les images du spectacle que vous avez vues, comment définiriez-vous le parti pris de mise en scène ?
- 2 Qui est le metteur en scène de la pièce ? Consultez un dictionnaire. Quel regard porte-t-il sur l'œuvre de Beaumarchais ?

- ③ La mise en scène est créée en 1989 : la date est-elle importante dans le cas du *Mariage de Figaro* ?

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

3. Du théâtre à l'opéra

Les Noces de Figaro est un opéra bouffe de Mozart sur un livret de Da Ponte, qui s'inspire directement de la pièce de Beaumarchais. Le célèbre opéra est créé en 1786, à Vienne, soit deux ans après la première du *Mariage de Figaro*.

Cependant le passage du théâtre à l'opéra impose quelques changements dans l'intrigue ; ainsi toute la dimension politique est évacuée, au profit de l'intrigue sentimentale. En revanche, les décors restent identiques, même si l'opéra de Mozart ne comporte que quatre actes.

À vous de découvrir les similitudes et les dissemblances entre les œuvres !



Exercice autocorrectif n° 7

Rendez-vous sur la page du site de l'Opéra de Paris : <http://www.opera-de-paris.fr/>

Cherchez « Le nozze di Figaro » dans la programmation de l'année 2010-2011. Sur la page de présentation du spectacle, vous trouverez un reportage vidéo de Philippe Jordan, directeur musical de l'Opéra Bastille.

Visionnez ensuite l'extrait vidéo proposé et répondez aux questions suivantes :

- ① À quel passage du *Mariage de Figaro* cette scène des *Noces de Figaro* correspond-elle ?
- ② Les décors et l'attitude des personnages sont-ils respectés par rapport au texte de Beaumarchais ?
- ③ Quel commentaire vous inspire l'éclairage de la scène ?
- ④ Pourquoi, selon vous, Chérubin se tient-il dans cette position durant toute la chanson ? Dans quelle direction fixe-t-il son regard ?

Point méthode : l'épreuve orale

Le jour de l'oral est arrivé ! Il faut vous préparer à répondre à des questions sur l'objet d'étude « Théâtre, texte et représentation », l'œuvre et la problématique au programme : *Le Mariage de Figaro*, maîtres et valets dans la comédie du XVIII^e siècle à nos jours.

Votre oral

1. L'exposé (10 mn)

Vous devez dans un premier temps présenter l'extrait sur lequel vous allez être interrogé, tout en tenant compte de la question qui accompagne cet extrait. La question que pose l'examineur doit être le fil conducteur de votre lecture analytique.

Voici les grandes étapes de l'exposé :

- **Introduction** : situez l'extrait dans l'œuvre. Rappelez les principaux enjeux de l'œuvre. Dites quelques mots sur les personnages présents dans la scène. Posez votre problématique (ou projet de lecture en l'articulant avec la question posée).
- **Lecture** : il faut soigner la lecture et tenir compte du genre du texte. Pour le théâtre, il ne faut pas hésiter à donner vie au dialogue en adoptant l'humeur et le débit du personnage selon son caractère, la situation et en tenant compte des didascalies. Il faut notamment veiller à moduler un peu votre voix quand la parole change de personnage. Ne soyez pas timide ! Une bonne lecture témoigne d'une bonne compréhension du texte, même si on n'attend pas de vous que vous lisiez comme un acteur professionnel ! Une fois la lecture terminée, annoncez les grands axes de votre étude.
- **Lecture analytique** : elle doit être claire et ordonnée. Vous devez suivre les axes que vous avez annoncés dans votre introduction. Il faut constamment vous appuyer sur le texte en signalant les effets de langue et de style. Dans le cas précis du théâtre, il ne faut pas seulement tenir compte du caractère littéraire du dialogue, mais aussi de son potentiel théâtral. Il faut donc intégrer à votre explication des notions de représentation et de mise en scène (analysez en particulier les didascalies).
- **Conclusion** : vous devez montrer que vous avez réellement répondu à la question posée, qu'elle a dirigé votre analyse du texte. Dans un deuxième temps, il est bienvenu de prévoir une ouverture vers l'entretien.

2. L'entretien (10 mn)

La deuxième partie de l'épreuve consiste en un **dialogue** qui vise à approfondir et élargir la réflexion à partir du texte qui vient d'être étudié pour aller vers l'œuvre ou le groupement de textes d'où il a été extrait, ou encore vers les lectures cursives. Il peut être le lieu pour votre examinateur de vous poser des questions sur le texte que vous avez expliqué lors de l'exposé, s'il juge que vous avez laissé des aspects de côté, s'il souhaite entendre quelques éléments d'analyse complémentaires... mais l'entretien n'est pas, pour autant, le corrigé de la première partie de votre oral.

Il est composé d'une série de questions auxquelles vous allez répondre en vous servant de vos textes ou de l'œuvre intégrale. N'hésitez pas à manipuler vos textes, à chercher un passage précisément s'il peut illustrer par l'exemple votre réponse et aussi apporter un approfondissement à votre analyse !

