

Réflexions sur l'espace comique. L'exemple du Mariage de Figaro

PATRICK DANDREY¹

Abstract: *Reflections on Comic Space. The Example of The Marriage of Figaro.* This study shows from the example of the *Marriage of Figaro* how the space defined by the dramatic text within fiction has a creative energy and a range of meaning which can be compared to that of the speech or the acting of the characters. Suzanne's armchair is the centre of a long play of scenes in the 1st act: this inert object then constitutes the crux of the action and embodies the force of chance fighting against the Figaro industry, a bit like fate in the tragedy fights against the active will of the heroes. The corner of the park under the chestnut trees in the last act plays the same role by precipitating all the intrigue and all the characters, in favour of the night, in a game of masks, misunderstandings and deceptions which summarize the issues of the intrigue and untie it. Figaro's monologue located at the entrance to this dramatic space gives the key to its functioning: human life is governed by Chance, which is the god of comedy. Consequently, the question of *Being* becomes that of *being there*. This awareness by Figaro opens at the heart of comic space a subjectivation by spatialization, the secret of which is that we are spatial beings, that is to say social beings, defined in everything and for everything by our relationships and by the successive situations in which we form, act and live: lucid and disillusioned awareness of our constitutive "spatiality".

Keywords: Beaumarchais, The Marriage of Figaro, comic space, dramatic techniques, armchair, tragedy, spatial beings, social beings.

¹ Sorbonne Université, Paris IV. Patrick.Dandrey@sorbonne-universite.fr.

Du 4 au 6 mai 2006, le Département de français de la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai célébrait le quatrième centenaire de la naissance de Corneille par un colloque international : « Pierre Corneille. Quatre siècles après ». Les actes en parurent l'année suivante dans Philologia (2007-3). Livia Titieni qui organisait cette importante manifestation me transmit une invitation à y intervenir par l'intermédiaire de Radu Suciu, ancien étudiant formé par elle dont je dirigeais la thèse en Sorbonne. Ce fut ma première rencontre avec la Roumanie. J'y rencontrai aussi Maria Vodă Căpuşan qui y assista notamment avec émotion à la communication prononcée par son fils. Il m'est agréable et je suis touché de l'occasion qui m'est offerte, à nouveau par Livia Titieni, de publier dans une revue roumaine une deuxième étude consacrée au théâtre français, en hommage aux beaux travaux de l'éminente spécialiste du genre dramatique que fut Maria Vodă Căpuşan.

Voici bien longtemps, en 1984, dans une étude intitulée « La comédie, espace "trivial" ». À propos des *Contens* d'Odette de Turnèbe »², j'avais interrogé la dramaturgie comique à partir de l'espace scénique. Non pas l'espace concret de la représentation et les passionnantes questions de scénographie qu'il pose et qui ont été maintes fois abordés ; non, l'espace comique que désigne le texte, qu'il impose à la scène, mais surtout qu'il s'impose à lui-même comme cadre de l'action qu'il contient et lieu de révélation des caractères dont il ménage l'association ou la confrontation : l'espace tel que le définit le texte de comédie mérite sans doute mieux que d'être perçu simplement comme l'objet d'une des trois règles de la dramaturgie classique : la fameuse unité de lieu. En le qualifiant de « trivial », j'entendais alors repartir de la fonction fondamentale que le carrefour comique, opérateur de rencontre, joue dans l'intrication de l'action comique et dans l'édification sinon d'une philosophie comique, au moins d'une sagesse, promouvant le hasard, grand agenceur de rencontre, dans le statut à peu près que tient le destin pour la tragédie. J'avais alors

² Patrick Dandrey, « La comédie, espace "trivial" ». À propos des *Contens* d'Odette de Turnèbe », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 4 (1984), 323-340.

choisi pour objet de cette analyse une comédie de la fin de la Renaissance qu'on présente volontiers comme le chef-d'œuvre de la floraison humaniste du genre, le chef-d'œuvre d'une toute première manière de comédie à la française : *Les Contens*, d'Odet de Turnèbe³.

Je pousserai ici de deux siècles mon examen, deux siècles exactement, pour aller vers le chef-d'œuvre qui clôt la prodigieuse aventure esthétique du genre sous l'Ancien Régime par un bouquet digne du feu d'artifice qui l'a longuement précédé : *Les Contens* dataient de 1581 ; c'est en 1781 que les Comédiens Français vont accepter par acclamation la comédie la plus complexe, la plus échevelée et la plus rigoureusement ordonnée que la dramaturgie classique, héritière directe de la comédie humaniste, nous ait léguée : ce *Mariage de Figaro* que Beaumarchais eut le bon esprit de sous-titrer *La Folle journée*. Le public, quand il pourra enfin la voir et l'applaudir en 1784 (tout comme *Les Contens* avaient été publiés en 1584), appréciera ce qu'avait de folle cette journée dont le remplissage n'a d'équivalent que la journée de Rodrigue dans *Le Cid* cornélien. Par là, Beaumarchais portait à son point d'accomplissement le modèle classique du genre comique qu'avaient entre-temps peaufiné, entre autres poètes bien avisés, Corneille, Molière et Marivaux. Après les contorsions virtuoses que Corneille avait, à l'instar des Espagnols, imprimées aux intrigues de ses comédies ; après les raffinements d'analyse des personnages où avait atteint la comédie de caractères révolutionnée par Molière et Marivaux ; et en un moment de l'histoire où le roman portait l'intrigue et les caractères au zénith de leur complexité (*Les Liaisons dangereuses*, rappelons-le, sont terminées justement en 1781) – quel rôle supposer à l'espace comique dans la menée de l'intrigue et l'anatomie des caractères du *Mariage de Figaro* ?

