



621-636

Distribution électronique Cairn pour Presses Universitaires de France © Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays. Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent article, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

La conscience du temps dans *Le Mariage de Figaro*

Jean -paul sermain [*]

Une chose est la fonction remplie par le temps et même la valeur que les personnages lui attribuent, autre chose est la conscience du temps qui implique de se détacher de l'événement, pour saisir en lui ce qui l'organise et le détermine : le temps est alors dissocié de ce qu'il contient, ressenti en tant que tel, comme forme vide de tout contenu. De façon paradoxale, cela exige de sortir de l'enchaînement qui définit la succession temporelle : le temps fait l'objet d'une perception dans un hors-temps, qu'il s'apparente à un sentiment d'éternité ou au contraire à une présence à soi dans un instant sans mesure [1]. Le genre de la comédie, au moins reconnu dans sa qualité discriminante jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et au-delà dans une mémoire ou une nostalgie néoclassique, accorde peu de place à l'une ou l'autre de ces dimensions, objective et subjective, du temps : tout au plus le mouvement même de la pièce finit-il par séparer un avant rejeté et dangereux d'un présent radieux et purifié de ses erreurs et de ses passions délétères. Le passé des personnages n'intervient que pour avoir fixé leurs inclinations vicieuses — chez Molière — ou leurs attitudes — d'hostilité à l'amour chez Marivaux. Le présent fait revenir à un état sain libéré de ces scories.

Il appartient au genre tragique de lester les personnages d'un passé décisif : c'est même cette histoire en partie méconnue qui les rend tragiques et qui se révèle dans son horreur au moment de l'*anagnorisis*. La conscience du temps qui peut leur être accordée se confond donc avec le sentiment du destin : le temps joue un rôle dominant par les événements qu'il a accumulés et par l'héritage maudit dont il a doté les héros. L'un des éléments que Nivelles de la Chaussée a voulu emprunter à la tragédie pour former sa nouvelle comédie ou drame, avant que Diderot ne hisse le projet sur un plan esthétique et politique, est cette incidence de l'histoire dans la situation difficile des personnages. Pour autant, ces derniers savent se libérer de ce boulet, il leur suffit de prendre la mesure de leurs erreurs et de leur responsabilité pour accéder au bonheur. Le passé n'est pas si affreux qu'il ne soit possible de le récupérer. Le drame donne ainsi à la consistance biographique des personnages une

grande importance. Il ménage un rapport au temps assez proche de celui de la tragédie, mais en inverse la coloration. Le temps n'accède à la conscience que par les événements dont il a été porteur, non pas pour être rejetés, comme dans la comédie, mais éclairés, triés et ordonnés.

Théoricien et praticien du drame [2], Beaumarchais a été sensible à cette innovation et, dans sa seconde comédie, *Le Mariage de Figaro*, il a accumulé toutes les manifestations possibles du temps dans ce genre, au point d'en faire une sorte de pièce exemplaire sur la question. Cela a été vu depuis longtemps, et je me contenterai d'en rappeler les principaux aspects, parce que cela me paraît constituer le cadre nécessaire à sa principale innovation : non seulement il fait accéder les personnages à une conscience du temps, mais il fait reposer sur cette conscience ses intentions les plus profondes [3].

