

## Un résumé du *Mariage de Figaro*... par un descendant de Beaumarchais !

Jour de noces au château d'Agua Frescas, près de Séville, chez le comte Almaviva, "grand corregidor" [juge suprême] d'Andalousie. Tandis que Figaro, "concierge" du château, mesure la chambre nuptiale, sa fiancée Suzanne, camériste de la Comtesse, lui apprend que le Comte, tout en ayant officiellement aboli le "droit du seigneur", veut faire d'elle sa maîtresse, et a chargé Bazile (voir le *Barbier de Séville*) de la négociation. Resté seul, Figaro s'indigne et réfléchit : comment empocher l'argent du Comte sans lui rien céder en échange ? Surcroît d'embarras : la vieille Marceline, aidée de Bartholo - autre revenant du Barbier -, entend faire valoir auprès du Comte une promesse de mariage de Figaro. Elle se querelle avec Suzanne, qui se moque de ses prétentions. Surgit, fort ému, le page Chérubin que le Comte vient de chasser après l'avoir surpris chez Fanchette, la fille du jardinier. Mais Chérubin courtise aussi Suzanne, tout en rêvant à la Comtesse sa marraine, dont il arrache à Suzanne le ruban de nuit. Ils sont surpris par le Comte venu faire sa cour à la camériste : terrifié, Chérubin se dissimule d'abord derrière un fauteuil, puis par un mouvement tournant s'y blottit sous une robe, lorsque le Comte, entendant entrer quelqu'un, lui prend sa première cachette. Ce n'est que Bazile, venu jouer les entremetteurs. Mais une allusion aux sentiments de Chérubin pour la Comtesse provoque la colère du Comte, qui se dresse brusquement; en mimant sa découverte de Chérubin chez Fanchette, il tire sur la robe et, stupéfait, voit de nouveau apparaître le page ! Il en est d'autant plus irrité que Chérubin connaît maintenant tous ses projets... Heureuse diversion : une foule de paysans et de valets envahit la scène, conduits par la Comtesse et Figaro. Celui-ci demande au Comte de célébrer sur-le-champ l'abandon du droit du seigneur ; celle-là sollicite la grâce de son filleul. Verdict embarrassé du Comte : la cérémonie aura lieu plus tard; quant à Chérubin, il partira pour l'armée, à l'autre bout de l'Espagne. Mais Figaro, discrètement, lui souffle le moyen de rester au château (Acte I).

Chez la Comtesse. Suzanne informe sa maîtresse, rêveuse et amère, des faits et gestes de Chérubin et du Comte. Arrive Figaro, qui expose son plan : pour lui "donner le change", il a fait adresser au Comte un billet anonyme l'informant que son épouse doit rencontrer un galant le soir même. Quant à Suzanne, il faut qu'elle fixe un rendez-vous au Comte; mais c'est Chérubin, déguisé, qui s'y rendra. Figaro va donc chercher le page, qui, en tenue d'officier et son brevet à la main (non cacheté, remarque la Comtesse), reste avec les deux femmes. Il chante une romance d'adieu à la Comtesse aussi émue que lui, et plus encore lorsqu'elle découvre au bras du page le ruban volé, taché de sang par une blessure. Elle le lui reprend, en feignant l'indifférence ; au même moment, le Comte frappe à la porte fermée à clé. Chérubin court s'enfermer dans le cabinet de toilette, mais y fait tomber une chaise. La Comtesse, plus morte que vive, prétend qu'il s'agit de Suzanne, et le mari jaloux enjoint à celle-ci, évidemment sans succès, de se montrer; puis il sort avec la Comtesse tremblante pour chercher de quoi forcer la serrure,

non sans avoir au préalable fermé à double tour la chambre - où Suzanne, par bonheur, a pu se cacher. Elle ouvre donc à Chérubin, qui saute par la fenêtre, et elle prend sa place. Retour du Comte et de la Comtesse, qui finit par tout avouer et par donner au Comte la clé du cabinet. Stupeur : "C'est Suzanne !" Le Comte, penaud, implore le pardon de son épouse, qui, se remettant peu à peu, feint d'avoir voulu punir sa jalousie. Le Comte passe sa mauvaise humeur sur Figaro. Catastrophe : le jardinier Antonio arrive avec à la main un pot de giroflées écrasées et le brevet de Chérubin, que celui-ci a perdu dans sa chute. Mais Figaro sauve la situation : c'est lui, dit-il, qui a sauté par la fenêtre, et a gardé le brevet pour y faire apposer le cachet... Rageusement, le Comte vérifie et doit s'incliner. De nouveau une foule envahit la scène, avec Marceline qui vient réclamer ses droits sur Figaro. Bazile, rudoyé par le Comte, est dépêché au bourg pour y chercher les gens de justice. Demeurées seules, la Comtesse et Suzanne font le point : impossible, désormais, d'envoyer Chérubin au rendez-vous ! C'est donc la Comtesse qui, sous l'apparence de Suzanne, ira elle-même. Mais on n'en dira rien à Figaro (Acte II).