³ On peut la lire désormais dans la toute récente édition de Charles Mazouer (Paris : Champion, 2020).



Fig. 1 : La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro, illustration Gallica [Cote : BnF-Impr. microfilm R.65844].

Le fauteuil de Suzanne

Une évidence s'impose à ce propos : l'intrigue du chef-d'œuvre de Beaumarchais, une des plus chargées qui soient, d'une richesse d'événements et de rebondissements agencée avec une *maestria* stupéfiante, procède comme dans *Les Contens* d'un usage extrêmement fécond de l'espace comique, qui y joue le même rôle génétique et dynamique. Appuyé sur une expérience de deux siècles, riche d'une mémoire et d'une pratique éprouvées par les grands noms de Corneille, Scarron, Molière, Regnard, Marivaux ou Lesage, le cadastre de cette pièce, sans cesse redécoupé en solitudes d'apartés, en

cachettes improvisées, en recoins, dédoublements et redoublements, n'en demeure pas moins unifié et transparent, respectant avec naturel, suprême virtuosité, l'unité de lieu la plus stricte, la lisibilité du spectacle la plus limpide et la vraisemblance des espaces la plus rigoureuse. Mieux, les deux composantes traditionnelles de l'espace comique depuis l'époque humaniste se retrouvent dans le chef-d'œuvre qui conclut la longue période de la comédie classique : le carrefour et le déguisement, même conjugués d'une autre façon et articulés autrement à l'expression des caractères, y demeurent des opérateurs parmi les plus efficaces de l'action dramatique et de l'anatomie morale.

Le carrefour, d'abord, qui s'est révélé dans la comédie humaniste agent, expression et projection objectivés de la rencontre et de l'interaction des personnages, prend ici, parmi diverses formes renouvelées et variées, celle, éblouissante, saugrenue et emblématique du fameux fauteuil autour duquel se noue l'écheveau d'une péripétie mineure dans les scènes VII à IX du premier acte de la pièce. Dans la chambre promise à Figaro et Suzanne après leur mariage, Chérubin, le jeune page saisi par les chaleurs de l'adolescence, vient coqueter étourdiment avec celle-ci en l'absence du futur époux. L'intrusion du Comte Almaviva, maître des lieux, venu dans les mêmes intentions galantes, précipite le jeune garçon derrière ce vaste siège pour n'être pas surpris une seconde fois faisant le fou avec une jeune fille : il venait justement conter à Suzanne comment il s'était fait surprendre la veille dans la même situation auprès de Fanchette, la fille du jardinier, qu'il courtise aussi. Cette malencontre lui avait attiré les foudres du Comte arrivé inopinément avec la même intention et visiblement décidé à garder pour lui cette autre chasse. Almaviva, qui n'est pas à un gibier près, succède donc au page avec un esprit d'entreprise encore plus ardent et actif auprès de Suzanne éperdue d'embarras, quand fait intrusion à son tour Bazile, maître de musique au château et éventuellement entremetteur au profit de son seigneur et maître : il vient s'enquérir de l'endroit où peut bien être celui-ci. Lequel, surpris avec la fiancée le jour de ses noces, se précipite à son tour et sans y songer derrière le fauteuil pour y cacher sa présence suspecte. Le risque d'y rencontrer Chérubin qui s'y cache lui-même nous vaut une longue didascalie décrivant un jeu de scène virtuose et aérien :

Suzanne lui barre le chemin ; il la pousse doucement, elle recule et se met ainsi entre lui et le petit page ; mais, pendant que le Comte s'abaisse et prend sa place, Chérubin tourne et se jette, effrayé, sur le fauteuil, à genoux, et s'y blottit. Suzanne prend la robe qu'elle apportait, en couvre le page et se met devant le fauteuil.⁴

Voilà un rôle pour le moins imprévu dévolu à une robe de mariée.

Quant au fauteuil, d'élément ornemental et neutre qu'il semblait être, voilà qu'il s'est trouvé d'abord promu au rang d'instrument de l'intrigue, avant de se hisser ensuite au statut de signe exprimant la complexité de celle-ci, les intentions et les sentiments des personnages, leurs relations entre eux, leur personnalité et leur manière d'agir dont il est non seulement l'expression passive mais l'opérateur actif, en même temps que celui de l'émotion esthétique : il concentre sur lui toute l'énergie comique de la scène, le rire ne provenant pas du ridicule des personnages mais du caractère saugrenu de la situation, épicée d'un peu de scabreux. Comme le carrefour de la comédie humaniste promis aux échanges et aux surprises de l'intrigue, il constitue l'expression extériorisée des sentiments qu'on leur suppose, du fait de la situation dans laquelle ils se sont mis : Chérubin terrorisé, Bazile égrillard, Almaviva furieux, Suzanne embarrassée. Mais surtout, fusionnant les divers plans de l'intrigue, il figure aussi la hiérarchie de l'information sur cette situation dont dispose chacun des quatre acteurs de cet imbroglio selon son moment d'entrée dans la péripétie : Bazile, dernier venu, n'y voit qu'un meuble, le Comte un paravent propice à le cacher, Suzanne et Chérubin une cachette double. L'espace entourant le fauteuil se transforme en une sorte de scène de théâtre autonome et à décors multiples posée sur le plateau du théâtre qui le circonscrit sans s'y réduire. Ainsi ce meuble en soi indifférent représente-t-il les divers degrés de la mystification dont personne n'est à proprement parler l'agent conscient et organisateur, les choses se faisant grâce à ce simple élément de décor, dans l'urgence et sous la dictée du hasard qui l'institue en quelque sorte responsable du rôle dont il est fortuitement investi. Ce rôle, le fauteuil le remplit par l'espèce de cubisme dramatique qui