LE TITRE ET LE SOUS-TITRE : DEUX MODES DE TEMPORALITÉ DU *MARIAGE* ET DEUX REGISTRES DE RÉFLEXION MÉTATHÉÂTRALE

Que la pièce ait, sur le temps, sur les fonctions et les aspects qu'il peut prendre, valeur de programme, récapitulatif d'une tradition et de ses changements au XVIII^e siècle, c'est ce qu'annonce son titre. Celui-ci a, pour un texte de théâtre, pleine valeur de seuil : programme liminaire pour les spectateurs et étranger à la vie jouée des personnages sur la scène et à leurs discours. Beaumarchais a pour cela tiré parti de l'habituel dédoublement du titre : sa comédie est à juste raison désignée habituellement par son sous-titre, *Le Mariage de Figaro*, au détriment de son titre, qui est *La folle Journée*. Le temps s'affiche donc comme une composante essentielle du sujet de la pièce, à côté de la plus traditionnelle mention du personnage principal, Figaro, lui-même porteur d'une mémoire. Le titre restreint le sens du sous-titre à une acception concrète strictement temporelle : il va être question de la journée du mariage. Par ces mots, Beaumarchais répond de façon humoristique aux attaques contre le genre du drame. Les critiques lui ont été hostiles : à la fin du XVIII^e siècle, c'est encore le cas par exemple de La Harpe dans son *Lycée* ou d'un novateur modéré comme Marmontel dans ses *Éléments de littérature*. Beaumarchais, qui va intégrer à sa comédie certaines des préoccupations du drame, commence par proclamer, dès le titre, son respect pour l'une des règles du théâtre [4] passées en maxime chez Boileau : « qu'en un temps, en un lieu, un seul fait accompli... ». Dans l'optique classique, 24 heures apparaissent comme les limites de dilatation vraisemblable du temps réel de la représentation, la convergence des trois unités devant assurer une concentration dramatique favorable à l'intérêt des spectateurs comme à la qualité de la pièce. Mais l'acte d'obédience de Beaumarchais a aussi un versant provocateur : ce qui est une contrainte poétique, ce qui doit assurer l'efficacité du texte à la scène, occupe le premier plan, devient le sujet même de la pièce [5]. La qualification donnée à la

journee, « folle », met aussi en évidence, de façon quasi publicitaire dans le goût de son auteur, l'une des qualités de sa dramaturgie ^[6], à même de rétablir la vigueur comique de la comédie, négligée par le drame : cette journée fait se succéder avec rapidité les événements selon les inventions des personnages qui prennent en main la conduite de l'action et produisent sur la scène même les péripéties multiples. L'épisode le plus fameux est celui où le comte, mimant sa découverte de Chérubin, soulevant un « rideau », « lève la robe du fauteuil » et y découvre le même Chérubin (acte I, scène 9). Ce qui relève du récit, de la narration d'un incident passé, participe ainsi d'un événement présent : le geste qui représentait devient, involontairement, un acte nouveau. Comme on le verra ultérieurement, cette absorption du passé dans le présent est caractéristique du rapport singulier au temps d'Almaviva et de son rival, Chérubin. Le mode dramatique signalé par le titre de Beaumarchais (la condensation d'une folle journée) entre donc dans la constitution de sa représentation du temps.

Les autres éléments du titre, en particulier le sous-titre qui, dans l'usage commun, désigne la comédie, « le mariage de Figaro », orientent aussi l'attention du lecteur sur plusieurs composantes de cette représentation du temps. Beaumarchais, comme il change la règle des vingt-quatre heures en sujet, fait aussi de ce qui est le terme traditionnel de la comédie, le mariage, ce qui l'occupe entièrement : l'obtention du mariage reste l'enjeu de la pièce, Almaviva jouant pour cela le rôle traditionnel de l'obstacle, mais cette résolution se fait au cours même de la journée des « noces » ^[7], dans son déroulement, des préparatifs matinaux à la soirée. Mis ainsi au centre du titre et de la comédie, le « mariage » est exploité par Beaumarchais pour ses multiples valeurs. C'est à la fois un sacrement religieux, un événement social marqué par la rédaction d'un contrat, et l'engagement d'un couple dans l'amour. Beaumarchais va y ajouter une quatrième composante : il fait l'objet d'un conflit de classes qui lui confère un enjeu politique. Cet élément n'est pas nouveau puisque Voltaire l'a traité déjà dans sa comédie *Le Droit du Seigneur* ^[8].

Le premier élément — le sacrement du mariage —, quoique soigneusement tenu à distance de la scène, pour des raisons de convenance, rappelle que le théâtre est né par opposition avec la cérémonie religieuse - ce qui signifie transformation et rupture. Double et envers si l'on veut, qui substitue à la célébration des grands moments fondateurs de l'histoire chrétienne la présentation des choix ouverts au spectateur comme sujet de son histoire. Au moment où le genre s'établit publiquement en France, Corneille avec *Polyeucte*, Rotrou avec *Le Véritable Saint Genest*, célèbrent le théâtre en prenant pour sujet ce double antérieur, sa capacité à le dire, à le réfléchir et à l'intégrer (c'est aussi une des valeurs essentielles du *Tartuffe* qui s'irrite de la volonté de l'Eglise de contrôler toute vie sociale ^[9]). C'est la tragédie qui a pris en charge, avec Corneille principalement, ce passage d'un temps eschatologique à un temps politique. La comédie de Beaumarchais rejoue ce changement sur son registre, en prenant en compte les autres valeurs, plus attendues,

du mariage.

