

Introduction : Beaumarchais

Le Roy, art. « échappement » (*Encycl.*, t. 5, p. 238) : « C'est, je crois, le premier jugement de cette espèce que l'académie ait prononcé ; cependant il serait fort à souhaiter qu'elle décidât plus souvent de pareilles disputes, ou qu'il y eût dans la République des Lettres un tribunal semblable, qui en mettant un frein à l'envie qu'ont les plagiaires de s'approprier les inventions des autres, encouragerait les génies véritablement capables d'inventer, en leur assurant la propriété de leurs découvertes. »

« Je n'ai point le mérite d'être auteur ; le temps et les talents m'ont également manqué pour le devenir [...]. J'ai toujours été trop sérieusement occupé pour trouver autre chose qu'un délassement honnête dans les Lettres. » Beaumarchais, *Œuvre : Essai sur le genre dramatique sérieux*, « Pléiade », p. 119

Geoffroy, *Année littéraire*, 1785 : « M. de B a un style sans le savoir et même très reconnaissable ; et c'est lui qui parle par la bouche de tous ses personnages »

« Si, au sortir d'une éducation cultivée et d'une jeunesse laborieuse, mes parents eussent pu me laisser une entière liberté sur le choix d'un état, mon invincible curiosité, mon goût dominant pour l'étude des hommes et des grands intérêts, mon désir insatiable d'apprendre des choses nouvelles et de combiner de nouveaux rapports m'auraient jeté dans la politique ». (Beaumarchais, *OC*, 1876, p. 745)

Chamfort, lettre du 2 juillet 1777 : « Je souhaite, Monsieur, que les états-généraux de l'art dramatique qui doivent se tenir demain chez vous n'éprouvent pas la destinée des autres états-généraux, celle de voir tous nos maux sans en soulager aucun. »

« Il y aura peu de bonnes nouveautés tant que le talent de produire ne pourra pas substantier honnêtement celui qui le possède » (Beaumarchais, lettre du 25/7/77)

« On ne peut douter, quand on entend son Figaro dans les trois pièces où il figure et prime toujours, que ce ne soit B lui-même qui a voulu se transformer sur la scène, et qui avait besoin d'un tel personnage pour lui donner tout son esprit » (La Harpe, *Cours de littérature* (1798-1804)

« votre Figaro m'a fait le plus grand plaisir et vous vous êtes tellement, et si bien rendu maître de ce caractère qu'on vous croirait un peu Figaro » (Voir G. von Proschwitz, *SVEC* 273-4, p. 669 : Lettre de Sedaine à Beaumarchais du 9 septembre 1781)

Lettre de Beaumarchais à Marsollier le 15 avril 1799 : « Je n'ai jamais revu ce premier essai de votre génie dramatique quoique passant à Augsbourg, en Souabe, je me sois vu jouer une seconde fois, moi vivant, mais joué sous mon nom – ce qui n'était, je crois, arrivé à nul autre. Mais l'Allemand avait gâté l'anecdote de mon mémoire en la surchargeant d'un combat et d'un enterrement, additions qui montraient plus de vide de tête que de talent. »

Introduction : esthétique théâtrale

« C'était la reine elle-même qui jouait le rôle de Rosine, M. le comte d'Artois celui de Figaro, M. de Vaudreuil celui du comte Almaviva [...]. Le petit nombre des spectateurs admis à cette représentation y a trouvé un accord, un ensemble, qu'il est bien rare de voir dans les pièces jouées par des acteurs de société ; on a remarqué surtout que la rein avait répandu dans la scène du quatrième acte une grâce et une vérité qui n'auraient pu manquer de faire applaudir avec transport l'actrice la plus obscure. Nous tenons ces détails d'un juge sévère et délicat qu'aucune prévention de cour n'aveugla jamais sur rien. » (*Correspondance Littéraire*, 1785)

Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* (1748) :

Je ne peux assez m'étonner ni me plaindre du peu de soin qu'on a en France de rendre les théâtres dignes des excellents ouvrages qu'on y représente, et de la nation qui en fait ses délices. Cinna, Athalie méritaient d'être représentés ailleurs que dans un jeu de paume, au bout duquel on a élevé quelques décorations du plus mauvais goût, et dans lequel les spectateurs sont placés, contre tout ordre, et contre toute raison, les uns debout sur le théâtre même, les autres debout dans ce qu'on appelle parterre, où ils sont gênés et pressés indécemment, et où ils se précipitent quelquefois en tumulte les uns sur les autres, comme dans une sédition populaire. On représente au fond du Nord nos ouvrages dramatiques dans des salles mille fois plus magnifiques, mieux entendues, et avec beaucoup plus de décence. [...]