⁴ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, acte I, scène VIII. Éd. crit. Pierre et Jacqueline Larthomas (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988), 393.

le divise en trois espaces – l'action se distribue devant, derrière et dedans (pour ainsi dire) –, division révélatrice des degrés de connaissance auxquels se situe chaque personnage, un peu comme le carrefour obligé de la comédie humaniste, avec ses ruelles ombreuses, l'ouverture de la maison en fond de décor et la rue ouverte à tous les passages qui longe la rampe scénique.⁵

L'acmé de la péripétie étant atteinte, les quelques répliques qu'échangent Bazile aveugle sur la situation et Suzanne aussi informée que nous de sa double détente tendent le ressort qui va déclencher le dénouement de la mystification. Non par une simple sortie des deux diables hors de leur boîte une fois le danger passé, mais par une succession de rebondissements qui haussent d'un cran encore le rôle dramatique de ce fragment d'espace et de décor traité en agent, voire en acteur dramatique. D'abord, le bruit malencontreux d'une rumeur colportée par Bazile sur l'amour que nourrirait Chérubin pour la Comtesse fait surgir de sa cachette le Comte ulcéré et vindicatif. On voit ici comment le fauteuil joue son rôle à plusieurs bandes et par ricochets : en aidant le Comte à fuir le regard et le jugement de Bazile, il a mis Bazile à portée d'oreille et de regard du Comte. Celui qu'il empêche d'être surpris et pris peut à son tour prendre et surprendre : le faible mue sa retraite en force, c'est une des lois de la mystification qu'illustre l'action comique et que révèle, mieux, que pratique ici l'espace comique. Car le fauteuil n'exerce pas une action réciproque : il n'empêche pas de voir s'il empêche d'être vu. C'est la force du personnage caché dans ce repli d'espace, la force de sa situation spatiale, la force de cet espace, donc, que le changement seulement de sa place dans le cadre scénique mue le fuyard en espion, métamorphose la proie en prédateur. Le Comte était menacé d'être découvert, c'est lui qui découvre Bazile, puis à travers celui-ci le vrai désir caché du page et le faux penchant pour celui-ci qu'il prête à la Comtesse. Sans qu'on sache d'ailleurs si ce penchant est, au fond, si faux que ça, puisque la troisième pièce de la trilogie, *La Mère coupable*, nous révélera qu'elle a un jour « fauté » avec son jeune filleul. Le fauteuil ne fait pas que révéler la présence de ceux qu'il cache : il révèle aussi la présence de ce qu'il cache.

⁵ Cf. Sebastiano Serlio, « Scenacomica », *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva di S. Serlio bolognese* (Venise, 1619). *Le Second Livre de la perspective*, trad. fr. Jean Martin, 1545, grav. sur bois.

Le Comte, alors, pour justifier son indignation et sa rigueur envers Chérubin que Suzanne et même Bazile fort penaud s'efforcent en vain de disculper, entreprend de leur raconter comment la veille il a surpris le jeune homme caché sous un rideau chez la petite Fanchette :

Il y avait derrière la porte une espèce de rideau, de portemanteau de je ne sais pas quoi, qui couvrait des hardes ; sans faire semblant de rien, je vais doucement, doucement lever ce rideau... (*Pour imiter le geste, il lève la robe du fauteuil*) et je vois... (*Il aperçoit le page.*) Ah !...⁶

L'effet comique et jubilatoire est garanti, la cascade des conséquences est irrésistible : voilà Suzanne soupçonnée, le fauteuil continuant de jouer son double jeu de cachette et de mirador, et le Comte convaincu devant témoin d'avoir tenté de lui conter fleurette au matin de ses noces ! Le fauteuil muet et impavide vient de retourner en faiblesse la puissance éphémère de la situation du Comte et de brouiller les cartes de Suzanne tout en révélant à Chérubin la menace terrible que fait désormais peser sur lui la jalousie du mari soupçonneux.

SUZANNE. – [...] Votre arrivée l'a si fort troublé qu'il s'est masqué de ce fauteuil.

LE COMTE *en colère*. – Ruse d'enfer ! je m'y suis assis en entrant.

CHERUBIN. – Hélas, Monseigneur, j'étais tremblant derrière.

LE COMTE. – Autre fourberie ! je viens de m'y placer moi-même.

CHERUBIN. – Pardon, mais c'est alors que je me suis blotti dedans.

LE COMTE, *plus outré*. – C'est donc une couleuvre que ce petit... serpent-là ! il nous écoutait !

CHERUBIN. – Au contraire, Monseigneur, j'ai fait ce que j'ai pu pour ne rien entendre.⁷

Par quoi, au plus bas d'une cascade des faiblesses retournées en force par l'effet du voir-sans-être-vu, Chérubin a désormais barre sur le Comte. Entre eux deux, Bazile, lui, n'a guère d'importance : il est déjà trop bien informé des fredaines de son maître puisqu'il les sert. Mais il peut s'en prévaloir contre Suzanne au profit de Marceline sa rivale.

⁶ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, I, IX, 395-396.