Figaro et Suzanne l'envisagent dans la première scène comme le terme attendu de leur histoire d'amour. La reconnaissance de cette histoire d'amour est sociale : elle passe par un contrat. C'est ici qu'intervient le comte : réunissant en féodal à l'ancienne des pouvoirs économiques et juridiques, il entend faire acheter son accord des faveurs de Suzanne, rétablissant ainsi ce « droit du seigneur » auquel il a renoncé. *De jure*, pas *de facto*, entend-il préciser. Ce conflit confère au mariage de Figaro sa portée politique, conforme à l'évolution des Lumières de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Beaumarchais fait en effet glisser l'opposition traditionnelle de la comédie entre le barbon et les jeunes amants (exploitée dans le *Barbier de Séville*), vers une autre entre le maître et les domestiques. Figaro pourrait être plus vieux qu'Almaviva, même si Beaumarchais a estompé cet écart éventuel en supprimant « la petite Figaro » dont son valet était affublé dans le *Barbier de Séville*, et qu'il a laissé un autre couple (Marceline-Bartholo) aux prises avec un enfant illégitime. C'est la réaction de Figaro qui transforme son combat contre son maître en ce qui apparaîtra au XIX^e siècle comme une lutte des classes bourgeoise dont le sens serait réductible à l'opposition du mérite et de la naissance ^[10].

Les trois valeurs principales du mariage qui intéressent les personnages, l'amoureuse, la sociale et la politique, se manifestent en effet dramatiquement dans un conflit lié à un espace féodal, celui de la grande « maison » d'Almaviva, et à l'histoire qui lie de façon étroite les personnages. La grande trouvaille de Beaumarchais, on l'a assez souligné, consiste en effet à avoir repris dans sa nouvelle comédie les personnages de l'ancienne, *Le Barbier de Séville*, de les avoir ainsi dotés d'un passé et d'avoir utilisé le temps entre les deux œuvres pour produire les transformations de leur situation et de leurs sentiments ^[11]. Il résolvait ainsi avec une rare élégance le problème du genre mixte qui le plus souvent prenait une teinte uniformément sombre sans rien garder de la comédie (dont il était censé pourtant se nourrir pour moitié) ^[12]. Les personnages du *Mariage*, en presque toutes les circonstances, sont pleins d'esprit et de gaieté, mais le passé vient jeter sur l'ensemble une ombre mélancolique qui, par moment, s'épaissit et renforce l'inquiétude ou la douleur provoquées par l'inconstance masculine et les violences des puissants. Les différentes manières dont les personnages vivent le temps procèdent de leur rapport au passé, de leur façon de l'inscrire ou de l'ignorer dans le présent, et elles sont solidaires des grandes oppositions qui structurent la pièce.

TROIS RAPPORTS AU TEMPS AU CŒUR DES CONFLITS DU MARIAGE

Le rapport au temps des personnages se définit dans les relations antagonistes qu'ils entretiennent et dans les actions qu'ils engagent les uns contre les autres. Il est

indissociable d'un projet et des tentatives pour le mener à bien. On peut en distinguer trois principalement qui correspondent aux trois grandes forces en jeu dans la pièce.

