

parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte.» (*Salon de 1767*)

CHÉNIER

« L'art ne fait que des vers ; le cœur seul est poète. » (*Bucoliques*, 21)

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

• Paysage et état d'âme :

« Les vents et les flots semblaient prendre part à ma douleur par leurs murmures. » (*Harmonies de la nature*, III)

• La dramaturgie de la mort :

« Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur et, levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux. » (*Paul et Virginie*)

■ Éditions et Études ■

ROUSSEAU : *La Nouvelle Héloïse*, par Bernard Gruyon, La Pléiade, Gallimard, 1964 ; par Michel Launay, Garnier-Flammarion, 1967.

DIDEROT : *Œuvres esthétiques*, par Paul Vernière, Garnier, 1976.

CHÉNIER : *Poésies*, Lattès, 1989.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE : *Paul et Virginie*, par Jean Ehrard, Folio, 1984.

Études

Jean Starobinski : *La Transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971.

Jacques Chouillet : *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Colin, 1973.

Robert Favre : *La Mort au siècle des Lumières*, P.U.F. 1978.

Jean Favre : *Lumières et Romantisme*, Klincksieck, 1980.

Roland Mortier : *Le Cœur et la raison*, Oxford, 1990.

Un genre à la mode, le théâtre



Un genre à la mode, le théâtre

REPÈRES ET CHRONOLOGIE

Le déclin de la tragédie

Au XVIII^e siècle la tragédie cède aux goûts d'un public sensible qui souhaite pouvoir s'apitoyer sur le sort de victimes irresponsables. Voltaire règne sans rival, de 1718 à 1778, sur un genre où il innove par les sujets et la mise en scène. Son respect absolu de la dramaturgie racinienne souligne le décalage entre un art dépassé (par la noblesse uniforme du langage, la stylisation des personnages, l'esprit aristocratique et monarchique) et les aspirations de la société moderne des Lumières.

Le drame

Dès 1757, le **drame bourgeois** qui se définit par l'arrêt de mort de la tragédie. Diderot, qui souhaite agir sur la sensibilité par la contagion de la vertu, écrit le manifeste de ce nouveau genre dans les *Entretiens entre Dorval et moi* et en offre deux démonstrations avec *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*. En bon disciple de Diderot, Beaumarchais précise la doctrine de son maître dans l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*, puis l'illustre par deux drames. C'est pourtant l'œuvre de Sedaine qui témoigne le plus profondément des transformations que connaît l'esthétique dramatique vers 1760. Le genre évoluera ensuite : Sébastien Mercier fait applaudir les **dramas pathétiques** qui mettent en scène le peuple, et la période révolutionnaire favorise l'éclosion du **mélodrame**.

Le renouveau de la comédie

La comédie puise sa vitalité dans un retour aux **formes scéniques audacieuses**, apparues au XVII^e siècle. Elle s'adapte à l'évolution de la société dans le théâtre de Regnard, de Dacourt et de Lesage. Rappelée à Paris par le régent, la troupe des Comédiens-Italiens offre à Marivaux l'occasion de fonder une nouvelle forme théâtrale, la **comédie poétique**, qui multiplie à l'infini les variations autour de la **surprise de l'amour**, les oscillations entre le conscient et l'inconscient, entre le jeu et la sincérité.

Le goût du XVIII^e siècle pour la sensibilité et la vertu explique la réussite de la **comédie moralisante** que ne dédaignent à l'occasion ni Marivaux ni Voltaire. Beaumarchais compose des « parades » avant de donner avec *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* le modèle de la **comédie d'intrigue** structurée, nourrie d'une verve narquoise et tourbillonnante ; une comédie qui véhicule la pensée des Lumières et annonce la comédie moderne.

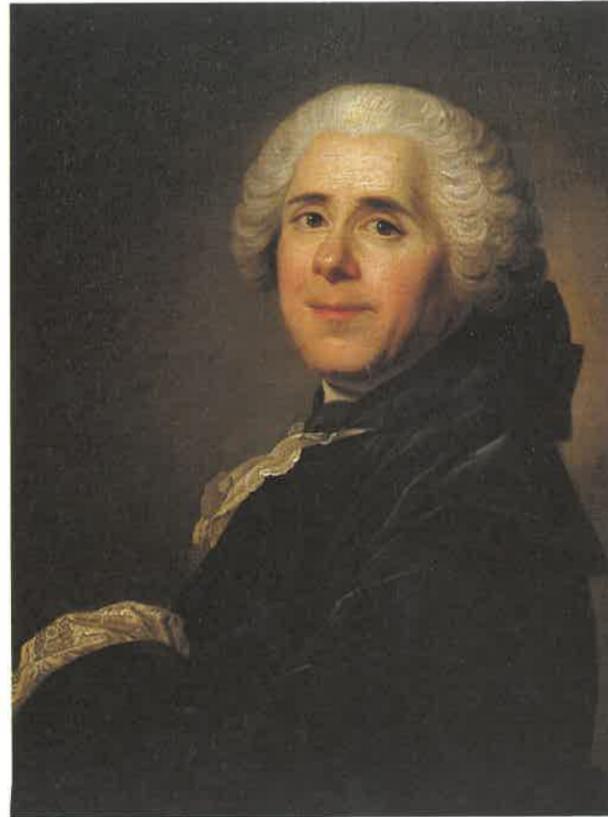
Scène de la comédie italienne.
Peinture du XVIII^e siècle. Paris,
Musée Carnavalet.



1708 REGNARD : *Le Légataire universel*.
1709 LESAGE : *Turcaret*.
1718 VOLTAIRE : *Œdipe*.
1722 MARIVAUX : *La Surprise de l'amour*.
1725 MARIVAUX : *L'Île des esclaves*.
1730 MARIVAUX : *Le Jeu de l'amour et du hasard*.
1732 MARIVAUX : *Le Triomphe de l'amour*.
1732 VOLTAIRE : *Zaire*.
1737 MARIVAUX : *Les Fausses Confidences*.
1741 VOLTAIRE : *Mahomet*.
1749 VOLTAIRE : *Nanine ou le Préjugé vaincu*.
1753 DESTOUCHES : *Le Dissipateur*.

1755 MARIVAUX : *La Femme fidèle*.
1755 VOLTAIRE : *L'Orphelin de la Chine*.
1757 DIDEROT : *Le Fils naturel*.
Entretiens avec Dorval.
1758 DIDEROT : *Le Père de famille*.
Discours de la poésie dramatique.
1765 SEDAINE : *Le Philosophe sans le savoir*.
1767 BEAUMARCHAIS : *Essai sur le genre dramatique sérieux*.
1775 MERCIER : *La Brouette du vinaigrier*.
1775 BEAUMARCHAIS : *Le Barbier de Séville*.
1778 VOLTAIRE : *Œdipe*.
1784 BEAUMARCHAIS : *Le Mariage de Figaro*.

1. UN THÉÂTRE DE L'AMOUR-MYSTÈRE : MARIVAUX (1688-1763)



Pierre Marivaux d'après J.-B. Van Loo.
Château de Versailles.

L'AUTEUR

Après avoir tenté la fortune littéraire avec ses romans, Marivaux donne en 1720 une comédie poétique, *Arlequin poli par l'amour*, qui lui vaut son premier succès. Il fait alors rapidement figure de maître dans un genre où, durant vingt ans, il équilibre l'ironie et la sensibilité, la passion romanesque pour la femme et l'absence complète d'illusions à son égard. Sa carrière théâtrale est jalonnée par une succession de comédies destinées à la troupe des Comédiens-Italiens, dont il apprécie la fantaisie, la grâce et les mimiques expressives.

De 1720 à 1740, Marivaux est un des principaux fournisseurs de la Comédie-Italienne. Zanetta Benozzi, dite Silvia, deviendra l'étoile de ses comédies à partir de *La Surprise de l'amour* (1722) : l'idée de génie de l'écrivain est de ne pas lui faire jouer des rôles créés d'avance, mais de la prendre elle-même comme personnage. Qu'elle ait été l'actrice d'un seul rôle – dont elle sait renouveler l'intérêt d'une comédie à l'autre – convient parfaitement à Marivaux, plus soucieux de surprendre chez ses héros familiers de nouveaux secrets que de créer des personnages nouveaux.

La comédie d'analyse : La Surprise de l'amour (1722)

En 1722, Marivaux écrit *La Surprise de l'amour* pour l'actrice Zanetta Benozzi. Plusieurs de ses comédies sont des « surprises de l'amour », qui illustrent toujours le même sujet – la peur d'aimer –, et où l'auteur se plaît à rivaliser avec lui-même.

Trahi par une infidèle, Lelio s'est retiré à la campagne avec son valet Arlequin. Mais il ne peut refuser la visite de la Comtesse qui habite la propriété voisine. On dit du mal de l'amour, on étale une indifférence provocante, on annonce son départ, on revient, on discute le mariage des domestiques. Au troisième acte, Colombine, plaidant le faux pour que sa maîtresse découvre le vrai, affirme que Lelio ne cherche qu'à la fuir (voir ci-dessous). Finalement Colombine et Arlequin amènent Lelio aux pieds de la Comtesse et obtiennent un aveu réciproque.