⁷ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, 395-396.

Le fauteuil se situe au nœud de l'action engagée par cette péripétie, elle-même bien rattachée à l'ensemble des enjeux de l'action ; mieux, on peut dire qu'il suscite cette péripétie, par sa présence robuste et stable autour de laquelle s'enroule l'action effervescente qu'il organise jusqu'à la réverbérer. Créant un abyme au sein de l'action, il pousse son rôle jusqu'à figurer la réitération factice d'une scène racontée, dont il mime la structure en la re-présentant, au sens propre : la mésaventure de Chérubin chez Fanchette nous était connue par un récit, elle est rejouée *in præsentia* par les acteurs mêmes de la scène, aimantés par la présence de cette masse d'espace complexe, retorse, compartimentée – ou plutôt transformée par l'action en décor à compartiments, en opérateur de rebondissements, en réservoir de surprises et d'intrigues.

À ce degré, le fauteuil entre en signification, il entre en symbolique, il distribue les rôles, révèle les caractères, extirpe les secrets du cœur et déplie les replis de l'âme. Il désigne en Almaviva la dupe de l'action, celui qui tout au long de l'intrigue courra vainement après la fatalité qui le met toujours en retard d'une action. Il désigne aussi en Almaviva celui qui trouve toujours la place prise par Chérubin, où qu'il porte son désir : auprès de Suzanne, auprès de Fanchette, auprès de la Comtesse même, comme le révélera le troisième volet de la trilogie. Impitoyable course du temps qui pousse le Comte au zénith apparent de son activité séductrice vers la porte de sortie pour faire place à la génération montante des libertins en herbe. Plus confusément, l'énergie mystificatrice qui émane de cet objet pesant, opaque et puissant, suggère le combat majeur qui va opposer tout au long de l'action l'activité mystificatrice et industrielle de Figaro, droit héritier du Scapin de Molière, à la seule puissance capable de le vaincre, celle du Figaro-Scapin qui agence l'intrigue : l'auteur, Beaumarchais *ipse*. Lequel, à grand renfort de coups de pouce arbitraires, de reconnaissances improbables, de rencontres fortuites et de ruses féminines bien agencées dessaisit de son pouvoir l'ingénieur en machinations, au profit de cette souveraineté étrange, diffuse, où l'intuition l'emporte sur le calcul, la rencontre sur le projet, bref, le hasard sur l'industrie mécanique des fourbes. Le fauteuil, ici, c'est la matérialisation de cette force occulte que les tragiques baptisent destin et dont s'aident les poètes comiques, de Turnèbe à Molière ou Marivaux, sous la forme

allègrement arbitraire des « fantaisies du sort ». Figaro n'aurait pas mieux monté cette succession de mystifications enchaînées que le fauteuil ne s'y est pris en jouant la stabilité contre le mouvement, la feinte et grossière naïveté contre les masques les plus élaborés, la bête pesanteur contre l'intelligence alerte et aérienne. Il possède à la fois le pouvoir d'association dévolu au carrefour et la dynamique de confusion que recèle le masque : le carrefour où l'on se rencontre et le déguisement ou la cachette par quoi l'on se dérobe, modulations majeures de l'espace comique.

C'est ainsi que, dans la comédie d'Ancien Régime, depuis sa renaissance jusqu'à son parachèvement au seuil de la Révolution, les défroques s'offrent à étoffer les personnages et les fauteuils à révéler leurs désirs. Ces deux espaces de dissimulation sont deux opérateurs de révélation. On songe au fauteuil, devenu mythique et conservé au Théâtre français comme une relique, dans lequel Molière est supposé avoir joué pour la dernière fois *Le Malade imaginaire* et s'y être épuisé au point d'en mourir quelques heures plus tard : qui nierait après cela le pouvoir démiurgique des fauteuils de comédie ?

Les marronniers de Figaro

C'est le même rôle que va tenir, en multipliant jusqu'à la profusion l'énergie de l'espace et celle du déguisement, la mascarade de l'acte V en forme de dénouement nocturne de la « folle journée ». Figaro a été instruit incidemment par Fanchette du contenu d'un billet transmis par Suzanne au Comte, le soir même de ses noces, par lequel elle accepte un rendez-vous galant « sous les grands marronniers »⁸, dans l'un des deux pavillons de chasse du jardin. Figaro décide donc de s'y rendre pour confondre sa femme toute récente et qu'il croit déjà infidèle : il ne sait pas que Suzanne et la Comtesse ont prévu d'intervertir leurs rôles et leurs vêtements pour donner une leçon au Comte en le conduisant à faire la cour à sa propre femme en croyant la faire à Suzanne. Cet imbroglio se trouve compliqué par la présence

⁸ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, IV, III, 454 : « (Suzanne s'assied, la Comtesse dicte.) Chanson nouvelle, sur l'air... Qu'il fera ce soir sous les grands marronniers... Qu'il fera beau ce soir... ».

parasitaire de Chérubin qu'on croit parti pour son régiment, mais qui veut avant son départ qu'il a différé conquérir Fanchette et a prévu de le faire au même endroit. Cependant que Marceline, reconnue depuis le IV^e acte pour la mère de Figaro (après avoir vainement tenté d'en faire son époux !), vient interférer à contresens dans le plan des deux femmes, faute d'en savoir le fin mot. Cette perturbation annexe se combine à celle qui fait déraiser la situation, Figaro reconnaissant la voix de Suzanne sous le masque de la Comtesse, et feignant de courtoiser celle-ci, d'abord pour faire enrager sa femme qui est parvenue à l'abuser, ensuite pour faire enrager le Comte qui se croit cocufié. Ce dernier, ulcéré, convoque les témoins présents pour convaincre la Comtesse d'infidélité. Il fait surgir d'un des deux pavillons tour à tour Chérubin, Fanchette, Marceline et Suzanne déguisée, qui affecte, sous le masque de sa maîtresse, de supplier le jaloux inflexible, jusqu'à ce que la vraie Comtesse, déguisée en Suzanne, sorte de l'autre pavillon et convainque le Comte lui-même d'infidélité mystifiée.