Un théâtre construit selon les règles doit être très vaste ; il doit représenter une partie d'une place publique, le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple. Il doit être fait de sorte qu'un personnage, vu par les spectateurs, puisse ne l'être point par les autres personnages selon le besoin. Il doit en imposer aux yeux, qu'il faut toujours séduire les premiers. Il doit être susceptible de la pompe la plus majestueuse. Tous les spectateurs doivent voir et entendre également, en quelque endroit qu'ils soient placés. Comment cela peut-il s'exécuter sur une scène étroite, au milieu d'une foule de jeunes gens qui laissent à peine dix pieds de place aux acteurs ? De là vient que la plupart des pièces ne sont que de longues conversations ; toute action théâtrale est souvent manquée et ridicule.

Mercier, *Du Théâtre* (1773) :

Il nous faudrait une salle de théâtre qui ne fût pas construite uniquement pour la commodité des riches, et où le bon bourgeois, le marchand, l'artisan, pussent amener leur famille à un prix modéré. [...] Quoi de plus indécent et de plus cruel que ce parterre étroit, toujours tumultueux, où au moindre choc on tombe les uns sur les autres, et qui devient insupportable et très pernicieux à la santé pendant les chaleurs de l'été [...]. Il n'est pas rare de voir des gens qu'on en retire sans pouls et sans haleine.

Marmontel, article « Parterre » (*Eléments de littérature*, 1787) :

Ce que l'émotion commune d'une multitude assemblée et pressée ajoute à l'émotion particulière ne peut se calculer: qu'on se figure cinq cents miroirs se renvoyant l'un à l'autre la lumière qu'ils réfléchissent, ou cinq cents échos le même son ; c'est l'image d'un public ému par le

ridicule ou par le pathétique. C'est là surtout que l'exemple est contagieux et puissant. On rit d'abord de l'impression que fait l'objet risible, on reçoit de même l'impression directe que fait l'objet attendrissant ; mais, de plus, on rit de voir rire, on pleure aussi de voir pleurer ; et l'effet de ces émotions répétées va bien souvent jusqu'à la convulsion du rire jusqu'à l'étouffement de la douleur. Or c'est surtout dans le parterre, et dans le *parterre* debout, que cette espèce d'électricité est soudaine, forte, et rapide ; et la cause physique en est dans la situation plus pénible et moins indolente du spectateur, qu'une gêne continuelle et un flottement perpétuel doivent tenir en activité. [...]

lorsque le succès d'une pièce est décidé et que la faveur et l'envie ne divisent plus les esprits, le meilleur de tous les juges, c'est le *parterre*. [...] Une différence qui, à certains égards, est à l'avantage des loges, mais qui ne laisse pas de décider en faveur du *parterre*, c'est que dans celui-ci, n'y ayant point de femmes, il n'y a point de séduction: le goût du *parterre* en est moins délicat, mais aussi moins capricieux et surtout plus mâle et plus ferme. [...]

Mais que le *parterre* soit assis, ce sera tout un autre monde, soit parce que les places en seront plus chères, soit parce qu'on y sera plus commodément. Alors le public des loges et celui du *parterre* ne feront qu'un ; et dans le sentiment du *parterre*, il n'y aura plus ni la même liberté, ni la même ingénuité, osons le dire, ni les mêmes lumières ; car dans le *parterre*, comme je l'ai dit, les ignorants ont la modestie d'être à l'école et d'écouter les gens instruits, au lieu que dans les loges, et par conséquent dans un *parterre* assis, l'ignorance est présomptueuse: tout y est caprice, vanité, fantaisie ou prévention. [...]

Depuis que cet article a été imprimé [la première fois dans le *Supplément de l'Encyclopédie* en 1776], les Comédiens français, dans leur nouvelle salle, ont pris le parti courageux d'avoir un *parterre* assis : il paraît moins tumultueux mais plus difficile à émouvoir ; et soit que, le prix des places ne soit plus assez bas pour y attirer cette foule de jeunes gens dont l'âme et l'imagination n'avaient besoin, pour s'exalter, que d'entendre de belles choses ; soit que le goût du public, généralement pris, soit refroidi pour les beautés simples, comme on l'observe à tous nos théâtres ; il est certain qu'on n'obtient plus de grands succès par ce moyen ; et ce que disait Voltaire, d'après une longue expérience, que *pour être applaudi de la multitude il valait mieux frapper fort que de frapper juste*, se trouve plus vrai que jamais, tant à l'égard des spectateurs assis qu'à l'égard de ceux qui sont debout: ce qui rend encore indécis le problème des deux *parterres*

Dictionnaire dramatique de Chamfort et La Porte, article « costume » (1776, t.1, p. 312-3) :

COSTUME. Terme de peinture, par lequel on entend ce qui est suivant les temps, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les vêtements, le caractère & les habitudes d'un pays où l'on place la Scène du tableau. On applique fréquemment ce terme à l'Art Dramatique, Il ne suffit pas que dans la représentation d'un Sujet, il n'y ait rien de contraire au Costume. Il faut encore, autant qu'il se peut, qu'il y ait quelque signe particulier, pour faire connaître le lieu où l'action se passe. & quels sont les Personnages qu'on a voulu représenter, On entend aussi par le Costume, tout ce qui regarde la chronologie, l'ordre des temps & la vérité de certains faits connus de tout le monde.