L'entretien s'appuie sur la problématique de la séquence et l'objet d'étude, les activités complémentaires mentionnées sur votre *Descriptif des lectures et activités*, les lectures de l'année. L'examineur peut aussi sonder votre culture générale en lien avec l'objet d'étude...

Les compétences qui sont évaluées sont les suivantes : la capacité à prendre en compte les questions et remarques de l'examineur, les connaissances sur l'œuvre, le groupement de textes, l'objet d'étude ; la capacité à mettre en lien, en perspective d'autres éléments, à justifier ses choix ; montrer une culture, s'exprimer dans un langage clair et correct, savoir garder la parole pour approfondir son propos...



Entraînement méthodologique à l'entretien oral

Voici une série de questions qui pourront vous aider à répondre aux éventuelles questions qui vous seront posées lors de l'entretien (2^e partie de l'épreuve). Ces questions vous serviront de bilan et vous permettront d'évaluer votre connaissance de l'œuvre.



Exercice autocorrectif n° 8

- 1 Beaumarchais donne-t-il une vision manichéenne des maîtres et des valets ?
- 2 L'humour de Beaumarchais est-il gratuit dans *Le Mariage de Figaro* ?
- 3 Quelles sont les facettes du désir amoureux dans le *Mariage* (désir, jalousie, etc.) ?

➡ Reportez-vous à la fin du chapitre pour consulter le corrigé de l'exercice.

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

- 1 Dans cette scène du *Dom Juan* de Molière, maître et valet ont échangé leur costume afin que le maître, Dom Juan, qui a commis quelques méfaits ne soient pas reconnus. C'est donc pour se protéger que Dom Juan utilise ce stratagème. Mais il n'a pas une seule fonction narrative, mais apporte du comique à la scène. Contrairement à son maître, Sganarelle « joue le jeu » de son costume, comme si en se déguisant

en médecin, il en avait soudainement acquis la science. Le déguisement crée donc un effet visuel et comique. Mais on peut lire aussi dans ces déguisements une visée satirique : Sganarelle éprouve une certaine fierté à avoir endossé un costume de médecin, ce qui fournit à Molière l'occasion de s'en prendre à ce corps de métier, cible récurrente de ses critiques dans ses comédies. D'ailleurs le maître s'étonne lui-même de « l'attirail » choisi par son valet, et même s'en amuse. On peut dire que Molière utilise ici un ressort dramatique traditionnel de la comédie et du roman à rebondissements.

- 2 Dans cette scène, on rit à plusieurs niveaux. On rit tout d'abord du valet qui, ayant endossé le costume d'un médecin, se prend pour un praticien. C'est donc de la naïveté de Sganarelle que l'on rit, à travers le jugement de Dom Juan qui s'amuse de cette farce. Mais on rit aussi de la situation, lorsque Sganarelle rapporte ses expériences dans le domaine médical. La satire de la médecine (n'importe qui peut devenir médecin dès lors qu'il en a l'apparence) fait également sourire. Enfin, le « rire noir » de Molière apparaît dans certaines répliques, comme celle où Sganarelle raconte qu'un patient est mort, selon toute bonne logique. Mais on se divertit également de la tournure que prend progressivement le dialogue. Après avoir évoqué certaines croyances et superstitions, la conversation s'oriente vers de préoccupations plus philosophiques. Entre le maître et le valet, on voit bien que le fossé se creuse. D'un côté, on a Sganarelle qui est croyant et superstitieux. De l'autre, on a Dom Juan qui est libertin et athée, et qui ne croit qu'à une philosophie rationnelle. Cette opposition de culture et de caractère peut susciter le rire. On observe donc, à l'intérieur de cette scène, que le rire est de plusieurs natures : farcesque, satirique, morale. Cette scène illustre assez bien le précepte d'Horace que Molière applique à son théâtre : *castigat ridendo mores* (le rire châtie les mœurs).
- 3 Dans la seconde partie de la scène, c'est Sganarelle qui accapare la parole et explique son point de vue. Cela se caractérise par la présence de questions successives et d'affirmations. Sganarelle tente d'établir le dialogue, mais Dom Juan le refuse. La dynamique de l'échange est rendue par la ponctuation, très expressive. Les formules exclamatives et interrogatives sont nombreuses, ce qui crée également une certaine tension dans la conversation. Sganarelle, qui tente d'entraîner son maître dans un débat moral, se heurte à une série de rejets. C'est donc un échange qui tourne court auquel assiste le spectateur.
- 4 Dom Juan ne s'exprime pas de la même manière que son valet. Tout d'abord, il le tutoie, tandis que Sganarelle vouvoie son maître. Cette mise à distance fonde leur échange, et montre que le changement de costume ne remet pas profondément en cause la hiérarchie sociale (contrairement au théâtre de Marivaux). Mais ce qui montre que Dom Juan reste le maître, c'est sa capacité à manier l'ironie. On le voit notamment dans la réplique « l'effet est admirable » qui se moque des prétentions de la médecine et des superstitions médicales.