▪ Est-ce que j'aimerais ? ▪

MARIVAUX
La Surprise de l'amour
(1722)

5 COLOMBINE. – [...] Vous savez que M. Lelio fuit les femmes ; cela posé, examinons ce qu'il vous dit : « Vous ne m'aimez pas, madame ; j'en suis convaincu, et je vous avouerai que cette conviction m'est absolument nécessaire », c'est-à-dire : « Pour rester où vous êtes, j'ai besoin d'être certain que vous ne m'aimez pas ; sans quoi je décamperais. » C'est une pensée désobligeante, entortillée dans un tour honnête, cela me paraît assez net.

LA COMTESSE. – Cette fille-là n'a jamais eu d'esprit que contre moi ! Mais Colombine, l'air affectueux et tendre qu'il a joint à cela ?...

10 COLOMBINE. – Cet air-là, madame, peut se signifier encore qu'un homme honteux de dire une impertinence, qu'il adoucit le plus qu'il peut.

15 LA COMTESSE. – Non, Colombine, cela ne se peut pas ; tu n'y étais point, tu ne lui as pas vu prononcer ces paroles-là : je t'assure qu'il les a dites d'un ton de cœur attendri. Par quel esprit de contradiction veux-tu penser autrement ? J'y étais ; je m'y connais, ou bien Lelio est le plus fourbe de tous les hommes ; et, s'il ne m'aime pas, je fais vœu de détester son caractère. Oui, son honneur y est engagé : il faut qu'il m'aime, ou qu'il soit un malhonnête homme ; il aurait donc voulu me faire prendre le change ?

20 COLOMBINE. – Il vous aimait peut-être, et je lui avais dit que vous pourriez l'aimer ; mais vous vous êtes fâchée, et j'ai détruit mon ouvrage. J'ai dit tantôt à Arlequin que vous ne songiez nullement à lui, et qu'enfin M. Lelio était l'homme du monde que vous aimeriez le moins.

25 LA COMTESSE. – Et cela n'est pas vrai. De quoi vous mêlez-vous, Colombine ? Si M. Lelio a du penchant pour moi, de quoi vous avisez-vous d'aller mortifier un homme à qui je ne veux point de mal, que j'estime ? Il faut avoir le cœur bien dur pour donner du chagrin aux gens sans nécessité ! En vérité, vous avez juré de me désobliger.

La comédie de la grâce : Le Jeu de l'amour et du hasard (1730)

Le Jeu de l'amour et du hasard confirme l'originalité de Marivaux. Créateur de la comédie d'analyse psychologique, le dramaturge manifeste cette originalité par sa subtilité, sa finesse et sa grâce. Imprégné de la virtuosité du théâtre italien et de la préciosité, il entend charmer, et non plus instruire comme Molière. Mais il introduit dans sa comédie des aspects moraux, comme la pudeur de Silvia, son angoisse un peu féministe devant les manœuvres des séducteurs, ou le mépris de Dorante pour les préjugés de classe (la naissance et la fortune).

Le Jeu de l'amour et du hasard connaît très vite le succès au XVIII^e siècle, même si parfois le public partage le malaise social de Dorante et Silvia, tous deux séduits par une personne de rang inférieur. Les interprétations contemporaines mettent en évidence la forme italienne de l'œuvre, qui favorise le discours social et ses masques.



Le Jeu de l'amour et du hasard. Mise en scène d'Alfredo Arias au Théâtre de la Commune à Aubervilliers en 1987.

Lisette, femme de chambre de Silvia, encourage sa maîtresse au mariage de convenance avec Dorante, inconnu d'elle et que son père a choisi. Mais Silvia s'inquiète : trop de mariages sont malheureux parce que les hommes dissimulent leurs sentiments. Elle décide donc de changer de costume avec Lisette pour examiner en toute liberté le prétendant. Mais Dorante a eu la même idée : il arrive avec l'habit de son laquais Bourguignon, qui de son côté le remplace. Dans ce jeu de masques et de dupes le public, complice, bénéficie d'une situation privilégiée, rit des quiproquos et de l'incapacité où se trouvent Dorante et Silvia à s'identifier avec leur rôle de domestique. Quand Dorante lui révèle sa véritable identité, Silvia continue le jeu – ce ne sera plus celui du hasard, mais celui de l'amour. Elle laisse son frère Mario exciter la jalousie de Dorante en feignant d'aimer Silvia, et réussit à se faire offrir le mariage dans son rôle de soubrette.

COLOMBINE. – Tenez, madame, dussiez-vous me quereller, vous aimez cet homme à qui vous ne voulez point de mal. Oui, vous l'aimez. [...]

LA COMTESSE. – Ah !

30 COLOMBINE. – Eh bien ! voilà un soupir ; c'est un commencement de franchise : achevez donc.

LA COMTESSE. – Colombine !

COLOMBINE. – Madame ?

LA COMTESSE. – Après tout, aurais-tu raison ? Est-ce que j'aimerais ?

35 COLOMBINE. – Je crois qu'oui ; mais d'où vient vous faire un si grand monstre de cela ? Eh bien ! vous aimez, voilà qui est bien rare !

LA COMTESSE. – Non, je n'aime point encore.

COLOMBINE. – Vous avez l'équivalent de cela.

40 LA COMTESSE. – Quoi ! je pourrais tomber dans ces malheureuses situations, si pleines de troubles, d'inquiétudes, de chagrin : moi, moi ! Non, Colombine, cela n'est pas fait encore ; je serais au désespoir. Quand je suis venue ici triste, tu me demandais ce que j'avais : ah ! Colombine, c'était un pressentiment du malheur qui devait m'arriver.

MARIVAUX, *La Surprise de l'amour*, III, 2 (1722)

■ POUR LE COMMENTAIRE COMPOSÉ

Inspirez-vous, pour la rédaction de ce commentaire composé, du plan sommaire proposé.

1. Un dialogue théâtral :

- où les propos ignorent les situations sociales : c'est la suivante qui mène la scène ;
- où Colombine emprunte le lexique et les modalités de l'autorité – douce et persuasive à l'occasion ;
- où la Comtesse, tout en se débattant (ce que traduisent les négations et les interrogations) évolue vers l'aveu de sa faiblesse (ce que marque le fréquent emploi de l'exclamation).

2. L'amour aux prises avec l'amour-propre.

- L'amour est considéré par la Comtesse comme une

situation de dépendance et de douleur, et même comme un malheur (lignes 40-43).

- Et pourtant la Comtesse est si sensible à l'amour de Lelio qu'elle trahit l'intérêt qu'elle porte à son voisin, soit par ses propos (lignes 11-17 ; 22-24) soit par un soupir, frémissement de passion mal contrôlée (ligne 29).

3. L'équivoque de l'univers marivaudien.

- L'héroïne est déchirée entre son aversion pour les faiblesses du cœur et son amour naissant.
- Le dialogue est construit comme un combat, qui se termine par la défaite de la Comtesse.
- La prise de conscience de l'amour se fait dans la souffrance.

POINT DE VUE CRITIQUE

L'utopie d'un moraliste

« Il serait ridicule de faire de Marivaux un "classique de la liberté", un précurseur de la Révolution. Marivaux est un moraliste plutôt qu'un réformateur. Mais un moraliste à la manière de Fénelon, qu'il rappelle souvent, un moraliste sensible aux injustices sociales. C'est au nom de la raison et de la bonté qu'il s'en prend à ces injusti-

ces, comme aux travers et aux tares des individus. À l'homme tel que l'ont fait les conditions sociales, l'égoïsme, la vanité et l'aveuglement, il oppose non pas peut-être, comme Rousseau, l'homme de la nature, plutôt l'homme purifié à la fois par la nature et la réflexion. »

Marcel ARLAND, *Introduction au Théâtre complet de Marivaux*, © éd. Gallimard, La Pléiade, 1961.

SILVIA. – Que vous importent mes sentiments ?

DORANTE. – Ce qu'ils m'importent, Lisette ? peux-tu douter encore que je ne t'adore ?

SILVIA. – Non, et vous me le répétez si souvent que je vous crois, mais pourquoi m'en persuadez-vous ? que voulez-vous que je fasse de cette pensée-là, Monsieur ? Je vais vous parler à cœur ouvert. Vous m'aimez ; mais votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous. Que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire ! La distance qu'il y a de vous à moi, mille objets¹ que vous allez trouver sur votre chemin, l'envie qu'on aura de vous rendre sensible², les amusements d'un homme de votre condition, tout va vous ôter cet amour dont vous m'entretenez impitoyablement. Vous en rirez peut-être au sortir d'ici, et vous aurez raison. Mais moi, Monsieur, si je m'en ressouviens, comme j'en ai peur, s'il m'a frappée, quel secours aurai-je contre l'impression qu'il m'aura faite ? Qui est-ce qui me dédommagera de votre perte ? Qui voulez-vous que mon cœur mette à votre place ? Savez-vous bien que, si je vous aimais, tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde ne me toucherait plus ? Jugez donc de l'état où je resterais ; ayez la générosité de me cacher votre amour. Moi qui vous parle, je me ferais un scrupule de vous dire que je vous aime, dans les dispositions où vous êtes ; l'aveu de mes sentiments pourrait exposer³ votre raison, et vous voyez bien aussi que je vous les cache.