On a long-tems négligé le Costume au Théâtre : il n'était pas rare d'entendre Pharasmane dire dans un Palais somptueux :

La Nature marâtre en ces affreux climats,
Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des Soldats.

Auguste paraissait entre Cinna & Maxime avec une vaste perruque qui lui ombrageait les épaules, & un chapeau garni d'un large plumet. Cornélie était emprisonnée dans un grand panier. Le bon goût & la hardiesse de quelques Acteurs a banni cet usage ridicule. Il serait à souhaiter qu'il s'introduisît dans le Comique; qu'Harpagon n'y fût pas vêtu ridiculement. & que Madame Argant n'eût pas une coiffure si monstrueuse. Cette réforme sera l'ouvrage de quelque actrice qui se sentira assez de talents pour hasarder cette innovation

Dictionnaire dramatique de Chamfort et La Porte, article « Intérêt » (t. 2, p. 75-83 : en italique, les emprunts à l'article « Intérêt » de Diderot dans l'*Encyclopédie*) :

INTÉRÊT. C'est ce qui attache, qui excite la curiosité soutient l'attention, & produit dans l'âme les différents mouvements qui l'agitent, la crainte, l'espérance, l'horreur, la joie, le mépris, l'indignation, le trouble, la haine, l'amour, l'admiration, &c.

Des sources de l'intérêt théâtral

L'intérêt, dans un ouvrage de Théâtre, naît du sujet, des caractères, des incidents, des situations, de leur enchaînement, de leur vraisemblance, du style, & de la réunion de toutes ces parties. Si une manque, l'intérêt cesse ou diminue. Imaginez les situations les plus pathétiques ; si elles sont mal amenées, vous n'intéresserez pas. Conduisez votre Poème avec tout l'art imaginable, si les situations en sont froides, vous n'intéresserez pas. Sachez trouver des situations & les enchaîner, si vous manquez du style qui convient à chaque chose, vous n'intéresserez pas. Sachez trouver des situations, les lier, les colorer, si la vraisemblance n'est pas dans le tout, vous n'intéresserez pas. Or vous ne serez vraisemblant, qu'en vous conformant à l'ordre général des choses, lorsqu'il se plaît à combiner des incidents extraordinaires. Si vous vous en tenez à la peinture de la nature commune, gardez partout la même proportion qui y règne.

[...] Il faut attacher dans la comédie comme dans la tragédie; ce qui ne peut se faire que par l'Intérêt. Mais il n'est pas le même que dans la tragédie. Là c'est le cœur tout seul qu'il faut intéresser, toucher, émouvoir, attendrir. Dans la comédie, c'est l'esprit, pour ainsi dire, seul, qu'il faut attacher & amuser, ce qui est peut-être plus difficile encore, à cause de sa légèreté & de son inconstance. Pour fixer son attention, on se sert d'ordinaire d'une petite intrigue, qui est communément un mariage: mais ce n'est point assez, il faut encore le réveiller sans cesse & l'attacher par des traits piquants, des scènes vives, des peintures, des incidents nouveaux. L'intrigue est souvent ce qui l'intéresse le moins.

Marmontel, article « Intérêt » (*Eléments de littérature*, 1787) :

INTÉRÊT - Affection de l'âme qui lui est chère et qui l'attache à son objet. Dans un récit, dans une peinture, dans une scène, dans un ouvrage d'esprit en général, c'est l'attrait de l'émotion qu'il nous cause ou le plaisir que nous éprouvons à en être émus de curiosité, d'inquiétude, de crainte, de pitié, d'admiration, etc. [...]

Qu'un poète décrive un incendie, l'image des flammes et des débris nous affectera plus ou moins, selon que nous avons l'imagination plus ou moins vive, et le plus grand nombre même en sera

faiblement ému ; mais qu'il nous présente simplement, sur un balcon de la maison qui brûle, une mère tenant son enfant dans ses bras et luttant contre la nature pour se résoudre à le jeter plutôt que de le voir consumé avec elle par les flammes qui l'environnent ; qu'il la présente mesurant tour à tour, avec des yeux égarés, l'effrayante hauteur de la chute, et le peu d'espace, plus effrayant encore, qui la sépare des feux dévorants ; tantôt élevant son enfant vers le ciel avec les regards de l'ardente prière, tantôt prenant avec violence la résolution de le laisser tomber et le retenant tout à coup avec le cri du désespoir et des entrailles maternelles ; alors le pressant dans son sein et le baignant de ses larmes et dans l'instant même se refusant à ses innocentes caresses qui lui déchirent le cœur : ah ! qui ne sent l'effet que ce tableau doit faire, s'il est peint avec vérité. [...]