- 5 *A priori*, l'on pourrait croire que Dom Juan étant le maître et étant plus savant que Sganarelle l'emporte sur son valet par sa supériorité intellectuelle. Mais en vérité, le rapport de force est plus complexe. Par sa démonstration, Sganarelle pousse progressivement son maître dans ses retranchements et l'oblige à dévoiler quels sont ses principes. Dom Juan, qui refuse à plusieurs reprises le dialogue, finit par s'agacer des remarques de son valet qui ne manquent pas de pertinence. Sganarelle questionne en effet son maître sur sa foi en Dieu et sur ce en quoi il croit. Finalement, la discussion est sérieuse sous des apparences burlesques, et Sganarelle ne s'avoue pas vaincu, obligeant son maître à conclure par une formule qui met un terme à l'échange : « je crois que deux et deux font quatre et que quatre et quatre font huit. »

Conclusion

Sous des dehors comiques, la scène traite de questions sérieuses, notamment celle de la foi et de l'existence de Dieu. Sur ce terrain, Sganarelle et Dom Juan s'opposent totalement. Issu de classe populaire, Sganarelle est superstitieux, tandis que Dom Juan, cultivé et lettré, se montre rationnel. On voit dans cette scène que le rapport entre maîtres et valets permet au dramaturge de débattre de sujets sérieux, sans perdre la part d'humour inhérente à la comédie. C'est l'une des scènes qui suscita le plus la polémique lors de la création de la pièce car Molière osait s'attaquer aux valeurs de la religion catholique, alors puissante.



Corrigé de l'exercice n° 2

- 1 La reconnaissance extraordinaire des deux hommes au début de la scène sert de point de départ au propos. L'un et l'autre se reconnaissent comme maître et valet. La manière dont le Comte désigne Figaro rappelle la condition de celui-ci : « tournure grotesque », « coquin ». Les allusions au passé commun des deux personnages les situent dans le schéma traditionnel du maître et du valet. Pourtant, leur apparence aurait pu les induire en erreur. Le Comte est en effet déguisé et se fait appeler Lindor, et Figaro a changé physiquement, comme le constate le Comte : il est devenu « gros et gras ». Même s'ils ont changé tous les deux, les protagonistes retrouvent les habitudes qu'ils avaient quand ils entretenaient un rapport hiérarchique. Le Comte tutoie Figaro, tandis que Figaro vouvoie le Comte. On notera aussi, malgré son impertinence et ses airs enjoués, le caractère « obéissant » de Figaro prêt à se retirer pour ne pas nuire aux affaires de son ancien maître. Beaumarchais montre ici de manière tout à fait intéressante comment le rapport maître/valet, pourtant distendu entre les deux personnages, se remet en place rapidement. Enfin, l'on constate que le Comte a favorisé les ambitions de son ancien domestique en lui procurant une place dans la société. Quand il rencontre son ancien maître, Figaro est donc un valet affranchi.

- 2 Figaro n'est pas un valet comme les autres et ne ressemble pas à ceux que Molière met en scène dans son théâtre. Il est cultivé et même savant, puisqu'il écrit et qu'il envisage de poursuivre une carrière d'homme de théâtre. Figaro n'est donc pas un domestique inculte et balourd, comme l'est parfois le Sganarelle de Dom Juan : c'est un garçon fin et spirituel, capable de tenir la dragée haute à son ancien maître. Il possède en effet de nombreux dons. Outre celui de la musique, il a des talents d'écrivain. Derrière le portrait de Figaro qui se dessine dans cette scène, on retrouve bien des traits de la personnalité de Beaumarchais lui-même. Selon toute évidence, l'auteur a projeté des éléments de son vécu dans la création de son valet. Ainsi, les nombreux traits d'esprit de Figaro semblent tout droit sortis de la bouche du créateur. Le personnage, en ce sens, se fait le porte-parole de l'auteur.

En outre, Figaro est un valet d'expérience qui a déjà traversé bien des périples et connu une vie romanesque. Cette expérience de la vie lui a forgé une philosophie qu'on peut qualifier « d'optimiste », comme le suggèrent les deux dernières répliques du passage. À un autre niveau de lecture de la scène, on peut considérer que Beaumarchais donne le beau rôle à son personnage de valet : c'est à travers lui en effet qu'il énonce ses idées sur l'Homme, et plus généralement sur la destinée. Sur ce point, la parole de Figaro est supérieure (en quantité comme en qualité) à celle du Comte, qui sert un peu de faire-valoir à son valet.