L'espace noue ici de manière vertigineuse les différentes intrigues et les divers enjeux de la pièce en un dénouement qui les concentre en les faisant interférer. Non seulement la scène, le décor, les découpes de l'espace figurent les croisements vertigineux de l'intrigue en situant leurs itinéraires ; non seulement la jubilation que suscite chez le spectateur leur résolution s'y épanouit et s'y dilate à proportion de son expansion dans l'espace scénique ; mais le remplissage et le débordement de ces réservoirs de stupeur que sont les divers lieux de cachette et de surprise figurent et soutiennent le jeu intime des réactions, des sensations, des émotions, en fonction de la répartition des enjeux et des intérêts que sont supposés receler les cerveaux et les cœurs des personnages engagés dans ce ballet de sentiments et de passions. L'espace fait plus ici qu'encadrer l'action et la situation, la pensée et l'émotion exprimées par les personnages : il participe à leur tissure d'une autre manière que le texte, mais ajoute à son efficacité. Bref, l'espace remplit pleinement son rôle de langage scénique dans le réseau des signes qui constituent la représentation comique.

Cette fonction assignée au cadre dans le développement du jeu n'est certes pas nouvelle. Mais par rapport à la dramaturgie des siècles antérieurs, un changement se devine tout de même, discret mais décisif, dans l'approche

de l'espace intérieur, de l'intimité fictionnelle des personnages, de leur rapport à ce soi-même qui subjective les types en singularités, les rôles en personnalités. Cette modification éclate au grand jour de l'évidence dans le début de ce dernier acte décidément synthétique et symbolique, au sein du fameux monologue de Figaro qui en surplombe l'action et prélude au déclenchement de son feu d'artifice⁹. C'est à l'ouverture de ce festival d'intrigue, en effet, que Beaumarchais a placé l'immense et formidable méditation de Figaro sur le grand organisateur de toutes les intrigues, le Hasard, auquel il rend les armes, lui l'intrigant majeur, en attendant le début de la crise dont il est lui-même la dupe, puisqu'il ne sait pas le fin mot de l'histoire et se croit mari trompé au soir même de sa noce : méditation philosophique sans traité, tragique sans Destin, symbolique sans système, métaphysique sans Dieu, lucide sans désespoir, mélancolique sans déraison, où les dilemmes de la grande tragédie, les profondes méditations du théâtre religieux, les monologues de trouble et d'interrogation de la comédie de caractères et de sentiment convergent en une interrogation sur le (non-)sens de la destinée humaine en général et de la destinée personnelle de Figaro en particulier, pour s'épanouir en une interrogation abyssale sur ce moi que le genre comique a fini par circonscrire et que le dernier chef-d'œuvre de la comédie classique révèle éperdu et perdu, incertain et insondable :

[...] Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? Fils de je ne sais pas qui, volé par des bandits, élevé dans leurs mœurs, je m'en dégoûte et veux courir une carrière honnête ; et partout je suis repoussé ! J'apprends la chimie, la pharmacie, la chirurgie, et tout le crédit d'un grand seigneur peut à peine me mettre à la main une lancette vétérinaire ! – Las d'attrister des bêtes malades, et pour faire un métier contraire, je me jette à corps perdu dans le théâtre : me fussé-je mis une pierre au cou ! Je broche une comédie dans les mœurs du sérail. Auteur espagnol, je crois pouvoir y fronder Mahomet sans scrupule : à l'instant un envoyé... de je ne sais où se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime-Porte, la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Égypte, les royaumes de

⁹ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, V, III, 469-471.

Barca, de Tripoli, de Tunis, d'Alger et de Maroc : et voilà ma comédie flambée, pour plaire aux princes mahométans, dont pas un, je crois, ne sait lire, et qui nous meurtrissent l'omoplate, en nous disant : chiens de chrétiens ! Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant. Mes joues creusaient, mon terme était échu : je voyais de loin arriver l'affreux recors, la plume fichée dans sa perruque : en frémissant je m'évertue. Il s'élève une question sur la nature des richesses ; et, comme il n'est pas nécessaire de tenir les choses pour en raisonner, n'ayant pas un sol, j'écris sur la valeur de l'argent et sur son produit net : sitôt je vois du fond d'un fiacre baisser pour moi le pont d'un château fort, à l'entrée duquel je laissai l'espérance et la liberté. [...]

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.*) On se débat, c'est vous, c'est lui, c'est moi, c'est toi, non, ce n'est pas nous ; eh ! mais qui donc ? (*Il retombe assis.*) O bizarre suite d'événements ! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis : encore je dis ma gaieté sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce moi dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues ; puis un chétif être imbécile ; un petit animal folâtre ; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, faisant tous les métiers pour vivre ; maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune ; ambitieux par vanité, laborieux par nécessité, mais paresseux... avec délices ! orateur selon le danger ; poète par délassement ; musicien par occasion ; amoureux par folles bouffées, j'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite et, trop désabusé... Désabusé... ! Suzon, Suzon, Suzon ! que tu me donnes de tourments !... J'entends marcher... on vient. Voici l'instant de la crise. (*Il se retire près de la première coulisse à sa droite.*)¹⁰

¹⁰ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* (extraits).