– *Les quarts d'heure du comte*. – Dans la première scène de l'acte un ^[13], Suzanne apprend à Figaro comment le comte entend utiliser la topographie particulière des lieux : la proximité de la chambre à coucher des valets lui permettra, une fois Figaro éloigné par une bonne course, d'être « en deux pas » à la porte et là, d'obtenir de Suzanne « certain quart d'heure, seul à seule, qu'un ancien droit du seigneur... ». Cette accusation donnerait au comte un visage réactionnaire : il voudrait revenir à un privilège antérieur, mais ce serait trop dire, puisque, comme on le voit aujourd'hui dans les situations post-coloniales, il doit recourir à de nouveaux moyens conformes à la loi (le secret, la corruption) pour retrouver ce qui lui était donné autrefois de droit. Dans la psychologie du comte, ce nouvel obstacle fait même tout le prix de la faveur à obtenir. Le terme de « quart d'heure » définit, de façon presque obscène, la durée du dépuçage fantasmé de Suzanne, il fixe surtout de façon expressive le terme même du désir du comte : il n'anticipe rien au-delà avec Suzanne sinon de recommencer la même chose avec une autre femme (Suzanne comprend, comme le village, une autre victime ^[14]). Le comte n'envisage pas les conséquences de sa poursuite sur le mariage de Figaro : il le soumettrait d'emblée à une logique vénale et adultère ^[15]. Cette indifférence explique aussi qu'il n'entre pas dans le débat que Figaro voudrait ouvrir à son profit sur ce qui doit revenir au mérite et à la naissance. Figaro le voit uniquement appliquer les ressources habituelles du courtisan qui seraient aussi celles du diplomate, devenues presque ridicules par leur objet minuscule : il s'enferme dans les limites étroites des trois unités de lieu, de temps et d'action que Beaumarchais a fixées à sa comédie ^[16]. Cet horizon si restreint qui fixe le comte dans un présent sans cesse renouvelé explique qu'il n'ait aucun sens de gratitude envers Figaro qui l'a aidé à gagner Rosine (devenue la comtesse) dans le *Barbier*, qu'il puisse être à la fois inconstant et jaloux envers son épouse. Quand celle-ci déguisée en Suzanne demande à son époux pourquoi il la délaisse, il invoque sa « satiété » et le besoin de « variété » : « En vérité Suzon, j'ai pensé mille fois que si nous poursuivons ailleurs ce plaisir qui nous fuit chez elles, c'est qu'elles n'étudient pas assez l'art de soutenir notre goût, de se renouveler à l'amour, de ranimer, pour ainsi dire, le charme de leur possession, par celui de la variété » (acte V, scène 7). Le comte attribue ce goût de la « variété » à la « marche de la nature ». Il appartient à l'épouse de donner le change par des artifices qui lui permettent d'offrir elle-même cette variété (la pratique de cet art conduira la comtesse sur le chemin de l'adultère..., dans la dernière pièce de la trilogie). Le comte échappe au temps en vivant dans un présent qu'il doit soutenir d'un désir toujours neuf. Il est dans la pièce un opérateur privilégié de l'improvisation constante de l'intrigue et de ses brusques sauts. Continuellement saisi dans des mouvements tactiques à très courte portée, il ne s'abstrait qu'une seule fois de son adhésion pleine à chaque « quart d'heure » et prend conscience de la minceur de son projet et de l'impossibilité de se sous-traire à

10

son désir. A l'acte III, scène 4, il s'interroge : « qui donc m'enchaîne à cette fantaisie ? ». Il découvre le caractère tragique d'un enchaînement substituant à un objet de chasse un autre qui lui est fixé par l'articulation de la pulsion sexuelle sur un imaginaire restreint. Cette dispersion fait qu'Almaviva ne revendique jamais un idéal de séducteur ou de libertin : il n'est ni Don Juan, ni Versac, ni Valmont, ni Casanova [17]. Les conflits dans la pièce ne s'articulent sur aucune discussion idéologique. Almaviva ne revendique pas son pouvoir : il en profite. Il est ainsi doublement opposé à la comtesse, qui vit dans la fidélité au passé, et à Figaro, qui vit dans l'attente d'un progrès. On verra qu'il les rejoint par un autre aspect de l'expérience du temps de ces deux personnages, ce qui pourrait expliquer aussi sa proximité avec l'auteur.