- 3 La rencontre entre Figaro et son ancien maître est cocasse et comique tout au long de la scène. On rit d'abord de la situation des deux hommes qui s'observent puis se reconnaissent. Le hasard de ces retrouvailles prête à sourire, car il apparaît comme peu vraisemblable. Mais le public adhère à la situation grâce à la convention dramatique qui admet de telles scènes de reconnaissance. Mais le rire circule surtout grâce à l'échange et aux traits d'esprit de Figaro. Certains d'entre eux jouent sur les mots et répondent par l'absurde aux remarques du Comte : « c'est l'habitude de la misère », répond-il au constat de son embonpoint. Figaro s'amuse avec les formules paradoxales et suscite ainsi un rire moqueur, qui comporte une portée satirique.

Les mésaventures dont le valet fait le récit pimentent également le dialogue et lui confèrent son caractère amusant. La vie menée par Figaro est en effet romanesque. Les professions qu'il a exercées, les succès et les échecs jalonnent son parcours. La posture que le valet affiche à l'égard de sa propre vie participe également à la circulation du rire. Volontiers ironique, Figaro a une forme d'auto-dérision et de distance avec lui-même. Il s'amuse à raconter son expérience en la dramatisant, et en trouvant les formules qui vont faire mouche. Finalement, le Comte est bon public et rit à plusieurs reprises du récit de son valet.

- 4 Dans cette scène, c'est Figaro qui parle le plus. Cette prise de parole importante peut s'expliquer pour plusieurs raisons. D'abord, comme l'exige la tradition comique, le valet de comédie est un personnage

bavard, parfois hâbleur, qui aime raconter sa vie et se montre volontiers prolixe en paroles. Dans cette scène, Figaro est incité par le Comte à raconter ses mésaventures et, s'il parle beaucoup, c'est que ses mésaventures sont nombreuses et rocambolesques. À un autre niveau, Beaumarchais donne la parole à son valet pour faire passer quelques mots bien sentis sur la condition de Figaro, et, de manière indirecte, sur celle des auteurs et des écrivains. Enfin pour une raison dramaturgique liée à l'intrigue, le Comte (qui se fait appeler Lindor) doit se montrer discret pour ne pas être démasqué dans son stratagème. Figaro, en revanche, n'a rien à craindre quant à son identité et peut accaparer la parole sans craindre quoi que ce soit.

Conclusion

La scène remplit les fonctions traditionnelles de l'exposition. Les trois principaux protagonistes sont présentés, mais si Rosine n'est pas dans la scène. Le spectateur découvre principalement le caractère de Figaro, principal stratège de l'intrigue qui est présentée. L'intérêt principal de la scène est que Beaumarchais donne de la consistance à son personnage en lui inventant un passé romanesque. Cette capacité d'imaginer une vie au valet lui donne aussi une identité et des motivations dans l'intrigue de la comédie. Il peut ainsi rivaliser avec son maître.



Corrigé de l'exercice n° 3

- 1 L'échange s'ouvre par une question rhétorique qui n'attend pas véritablement de réponse. Claudio a une confiance à faire à son domestique et se rassure sur sa fidélité. La question possède donc une dimension comique, puisque Claudio se fournit lui-même la réponse. Il questionne Tibia sur la possible trahison de sa jeune épouse, Marianne. Mais le dialogue perd très vite de sa rigueur et l'on passe d'un sujet à un autre, par un effet de digressions successives. Ainsi, d'abord inquiet que Marianne ait des amants, il s'intéresse ensuite à la vie sentimentale de Tibia en soulignant sa laideur. Ce dialogue entre le maître et le valet prête à rire parce qu'il n'y a pas de vrai échange, sans cesse le dialogue dévie.
- 2 Le nom de Tibia est amusant parce qu'il désigne l'os de la jambe. Cette image nous renseigne peut-être sur l'apparence du valet, qui ressemble à un pantin filiforme. Le nom nous indique également que Tibia appartient à la catégorie des fantoches, c'est-à-dire des personnages grotesques du théâtre de Musset. Tibia est en effet grotesque dans son apparence et dans son langage.
- 3 Bien que décousu, le dialogue porte sur Marianne, l'épouse du juge Claudio. Il la soupçonne d'être infidèle et s'en remet à son valet. Pourtant Tibia, qui tente de calmer les inquiétudes de son maître, n'y parvient que faiblement. Claudio est un maître aveuglé par son propre orgueil et ses propres craintes, comme en témoigne l'expres-

sion « mon déshonneur est public ». Moins soucieux de ses éventuels sentiments pour sa femme que de son honneur, Claudio se montre égocentrique et immodeste, et, dans cette optique, les tentatives de Tibia achoppent. Finalement, ce ne sont pas les conseils de son valet que recherche Claudio, mais son assentiment sur les propos qu'il tient.