DORANTE. – Ah ! ma chère Lisette, que viens-je d'entendre ? tes paroles ont un feu qui me pénètre ; je t'adore, je te respecte. Il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne ; j'aurais honte que mon orgueil fût contre toi ; et mon cœur et ma main t'appartiennent.

MARIVAUX, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, III, 8 (1730)

1. Personnes essayant de se faire aimer.
2. Amoureux.
3. Mettre en danger.

■ **LECTURE MÉTHODIQUE**

Analyse linéaire : la tirade de Silvia

Les premières réactions de Silvia

1. Que traduit la particule négative ?
2. Quelle est la valeur de la conjonction « et » ?
3. Qu'implique le verbe « persuader » qui relève du vocabulaire de la rhétorique ?
4. Qu'exprime la seconde interrogation, avec l'emploi du mot « pensée » et l'usage péjoratif du démonstratif « là » ?

La transposition du débat sur un plan rationnel

1. Montrez comment la crainte de l'héroïne s'élargit dans une vision d'avenir pessimiste fondée sur la différence des conditions sociales (lignes 6-8).
2. Où Silvia, cessant un instant de plaider pour Lisette, réapparaît-elle dans une présentation sévère des mœurs au sortir de la Régence ? (lignes 8-10).
3. « Votre condition ». Comment l'incompatibilité soulevée par la pseudo-Lisette tourne-t-elle à une

vision dramatisée ? (lignes 10-12).

Une jeune fille sans défense (lignes 12-16)

1. Relevez les aveux d'amour déguisés.
2. À quel effet concourent l'accumulation des interrogations, l'emploi du futur et du conditionnel ?
3. Quelles craintes de Silvia (celles qui ont poussé l'héroïne à se déguiser) réapparaissent ?
4. Après l'affirmation que l'amour ne peut être qu'absolu (lignes 15-16), Silvia fait appel à la « générosité » de Dorante. Qu'implique ce mot ?

L'aveu de Silvia (lignes 17-21)

1. Comment la pseudo-Lisette introduit-elle, retarde-t-elle et enrobe-t-elle son aveu ?
2. En quoi l'héroïne passionnée devient-elle tendre et touchante ?

Les sentiments des personnages

1. Expliquez la gravité du sujet et de l'enjeu.
2. Analysez les ressources oratoires mises par Silvia au service de Lisette. Montrez qu'elles ne réussissent pas à masquer les inquiétudes et le trouble de Silvia.

La comédie de l'ambiguïté :
Les Fausses Confidences (1737)

Marivaux, entre 1732 et 1737, s'oriente vers la comédie morale avec *L'École des mères*, *La Mère confidente* ou *Le Legs*, tout en publiant cinq des onze volumes de *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* (voir p. 401 et 404). Son travail de moraliste et de romancier explique l'importance accordée au réalisme dans *Les Fausses Confidences* : Marivaux enracine la pièce dans la vie quotidienne et sociale, même s'il retrouve la grâce née de l'esprit du jeu. Si la spontanéité l'emporte sur l'obstacle présenté par les conditions sociales, la gaieté ne tient qu'à un fil : Marivaux montre comment et pourquoi l'illusion de l'amour peut s'identifier à la certitude de l'amour. On découvre, par ailleurs, dans *Les Fausses Confidences* l'héroïne la plus hardie et la pièce la plus nouvelle du siècle : avant *Le Mariage de Figaro*, Marivaux allie l'émoi du cœur et le trouble charnel. Très appréciée à l'époque romantique, la comédie triomphera en 1946 avec la mise en scène de Jean-Louis Barrault qui fait de Dubois le personnage principal.

La construction dramatique des *Fausse Confidences* illustre le double registre décelé par Jean Rousset chez Marivaux : d'un côté l'aveuglement d'Araminte, une jeune et riche veuve que sa mère cherche à marier avec un comte, mais qui est éprise sans le savoir et sans le vouloir (car son amour-propre l'empêche d'avouer son penchant) de Dorante, un bourgeois ruiné qu'elle a engagé comme intendant ; de l'autre, la clairvoyance « démasquante » d'un « personnage-spectateur », le valet Dubois, dont l'ingéniosité et les « fausses confidences » conduisent Araminte à surmonter les préjugés sociaux et à avouer courageusement son amour pour Dorante. L'intrigue fonctionne donc à la façon d'un piège qui conduit les deux héros à leur bonheur.

■ « Je le renverrais bien ; mais ce n'est pas là ce qui le guérira » ■

MARIVAUX
Les Fausses Confidences
■ (1737)

Sensible à la séduction de Dorante, Araminte l'a engagé comme intendant. Elle s'entretient de ce choix avec son valet Dubois, ancien domestique de Dorante, qui lui révèle l'amour éperdu de Dorante à son égard. C'est la « fausse confiance » (révélation calculée pour obtenir le résultat inverse de celui que Dubois paraît vouloir obtenir : l'information est exacte, mais l'intention trompeuse) essentielle de la pièce.

DUBOIS. – Il y a six mois qu'il est tombé fou ; il y a six mois qu'il extravague d'amour, qu'il en a la cervelle brûlée, qu'il en est comme un perdu : je dois bien le savoir, car j'étais à lui, je le servais ; et c'est ce qui m'a obligé de le quitter ; et c'est ce qui me force de m'en aller encore ; ôtez cela, c'est un homme incomparable.

5 ARAMINTE, *un peu boudant*. – Oh bien ! il fera ce qu'il voudra, mais je ne le garderai pas. On a bien affaire d'un esprit renversé¹, et, peut-être encore, je gage, pour quelque objet² qui n'en vaut pas la peine, car les hommes ont des fantaisies !...

1. Egaré.
2. Personne.

DUBOIS. – Ah ! vous m'excuserez ; pour ce qui est de l'objet, il n'y a rien à dire. Malepeste³ ! sa folie est de bon goût.

ARAMINTE. – N'importe, je veux le congéder. Est-ce que tu la connais, cette personne ?

DUBOIS. – J'ai l'honneur de la voir tous les jours ; c'est vous, Madame.

ARAMINTE. – Moi, dis-tu ?

15 DUBOIS. – Il vous adore ; il y a six mois qu'il n'en vit point, qu'il donnerait sa vie pour avoir le plaisir de vous contempler un instant. Vous avez dû voir qu'il a l'air enchanté⁴ quand il vous parle.

ARAMINTE. – Il y a bien en effet quelque petite chose qui m'a paru extraordinaire. Eh ! juste ciel ! le pauvre garçon, de quoi s'avise-t-il ?

20 DUBOIS. – Vous ne croiriez pas jusqu'où va sa démente ; elle le ruine, elle lui coupe la gorge. Il est bien fait, d'une figure passable, bien élevé et de bonne famille ; mais il n'est pas riche ; et vous saurez qu'il n'a tenu qu'à lui d'épouser des femmes qui l'étaient, et de fort aimables⁵, ma foi, qui offraient de lui faire sa fortune⁶, et qui auraient mérité qu'on la leur fit elles-mêmes. 25 Il y en a une qui n'en saurait revenir⁷, et qui le poursuit encore tous les jours ; je le sais, car je l'ai rencontrée.

ARAMINTE, avec négligence. – Actuellement ?

DUBOIS. – Oui, Madame, actuellement ; une grande brune très piquante⁸, et qu'il fuit. Il n'y a pas moyen, Monsieur refuse tout. « Je les tromperais, me disait-il ; je ne puis les aimer, mon cœur est parti. » Ce qu'il disait quelquefois la lame à l'œil ; car il sent bien son tort.

ARAMINTE. – Cela est fâcheux ; mais où m'a-t-il vue avant de venir chez moi, Dubois ?

DUBOIS. – Hélas ! Madame, ce fut un jour que vous sortîtes de l'Opéra, 35 qu'il perdit la raison. C'était un vendredi⁹, je m'en ressouviens ; oui, un vendredi ; il vous vit descendre l'escalier, à ce qu'il me raconta, et vous suivit jusqu'à votre carrosse ; il avait demandé votre nom, et je le trouvai qui était comme extasié ; il ne remuait plus.

ARAMINTE. – Quelle aventure !

40 DUBOIS. – J'eus beau lui crier : « Monsieur ! » Point de nouvelles, il n'y avait personne au logis¹⁰. À la fin, pourtant, il revint à lui avec un air égaré ; je le jetai dans une voiture, et nous retournâmes à la maison. J'espérais que cela se passerait, car je l'aimais ; c'est le meilleur maître ! Point du tout, il n'y avait plus de ressource¹¹. Ce bon sens, cet esprit jovial, cette humeur charmante, 45 vous aviez tout expédié¹², et dès le lendemain nous ne fîmes plus tous deux, lui, que rêver à vous, que vous aimer ; moi d'épier depuis le matin jusqu'au soir où vous alliez.

ARAMINTE. – Tu m'étonnes à un point !...