– *La nostalgie de la comtesse.* – Le rapport au temps de la comtesse a été merveilleusement capté par Da Ponte et Mozart avec l'air fameux qui commence par ces mots : « dove sono i bei momenti du dolcezza et di piacer ? » (acte IV, scène 3). La comtesse voit le moment de la naissance de l'amour comme un âge d'or qui fait ressentir douloureusement la dégradation du présent. Elle s'attribue la faute du délaissement du comte et mesure le temps à l'usure : « Ah, je l'ai trop aimé ! je l'ai lassé de mes tendresses et fatigué de mon amour ; voilà mon seul tort avec lui » (acte II, scène 1). L'abandon du comte a pour effet de dissocier la comtesse d'elle-même, de la séparer de son passé, de créer une déchirure. A l'issue de la grande scène de jalousie de l'acte II, pour se faire pardonner, le comte appelle sa femme « Rosine », à quoi la comtesse répond : « Je ne la suis plus, cette Rosine que vous avez tant poursuivie ! Je suis la pauvre Comtesse Almaviva, la triste femme délaissée, que vous n'aimez plus » (le comte ignore cette plainte). Elle tire de ce sentiment de perte l'ambition d'imiter Figaro et de combattre pour regagner son amour, mais elle le fait dans une visée différente du valet, pour rétablir un état perdu [18].

– *Figaro dans le sens de l'histoire.* – Pour Figaro, le comte et la comtesse vivent dans un temps qui se répète : on pourrait leur prêter le jugement final attribué par Lampedusa au héros du *Guépard*, pour qui tout doit changer pour que rien ne change. A l'inverse, Figaro perçoit le temps par les transformations qu'il apporte et veut les infléchir dans le sens du progrès grâce à l'action individuelle et collective. Il veut épouser Suzanne parce que le comte a aboli le droit du seigneur [19]. Il conteste à la noblesse toute légitimité puisque ses privilèges ne reposent ni sur une compétence personnelle ni sur l'utilité publique. Toutes ces idées sont banales en 1784; l'originalité de Beaumarchais est de montrer comment la situation particulière de Figaro l'amène à les former et à les revendiquer : comme rien ne lui a été donné à la naissance (à l'inverse d'Almaviva), il peut, dans le fameux monologue de l'acte V, se détacher de son présent, prendre une position d'extériorité, interpréter son passé, mesurer la justesse de ses choix, tirer de ses échecs une leçon, anticiper des alternatives [20]. La conscience de soi et le travail de la mémoire sont la condition de

[11]

[12]

son action. Dans cet appel au progrès, il est rejoint par sa mère qui comprend son destin individuel de femme abandonnée après l'amour et méprisée, en le rapportant à la situation injuste des femmes et elle fait de sa propre révolte le principe d'une revendication plus large, d'un changement collectif à venir. Il a été facile de relever l'analogie entre ces discours et le ridicule échec du maître injuste devant le peuple réuni et les pensées des hommes de 1789 portés par l'esprit de réforme. La pièce de Beaumarchais est nourrie de l'inspiration politique de la fin du XVIII^e siècle.

Le Mariage de Figaro intègre ainsi diverses expériences du temps qui participent à la caractérisation des personnages, à la structuration de l'action et à la définition des valeurs en conflit. En lui-même, ce phénomène peut s'expliquer par l'attention de la fin du XVIII^e siècle au temps vécu et à l'influence d'une nouvelle manière, philosophique, de concevoir l'histoire qui dégage la direction générale des événements et des civilisations et anticipe ainsi sur les termes de leur dynamique propre. Il témoigne d'un renouvellement profond dans la construction des personnages et de la comédie, comme porté par les tentatives, certes peu concluantes, du drame ou du genre mixte, plus généralement par l'incidence des voies ouvertes à l'invention romanesque par Richardson et Rousseau. Toutefois, ce lien profond du *Mariage de Figaro* aux conceptions du sujet qui dominant le XVIII^e siècle et aux manières inédites de saisir l'expérience du temps n'est clairement avéré que par la présence d'une dernière forme de sensibilité au temps, vécue dans la sensation et dans un contact avec la nature. Présence subreptice mais aux incidences profondes parce qu'elle vient remettre en question la portée et l'ambition des autres rapports au temps plus ouvertement commentés. Se confirme ainsi notre remarque préalable sur le caractère paradoxal de la conscience du temps, qui suppose de se sortir de son identification à l'événement et donc de son inscription dans une succession sinon une histoire : l'échappée de la conscience vide le temps de son épaisseur et de sa visée, confronte le sujet à lui-même dans un vis-à-vis qui peut impliquer le plus grand trouble mais aussi comme une liberté sans responsabilité.