La "salle du Trône", servant de salle d'audience au grand corregidor. Désarroi du Comte, qui se sent joué de tous côtés. Il a convoqué Figaro pour tenter, du moins, de savoir s'il est au courant de son intrigue avec Suzanne. Tête-à-tête aigre-doux entre les deux hommes, également sur leurs gardes. Figaro se moque du Comte (tirade de *God-dam*, couplet sur la politique), qui croit néanmoins l'avoir percé à jour : "Je vois qu'on lui a tout dit ; il épousera la duègne." Mais Suzanne retourne la situation en promettant au Comte le rendez-vous tant espéré, en échange de quoi il débouterá Marceline. Hélas ! un mot de trop de Suzanne à Figaro révèle au Comte toute la manœuvre, et il décide de se venger : "Un bon arrêt, bien juste..." En attendant, Marceline puis Figaro essaient d'exposer leur cas à Brid'oison, le juge assesseur d'Almaviva, bègue et formaliste. Le procès commence. Bartholo, promu avocat de Marceline, et Figaro ergotent longuement sur les termes (et/ou, ou/où...) de la promesse de mariage ; le Comte tranche enfin, en condamnant Figaro à payer Marceline ou à l'épouser. En désespoir de cause, Figaro, né de parents inconnus, se proclame gentilhomme afin d'échapper au verdict. Coup de théâtre : ses "nobles parents" se révèlent n'être en réalité que Marceline et Bartholo - lequel refuse obstinément d'épouser la mère de son fils. Marceline profère alors une violente dénonciation de la cruauté masculine, et tombe dans les bras de Figaro. Suzanne, qui arrive avec de l'argent donné par la Comtesse, se croit trahie, mais le malentendu se dissipe, le Comte rage et Bartholo se laisse fléchir (Acte III).

Une galerie du château. Badinage philosophique et amoureux entre les deux fiancés. La Comtesse relance le jeu en dictant à Suzanne, à l'insu de Figaro, un billet donnant rendez-vous au Comte. Une imprudence de Chérubin, arrivant déguisé en fille parmi une troupe de villageoises, et bientôt reconnu, tourne à la confusion du seigneur dont les vues sur Fanchette sont

révélées à tous. La cérémonie décidée à l'acte I se déroule enfin, mais Figaro aperçoit le Comte avec le billet entre les mains ; une indiscretion de Fanchette lui en apprend la provenance, ainsi que le lieu du rendez-vous. Marceline tente d'apaiser son fils ivre de jalousie, et qui voudrait maintenant tout rompre (Acte IV).

Une allée de marronniers avec deux pavillons. Dans la nuit, Fanchette cherche Chérubin. Apparaît Figaro accompagné de Bartholo, Bazile, etc., et d'un groupe de "valets et de travailleurs" qu'il poste aux alentours. Resté seul, il exhale sa rancœur dans un long monologue, et dresse l'amer bilan de sa vie. Caché, il voit arriver successivement Suzanne et la Comtesse, qui ont échangé leurs vêtements et qu'il prend l'une pour l'autre, puis Chérubin qui lutine la Comtesse en la prenant pour Suzanne, enfin le Comte qui redécouvre les appas de sa femme en s'imaginant lui aussi qu'il fait la cour à Suzanne. Mais Figaro furieux trouble leur entretien; le Comte s'enfonce dans l'obscurité, la Comtesse se retire de son côté et Suzanne, sous son déguisement, décide de punir Figaro de ses soupçons. Mais il la reconnaît bientôt... Reste à punir aussi le Comte : celui-ci, de retour, croit apercevoir sa femme avec Figaro. Fureur, scandale. Figaro est arrêté, Suzanne s'enfuit dans un des pavillons - lequel, sous les yeux du Comte, se vide successivement de tous ses occupants : Chérubin, Fanchette, Marceline... Tandis que la Comtesse, seule, sort de l'autre pavillon. Le Comte, comprenant sa bévue, implore le pardon de son épouse, et "tout finit par des chansons" (Acte V).