DUBOIS. – Je me fis même ami d'un de vos gens qui n'y est plus, un garçon 50 fort exact¹³, qui m'instruisait, et à qui je payais la bouteille. « C'est à la Comédie¹⁴ qu'on va », me disait-il ; et je courais faire mon rapport, sur lequel, dès quatre heures¹⁵, mon homme était à la porte. C'est chez Madame celle-ci, c'est chez Madame celle-là ; et, sur cet avis, nous allions toute la soirée habiter la rue, ne vous déplaise, pour voir Madame entrer et sortir lui dans un fiacre, et moi derrière, tous deux morfondus¹⁶ et gelés, car c'était dans 55 l'hiver ; lui ne s'en souciait guère, moi jurant par-ci par-là pour me soulager.

ARAMINTE. – Est-il possible ?

DUBOIS. – Oui, Madame. À la fin, ce train de vie m'ennuya ; ma santé s'altérait, la sienne aussi. Je lui fis accroire que vous étiez à la campagne ; il 60 le crut, et j'eus quelque repos ; mais n'alla-t-il pas, deux jours après, vous rencontrer aux Tuileries¹⁷, où il avait été s'attrister de votre absence ! Au retour, il était furieux, il voulut me battre, tout bon qu'il est ; moi, je ne le voulus point, et je le quittai. Mon bonheur ensuite m'a mis chez Madame, où,

La Finette, par Antoine Watteau (1684-1721)
Paris, Musée du Louvre.
Watteau s'est plu à rendre l'univers du marivaudage et ses divers personnages.



à force de se démener, je le trouve parvenu à votre intendance ; ce qu'il ne troquerait pas contre la place de l'empereur.

65 ARAMINTE. – Y a-t-il rien de si particulier ? Je suis si lasse d'avoir des gens qui me trompent, que je me réjouissais de l'avoir, parce qu'il a de la probité ; ce n'est pas que je sois fâchée, car je suis bien au-dessus de cela.

DUBOIS. – Il y aura de la bonté à le renvoyer. Plus il voit Madame, plus il s'achève¹⁸.

70 ARAMINTE. – Vraiment, je le renverrais bien ; mais ce n'est pas là ce qui le guérira. Je ne sais que dire à Monsieur Remy qui me l'a recommandé ; et ceci m'embarrasse. Je ne vois pas trop comment m'en défaire honnêtement.

DUBOIS. – Oui ; mais vous ferez un incurable, Madame.

75 ARAMINTE, vivement. – Oh ! tant pis pour lui. Je suis dans des circonstances où je ne saurais me passer d'un intendant ; et puis, il n'y a pas tant de risque que tu le crois. Au contraire, s'il y avait quelque chose qui pût ramener¹⁹ cet homme, c'est l'habitude de me voir plus qu'il n'a fait ; ce serait même un service à lui rendre.

DUBOIS. – Oui, c'est un remède bien innocent. Premièrement, il ne vous 80 dira mot ; jamais vous n'entendrez parler de son amour.

ARAMINTE. – En es-tu bien sûr ?

MARIVAUX, *Les Fausses Confidences*, I, 14 (1737)

3. L'exclamation exprime l'admiration.

4. Charmé, ensorcelé.

5. Dignes d'être aimées.

6. Dubois joue sur l'ambiguïté du mot dans la langue classique : en plus de son sens actuel, le terme a le sens de bonheur. La pièce est une interrogation troublante sur le thème de la sincérité : quelle est la part de l'amour réel dans l'ambition de Dorante : faire « fortune ».

7. Changer de goût.

8. Le type même de la « femme fatale » au XVIII^e siècle.

9. Le jour où les gens du monde vont à l'Opéra.

10. Il avait perdu la raison.

11. De remède pour le sauver.

12. Fait disparaître.

13. Fidèle dans ses rapports.

14. La Comédie-Française.

15. Le spectacle au XVIII^e siècle commence à cinq heures et demie (dix-sept heures trente).

16. Pénétrés d'humidité.

17. Lieu de promenade à la mode au XVIII^e siècle.

18. Se tue.

19. Ramener à la raison.

■ POUR LE COMMENTAIRE COMPOSÉ

Inspirez-vous, pour la rédaction de ce commentaire composé, du plan sommaire qui suit et des questions qui l'accompagnent.

1. Mécanique dramatique, conventions sociales et fausse confiance.

- Pourquoi Araminte ne peut-elle pas avouer son penchant pour Dorante ?
- En quoi consiste dès lors le rôle de Dubois ?
- Quel est le but réel de la « fausse confiance » ?

2. Un meneur de jeu diabolique.

- Quelles sont les étapes successives du stratagème de Dubois ?
- Où apparaît la clairvoyance dynamique et démasquante de Dubois, personnage-témoin et porte-parole du dramaturge dans la pièce ?
- En quoi Dubois apparaît-il solidement enraciné dans une vie quotidienne sur laquelle il porte témoignage ? Vous paraît-il proche de son (ancien) maître et sincèrement attaché à lui ?

3. L'évolution des sentiments d'Araminte.

- Pourquoi Araminte est-elle d'abord boudeuse et dépitée (lignes 6-9) ?
- Comment se traduit le bouleversement d'Araminte devant la révélation complète de la vérité ?
- Comment la jalousie libère-t-elle le romanesque d'Araminte ?
- Récapitulez les formules qui soulignent la jubilation amoureuse d'Araminte et son art de jouer (et de se jouer) la comédie.

■ AU-DELÀ DU TEXTE

Composition française

- Louis Juvet écrit : « Le théâtre est fait pour apprendre aux gens qu'il y a autre chose que ce qui se passe autour d'eux, que ce qu'ils croient voir ou entendre, qu'il y a un envers à ce qu'ils croient l'endroit des choses et des êtres, pour les révéler à eux-mêmes. »
- Expliquez et commentez ces réflexions en vous appuyant sur des exemples empruntés à vos lectures ou aux représentations auxquelles vous avez assisté.

REGARD SUR LE MARIVAUDAGE

■ LA DRAMATURGIE

Fantaisie romanesque. Les éléments de la dramaturgie italienne – travestissement, mensonges, parodies... – sous-tendent la construction de la plupart des comédies de Marivaux : presque toutes les pièces sont bâties sur un ou plusieurs déguisements, qu'il s'agisse d'un état civil qui se cache, ou d'un cœur qui se masque.

Naissance de l'amour et obstacles à l'amour. Marivaux concentre l'intérêt de l'action sur la prise de conscience du sentiment : il peint un amour naissant, qui n'est pas arrivé à une connaissance vraie de lui-même. Cet amour naît d'une lutte avec des obstacles extérieurs ou intérieurs qu'il lui faut surmonter. Dans le *Jeu de l'amour et du hasard*, c'est l'amour-propre qui interdit à Dorante (comme à Silvia) de s'avouer qu'il aime une suivante (ou un valet). Tous deux souffrent de cet amour.

■ L'ANATOMIE DU CŒUR

Entre le conscient et l'inconscient. Les comédies reposent sur un jeu de feintes et d'esquives qui retarde le moment où les personnages devront reconnaître la présence de l'amour. **On se dupe soi-même** : c'est la « pitié » qui « oblige » Araminte à conserver son intendant ! L'amour se réfugie dans le subconscient, mais comme sa force est irrésistible, il émerge peu à peu à la conscience.

Jeu et sincérité. Tout, dans les comédies de Marivaux, n'est que jeu, malgré la profonde sincérité des personnages. **Le spectateur est complice** de l'auteur : au début du *Jeu...*, il est engagé dans le quiproquo créé par le double déguisement, et ne peut douter d'un dénouement heureux.

2. LE DRAME BOURGEOIS : DIDEROT (1713-1784)

L'AUTEUR

Soucieux de prolonger sur la scène la propagande encyclopédique et de se renouveler, Diderot se livre dès 1753 à un travail ininterrompu de réflexion sur le théâtre. Il offre la première manifestation de cette recherche avec l'ensemble constitué par *Le Fils naturel* et les *Entretiens avec Dorval sur le Fils naturel* qui apparaissent comme une réponse possible aux interrogations du siècle sur la portée morale et sociale du théâtre. Aux critiques lancées contre *Le Fils naturel*, il répond aussitôt par une nouvelle pièce qui lui permet de combler une lacune soulignée dans les *Entretiens avec Dorval* : la condition du père de famille n'a tenté aucun dramaturge. Poursuivant la démonstration, il adjoint au *Père de famille* (1758) un *Discours de la poésie dramatique* : le nouveau genre théâtral vise à représenter les hommes dans leur état ordinaire et dans leurs sentiments courants par un dialogue simple et vrai.

L'ŒUVRE - ÉTUDE

Entretiens avec Dorval (1757)

Présentant Dorval, personnage principal du *Fils naturel*, comme l'auteur de la pièce, Diderot imagine trois *Entretiens* où Dorval lui expose sa conception du drame dans un dialogue qui théorise les principes mis en actes dans la pièce. Aux commentaires de scènes successives du *Fils naturel* s'ajoutent des considérations sur le théâtre en général, la valeur morale de la représentation du réel, la vraisemblance, les tableaux, la mimique et l'intuition de l'acteur, les différents genres, leur hiérarchie et leurs caractères et la poétique du genre sérieux : le dialogue tente de définir « la tragédie domestique et bourgeoise » et la « comédie larmoyante » qui constituent le drame.