Il arrive quelquefois au théâtre qu'un bon mot détruit l'effet d'un tableau pathétique ; et le penchant de certains esprits, de la plus vile espèce, à tourner tout en ridicule, est ce qui éloigne le plus nos poètes de cette simplicité sublime, si difficile à saisir et si facile à parodier ; mais il faut avoir le courage d'écrire pour les âmes sensibles, sans nul égard pour cette malignité froide et basse qui cherche à rire où la nature invite à pleurer.

Beaumarchais, lettre à Martineau du 2/7/1797 (*Œuvres*, « Pléiade », p. 1179) :

Ce qui met selon moi, de l'intérêt jusqu'au dernier mot, dans une pièce, est l'accumullement successif de tous les genres d'inquiétude que l'auteur sait verser dans l'âme du spectateur, pour l'en sortir après d'une manière inattendue ! Cette anxiété perpétuelle est un moyen de s'emparer de lui. [...] je me suis donné comme la plus grande tâche dramatique à remplir, ce double plan que j'ai lié par l'intrigue et par l'intérêt.

Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (préface à *Eugénie* : voir *Œuvres*, « Pléiade »):

Mon ouvrage est fort avancé si j'ai réussi à convaincre mes lecteurs que le genre sérieux existe, qu'il est bon, qu'il offre un intérêt très vif, une moralité directe et profonde, et ne peut avoir qu'un langage, celui de la nature (*Œuvres*, p. 134)

j'ai chargé ce tableau d'incidents qui pouvaient encore en augmenter l'intérêt [...] je les ai choisis tels [les caractères des personnages] qu'ils concourussent de la manière la plus naturelle à renforcer l'intérêt principal qui porte sur Eugénie. (*Œuvres*, p. 135)

Qu'est-ce que l'intérêt ? C'est le sentiment involontaire par lequel nous nous adaptons cet événement, sentiment qui nous met en la place de celui qui souffre, au milieu de sa situation. [...] Il n'y a moralité ni intérêt au théâtre sans un secret rapport du sujet dramatique à nous. (*Œuvres*, p. 126)

Ainsi le trouble général se fortifiant par le concours des troubles particuliers et l'événement principal devenant de plus en plus affreux pour tout le monde, l'intérêt du drame pourra s'accroître jusqu'à un degré infini.

C'est ainsi que j'ai raisonné mon plan. Une autre cause principale, mais plus cachée, de l'intérêt de ce drame, est l'attention scrupuleuse que j'ai eue d'instruire le spectateur de l'état respectif et des dessins de tous les personnages. (*Œuvres*, p. 137)

Après ce qu'on vient de lire, je ne crois pas avoir besoin de prouver qu'il y a plus d'intérêt dans un drame sérieux que dans une pièce comique. Tout le monde sait que les sujets touchants nous affectent davantage que les sujets plaisants, à égal degré de mérite. (*Œuvres*, p. 126)

Il est de l'essence du genre sérieux d'offrir un intérêt plus pressant, une moralité plus directe que la tragédie héroïque, et plus profonde que la comédie plaisante, toutes choses égales d'ailleurs. (*Œuvres*, p. 123)

Diderot, *Entretiens sur « Le Fils naturel »* :

Un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau. (I)

Nous parlons trop dans nos drames ; et, par conséquent, nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources. Le pantomime jouait autrefois toutes les conditions, les rois, les héros, les tyrans, les riches, les pauvres ; les habitants des villes, ceux de la campagne, choisissant dans chaque état ce qui lui est propre ; dans chaque action, ce qu'elle a de frappant. [...] Quel effet cet art, joint au discours, ne produirait-il pas ? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint ? A tout moment, le geste ne répond-il pas au discours ? (II)

Mémoires secrets : « Cette pièce, que l'auteur prolixe a allongée en cinq actes, au lieu de la réduire à trois, n'est, quant à l'intrigue, qu'un tissu mal ourdi de tours usés au théâtre pour attraper les maris ou les tuteurs jaloux. Les caractères, sans aucune énergie, point assez prononcés, sont quelquefois contradictoires. Les actes, extrêmement longs, sont chargés de scènes oisives que l'auteur a imaginées pour produire de la gaieté et qui n'y jettent que de l'ennui. Le comique de situation est ainsi totalement manqué, et celui du dialogue n'est qu'un remplissage de trivialités, de turlupinades, de calembours, de jeux de mots bas et même obscènes: en un mot, c'est une parade fatigante, une farce insipide, indigne du théâtre français. » (23/02/1775)

Diderot, *De la Poésie* (ch. 17) : « Il y a peu de règles générales dans l'art poétique. En voici cependant une à laquelle je ne sais point d'exception. C'est que le monologue est un moment de repos pour l'action, et de trouble pour le personnage. Cela est vrai, même d'un monologue qui commence une pièce. Donc tranquille, il est contre la vérité selon laquelle l'homme ne se parle à lui-même que dans les instants de perplexité. Long, il pèche contre la nature de l'action dramatique qu'il suspend trop »