## Critique

Comédie, le *Mariage* l'est assurément par sa vivacité, sa gaieté, ses procédés dramatiques (déguisements, surprises, quiproquos), sa morale ("le fourbe puni", eût dit l'auteur de la *Fausse Suivante*), son dénouement où, dans l'allégresse générale, le cruel départ de Chérubin passe inaperçu, et où le désir se réconcilie avec la loi. Mais à quel prix, et à quelles conditions ? Du même "fond des choses" peuvent sortir le rire et les larmes, affirmait Beaumarchais au temps du *Barbier de Séville*, et la *Préface* du *Mariage* en imaginera la face noire : "Mettant un poignard à la main de l'époux outragé, que je n'aurais pas nommé Figaro, dans sa jalouse fureur je lui aurais fait noblement poignarder le puissant vicieux ; [...] mon jaloux, tout au moins général d'armée, aurait eu pour rival quelque tyran bien horrible et régnant au plus mal sur un peuple désolé." Ce sera, en gros, l'argument de *Tarare* (1787), l'opéra mis en musique par Salieri, sur un livret de Beaumarchais. De fait, le *Mariage* s'aventure souvent jusqu'à cette frontière où les situations semblent sortir du champ de la comédie, de l'intrigue, de la "joute" verbale - à preuve la violence du Comte envers son épouse (II, 16) ou, par sa longueur même, le monologue de Figaro (V, 3). L'art de Beaumarchais consiste à perpétuellement jouer avec le feu, grâce en particulier à deux "inventions" qui

donnent à la pièce une dimension et un charme supplémentaires: la prise du pouvoir par les femmes, et le personnage de Chérubin.

Comme l'a remarqué J. Scherer, les trois premiers actes du *Mariage* forment une comédie d'intrigue où Figaro tente de piquer la jalousie du Comte pour lui faire momentanément oublier Suzanne, et où le Comte de son côté se sert de Marceline, ainsi que de son pouvoir judiciaire, pour empêcher le mariage des deux serviteurs tant que Suzanne ne lui aura pas promis ou accordé ses faveurs. À l'issue de la scène de "reconnaissance" de Figaro par Marceline (III, 16), la question du mariage est réglée sur le plan légal; suit alors une "comédie sentimentale" menée, à l'insu de Figaro et avec l'aide de Suzanne, par la Comtesse qui réussira ainsi à "ramener" son mari - seule manière, au demeurant, d'assurer dans l'avenir la tranquillité conjugale du couple ancillaire. Si bien qu'à l'affrontement initial du maître et du valet se substitue insensiblement celui des hommes et des femmes - dont les virulentes tirades de Marceline (III, 16), duègne amoureuse devenue mère sensible, préfigurent la revanche - ; ce sont elles qui mènent le jeu au cours de l'acte V, et trompent aussi bien les appétits du Comte que la jalousie de Figaro dont le réquisitoire, dès lors, tombe quelque peu dans le vide. Ainsi, la victoire finale sera moins celle d'une classe que celle, en définitive plus anodine, de la solidarité féminine sur ce "fier, ce terrible... et pourtant un peu nigaud de sexe masculin" (IV, 16).

Le personnage de Chérubin, lui aussi, grâce à l'ambiguïté de son sexe (créé par M<sup>lle</sup> Olivier, le rôle est généralement tenu par une femme) et de son âge ("Peut-être il n'est plus un enfant, mais il n'est pas encore un homme", *Préface*), évite à la comédie de sombrer dans le drame tout en semblant le provoquer: il "n'ose pas oser" avec la Comtesse, ainsi protégée des dangereuses tentations d'une épouse délaissée; et le Comte, dont il dérange les plans et révèle les fredaines, n'ose le punir qu'en l'écartant de son chemin: "Je lui donne une compagnie dans ma légion" (I, 10). Ainsi Chérubin perpétuellement donne le change - aux autres personnages, mais aussi aux spectateurs en prêtant son corps à leurs nostalgies et à leurs rêves; son papillonnage ("*farfallone amoroso*", diront *le Nozze*) entretient le gai tourbillon de la folle journée, masquant la possible désillusion des lendemains de fête. Car le *Mariage*, pièce politique, est aussi une histoire d'amour, ou d'amours, dans laquelle Beaumarchais explore tous les possibles du lien et du discours amoureux à travers les couples qui se font, se défont ou se refont, se rêvent ou se régularisent, se parlent, se taisent ou se chantent. Fiancés, époux, parents, chacun peu à peu rentre dans le rang pour présenter au dénouement l'image peut-être fragile de l'ordre retrouvé: dans ce portrait de famille, Chérubin, insaisissable Éros en habit de soie, n'a évidemment plus sa place.