■ Les fondements sociologiques du drame

DIDEROT
Entretiens avec Dorval
(1757)

MOI. – Mais, quels seront les sujets de ce comique sérieux, que vous regardez comme une branche nouvelle du genre dramatique ? Il n'y a, dans la nature humaine, qu'une douzaine, tout au plus, de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits.

5 DORVAL. – Je le pense.

MOI. – Les petites différences qui se remarquent dans les caractères des hommes ne peuvent être maniées aussi heureusement que les caractères tranchés.

DORVAL. – Je le pense. Mais savez-vous ce qui s'ensuit de là ?... Que 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 ; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait
 15 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
 20 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.

MOI. – Il me semble qu'on a déjà traité plusieurs de ces sujets.

DORVAL. – Cela n'est pas. Ne vous y trompez point.

25 MOI. – N'avons-nous pas des financiers dans nos pièces ?

DORVAL. – Sans doute, il y en a. Mais le financier n'est pas fait.

MOI. – On aurait de la peine à en citer une sans un père de famille.

DORVAL. – J'en conviens ; mais le père de famille n'est pas fait. En un mot, je vous demanderai si les devoirs des conditions, leurs avantages, leurs
 30 inconvénients, leurs dangers ont été mis sur la scène. Si c'est la base de l'intrigue et de la morale de nos pièces. Ensuite, si ces devoirs, ces avantages, ces inconvénients, ces dangers ne nous montrent pas, tous les jours, les hommes dans les situations très embarrassantes.

MOI. – Ainsi, vous voudriez qu'on jouât l'homme de lettres, le philosophe,
 35 le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant.

DORVAL. – Ajoutez à cela toutes les relations : le père de famille, l'époux, la sœur, les frères. Le père de famille ! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père
 40 de famille !

Songez qu'il se forme tous les jours des conditions nouvelles. Songez que rien peut-être ne nous est moins connu que les conditions, et ne doit nous intéresser davantage.

DIDEROT, *Entretiens avec Dorval* (1757)

■ LECTURE MÉTHODIQUE

Sens et mouvement du texte

La progression dialectique

1. En quoi Dorval apparaît-il comme un maître qui enseigne à son disciple ?
2. Étudiez dans la première tirade de Moi l'association immédiate d'une objection à la question posée.
3. Comment Dorval fournit-il d'emblée la réponse à la question de Moi. Relevez les trois points de son argumentation.

La peinture des conditions

1. Qu'entend Dorval par condition ? A quelle classe sociale se réfère-t-il ?
2. Pour Diderot, c'est la condition qui détermine le caractère. En quoi cette conception met-elle en question la théorie classique de l'homme éternel ?

3. Comment Diderot annonce-t-il ce qu'on appellera plus tard le « réalisme » ?

4. Que pensez-vous de la valeur moralisatrice attribuée à ce nouveau théâtre qui s'inscrit d'abord dans la sphère familiale ?

■ AU-DELÀ DU TEXTE

Composition française

- « Si nous jouons comme des pièces historiques des pièces tirées de notre époque, il se pourrait que le spectateur découvre la relativité de ses conditions de vie. Or cette prise de conscience est la première manifestation de l'esprit « critique », écrit Bertold Brecht (*Petit Organon pour le théâtre*, 1948).

Commentez et discutez ces affirmations, inspirées par la théorie des conditions chères à Diderot, en vous appuyant sur des exemples précis.

3. UN THÉÂTRE EN LIBERTÉ : BEAUMARCHAIS (1732-1799)

L'AUTEUR

Les affaires ou les lettres ?

Par sa biographie, Beaumarchais ressemble plus à un personnage de roman qu'à un écrivain. Né dans une famille d'horlogers cultivée et artiste, Pierre-Augustin Caron met au point un nouveau procédé de technique horlogère : il fabrique bientôt des montres pour Mme de Pompadour et pour les filles de Louis XV, dont il devient ensuite le professeur de harpe et de flûte. Le voilà lancé, et il prend le nom de Beaumarchais. Il entame alors une carrière d'homme de lettres – il écrit plusieurs « parades » –, de courtisan et d'homme d'affaires. Il sera accusé à tort d'avoir falsifié le testament de son associé, le banquier Paris-Duverney.

Le triomphe

À partir de 1774, Beaumarchais se consacre à des missions secrètes pour le compte du roi, sans pour autant négliger sa carrière littéraire. *Le Barbier de Séville*, attendu avec impatience par le Tout-Paris de l'époque, triomphe à la Comédie-Française en 1775.

Toujours aussi industriel, Beaumarchais devient armateur pour le compte des « insurgents » américains, fonde la Société des auteurs dramatiques, édite à Kehl les œuvres complètes de Voltaire et commande la Compagnie des Eaux. On s'écrase, en 1784, à la première du *Mariage de Figaro*, enfin joué après quatre ans de censures et d'interdictions. L'année suivante, on reprend à Trianon *Le Barbier de Séville* avec... Marie-Antoinette dans le rôle de Rosine et le comte d'Artois dans celui de Figaro. Beaumarchais meurt en 1799, refusant toute sépulture chrétienne.

L'ŒUVRE - ÉTUDE 1

Le Barbier de Séville (1775)

Beaumarchais reprend en 1772 le canevas d'une de ses « parades » pour en faire un opéra-comique, que les Comédiens-Italiens refusent. Il transforme alors sa pièce en une comédie en quatre actes, riche en bouffonneries et en parties chantées, mais celle-ci est interdite par la censure (1773). Deux ans plus tard, il fait représenter par les Comédiens-Français un *Barbier* en cinq actes (dimension traditionnelle pour les grandes comédies). La pièce déçoit par ses longueurs. Beaumarchais la resserre en quatre actes, accentue son rythme et privilégie les effets comiques. C'est un triomphe !

Le Comte Almaviva est venu à Séville retrouver une inconnue, la belle Rosine, qu'il a entrevue à Madrid. Il fait le guet au petit jour sous le balcon de Bartholo, le tuteur de la jeune fille. Survient un importun. C'est... son ancien valet Figaro, maintenant barbier, qui lui offre son aide et le presse d'agir : le mariage de Bartholo avec Rosine est fixé au lendemain. Au second acte, le Comte se déguise en officier de cavalerie et réussit à glisser une lettre à Rosine. Au troisième acte, Almaviva arrive sous un nouveau déguisement, celui d'un maître de chant chargé de remplacer l'hypocrite Bazile, prétendument malade : la leçon de chant se transforme en double déclaration d'amour. Une course de vitesse s'engage au quatrième acte : Almaviva réussira-t-il à enlever Rosine avant que Bartholo l'ait contrainte au mariage ?

■ « Je me presse de rire de tout, de peur
d'être obligé d'en pleurer » ■

BEAUMARCHAIS
Le Barbier
de Séville
(1775)

1. Coquin, fripon.

2. Du ministre.

3. Employé dans le service des soins médicaux.

4. Centre de reproduction et d'élevage des chevaux. Au XVIII^e siècle les chevaux servent, dans l'armée et dans la vie civile, comme moyen de transport, comme animaux d'attelage et de labour.

5. Séville est en Andalousie. Figaro est de retour dans un pays qu'il connaît bien.

6. La charge.

7. Manqué de.

8. Trois races que la malice castillane (ou parisienne) considère comme robustes (et naïfs).

9. Qui m'a quitté.

10. Parodie du style épique de Voltaire dans *La Henriade* (IX, 45) : « La sombre jalousie au teint pâle et livide. »

11. Petits poèmes galants offerts en guise d'envoi de fleurs.

12. Dame imaginaire au nom emprunté à la poésie amoureuse grecque.

13. Devinette en vers, déjà à la mode chez les *Précieuses* de Molière.

14. Le *Mercur* de France en publie dans chaque livraison et la solution paraît dans le journal suivant.

15. Petits poèmes amoureux exigeant une formule tendre et subtile.

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

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

LE COMTE. – Cette tournure grotesque...

FIGARO. – Je ne me trompe point ; c'est le comte Almaviva.

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

FIGARO. – C'est lui-même, monseigneur.

LE COMTE. – Maraud¹ ! si tu as dit un mot...

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

10 LE COMTE. – Je ne te reconnais pas, moi. Te voilà si gros et si gras...

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

LE COMTE. – Pauvre petit ! Mais que fais-tu à Séville ? Je t'avais autrefois recommandé dans les bureaux² pour un emploi.

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

15 LE COMTE. – Appelle-moi Lindor. Ne vois-tu pas à mon déguisement que je veux être inconnu ?

FIGARO. – Je me retire.

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

FIGARO. – Le ministre, ayant égard à la recommandation de Votre Excellence, me fit nommer sur-le-champ garçon apothicaire³.

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

FIGARO. – Non ; dans les haras⁴ d'Andalousie⁵.

25 LE COMTE, *riant*. – Beau début !

FIGARO. – Le poste n'était pas mauvais, parce qu'ayant le district⁶ des pensements et des drogues, je vendais souvent aux hommes de bonnes médecines de cheval...

LE COMTE. – Qui tuaient les sujets du roi.

30 FIGARO. – Ah ! ah ! il n'y a point de remède universel, mais qui n'ont pas laissé⁷ de guérir quelquefois des Galiciens, des Catalans, des Auvergnats⁸.