Quelle leçon nous livrent ces visées éparées (qu'on nous pardonnera d'avoir abrégées), ce coup d'œil sur une vie de fiction où se ramassent l'intrigue du *Barbier de Séville*, des bribes de ce qu'y ont ajouté les quatre premiers actes du *Mariage de Figaro* et une invention romanesque toute de fantaisie qui fait le lien entre les deux et confère une réalité continue à la vie du personnage soliloquant, au moment où la conscience lucide de sa cohérence se défait devant l'absurde de son déroulé ? Quelle leçon ? La plus profonde sans doute que puisse atteindre la comédie : que notre agitation (ce que nous nommons l'intelligence) ne fait au mieux que mimer en l'épousant tant bien que mal et sans parvenir jamais à la domestiquer la force têtue de l'imprévisible, du fortuit, de l'incongru, du caprice. On croyait le valet comique grand agenceur de la trame des échanges humains, véritable Hermès des carrefours de la destinée, usant des forces inertes de l'espace et du temps pour les tisser en trame porteuse de sens et d'usage. En réalité, conclut avec résignation la dernière grande comédie classique à valet polymécanique, il n'est que l'accoucheur, et encore souvent dépassé, des ordres fous du hasard, des foudrues ingouvernables du sort. Mais dans ce constat de dessaisissement apparent, il se conquiert comme personnalité profonde et sombre, il s'équivaut aux héros tragiques, creusé comme eux d'interrogation et de souffrance, qui hissent la comédie de mœurs en miroir des incertitudes humaines.

La sarabande des imprévus et des stupeurs cristallise dans la philosophie comique que dégagent les questions métaphysiques de Figaro : « Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? »... pour en arriver finalement à la question du moi, de son apparente cohérence, de sa disparate constitutive et de sa dissolution annoncée et inéluctable. La dramaturgie combine d'une façon jamais encore égalée et sans préséance de l'une sur l'autre les exigences de l'action et celles des passions, la logique de la comédie d'intrigue et celle de la comédie de caractères, en y conjoignant même celle de la comédie de mœurs et de sentiments. Figaro est un intrigant mystifié par une intrigue qui l'a pris dans sa toile, au point qu'il voit la vie comme une immense trame, comme un immense drame dont aucun machiniste ne dirige la dramaturgie. Il est aussi un caractère au comble de son acuité : homme d'esprit butant sur les limites de l'esprit, enthousiaste saisi de vertige mélancolique, amoureux en proie à la jalousie,

à la déception, au dépit et malgré tout à la passion. Il est saisi des doutes et atteint des blessures du sentiment à la faveur d'une mystification d'intrigue, comme un héros de Marivaux. Il est aussi un personnage typique de la société d'Ancien Régime, haussant la comédie de mœurs jusqu'à la méditation sociologique et la revendication politique, devançant la revendication des droits de l'homme et de l'abolition des privilèges.

Au cœur de cela, la question majeure qu'il pose, celle de son existence, du sens de sa vie, autant dire de son *être*, il la pose à travers celle de son *être-là* : il s'interroge sur sa place, sa place dans l'univers, dans le grand Tout indistinct dont il est issu et auquel il reviendra, sur sa place aussi dans le microcosme social où il a cherché et trouvé après bien des tentatives dispersées une situation, à entendre au sens propre, au sens où elle le situe dans le temps et l'espace, où elle le définit, et qu'il vient de couronner en se mariant. Il choisit un mot précis pour désigner cela : la « destinée », sa destinée ; et une image très ancienne : la « route », celle qu'il a jonchée de fleurs. *Homo viator*... La destinée, c'est la verticale du destin tragique qui se rabat en horizontale sous la forme d'un cheminement que gouverne le hasard. Et voici que le sol de cette route se dérobe sous ses pieds : c'est l'instant du vacillement. Et c'est de cette dérobade du sol, de cet ébranlement des certitudes, de ce désenchantement et de la perte de l'illusion d'avoir enfin trouvé place fixe, que surgit la méditation sur soi, la conscience de soi, la circonscription bouleversante du seul espace qui lui reste en cet effondrement : l'espace intime du rapport de soi à soi, où gît le moi.

On pourrait parler ici d'un *cogito* de Figaro, comme il y eut celui de Descartes au terme de l'expérience du doute hyperbolique rapportée par le *Discours de la méthode* (1637), avant les *Méditations métaphysiques* (1641). Mais pour être suspendu, comme celui de Figaro, sur le vide creusé par le vacillement de toutes les certitudes, ce moi-là ne doute pas, ne vacille pas, ne chemine pas : il s'élance comme une issue du doute et sa conjuration, il illumine et flamboie comme un éclair de lucidité, alors que la flamme du moi de Figaro tremble et se dérobe. On pourrait aussi évoquer à propos de Figaro la fameuse réplique de la Médée de Corneille (1639), désarçonnée, délaissée, démunie :

NERINE

Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :
Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?

MEDEE.

Moi :
Moi, dis-je, et c'est assez.¹¹

Mais, tout contraire à celui de Figaro, ce moi-là ne doute ni se dérobe. Il s'arc-boute, il a foi en soi et n'a que faire du sol qui lui manque : il a accroché son char à une étoile.