- 4 Claudio est juge de paix et s'exprime comme un homme de loi. Musset le rend ridicule en exagérant certaines formules qu'il emprunte au domaine juridique : « outrage » fait partie de son vocabulaire. Mais les paroles de Claudio ont également une tournure comique, comme l'expression « il y a autour de ma maison une odeur d'amants ». La formule est à la fois amusante et inquiétante, elle révèle la nature « paranoïaque » du personnage. Au fil de l'échange, le ton de Claudio se fait de plus en plus grandiloquent, voire tragique. Face à lui, Tibia emploie un langage plutôt pragmatique et sérieux. Il rappelle les faits et gestes de Marianne avec objectivité. Tandis que son maître s'empporte, il tente de raisonner : « Mais, Monsieur, votre femme passe pour un dragon de vertu dans toute la ville ; elle ne voit personne, elle ne sort de chez elle que pour aller à la messe. » Le dialogue coupe court et Claudio y met fin par une parole autoritaire, rappelant ainsi qu'il est et reste le maître.

Conclusion

Dans cette scène de comédie, l'échange ne cesse de tourner court car les deux protagonistes sont constamment en décalage avec le propos de l'autre. Ainsi la relation maître-valet est constamment altérée par l'absence de réelle communication. Dès lors, la relation de supériorité et de soumission qui caractérise habituellement les deux types se trouve ainsi remise en cause par la structure du dialogue. Cette vision des personnages trahit une évolution par rapport aux comédies classiques.



Corrigé de l'exercice n° 4

- 1 Claire et Solange sont deux employées de maison. Comme le titre l'indique, ce sont les bonnes de Madame, qui n'est pas au logis. En son absence, elle se livre à une étrange mise en scène. Claire joue le rôle de Madame, et Solange joue le rôle de Claire, sa sœur. Il y a donc un double échange de personnalité ce qui crée d'emblée une complexité tragique à cette comédie dangereuse. Les didascalies nous renseignent sur le ton que prend Claire quand elle imite Madame « d'un tragique exaspéré ». C'est donc une scène d'affrontement qu'elles s'amusent à recréer pour se divertir et se mettre à l'épreuve.
- 2 Le jeu se déroule dans un lieu qui leur est familier, mais qui est très connoté, comme l'indique les didascalies qui décrivent le décor. Il s'agit de la chambre de Madame dont Jean Genet fournit la descrip-

tion précise. Les meubles « Louis XV » suggèrent un certain raffinement, et même le goût du luxe. Ces meubles Louis XV font implicitement penser à la marquise de Pompadour, maîtresse du roi, dont Madame semble un avatar. Le décor est luxueux, charmant : Madame possède une « coiffeuse » où elle peut se mirer et se préparer. Tout le décor respire la féminité de la propriétaire. Mais en même temps, il revêt une dimension quelque peu inquiétante. Remplie de fleurs, la chambre de Madame semble être préparée pour une veillée funèbre. C'est d'ailleurs ce que confirme la dernière réplique de l'extrait : « On s'encombre inutilement. Il y a trop de fleurs. C'est mortel. »

- ③ Claire imite le langage, le parler et les gestes de Madame. Elle s'exprime donc bien, employant des tournures syntaxiques élaborées et des formules recherchées. Son niveau de langue est soutenu. Habituee d'entendre Madame parler, elle la singe jusque dans ses paroles. La dernière réplique de l'extrait trahit l'élégance du langage, Claire utilisant un langage métaphorique pour exprimer l'exaspération tragique de Madame. Le zeugma « Vous m'écrasez sous vos prévenances, sous votre humilité, sous les glaïeuls et le réséda » montre l'habileté des bonnes à imiter la langue élégante de Madame.

D'ailleurs on le comprend d'autant plus que, quand elle sort de son rôle, elle utilise une langue plus argotique ou plus « relâchée » : « Ne te gêne pas, fais ta biche. Et surtout ne te presse pas, nous avons le temps. Sors ! ». Le passage au tutoiement signale une rupture dans le niveau de langue et dans le jeu des bonnes. Mais on constate aussi que Claire choisit le mot juste, celui qui fait mouche dans l'esprit des deux sœurs. Elle parle des « émeraudes » et des bijoux convoités par les jeunes femmes.

- ④ L'échange se construit sur un rapport de domination et de soumission. Les deux sœurs semblent habituées à ce petit jeu où elles s'amusent à se soumettre et à se réprimander. Certaines analyses psychanalytiques pourraient parler de rapport sado-masochiste ici, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un jeu de théâtre, d'une comédie qu'elles se donnent en l'absence de leur maîtresse. La violence des rapports qui s'établit au début de la pièce par l'intermédiaire du jeu renseigne aussi les sentiments qu'elles nourrissent à l'égard de Madame, sentiments faits de fascination et de haine. Grâce à cette scène d'exposition d'un nouveau genre, on devine tous les conflits latents qui opposent les bonnes à leur maîtresse mais aussi les deux sœurs entre elles. Ainsi, on peut interpréter à plusieurs degrés cette réplique de Claire qui joue Madame : « vous me détestez, n'est-ce pas ? ». Elle s'adresse certes à sa bonne, mais aussi à sa sœur, et il est difficile ici de lever l'ambiguïté.