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

FIGARO. – Quitté ? c'est bien lui-même⁹ ; on m'a desservi auprès des puissances.

35 *L'envie aux doigts crochus, au teint pâle et livide...*¹⁰

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

FIGARO. – Voilà précisément la cause de mon malheur, Excellence. Quand on a rapporté au ministre que je faisais, je puis dire, assez joliment, 40 des bouquets¹¹ à Cloris¹², que j'envoyais des énigmes¹³ aux journaux¹⁴, qu'il courait des madrigaux¹⁵ de ma façon, en un mot, quand il a su que j'étais imprimé tout vif, il a pris la chose au tragique, et m'a fait ôter mon emploi sous prétexte que l'amour des lettres est incompatible avec l'esprit des affaires.



Préville dans le rôle de Mascarille. Peinture de Carl Van Loo, XVIII^e siècle. Paris, Comédie-Française.

16. De conduite malhonnête.

17. À considérer les vertus.

18. Tout de même.

19. C'est au café Procope, en face de l'ancien Théâtre-Français, que se montent les cabales (voir note 20).

20. Conspiration littéraire destinée à faire « tomber » une pièce de théâtre.

21. De la rancune.

22. Gros moustique d'Amérique du Sud. Mais un des censeurs du *Barbier de Séville* s'appelait Marin.

23. Journalistes (= ceux qui écrivent dans les feuilles).

45 LE COMTE. – Puissamment raisonné ! et tu ne lui fis pas représenter...

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

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

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

LE COMTE. – Paresseux, dérangé¹⁶...

60 FIGARO. – Aux vertus¹⁷ qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ?

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

FIGARO. – Non, pas tout de suite.

65 LE COMTE *l'arrêtant*. – Un moment... J'ai cru que c'était elle... Dis toujours, je t'entends de reste¹⁸.

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

70 LE COMTE. – Ah ! miséricorde !

FIGARO. (*Pendant sa réplique, le comte regarde avec attention du côté de la jalousie.*) – En vérité, je ne sais comment je n'eus pas le plus grand succès, car j'avais rempli le

75 parterre des plus excellents travailleurs ; des mains... comme des battoirs ; j'avais interdit les gants, les cannes, tout ce qui ne produit que des applaudissements sourds ; et, d'honneur, avant la pièce, le café¹⁹ m'avait paru dans les meilleures dispositions pour moi. Mais les efforts de la cabale²⁰...

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

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

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

FIGARO. – Ah ! comme je leur en²¹ garde ! morbleu !

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

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

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

FIGARO. – C'est mon bon ange. Excellence puisque je suis assez heureux pour retrouver mon ancien maître. Voyant à Madrid que la république des lettres était celle des loups, toujours armés les uns contre les autres, et que livrés au mépris où ce risible acharnement les conduit, tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins²², les envieux, les feuillistes²³, les libraires, les censeurs, et tout ce qui s'attache à la peau des malheureux gens de lettres, achevaient de déchiqueter et sucer le peu de

24. Plongé dans un abîme de dettes.
 25. L'argent qu'il gagne en étant barbier.
 26. Figaro énumère les provinces qui se trouvent entre Madrid et Séville.
 27. Au sens propre et au sens figuré (familièrement = étant le plus malin).

substance qui leur restait ; fatigué d'écrire, ennuyé de moi, dégoûté des autres, abîmé de dettes²⁴ et léger d'argent ; à la fin, convaincu que l'utile 100 revenu du rasoir²⁵ est préférable aux vains honneurs de la plume, j'ai quitté Madrid ; et, mon bagage en sautoir, parcourant philosophiquement les deux Castilles, la Manche, l'Estramadure, la Sierra-Morena, l'Andalousie²⁶, accueilli dans une ville, emprisonné dans l'autre, et partout supérieur aux événements ; loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là, aidant au temps, supportant le 105 mauvais, me moquant des sots, bravant les méchants, riant de ma misère et faisant la barbe à tout le monde²⁷, vous me voyez enfin établi dans Séville, et prêt de nouveau à servir. Votre Excellence en tout ce qu'il lui plaira de m'ordonner.

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

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

LE COMTE. – Sauvons-nous !

FIGARO. – Pourquoi ?

LE COMTE. – Viens donc, malheureux ! tu me perds. (*Ils se cachent.*)

BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, 1, 2 (1775)

LECTURE MÉTHODIQUE

Le sens de la scène

Le personnage de Figaro

1. Quels traits physiques peignent le personnage ?
2. En quoi sa parole facile et son ingéniosité le rapprochent-elles des valets de Molière ?
3. Comme Beaumarchais, Figaro a exercé toutes sortes de métiers. Que lui apporte cette expérience ?
4. Ses échecs ont-ils joué sur le caractère de Figaro ?
5. Pourquoi la gaieté communicative de Figaro a-t-elle séduit les spectateurs habitués aux drames ?

La critique sociale

1. Dégagez les divers éléments dans la critique de la société française.
2. Quelles railleries seraient encore valables aujourd'hui ?
3. Comment la satire utilise-t-elle un décor espagnol de fantaisie ?
4. Faites la part de la satire traditionnelle et du persiflage inspiré à Beaumarchais par ses mésaventures personnelles.

Le style

L'art de la réplique

1. Relevez les répliques symétriques (lignes 2-5). En quoi leur écriture conventionnelle relève-t-elle d'une situation de farce ?
2. Étudiez, dans la première partie, les répliques interrompues. Recherchez le motif de l'interruption, la nature de l'élément interrompu et de l'interruption, les rapports entre ces deux éléments, et l'effet obtenu.

L'animation du dialogue

Relevez des exemples de procédés servant à animer le dialogue :

- les ellipses ;
- les reprises de mots ;
- les jeux de mots ;
- les maximes percutantes (et insolentes).

La tirade de Figaro

Illustrez dans cette grande tirade :

- la double série d'oppositions entre les formulations d'attente et les formulations de décision ;
- le contraste entre l'accumulation de groupes construits en rythme binaire* et l'élégante richesse de la phrase finale.

Le Mariage de Figaro (1784)

La bataille du *Mariage de Figaro* apparaît comme le grand événement théâtral du siècle des Lumières. Beaumarchais achève en 1780 le deuxième volet de ce qui sera une trilogie. Devant l'opposition de la censure, Beaumarchais décide de la lire dans les salons. Alerté par les « petites phrases » de l'œuvre, Louis XVI veut en prendre connaissance et déclare : « Il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse. » Le succès des lectures privées tourne à la fronde aristocratique : le comte d'Artois, frère du roi, se fait l'ardent défenseur de la comédie. Finalement, le roi cède et, le 27 avril 1784, la première du *Mariage de Figaro* est un triomphe. Avec cette comédie, observe Pierre Frantz, « le théâtre des philosophes tenait son chef-d'œuvre... Cet esprit de Beaumarchais qui est le plus brillant vecteur de la diffusion philosophique, esprit digne de celui de Voltaire ».

Plusieurs années ont passé depuis le dénouement du *Barbier de Séville*. Le comte Almaviva, devenu grand « corrégidor » d'Andalousie, et la comtesse Rosine vivent dans un château à trois lieues de Séville. Figaro, devenu concierge du château, doit épouser le jour même Suzanne, la camériste de la comtesse.

Mais le comte est maintenant volage et libertin : il délaisse son épouse et courtise sa camériste. Suzanne accepte un rendez-vous du comte, mais c'est Chérubin, un jeune page amoureux de la comtesse, que les deux femmes déguisent pour remplacer Suzanne. Les ruses qu'emploie l'inventif barbier pour déjouer les projets de son maître sur sa fiancée forment un imbroglio complexe semé de quiproquos et de travestissements. La comtesse se déguise en camériste et le comte lui déclare sa flamme. Mais Figaro, héros et victime d'une comédie sentimentale fondée sur l'éventuelle infidélité de Suzanne, assiste caché à la scène et se croit trahi : il en vient à douter de lui-même dans un monologue célèbre, le plus long de la littérature théâtrale classique. Finalement Almaviva, convaincu d'infidélité par sa femme, obtiendra son pardon, Figaro épousera Suzanne : « tout finit par des chansons » comme dit le vaudeville final, bouquet de ce brillant feu d'artifice.

Le monologue de Figaro

BEAUMARCHAIS
Le Mariage de Figaro
 (1784)

FIGARO, seul, se promenant dans l'obscurité, dit du ton le plus sombre :
 Ô femme ! femme ! femme ! créature faible et décevante !... nul animal créé ne peut manquer à son instinct ; le tien est-il donc de tromper ?... Après m'avoir obstinément refusé quand je l'en¹ pressais devant sa maîtresse ; à l'instant qu'elle me donne sa parole², au milieu même de la cérémonie³... Il riait en lisant, le perfide ! et moi, comme un benêt !... Non, Monsieur le comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie !... Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ?
 10 Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus : du reste, homme assez ordinaire ! tandis que moi, morbleu ! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes ; et vous voulez jouter⁴ !... On vient... c'est elle... ce n'est personne⁵. – La nuit est noire
 15 en diable, et me voilà faisant le sot métier de mari, quoique je ne le sois qu'à moitié ! (*Il s'assied sur un banc.*) Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? Fils de je ne sais pas qui⁶, volé par des bandits, élevé dans leurs mœurs, je

1. De donner un rendez-vous au comte et d'envoyer à sa place le page Chérubin travesti en demoiselle (II, 2).
2. De ne pas accorder de rendez-vous au comte (IV, 1).
3. La fête donnée au château en l'honneur du mariage de Figaro et de Suzanne, au cours de laquelle Suzanne a glissé au comte le billet du faux rendez-vous (IV, 9).
4. Vous mesurer avec moi.
5. La blessure de Figaro est si profonde que son imagination le trompe.