Non, le moi de Figaro vacillant dans son espace intime révélé par le vacillement du monde qui l'entoure, on en trouverait meilleure anticipation dans le vacillement de conscience du Sigismond de *La Vie est un songe*, mais avec moins de vertiges baroques dans le traitement que lui applique Beaumarchais ; ou dans le moi d'Auguste au V^e acte de *Cinna*, mais avec moins d'aisance stoïque dans le rétablissement chez Figaro. Pour ces deux personnages, l'un héros d'une *commedia* amère, l'autre d'une tragédie qui finit bien, tous deux anticipant la crise de mélancolie de Figaro, le sentiment que le sol se dérobe sous leurs pas, le sentiment de l'inconsistance du monde, de l'effondrement de l'espace extérieur, se répercute dans le vacillement de leur espace intérieur, au bord de l'anéantissement de soi. Reste que le maître de tous en la matière, le grand expérimentateur de ce voyage aux confins de l'incertitude, c'est bien sûr Hamlet, dans la tragédie de Shakespeare¹².

D'ailleurs, le texte de Beaumarchais doit peut-être quelque chose au monologue d'Hamlet, car le XVIII^e siècle avait depuis longtemps redécouvert Shakespeare. On sait l'amorce de traduction (très approximative) que Voltaire en avait donnée dans les *Lettres philosophiques* dès 1734 :

¹¹ Pierre Corneille, *Médée*, I, IV, v. 315-317.

¹² Voir Pierre Barbéris, « Un Hamlet comique : Figaro dans son monologue », *Analyses et réflexions sur Le Mariage de Figaro* (Paris : Ellipses, 1985).

Demeure ; il faut choisir, et passer à l'instant
 De la vie à la mort, ou de l'être au néant.
 Dieux cruels ! s'il en est, éclairez mon courage.
 Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,
 Supporter ou finir mon malheur et mon sort ?
 Qui suis-je ? qui m'arrête ? et qu'est-ce que la mort ?
 C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile ;
 Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille ;
 On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil
 Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.
 On nous menace, on dit que cette courte vie
 De tourments éternels est aussitôt suivie.
 O mort ! moment fatal ! affreuse éternité !
 Tout cœur à ton seul nom se glace, épouvanté.
 Eh ! qui pourrait sans toi supporter cette vie,
 De nos Prêtres menteurs bénir l'hypocrisie,
 D'une indigne maîtresse encenser les erreurs,
 Ramper sous un Ministre, adorer ses hauteurs,
 Et montrer les langueurs de son âme abattue
 À des amis ingrats qui détournent la vue ?
 La mort serait trop douce en ces extrémités ;
 Mais le scrupule parle, et nous crie : « Arrêtez.
 Il défend à nos mains cet heureux homicide,
 Et d'un Héros guerrier fait un chrétien timide, etc.¹³

Que l'on n'oppose pas à cette assimilation la différence de genre : le long texte de Beaumarchais, qui vaut tout un traité de philosophie et rejoint par le haut la morale tragique en lui faisant un pendant de sagesse comique, rend les armes à la même force supérieure qui régit l'intrigue humaine, à cette force que la tragédie appelle destin, la comédie destinée, et que Figaro détaille en « bizarre suite d'événements ». Cette bizarrerie, n'est-ce pas une autre façon de nommer le hasard ? Simple différence, la tragédie pose la

¹³ Voltaire, *Lettres philosophiques*, Lettre XVIII, « Sur la tragédie ». Éd. crit. Gustave Lanson revue par A.-M. Rousseau (Paris : Didier, STFM, 1964), 82. Voir André Billaz, « Voltaire traducteur de Shakespeare et de la Bible : philosophie implicite d'une pratique traductrice », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3 (1997), 372-380.

question métaphysique : *pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ?* Et la comédie, la question existentielle : *suis-je autre chose que rien – ou presque ?*

Non, la vraie différence entre les deux textes tient au mode de subjectivation du personnage, différent pour chacun des deux rôles, parce qu'il diffère dans chacun des deux genres. L'effet d'espace intérieur produit par la posture méditative de Figaro résulte de l'épaisseur d'existence individuelle que confère au personnage la récapitulation des événements propres à sa personne, rameutés en un fil unifié quoique disparate, au moment même de son dessaisissement de lui-même, de la dispersion mélancolique de son moi que l'éparpillement et le non-sens de cette destinée récapitulée lui renvoie au visage. Ce n'est pas le dessaisissement pur qui, favorisant le retour sur soi, suscite une conscience de soi qui érigerait le personnage en sujet et son caractère en effet psychologique. Ce n'est pas un moi nu et démun, celui de Médée ou d'Auguste, de Sigismond ou de Descartes. C'est un moi saturé d'actions et de fonctions, d'expériences inscrites dans l'espace social, qui tout à coup se désabuse de ce trop-plein par l'effet d'un vide, celui de sa parole qu'il croit trahie, de son cœur qu'il croit dupé. Le dessaisissement qui lui permet de prendre conscience de soi, conscience lucide à la fois d'être soi et de ne pas savoir quel est ce moi dont il prend conscience, se situe non dans le vide métaphysique du doute ou du désespoir, mais dans le trop-plein social d'une désillusion. Figaro est ainsi la dernière incarnation de la mélancolie ancienne et la première anticipation du *burn-out* moderne, le dernier chantre du *desengaño* occidental et le premier théoricien de l'absurde : il fait le trait d'union entre Hamlet et Sisyphe.