Conclusion

La première scène des *Bonnes* sème le trouble. Jean Genet perd volontairement le spectateur. L'inversion des rôles, chère à Marivaux, est ici poussée à l'extrême. La mise en scène qu'élaborent les bonnes en

l'absence de Madame constituent la réitération d'une scène vécue. L'on perçoit immédiatement la violence des rapports entre les bonnes et leur maîtresse, mais aussi entre les bonnes. Les costumes et le décor jouent ici un rôle de premier ordre, puisqu'ils permettent à Claire et à Solange de vivre le fantasme « d'incarner Madame ».



Corrigé de l'exercice n° 5

- 1 Les *Bonnes* ont été inspirées par un fait-divers survenu en 1933. Les sœurs Papin ont en effet assassiné leur maîtresse respective pour une raison qui demeure obscure. L'affaire fit alors grand bruit, et Jean Genet s'en inspira pour écrire sa pièce, en 1947. Les deux sœurs avaient dépecé et énucléé leurs maîtresses et les avaient « préparées » comme pour cuire un lapin. Les procès de l'époque relatent tous ces détails sordides. L'affaire Papin divisa l'opinion. Pour les uns, les deux femmes étaient d'affreuses criminelles qui méritaient le châtiment suprême (la peine de mort n'était pas encore abolie). Pour d'autres, elles incarnaient la « lutte des classes », ce qui pouvait justifier ou du moins expliquer leur geste. Le double crime des deux sœurs Papin est resté parmi les énigmes de l'histoire judiciaire. Aujourd'hui encore, il inspire romanciers et cinéastes.
- 2 Claude Chabrol s'inspire d'assez loin de l'histoire des sœurs Papin. Une jeune femme, prénommée Sophie, vient d'entrer au service d'une famille bourgeoise, les Lelièvre. Cette famille se montre attentive et accueillante avec cette jeune femme qui semble un peu perdue. Elle ne se lie à personne et sort peu, accomplit avec efficacité les tâches ménagères et gagne la confiance de ses patrons. Mais dès qu'elle a du temps libre, elle s'enferme dans sa chambre et regarde les jeux télévisés. Elle cache un secret : on l'a accusée d'avoir tué son père malade. En outre, elle est analphabète. Elle rencontre alors la postière du village, Jeanne, qui est son opposé : fantasque, volubile, impertinente, Jeanne cache elle aussi un passé mystérieux – on apprendra au détour d'une réplique que sa petite fille est morte accidentellement, à moins qu'elle ne l'ait assassinée (on ne saura pas la réponse). Jeanne pousse Sophie à se révolter contre ses maîtres, mais les Lelièvre ferment les yeux sur les insolences de leur bonne. Mélinna, leur fille, découvre que Sophie est analphabète et lui propose de l'aider. Mais Sophie réagit violemment, agresse Mélinna et la menace de révéler à ses parents qu'elle est enceinte. La jeune fille répète tout à ses parents qui chassent Sophie. C'est alors que la cérémonie se produit : Jeanne et Mélinna se rendent chez les Lelièvre qui ont décidé de passer une soirée en famille à écouter l'opéra de Mozart, *Les Noces de Figaro*. Sur l'un des airs du Comte, les deux jeunes femmes massacrent la famille au fusil à pompe.
- 3 Rendez-vous sur le site préconisé
La Cérémonie présente bien des rapprochements possibles avec *Les Bonnes* de Jean Genet. Le critique souligne tout d'abord la rivalité des

classes sociales dans le film : d'un côté le monde des bourgeois, de l'autre les prolétaires. On retrouve ce même antagonisme dans *Les Bonnes* : les deux jeunes femmes imitent leur maîtresse et l'admirent, tout en haïssant les valeurs de sa classe sociale. Une formule pourrait ainsi très bien s'appliquer à l'intrigue des *Bonnes* : « *La Cérémonie* raconte l'histoire de deux filles qui deviennent sœurs d'apparence et de (non) jugement et se liguent contre les apparences ». De la même manière, Solange et Claire se liguent contre les apparences et les parodient pour mieux les dénoncer. L'autre point commun qu'on peut trouver entre *La Cérémonie* et *Les Bonnes* concerne la violence des personnages et des rapports. Les bonnes ont des pulsions violentes contre Madame, mais aussi contre elles-mêmes. Enfin, dans les deux cas, le cadre (le décor) joue un rôle décisif pour souligner l'opposition des maîtres et des valets. Dans le film, il s'agit de la maison bourgeoise de province ; dans la pièce, il s'agit du salon dans la pièce de Jean Genet. Enfin, le parcours des personnages dans la pièce et dans le film présente des ressemblances, comme en témoigne l'une des analyses : « *La Cérémonie* est un film sur le rituel social, une danse macabre, une action progressive et soutenue que rien ne pourra empêcher : il s'agit de cette inéluctable évolution des deux personnages féminins ». C'est aussi ce chemin inéluctable qu'empruntent Solange et Claire, jusqu'à la fin tragique.