6. Figaro vient d'apprendre (III, 16) que Marceline est sa mère et Bartholo son père.

7. Voir *Le Barbier de Séville*, I, 2.

8. J'aurais mieux fait de me mettre.

9. Je compose à la hâte. Le verbe est imagé : Figaro bâcle une œuvre indigne d'une reliure solide et durable.

10. Il se conforme à une mode du siècle. Il ne s'agit pas du harem, mais du palais des princes mahométans.

11. Il a compté sans la « coexistence pacifique » entre les chefs d'État.

12. Le gouvernement de Constantinople.

13. La Cyrénaïque, partie orientale de la Libye.

14. Huissier chargé des saisies.

15. Est proposée comme sujet de concours par une Académie.

16. Sa valeur nominale et sa valeur réelle.

17. Son revenu réel.

18. La Bastille, désignée par une formule générale qui rend la satire plus forte.

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 vétérinaire⁷ ! – Las d'attrister des bêtes malades, et pour faire un métier contraire, je me jette à corps perdu dans le théâtre : me fussé-je mis⁸ une pierre au cou ! Je broche⁹ une comédie dans les mœurs du sérail¹⁰ ; auteur espagnol, je crois pouvoir y fronder Mahomet sans scrupule¹¹ : à l'instant un envoyé... de je ne sais où se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime Porte¹², la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Égypte, les royaumes de Barca¹³, 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 recors¹⁴, la plume fichée dans sa perruque ; en frémissant je m'évertue. Il s'élève¹⁵ 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'argent¹⁶ et sur son produit net¹⁷, sitôt je vois, du fond d'un fiacre, baisser pour moi le pont d'un château fort¹⁸, à l'entrée duquel je laissai l'espérance¹⁹ et la liberté. (*Il se lève.*) Que je voudrais bien tenir sur un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent, quand une bonne disgrâce a cuvé son orgueil ! Je lui dirais... que les sottises imprimées n'ont d'importance qu'aux lieux où l'on en gêne le cours ; que, sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur ; et qu'il n'y a que les petits hommes



Le Mariage de Figaro.
Mise en scène
de M. Maréchal à Marseille,
en 1989. Avec Jean-Paul
Bordes dans le rôle de Figaro.

19. Allusion à l'inscription que Dante place à l'entrée de son *Enfer* : « Vous qui entrez, laissez toute espérance. »

20. Allusion à l'instabilité ministérielle.

21. Voir note 15.

22. Car il était logé et nourri gratis.

23. Allusion aux réformes de Turgot.

24. Influents.

25. Empiéter sur le domaine réservé de quelqu'un (*Les brisées* sont les branches d'arbre cassées, mais non coupées, pour marquer la voie suivie par un animal que l'on chasse).

26. Journalistes payés à la feuille.

27. De nouveau.

28. Apte.

29. Allusion au développement de tripots clandestins dans les demeures de riches seigneurs. Le banquier est seul contre tous les autres joueurs au pharaon, jeu de carte où l'on mise de grosses sommes.

30. Ses instruments de barbier.

31. Les illusions de la gloire.

32. C'est le sujet du *Barbier de Séville*.

33. C'est le sujet du *Mariage de Figaro*.

34. Voir note 6. À l'acte III, scène 15, Figaro est condamné à rembourser une somme qu'il doit à Marceline ou à l'épouser. À la scène suivante il découvre que Marceline est sa mère.

35. Faible.

36. Au sens étymologique, événement décisif qui va permettre de juger.

qui redoutent les petits écrits. (*Il se rassied.*) Las de nourrir un obscur pensionnaire²⁰, on me met un jour dans la rue ; et comme il faut dîner, quoiqu'on ne soit plus en prison, je taille encore ma plume et demande à chacun de quoi il est question²¹, on me dit que, pendant ma retraite économique²², il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des productions²³, qui s'étend même à celles de la presse ; et que, pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit²⁴, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs. Pour profiter de cette douce liberté, j'annonce un récit périodique et, croyant n'aller sur les brisées²⁵ d'aucun autre, je le nomme *Journal inutile*. Pou-ou ! je vois s'élever contre moi mille pauvres diables à la feuille²⁶, on me supprime, et me voilà derechef²⁷ sans emploi ! – Le désespoir m'allait saisir ; on pense à moi pour une place, mais par malheur j'y étais propre²⁸ : il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. Il ne me restait plus qu'à voler ; je me fais banquier de pharaon²⁹ : alors, bonnes gens ! je soupe en ville, et les personnes dites *comme il faut* m'ouvrent poliment leur maison, en retenant pour elles les trois quarts du profit. J'aurais bien pu me remonter ; je commençais même à comprendre que, pour gagner du bien, le savoir-faire vaut mieux que le savoir. Mais, comme chacun pillait autour de moi, en exigeant que je fusse honnête, il fallut bien périr encore. Pour le coup je quittais le monde, et vingt brasses d'eau m'en allaient séparer lorsqu'un Dieu bienfaisant m'appelle à mon premier état. Je reprends ma trousse et mon cuir³⁰ anglais ; puis, laissant la fumée³¹ aux sots qui s'en nourrissent, et la honte au milieu du chemin, comme trop lourde à un piéton, je vais rasant de ville en ville, et je vis enfin sans souci. Un grand seigneur passe à Séville ; il me reconnaît, je le marie³² et, pour prix d'avoir eu par mes soins son épouse, il veut intercepter la mienne³³ ! Intrigue, orage à ce sujet. Prêt à tomber dans un abîme au moment d'épouser ma mère³⁴, 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.*) Ô 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 imbécile³⁵ ; 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 crise³⁶. (*Il se retire près de la première coulisse à sa droite.*)

BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, V, 3 (1784)

LECTURE MÉTHODIQUE

Le sens du texte

Un monologue d'une exceptionnelle longueur

1. Comment les mouvements de Figaro sur la scène (indiqués par des didascalies*) scandent-ils les moments successifs du monologue ?
2. Étudiez les changements de ton qui correspondent à ces mouvements du personnage.
3. Analysez le souci de variété qui apparaît dans l'alternance :
 - entre des considérations d'ordre général et des passages narratifs ;
 - entre les temps du passé et le présent.

Une blessure profonde

1. Faites ressortir, dans le point de départ et dans l'aboutissement du monologue, la souffrance de l'homme qui se croit trahi par celle qu'il aime.

2. En quoi cette émotion douloureuse enrichit-elle considérablement le personnage de Figaro ?

La satire politique et sociale

- Où apparaît le glissement entre l'humiliation de Figaro par son maître et l'invective contre la noblesse ?
- Relevez les idées essentielles des philosophes et de la bourgeoisie éclairée du XVIII^e siècle.
- En quoi ce monologue est-il subversif ?

Une interrogation existentielle

1. Quelle interrogation philosophique sur l'homme accompagne une vision critique qui conduit Figaro au scepticisme ?
2. Où le héros mesure-t-il la dimension irréductible de son individualité ?
3. Comment cette mise en question rejoint-elle une grande question du XVIII^e siècle, la recherche du bonheur ?

REGARD SUR LA COMÉDIE DE BEAUMARCHAIS

LA SATIRE POLITIQUE ET SOCIALE

En disciple de Diderot, fidèle à la conception moralisante du drame, Beaumarchais revendique dans la Préface du *Mariage de Figaro* le droit de **censurer les mœurs** sans se laisser enfermer par l'hypocrisie de la bienséance théâtrale.

Le théâtre est pour lui une tribune d'où l'auteur utilise l'insolence d'un Figaro pour fustiger les abus d'ordre social et politique.

GAIÉTÉ ET RÉALISME

L'originalité de Beaumarchais tient encore davantage à la nature de son comique. « Me livrant à mon gai caractère, explique-t-il, j'ai [...] tenté dans *Le Barbier de Séville* de ramener au théâtre l'**ancienne et franche gaieté** en l'alliant au ton léger de notre plaisanterie actuelle. » Il trouve le secret de cette gaieté dans **un esprit éblouissant** où foisonnent la verve et l'invention. Toutefois, **la profondeur humaine** des personnages contraste avec la fantaisie poétique ; elle s'affirme à travers les dialogues les plus étourdissants.

INTRIGUE ET CONNIVENCE

Cette recherche de l'effet se retrouve dans la construction de l'intrigue. La donnée initiale du *Barbier de Séville* est banale : « un vieillard prétend épouser demain sa pupille ; un jeune amant plus adroit le prévient et ce jour même en fait sa femme à la barbe et dans la maison du tuteur ». Mais Beaumarchais en tire parti pour enchaîner des situations qui surprennent le spectateur. **Coups de théâtre** et **péripéties** s'accumulent : le dramaturge brouille les pistes, et recherche **la connivence du public**.