La Harpe, *Cours de littérature* : Ce grand monologue de quatre pages, sur lequel je me promettais bien de revenir, est d'abord une monstruosité en théorie dramatique. Il est d'une impossibilité morale que Figaro, furieux et presque aliéné de jalousie, s'asseye sur un banc pour y faire un narré le plus travaillé, à sa manière, de l'histoire entière de sa vie depuis sa naissance jusqu'à cette nuit où il attend sa perfide Suzanne. A qui s'adresse cette longue histoire ? Aux arbres et aux échos assurément, car ce ne saurait être aux spectateurs; et quand ce serait à ceux-ci, qui jamais s'est avisé de faire à soi ou aux autres un pareil résumé dans le moment de surprendre une maîtresse, une fiancée, en rendez-vous de nuit, dans un moment où l'on n'a jamais, où jamais on ne peut avoir qu'une seule idée ? Je n'oublierai pas dans quel étonnement me jeta ce monologue, qui

du moins un quart d'heure : mais cet étonnement changea bientôt d'objet, et le morceau était extraordinaire sous plus d'un rapport. Une grande moitié n'était que la satire du gouvernement : je la connaissais bien ; je l'avais entendue ; mais j'étais loin d'imaginer que le gouvernement pût consentir à ce qu'on lui adressât de pareilles apostrophes en plein théâtre. Plus on battait des mains, plus j'étais stupéfait et rêveur. Enfin, je conclus à part moi que ce n'était pas l'auteur qui avait tort ; qu'à la vérité le morceau, là où il était placé, était une absurdité incompréhensible, mais que la tolérance d'un gouvernement qui se laissait avilir à ce point sur la scène l'était encore bien plus, et qu'après tout Beaumarchais avait raison de parler ainsi sur le théâtre, n'importe à quel propos, puisqu'on trouvait à propos de le laisser dire. (p. 554)

Diderot, *Entretiens sur « Le Fils naturel »* : « Je me garderais bien de rendre importants sur la scène des êtres qui sont nuls dans la société. [...] Nos valets de comédies sont toujours plaisants, preuve certains qu'ils sont froids. Si le poète les laisse dans l'antichambre, où ils doivent être, l'action se passant entre les principaux personnages en sera plus intéressante et plus forte. [...] Ces intrigues de valets et de soubrettes, dont on coupe l'action principale, sont un moyen sûr d'anéantir l'intérêt. » (I)

Mercier, *Du Théâtre*, ch. 5 : « Je vois que dans ces pièces que l'on nomme de caractère, on force toujours le personnage dominant pour faire sortir ce caractère principal ; je vois qu'on lui subordonne tous les autres, qu'on les rapetisse pour l'agrandir, qu'on lui sacrifie tout ce qui l'environne. [...] Dans toutes les pièces dites de caractère, le principal personnage a toujours une stature colossale, et domine tellement que les autres ne lui servent plus que d'ombre. »

Diderot, *Entretiens sur « Le Fils naturel »* : « ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait en général les circonstances qui le faisaient sortir, et l'on enchaînait ces circonstances. C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui ne soit le sien ; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique à ce qu'il entend. » (III)

Introduction : génétique

Notes et réflexions : rapprochements avec *Le Mariage de Figaro*

I, 2 (p. 61) : « La charmante fille, toujours riante, verdissante, fleurissante, pleine de gaieté, d'esprit, d'amour et de délices. Mais sage.... » (p. 109)

I, 9 (p. 79) : « Qu'y fait la cérémonie ? Ce qu'on t'interdisait hier, on te le prescrira demain, et vogue la galère. De toutes les choses sérieuses, le mariage est la plus bouffonne » (p. 112)

II, 21 (p. 137) : « Si je ne buvais, je deviendrais enragé » (p. 109)

III, 5 (p. 158-159, 161) : « Autrefois je vous disais tout, maintenant, je ne vous cache rien » « Avoir le grand secret de cacher qu'il n'y en a point » (p. 111)

IV, 1 (p. 197) : « Toute vérité n'est pas bonne à croire » (p. 182)

IV, 15 (p. 224) : « Si mon mariage est assez fait pour que je doive être en colère, en revanche, il ne l'est pas assez pour que je ne puisse pas me venger en prenant une autre femme » (p. 111)

V, 2 (p. 229) : « Il y a une foule de petites insultes qu'un ministre doit mépriser, s'il ne feint pas de les ignorer. L'homme que l'on sait craintif est, de ce moment, dans la dépendance de tous les fripons » (p. 152)

G.von Proschwitz, SVEC 273-4, p. 669 : Lettre de Sedaine à Beaumarchais du 9 septembre 1781 (Orthographe du manuscrit)