- 4 Claude Chabrol, récemment disparu, est un cinéaste qui s'est intéressé aux conflits de classes et qui a souvent représenté la bourgeoisie. Dans *La Cérémonie*, il propose une mise en scène renouvelée du rapport maître-valet, en imaginant une personnalité et un passé aux deux héroïnes. Ainsi, le personnage joué par Sandrine Bonnaire est analphabète, ce qui renforce sa différence à l'égard de ses maîtres, et même sa marginalité. Jeanne, campée par la sulfureuse Isabelle Huppert, a un passé trouble : sa petite fille est morte accidentellement, mais le film laisse planer un doute sur sa culpabilité. Mais ce qui est intéressant dans le renouvellement du conflit c'est que, contrairement à la comédie classique, les maîtres sont des êtres ouverts, sympathiques, altruistes, prêts à aider leur domestique à progresser socialement. Quand ils découvrent le handicap de Sophie, leur bonne, ils sont pleins de compassion et se proposent de l'aider, ce qu'elle refuse violemment et qui entraîne la fin tragique. On peut donc dire que Chabrol renouvelle la représentation des maîtres et des valets en la situant à notre époque, et en conférant aux personnages une réelle densité. Mais on retrouve aussi dans le film certains éléments de la comédie classique, tels que la moquerie des valets envers leur maître, et la dimension satirique qui en découle.



Corrigé de l'exercice n° 6

- 1 Le parti-pris du metteur en scène semble respecter les costumes du temps de Beaumarchais. Les femmes portent des robes de style Louis XVI, des bergères de la même époque. Mais on notera que les

décors sont limités et que le metteur en scène a choisi un plateau tournant, sans doute pour montrer des changements de décor à vue. Le parti-pris est donc à la fois classique et moderne. Le jeu des acteurs n'est pas totalement « psychologique » comme le montre l'extrait du monologue de Figaro qui referme le reportage. Antoine Vitez montre un personnage rêveur qui semble emporté dans ses pensées et ne joue plus d'une manière tout à fait réaliste ou naturelle. Les scènes de groupe que l'on voit au cours du reportage ne sont pas traitées de manière réaliste, mais suggèrent plutôt la confusion et le grouillement qui règnent dans la comédie.

- 2 Le metteur en scène est Antoine Vitez (1930-1990), l'un des plus célèbres metteurs en scène d'après-guerre. Les quelques mots qu'il accorde au journaliste révèlent sa lecture politique de la pièce de Beaumarchais. Ce n'est ni la liberté ni la fraternité qui le frappent dans la comédie, mais l'égalité qui en semble le thème structurant. C'est pourquoi il conclut sur le caractère révolutionnaire de la pièce, mais c'est une révolution dans la joie et dans l'amusement. On devine derrière ces paroles l'engagement politique du metteur en scène qui fut le secrétaire du poète Louis Aragon et qui fut engagé politiquement à gauche.
- 3 Lors du bicentenaire de la Révolution française, la pièce de Beaumarchais a été à l'honneur. Historiens et historiens de la littérature ont en effet lu en cette œuvre une préfiguration de 1789. Figaro est apparu comme le porte-parole de certains idéaux révolutionnaires, et certaines de ses répliques ont été reprises comme signe de l'égalité entre les hommes.



Corrigé de l'exercice n° 7

- 1 Selon toute évidence, cette scène des *Noces de Figaro* se déroule durant l'acte II et correspond au moment où Chérubin chante sa romance, accompagné par Suzanne à la guitare. Le décor et les personnages présents en scène permettent d'identifier la scène, même si le personnage de Chérubin est chanté par une femme, comme l'exige la tessiture du rôle (c'est-à-dire le type de voix).
- 2 Même si les décors sont stylisés et esthétisés par le metteur en scène et le scénographe, ils respectent les didascalies qui figurent au début de l'acte II. À cet égard, on peut dire que le choix esthétique est fidèle à l'esprit de la pièce, même si on observe une certaine forme d'épure et de sobriété dans la disposition du décor. Le lit occupe une place centrale, bien qu'il soit situé à jardin (c'est-à-dire à la droite des spectateurs). Les drapés qui entourent le lit à baldaquin créent un effet de laisser-aller agréable, renforcé par les teintes claires des tissus et des murs.
- 3 Les lumières sont très travaillées dans cette scène, et même sophistiquées. Le soleil semble frapper dans des fenêtres qui se situent côté

cour (c'est-à-dire à la gauche des spectateurs). Cette lumière crée des dessins géométriques sur le plateau qui renforcent la beauté de la scène et du chant. On suppose que c'est une lumière du matin, l'été. Un soleil radieux pénètre la chambre, ce qui crée une atmosphère très agréable, chaleureuse et plaisante. Cet éclairage, créé spécialement pour la mise en scène des *Noces de Figaro*, pourrait tout aussi bien être utilisé dans une mise en scène de la pièce de Beaumarchais.