Dans l'espace de sa désillusion active s'incruste et prend vie, sens et forme une temporalité individuelle qui se façonne, s'exprime et prend conscience d'elle-même au sein d'une société, en tant qu'être social, vivant et luttant pour sa survie sociale, dont le sujet pensant se dégage pour s'y voir agir et pour s'effarer de sa vacuité et de son non-sens. Il ne fait pas oublier qu'entre Hamlet vu par Shakespeare, deux siècles plus tôt, et Sisyphe vu par Camus, deux siècles plus tard, Figaro est à l'heure exacte du *Contrat social*, du moi défini au sein du contrat social ? Et il n'est fortuit que le traité justement intitulé *Le Contrat social* soit sorti de la même plume qui a écrit les *Confessions*, première quête laïque et systématique de soi dans l'histoire de la

pensée humaine. Le monologue de Figaro, rameutant en série les deux comédies de Beaumarchais qui deviendront bientôt trilogie avec l'adjonction de *La Mère coupable* (1792), marque le parachèvement d'une évolution de la spatialisation du personnage comique qui a fait passer le genre de la subjectivation des caractères par la typologie à la subjectivation des individus par la sociologie. Autrement dit, une subjectivation par spatialisation : car la sociologie, c'est la spatialisation collective et objective de la psychologie individuelle et intime. Les voies par lesquelles passe l'effet du for intérieur dans le genre comique procèdent donc moins, alors, de l'incarnation du rôle par le comédien que de sa mise en espace par la représentation. Si le comédien joue, parle et pense, bref, fait vivre son rôle dans l'espace, l'espace de la scène, c'est l'espace scénique qui constitue ce rôle en personnage et l'espace social qui transforme, dans notre imagination de spectateur, le personnage en personne humaine crédible. Figaro, au seuil de la modernité qui est encore la nôtre, prenait pour la première fois la conscience vertigineuse que nous sommes des êtres sociaux, que nous *ne* sommes *que* des êtres sociaux et que, les dépouilles de l'espace social une fois retirées, la défroque enlevée et l'assise retirée, autrement dit le masque et le fauteuil disparus, la question de : *que reste-t-il de moi ?* se trouve posée et, béante, nous déprime. La désillusion éloquente du barbier sévillan anticiperait-elle la dérision bavarde de la cantatrice chauve ?...

BIBLIOGRAPHIE

- Barbérís, Pierre. « Un *Hamlet comique* : Figaro dans son monologue. » *Analyses et réflexions sur Le Mariage de Figaro*. Paris : Ellipses, 1985.
- Billaz, André. « Voltaire traducteur de Shakespeare et de la Bible : philosophie implicite d'une pratique traductrice. » *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3 (1997) : 372-380.
- Beaumarchais. *Théâtre*. Éd. Jean-Pierre de Beaumarchais. Paris : Classiques Garnier, 1980.
- Beaumarchais. *Œuvres*. Éd. Pierre et Jacqueline Larthomas. Paris : Gallimard, 1988.

- Beaumarchais, Jean-Pierre de. « Le Mariage de Figaro : une conquête de l'espace. » *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*. Oxford : Voltaire Foundation, 1987, 83-88.
- Dagen, Jean. « Figaro et le théâtre à effet. » *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 4 (2000) : 1159-1169.
- Dandrey, Patrick. « La comédie, espace "trivial". À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe. » *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 4 (1984) : 323-340.
- Ehrard, Jean. « La société du Mariage de Figaro. » *Mélanges Jean Fabre, Approches des Lumières*. Paris : Klincksieck, 1974, 169-180.
- Larthomas, Pierre. « La toise de Figaro ou Beaumarchais metteur en scène. » *D'Eschyle à Genet : hommage à Francis Pruner*. Dijon : Éditions universitaires, 1986, 219-224.
- Michaud, Guy. « L'intrigue et les ressorts du comique dans *Le Mariage de Figaro*. » *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau*. Paris : Nizet, 1952, 189-203.
- Nablow, Ralph A. « Beaumarchais, Figaro's monologue and Voltaire's Pauvre Diable. » *Romance Notes*, Winter (1987) : 109-114.
- Pomeau, René. *Beaumarchais ou la bizarre destinée*. Paris : PUF, 1987.
- Scherer, Jacques. *La Dramaturgie de Beaumarchais*. Paris : Nizet, 1954.
- Turnèbe, Odet de. *Les Contens. Comédie nouvelle en prose française*. Texte établi, présenté et annoté par Charles Mazouer. Paris : Honoré Champion, 2020.

Patrick Dandrey is Professor Emeritus of 17th century French literature at the Faculty of Letters of the Sorbonne. Member of the Royal Society of Canada (Academy of Arts, Letters and Human Sciences), corresponding member of the Academy of Sciences, Inscriptions and Belles-Lettres of Toulouse, he chairs the Society of Friends of Jean de La Fontaine. Specialist in 17th century French literature and culture, in particular Molière and La Fontaine, and in the ancient medicine of the soul, in particular the imaginary of melancholy, he has devoted some twenty books to them, as many of critical editions and editorial works, and just under two hundred studies and articles. Teaching guest of several foreign universities (Moscow and Saint-Petersburg, Columbia/New York and Chicago, Lausanne and Basel, Cluj-Napoca), he directs the scientific journal *Le Fablier*, pilots or has piloted several editorial collections (Éditions Honoré Champion, Hermann and Klincksieck) and intervenes periodically in cultural media (magazines, radio and television).