[V]otre Almaziva a justifié ce que j'avois trouvé presque inexcusable dans les premières scènes du Barbier, c'est qu'il s'annonce comme un libertin d'après nos mœurs à observer. Il pense que Rosine est femme du Docteur ainsi le voilà bien adultère en herbe et c'est Figaro qui lui a appris qu'elle n'étoit que pupille et future conjointe. D'un autre côté cette Rosine s'est prêtée avec tant de finesse à tromper le Docteur qu'on ne peut s'empêcher d'imaginer qu'un jour elle trompera son mary et je ne suis pas le seul qui en a fait la réflexion, les corrections à faire, les longueurs à supprimer ne peuvent se faire qu'aux répétitions, et n'écoutez avant ce temps que vous même, j'ai trouvé quelques mots quelques phrases d'un ton hasardé, comme franc maraud, franc mary aux Ursulines au lieu de retraite sacrée & a mais l'ouvrage est charmant, divertissant, plein de sel de goût et d'une philosophie en Polichinelle à faire étouffer de rire, et depuis feu Rabelais de joviale mémoire rien qui puisse mieux distraire de leurs maux les pauvres verolés.

Je crains qu'on ne puisse supporter sur la scène cette charmante et facile comtesse que l'imagination au sortir du cabinet voit encore toute barbouillée de f.[foutre] mais il n'est rien qu'on ne fasse passer avec des distractions de l'objet principal.

Je n'aime point les quatre bourses de Figaro, quand elles ne seroient pas dans le dénouement des Trois Frères rivaux, vous me demanderez pourquoi, je n'en sçais rien, mais je ne les aime pas.

J'aime beaucoup que vous ayez élevé le ton de Marcelline, cela étoit indispensablement nécessaire, un petit mot du Docteur, dans les premières scènes où ils se parlent, pour préparer, en reproche, la sublimité des idées qu'elle a acquises près de lui, et que la paix de son ménage devroit appréhender s'il l'épousoit. Enfin je finis pour ne pas donner dans le ridicule d'enseigner à mon maître comment il doit s'y prendre.

Mariage de Figaro, MS BN

Figaro avec une toise mesure le plancher. Bazile et Chérubin tiennent un papier à musique.

FIGARO *se relève* – Eh bien non ! ce n'est pas cela. Bazile, encore une fois, ce n'est pas cela ! Quelle musique enragée ! Il a de quoi gâter toute une fête ! On lui demande un quatrain en chœur, et parce qu'il y trouve malheureusement les mots : Gloire et Victoire, voilà mon benêt qui vous part à faire tous hurler [pendant deux heures] la Gloi, oi, oi, oire. Comme ces musiciens qui composent à faire rire et ont du goût à faire pleurer ! Et le couplet, Chérubin, pour ma fiancée ?

CHERUBIN – J'ai fait les paroles.

BAZILE – Et moi l'air.

FIGARO – Avec des oi, oi. Eh ! des vaudevilles, mes amis, des séguedilles. (*Il chante*)

Je préfère à la richesse

La sagesse

De ma Suzon

Zon, zon, zon, zon, zon, zon

Zon, zon, zon, zon, zon, zon

BAZILE – Nous avons pris un autre ton et dit avec noblesse (*Il veut chanter*): Jeune beauté... (*Il parle à Chérubin.*) Chantez-le, vous, c'est dans votre rôle.

CHERUBIN chante –

Jeune Beauté modeste et sage

Qu'amour conduit au mariage,

Est à son époux glorieux

Un diamant si précieux,

D'une eau si pure

Que la nature

En produit très rarement :

Suzanne est ce diamant

FIGARO – Quelle diable de platitude emmiellée viens-tu nous débiter ?

BAZILE – [Eh ! quel diable d'homme !] On la compare à ce qu'il y a de plus beau.

FIGARO – Comment Suzanne est-elle un diamant ? Il est très dur, elle est fort tendre ; il est inaltérable, elle peut changer demain. (*A Chérubin*) N'es-tu donc aussi, toi, qu'un enfileur de mos rimés ? Quand on compare, on montre les rapports, on les développe, on les suit. Si tu disais : les belles femmes sont comme les pierres précieuses que la nature nous offre plus ou moins parfaites ; l'éducation est le lapidaire qui les taille à notre goût ; notre imagination est la feuille qui les brillante ; l'amour est le metteur en scène qui les enchâsse au fond des cœurs ; enfin l'hymen est le brocanteur qui les pousse dans le commerce et les vend le plus cher qu'il peut on voit ce que c'est, cela marche et se gradue. A l'application si tu veux. (*Il récite :*) Mais de tous ces diamants qu'on nomme femme ou de toutes ces femmes diamants, Suzanne est le seul à qui je permettrai d'orner ma tête, ou dont je me ferai une bague au doigt. Pif, paf, [toc, choc,] rapidement on sent l'idée, on voit le but... Ah ! Voici ma fiancée ; allez-vous en tous deux, j'ai quelque chose à lui dire qu'il ne faut pas que vous entendiez.