- 4 La romance est chantée en direction de la Comtesse à qui elle est adressée. Mais Chérubin semble également donner à cette romance une dimension mélancolique et regarde souvent vers le public. Les contraintes liées au chant peuvent aussi expliquer ce choix de se tourner régulièrement face au public, ce qui rend le personnage assez émouvant. On remarque aussi que Chérubin est chanté par une femme, comme l'exigent les contraintes de l'opéra au temps de Mozart.



Corrigé de l'exercice n° 8

- 1 Non, Beaumarchais offre une vision complexe des maîtres et des valets. Ni les maîtres ni les valets ne sont parfaits, les uns et les autres ont leur part de responsabilité dans l'action. Une des répliques de Suzanne montre d'ailleurs que Figaro n'est pas exempt de défauts : « De l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère (I, 1). Bien que le Comte soit a priori le personnage le moins sympathique de la pièce car il veut exercer sa puissance pour obtenir ce qu'il désire, il possède également des côtés humains et attachants. Ainsi, il sait faire amende honorable quand il est pris en faute. Il sait aussi reconnaître ses torts au dénouement. S'il se montre sans pitié lors du procès, il admet aussi la valeur de ses adversaires, notamment celle de Figaro et de Suzanne. Il sait être « beau joueur ».

Beaumarchais ne cherche pas seulement à explorer des types de personnages, mais à montrer des protagonistes à visage humain. Tantôt ils peuvent se montrer magnanimes et généreux, tantôt ils peuvent se montrer égoïstes et vils.

- 2 Dans la comédie de Beaumarchais, on peut dire que l'humour n'est jamais totalement gratuit. Il vise toujours telle ou telle catégorie sociale, tel ou tel type de personnage. On pensera à la satire du pouvoir judiciaire (acte III), largement inspirée des démêlés de Beaumarchais avec la justice. C'est pourquoi l'on peut dire que l'humour a une visée satirique dans *Le Mariage de Figaro*. À plusieurs reprises, les traits d'esprit et les bons mots de Figaro ou de Suzanne dénoncent les inégalités, à l'image de la réplique que Suzanne lance à la Comtesse qui lui reproche d'avoir été lente à se préparer.
- 3 Le désir amoureux est incarné par différents personnages, selon les tempéraments il peut aller de la séduction tendre à la jalousie, et se

trouve associé à l'intrigue et ses retournements. D'abord, Figaro est très amoureux de Suzanne et éprouve une certaine jalousie envers le Comte, son rival, qui voudrait bien user du « droit du seigneur » et faire d'elle sa maîtresse... alors qu'il avait précédemment aboli cette coutume féodale. Le désir de Figaro pour sa future femme apparaît clairement comme un désir de « propriété » (cf. la Préface de Beaumarchais), autrement dit de la faire reconnaître « comme sa possession » (acte II, sc.1).

La distension du désir au sein du couple Almaviva (cf. les confidences du Comte à la scène 7 de l'acte V) peut expliquer peut-être son intérêt pour la jeune femme : le Comte ne désire plus autant la Comtesse. Ce faisant, tout au long de l'intrigue, Figaro tente de piquer la jalousie du Comte pour tenter de lui faire oublier un peu Suzanne, par exemple en entretenant le doute sur le mystérieux homme qui se serait échappé du cabinet (acte II) ou en suscitant à nouveau la jalousie du Comte lors de l'acte V en faisant semblant d'avoir obtenu les faveurs d'« une jeune personne » sans citer sans nom, sous-entendant qu'il ne peut la nommer. Furieux et jaloux le Comte, soupçonne la Comtesse de lui cacher le nom de l'homme du cabinet parce qu'il serait son amant. Il est prêt à démasquer qui le tromperait avec la Comtesse, et la punir, alors qu'il est lui-même prêt à la tromper avec sa suivante.

C'est la même jalousie qui le pousse à se servir de Marceline pour empêcher le mariage de Figaro, à chasser Chérubin après l'avoir surpris chez Fanchette, la fille du jardinier (acte I) puis dans le cabinet de son épouse. C'est Chérubin, d'ailleurs, qui incarne une figure amoureuse très trouble : il rêve de sa marraine, conserve sur lui son ruban et courtise néanmoins sa suivante, tout en tentant ses chances avec Fanchette. Le désir est lié au pouvoir : c'est parce que Chérubin connaît tout des projets du Comte qu'il est chassé de sa propriété.

Ainsi, la pièce mérite bien son sous-titre de « folle journée » à travers le « papillonnage » de Chérubin, l'exercice du caractère espagnol du Comte sur sa femme et sur ses gens. Ce n'est qu'à la fin que le désir se réconciliera avec la loi : le Comte fera amende honorable en rendant Suzanne à Figaro, en se faisant pardonner par la Comtesse de ses frasques et de ses soupçons.