▪ 566 ▪ XVIII^e SIÈCLE - UN GENRE À LA MODE, LE THÉÂTRE

BAZILE DE BEAUMARCHAIS À ROSSINI

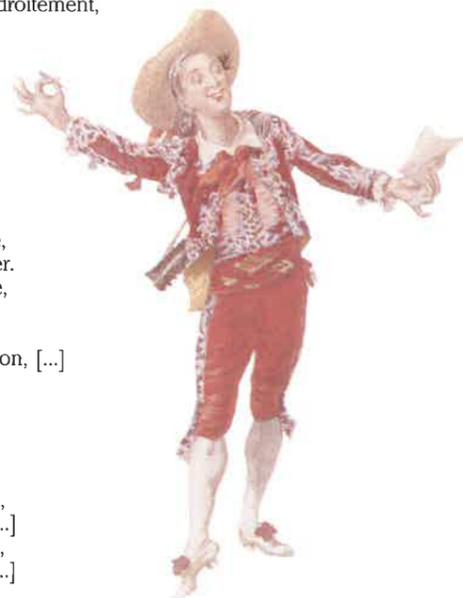
La célèbre tirade de Bazile sur la calomnie offre un bel exemple de morceau de bravoure : le principal allié de Bartholo, à la fois homme d'Église et maître de musique, parle à la fois comme Tartuffe et en musicien inspiré. Sa démonstration lyrique nous rappelle que la première version du Barbier est un

opéra-comique présenté en 1772 par Beaumarchais aux Comédiens Italiens. Le grand air de Bazile dans l'opéra de Rossini (1772-1868), Le Barbier de Séville, permet à la fois d'apprécier la musicalité du texte de Beaumarchais et de se demander si la création définitive du Barbier ne date pas de 1816.

La calomnie, monsieur ! vous ne savez guère ce que vous dédaignez ; j'ai vu les plus honnêtes gens prêts d'en être accablés. Croyez qu'il n'y a pas de plate méchanceté, pas d'horreurs, pas de conte absurde, qu'on ne fasse adopter aux oisifs d'une grande ville en s'y prenant bien ; et nous avons ici des gens d'une adresse !... D'abord, un bruit léger rasant le sol comme l'hirondelle avant l'orage, *pianissimo*, murmure et file et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille, et *piano, piano* vous le glisse en l'oreille adroitement. La mal est fait ; il germe, il rampe, il chemine, et *rinforzando* de bouche en bouche il va le diable ; puis, tout à coup, ne sait comment, vous voyez la calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'œil. Elle s'élanche, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, éclate et tonne, et devient, grâce au ciel, un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait ?

BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, II, 8 (1775)

- La calomnie est une brise,
Un Zéphyr assez charmant,
Qui, subtile, insensible,
Légèrement, tout doucement,
5 Commence, commence par murmurer.
Piano, piano, rasant la terre.
À voix basse, elle va sifflant,
Puis se répand, se répand,
Se répand en bourdonnant ;
10 Dans l'oreille du public,
Elle se glisse, elle se glisse adroitement,
Elle étourdit la tête, [...]
Elle étourdit, elle étourdit
Et fait gonfler la tête.
15 S'échappant de la bouche,
Le vacarme va croissant
Et grandit de jour en jour,
Le voilà courant partout ;
On dirait une tempête
20 Au fond des forêts,
Qui roule et gronde et clame,
Et vous fait d'horreur trembler.
Elle crève enfin, elle déborde,
Se propage et se redouble,
25 Et produit une explosion
Comme un vrai coup de canon, [...]
Un séisme, un ouragan, [...]
Un tumulte général
Qui retentit dans l'air, [...]
30 Et le pauvre calomnié,
Avili, foulé aux pieds,
Sous la réprobation publique,
N'a plus guère qu'à crever. [...]
Sous la réprobation publique,
35 N'a plus guère qu'à crever, [...]
Oui, à crever, etc.



ROSSINI et STERBINI, *Le Barbier de Séville* (opéra bouffe) I, 8 (1816) Traduction de Michel Orcel, in *L'Avant-Scène Opéra*, nov.-déc. 1981

LA COMÉDIE DE BEAUMARCHAIS ▪ 567 ▪

■ Mots-clés ■

Déguisement. V. MARIVAUX. Marivaux multiplie les travestissements qui permettent aux personnages de cacher aux autres (et parfois à eux-mêmes) leurs sentiments. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* quatre personnages sur six sont déguisés et échangent deux à deux leurs identités.

Épreuve. Expérience permettant de s'assurer de la sincérité des autres. Silvia éprouve la jalousie de Dorante pour savoir s'il sera un mari fidèle. Ce jeu de la vérité passe par la tromperie dans *Les Fausses Confidences*.

Mouvement. Les impulsions immédiates qui peuvent transparaître dans l'attitude d'un personnage tout en échappant à sa conscience et qui révèlent ses sentiments.

Peur de l'amour. L'amour produit souvent la peur : craignant de s'aliéner, hanté par l'inconstance, le personnage de Marivaux recourt au masque comme protection et comme défense de soi.

Sincérité. Une absolue exigence de sincérité guide les personnages de Marivaux : ils la recherchent par les voies de la connaissance rationnelle ; mais le travestissement, en les libérant des règles sociales, les aide à discerner la sincérité.

Conditions. V. DIDEROT. À l'analyse des caractères le drame substitue celle des conditions « sociales », c'est-à-dire des professions, des milieux familiaux et des relations sociales. C'est que pour Diderot l'homme s'explique par son milieu, sa classe sociale, son métier, sa famille.

Tableau. Les tableaux vivants, analogues à ceux que Diderot apprécie tellement dans l'œuvre de Greuze, remplacent les coups de théâtre et visent à créer une sympathie attendrissante.

Pantomime. V. BEAUMARCHAIS. Mimique ou partie gestuelle accompagnant le discours ou se substituant à lui. Elle se lie à l'action dramatique, une attitude ou une expression de physionomie pouvant traduire mieux l'émotion qu'une longue tirade.

Parade. À l'origine, ensemble de

scènes burlesques et grossières données par les bateleurs à la porte de leur théâtre pour attirer les passants. La parade devient au milieu du XVIII^e siècle un genre faussement populaire de salon.

■ Citations ■

MARIVAUX

• *La surprise de l'amour* : « Voilà que je vous aime ; cela est décidé et je n'y comprends rien. » (*La Double Inconstance*, III, 7)
« J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ces niches. » (Texte de Marivaux cité par d'Alembert dans son *Éloge de Marivaux*)

• *Les obstacles à l'amour* : « De toutes les façons de faire cesser l'amour, la plus sûre est de le satisfaire. Les cœurs ardents et sensibles cessent bientôt d'aimer parce qu'ils se hâtent trop d'aimer. » (*Le Cabinet du philosophe*)

• *Le jeu sur les mots et la progression de la pensée* : Léo : « Vous me haïrez si je ne vous quitte. » - Hortense : « Je ne vous hais plus quand vous me quittez. » (*Le Prince travesti*, II, 7)

BEAUMARCHAIS

• *L'Espagne ou le regard étranger* : « Nous ne sommes pas ici en France où l'on donne toujours raison aux femmes. » (*Le Barbier*, II, 15)

• *Le clin d'œil à un public « philosophe »* : Rosine : « Vous injuriez toujours notre pauvre siècle. » - Bartholo : « Pardon de la liberté ! Qu'a-t-il produit pour qu'on le loue ? Sottises de toute espèce : la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, l'Encyclopédie et les drames... » (*Le Barbier*, I, 3)

• *La critique sociale* : « Un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal. » (*Le Barbier*, I, 2)

« Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ? » (*Le Barbier*, I, 2)

« Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus. » (*Le Mariage*, V, 3)

• *Contre la censure* : « Sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur. » (*Le Mariage*, V, 3)

« Il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits. » (*Le Mariage*, V, 3).

• *Une société menacée* : « Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. » (*Le Barbier*, I, 2)

■ Éditions et Études ■

MARIVAUX : *Théâtre complet*, par Frédéric Deloffre, Garnier, 2 vol. 1990.

Le Prince travesti, l'île des esclaves, Le Triomphe de l'amour, par Jean Goldzink, Garnier-Flammarion, 1989.

Le Jeu de l'amour et du hasard, par Patrice Pavis, Livre de poche, 1985.

Les Fausses Confidences, par Michel Poupelin, Bordas, 1984.

BEAUMARCHAIS : *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, par René Pomeau, Garnier-Flammarion. *Théâtre*, par Jean-Pierre de Beaumarchais, Garnier, rééd. 1985.

Études

Pierre Pavis : *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publication de la Sorbonne, 1986.

Henri Coulet et Michel Gilot : *Marivaux*, Larousse réél, 1985.

Michel Lioure : *Le drame*, Colin, 1983.

René Pomeau : *Beaumarchais ou la Bizarre Destinée*, P.U.F., 1987.

Jacques Schérer : *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, rééd. 1980.

Ouvrage collectif : *Le Mariage de Figaro*, Éditions Ellipses, 1985.