Mariage de Figaro, V, 3 (voir « Pléiade », p. 1419-21)

Une autre fois je fis ne tragédie ; la scène était au *sérail*. Comme bon chrétien, l'on sent bien que je ne pus m'empêcher de dire un peu de mal de la religion des Turcs. *A l'instant, l'envoyé de Tripoli fut se plaindre au ministre des Affaires Etrangères que je me donnais dans mes écrits des libertés qui offensaient la Sublime Porte, la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, l'Egypte, les royaumes de Bara, Tripoli, Alger, et Maroc, et toute la côte d'Afrique, et ma tragédie fut arrêtée à la police de Paris, par égard pour des princes mahométans, lesquels nous font esclaves, et, nous exhortant au travail, du geste et de la voix, nous meurtrissent l'omoplate*

en nous disant : chiens de chrétiens ! Et ma pièce ne fut pas jouée. Pour me consoler, et surtout pour vivre, je m'amusai à en composer une autre, où je dépeignis de mon mieux la destruction du culte des Bardes et Druides et de leurs vaines cérémonies. Il n'y a pas d'envoyés de ces nations, qui n'existent plus, me dis-je, et pour le coup ma pièce n'aura rien à démêler avec les ministères, et les comédiens la joueront, et j'aurai de l'argent, car le neuvième de la recette m'appartient ; mais je n'avais pas aperçu le venin caché dans mon ouvrage, et les allusions qu'on pouvait faire des erreurs d'un culte faux aux vérités révélées d'une religion véritable. Un officier d'église, à hausse-col de linon, s'en aperçut fort bien pour moi, me dénonça comme impie, eut un prieuré, et ma pièce fut arrêtée à la troisième représentation par le bishop diocésain ; et les comédiens, en faisant mon décompte, trouvèrent un résultat que, pour mon neuvième de profit, je redevais cent douze livres à la troupe, à prendre sur la première pièce que je donnerai et que le bishop laisserait jouer. Cependant je maigrissais à vue d'œil, car si les malades recouvrent la santé par le régime, les gens sains deviennent bientôt malades en faisant diète. Mes joues étaient devenues creuses, mes lèvres pâles, mon habit plissait de toutes parts, mes bas étaient trop larges et mon terme allait échoir. En même temps, il s'éleva *une question* fort savante *sur la nature des richesses, et comme il n'est point nécessaire de tenir les choses pour en raisonner, n'ayant pas un sou*, je me mis à écrire sur la valeur réelle de l'argent. Les uns disaient : un écu est un écu, mille écus font mille écus et la cherté des denrées est la preuve des richesses ; car plus il faut d'argent pour payer du pain, plus l'émulation augmente chez les peuples qui vivent avec du pain, et leurs travaux accumulés amènent l'abondance dans toutes les parties, et plus les denrées abondantes sont chères, plus le peuple est riche, car *le produit net* etc., etc. Et l'on écrivait beaucoup, et le peuple murmurait, car ce n'est point des livres, c'est des vivres qu'il lui faut et je me mis à écrire, non pour le peuple, mais pour moi qui sentais fort bien qu'un écu ne vaut réellement que ce qu'on peut se procurer en denrées avec lui, de façon que le peuple qui avait vingt millions il y a vingt ans et payait le pain deux sous, était aussi riche qu'il l'est avec quarante millions s'il paie le pain quatre sous. Il est vrai qu'il a deux écus dans sa poche au lieu d'un, mais il est aussi vrai que ses écus ne valent que trente sols, puisqu'il en faut deux pour avoir trente livres de pain qu'il pouvait se procurer avec un seul ; donc la cherté n'est point richesse, donc la doctrine du produit net etc. Reste en pure perte pour la nation la peine qu'elle s'est donnée à doubler ses fonds. Mon livre ne se vendit point, fut arrêté et, pendant qu'on fermait la porte de mon libraire, on m'ouvrit celle de la Bastille, où je fus fort bien reçu en faveur de la recommandation qui m'y attirait. J'y fus logé, nourri pendant six mois, sans payer auberge ni loyer, avec une grande épargne de me habits, et, à le bien prendre, cette retraite économique est le produit le plus net que m'ait valu la littérature. Mais comme il n'y a ni bien ni mal éternel, j'en sortis à l'avènement d'un ministre qui s'était fait donner la liste et les causes de toutes les détentions, au nombre desquelles il trouva la mienne un tant soit peu légère. Je fus remis en liberté ; je ne savais point faire de soulier, courus acheter de l'encre de la Petite Vertu. Je taillais de nouveau *ma plume et je demandai à chacun de quoi il était question* maintenant : l'on m'assura *qu'il s'était établi* depuis mon absence *un système de liberté générale sur la vente de toutes les productions, qui s'étendait jusqu'à celles de la plume*, et que je pouvais désormais écrire tout ce qui me plairait, pourvu que je ne parlasse ni de la religion, ni du gouvernement, ni de la *politique*, ni du produit net, ni de *l'Opéra*, ni des Comédiens Français ; tout cela me parut fort juste et, profitant de *cette douce liberté* qu'on laissait à la presse, j'imaginai de faire un nouveau journal. Mais, quand je voulus lui donner un titre, il se trouva qu'ils étaient à peu près tous remplis par les mille et un journaux dont le siècle et la France se glorifient. Je me creusai la tête : enfin, las de chercher, je l'intitulai « *Journal inutile* », et j'allais l'imprimer lorsqu'un de mes amis, effrayé, m'avertit que j'allais, sur mon titre seul, avoir tous les journalistes sur les bras, que l'inutilité faisant l'essence de tous ces ouvrages périodiques, ils ne souffriraient pas que, sous l'apparence d'un titre nouveau, je partageasse avec eux tous un droit d'inutilité qu'ils n'avaient acquis qu'avec des pots de vin énormes et des pensions multipliées sur les têtes de tous les protégés.