Car Beaumarchais pose en terme d'espace, ou mieux de territoire, les enjeux de sa pièce. "Dix-neuf pieds sur vingt-six": telle est, incongrue, la première réplique du valet (I, 1) arpentant sa chambre nuptiale avant de

constater au cours des actes suivants que mesurer n'est pas clore, et que nul espace d'intimité n'est à l'abri du maître. On conçoit donc que son dernier mot soit "Ma femme et mon bien mis à part" ! Loin des yeux, loin du désir. L'ambition de Figaro est de faire reconnaître Suzanne comme sa "propriété" (*Préface*), au sens quasi immobilier du terme, comme sa "possession" (II, 1), sans en consentir l'usufruit à quiconque. Ce qui pose le problème du statut juridique d'Aguas Frescas, enclave naguère encore régie par le "droit du seigneur" ("Si monsieur le Comte, en se mariant, n'eût pas aboli ce droit honteux, jamais je ne t'eusse épousée dans ses domaines" [I, 1]), qu'Almaviva souhaite restaurer sous la forme de la corruption, qui semble mieux respecter la liberté des intéressés : "Monseigneur n'y met pas tant de façons avec sa servante : il voulait m'acheter", déclare Suzanne à la Comtesse (II, 1). D'où l'obsession de Figaro de faire confirmer par une "cérémonie" solennelle l'entrée définitive d'Aguas Frescas dans la sphère du droit commun, où l'"abus", sans pouvoir toujours être empêché, se verrait du moins condamné.

Telle est la signification du décor nocturne de l'acte V, ces "grands marronniers" situés au fond du parc, au point mitoyen du château et de la campagne environnante. Sous les yeux intéressés de ces justiciables potentiels que sont les "valets et travailleurs" amenés par Figaro, toute la pièce s'y rejoue avec ses deux "pavillons" - l'un, trop rempli comme la chambre nuptiale de l'acte I, l'autre presque désert comme la chambre de la Comtesse de l'acte II -, son "siège de gazon" d'où Figaro se dresse pour juger son siècle plus équitablement que le Comte rendant ses verdicts calculés depuis son "grand fauteuil" de l'acte III ; enfin, sa réconciliation finale qui réitère dans la sérénité la "cérémonie" équivoque de l'acte IV. Dans la nuit, temps du plaisir et symbole du néant, s'abolissent les privilèges et naît, sur le mode de la fête, un nouveau monde où s'accordent au moins provisoirement les désirs et les intérêts de tous, fût-ce du Comte lui-même : car la Comtesse déguisée en Suzanne a su ainsi se "renouveler à l'amour" pour offrir à son époux la jouissance raffinée de l'inconstance dans la fidélité ; et en Almaviva, le grand seigneur s'est réconcilié avec le grand corregidor, l'homme du bon plaisir avec le dépositaire du droit.

Mais le temps se chargera de balayer ces fragiles armistices : dès la *Préface* du *Mariage*, Beaumarchais pense à la *Mère coupable*, qui verra la distension du lien amoureux entre le Comte et la Comtesse, mais aussi entre Figaro et Suzanne. Car le devenir est le propre de l'homme, et nul engagement ne saurait lier aujourd'hui ce qu'il sera demain : l'inconstance est le signe même de ce vitalisme qui rapproche Beaumarchais et Diderot (voir *Supplément au Voyage de Bougainville*). Le tempo du *Mariage*, qui semble le prédestiner aux airs et aux récitatifs de l'opéra italien, est fait d'une alternance régulière de répliques brèves et liées, ou de tirades de bravoure dans lesquelles chacun, en quête du dernier (bon) mot, tente de prendre la parole à l'autre, et de longs monologues pensifs (Figaro, I, 2 ; V, 3 ; Almaviva, III, 4...) où l'individu essaie de reprendre pied, de maîtriser le tourbillon du monde avant

d'y être emporté à nouveau. "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" (V, 3) : cette angoisse existentielle, cette crise d'identité qui point lorsque se ralentit le mouvement de la vie, rejoint le thème classique de la *vanitas*. Et c'est de là sans doute que vient la véritable menace qui pèse sur la comédie - plus que de l'"abus" nobiliaire, que le fils de l'horloger Caron devenu M. de Beaumarchais avait, en 1784, eu largement le temps d'exorciser.

### **J.-P. DE BEAUMARCHAIS**

Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*. © Bordas, Paris 1994