Citations : la musique

Le Sacristain

Lindor : [à Bartholo confiant] Mais la musique a cela de bon qu'elle rend le calme à une âme agitée, la dispose à recevoir des impressions plus douces, et la met dans une situation dont l'époux peut ensuite profiter pour ramener chez lui la paix et les plaisirs ineffables qui font le bonheur du mariage. (scène 4, p. 1142)

Correspondance de Beaumarchais

Je ne rêve qu'à votre *Mère coupable*. J'ai remarqué que la musique n'est jamais si bien placée et ne fait jamais plus d'effet que lorsqu'elle est rare. Voulez-vous que je choisisse douze places où vous rimerez votre prose, et voilà tout ? Je vous promets qu'on parlera un jour, si vous consentez à ma demande, de la colère d'Almaviva autant qu'on a parlé de la colère d'Achille. Si vous donnez cette pièce aux Italiens, elle peut avoir cinquante représentations de suite ; si vous y ajoutez douze ou quinze morceaux de musique, tous capitaux et de genres différents, elle doit en avoir cent, et j'aurai fait de la musique sur un chef d'œuvre digne du vieux

Grétry (Voir Loménie, t. II, p. 456)

Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article « Romance » (1767)

Air sur lequel on chante un petit poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affaiblit cette impression. Il ne fait, pour le chant de la *Romance*, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement. (OC, t.5, p. 1028)

Gluck, préface d'*Alceste*, 1767

Je me suis efforcé de limiter la musique à sa véritable fonction, qui est de servir la poésie avec expression, tout en suivant les étapes de l'intrigue, sans pour autant interrompre l'action, et en évitant de l'étoffer par quantité d'ornements superflus.

Beaumarchais, préface de *Tarare* (1786)

La véritable hiérarchie de ces arts devrait, ce me semble, ainsi marcher, dans l'estime des spectateurs. Premièrement, la pièce ou l'invention du sujet, qui embrasse et comporte la masse de l'intérêt ; puis la beauté du poème ou la manière aisée d'en narrer les événements ; puis le charme de la musique, qui n'est qu'une expression nouvelle ajoutée au charme des vers ; enfin

l'agrément de la danse, dont la gaieté, la gentillesse, embellit quelque froide situation. Tel est dans l'ordre du plaisir, le rang marqué pour tous ces arts. (p. 498-499)

Je pense donc que la musique d'un opéra n'est comme sa poésie, qu'un nouvel art d'embellir la parole, dont il ne faut point abuser. [...] Or s'il est vrai, comme on n'en peut douter, que la musique soit à l'opéra ce que les vers sont à la tragédie, une expression plus figurée, une manière seulement plus forte de présenter le sentiment ou la pensée, gardons-nous d'abuser de ce genre d'affectation, de mettre trop de luxe dans cette manière de peindre. (p. 500)

Éléments bibliographiques

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, éd. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, GF, 2001 (rééd. 2011) : Dossier 3 "Comique et musique", p. 169-182

Derek Connon, « Prima le parole », *Beaumarchais, homme de lettres, homme de société*, 2002, p. 147-162

Maurice Lever, « Beaumarchais et la musique », RHLF, 2000, p. 1093-1104

Jacques Proust, « Beaumarchais et Mozart : une mise au point », *Studifrancesi*, 1972, p. 34-45

Philip Robinson, *Beaumarchais et la chanson*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999

Philip Robinson, « Figaro et la chanson, un défi jeté aux metteurs en scène », *Lectures de Beaumarchais. Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable*, Isabelle Ligier-Degauque (dir.), Rennes, PUR, 2015, p. 141-147

Jean Starobinski, « Les âges de l'amour », *Avant-Scène Opéra*, nov-déc 1990