EN MARGE DE L'ACTION, L'ACCÈS À LA CONSCIENCE DU TEMPS

Le grand monologue de Figaro, qui attire l'attention du spectateur par sa singularité dramatique, donne de l'ampleur aux attaques éparses du valet contre son maître et ses privilèges. Si Figaro renonce à l'amour de Suzanne dans cet instant de crise où il se croit déjà trompé, avant même la nuit de noces, il n'en reste pas moins soulevé par un désir de revanche sociale. Ce que ce récit doit à la tradition picaresque et à son évocation amère des élans et des échecs follement accumulés serait ainsi renouvelé dans un sens politique et même progressiste. Mais si Figaro commence bien sur le ton de la revendication anti-aristocratique, dans l'exaltation de ses propres mérites, il conclut sur un tout autre registre, par une interrogation sur son identité, sur

l'impossibilité de saisir le moi, dispersé dans le chaos de ses différents moments ou de ses multiples propriétés : « O bizarre suite d'événements ! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? Forcé de parcourir une 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 gaîté me l'a permis : encore je dis ma gaîté, sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce moi dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues ; puis un chétif être imbécile ; un petit animal folâtre; un jeune homme ardent aux plaisirs... » (acte V, scène 3).

Cette dernière partie du monologue marque une rupture forte avec la visée progressiste initiale, et adopte les conceptions du sujet et du temps élaborées par la philosophie sensualiste. Il épouse le dynamisme introspectif de la conscience de soi que Locke a mis au centre de sa théorie de l'entendement humain, laissant le sujet se constituer dans une histoire grâce à sa capacité réflexive, par opposition à l'affirmation fondatrice du *cogito* et au principe cartésien des idées innées. Il rejoint même les apories dégagées par David Hume pour qui le moi n'est jamais qu'un faisceau de qualités, a *bundle of qualities*. L'identité du sujet et la consistance du moi peuvent tout au plus être supposées par le langage : c'est un artifice grammatical qui permet de subsumer hypothétiquement un ensemble disparate d'expériences étrangères les unes aux autres. Figaro, dans ce monologue chargé de refonder sa lutte contre Almoviva, en découvre le caractère éminemment contingent, accidentel, fortuit : le sujet dépourvu de cohérence et de continuité ne peut se définir par aucun projet et encore moins s'identifier à un sens de l'histoire qui échappe ainsi aux individus. Le sujet ne change pas : il n'est que la somme virtuelle de ses différents moments.

Le comte connaît une même dispersion dans l'instant, mais échappe à ses conséquences dans l'attachement au principe de répétition : le support de la pulsion et du fantasme lui permet de reprendre indéfiniment le même scénario du « quart d'heure » [21]. Le cadrage politique de la pièce suggère que cette constance s'appuie sur la solidité du privilège : le comte peut se croire immuable (il suffit de cinq années, le passage de 1784 à 1789, pour confirmer l'évidence de son aveuglement). La variété « naturelle » selon le comte, qui le fait vivre de quart d'heure en quart d'heure, est prise dans une toute autre perspective par Figaro : elle fait du moi comme une simple illusion et est perçue sur le mode de l'inquiétude, de l'*uneasiness* théorisée par Locke. *Uneasiness* qui est solidaire de la perception du temps : c'est parce que le sujet ne coïncide pas avec lui-même ou avec son action, qu'il peut en quelque sorte percevoir ce qui se déploie dans le temps en étranger. Il ne saurait se reconnaître dans ce qu'il a été ni dans ce qu'il apparaît ; la succession entre les différents moments est dépourvue de sens, ne saurait fonder le moi ou trouver en lui sa nécessité. Le sujet peut énumérer diverses expériences ou emplois, ceux-ci, c'est la conclusion de Figaro,

ne font pas somme, ne composent rien.

Aussi bien la projection dans un temps politique que cette appropriation des idées sensualistes ne sont en rien originales, leur formulation même n'a aucune valeur propre. L'originalité du *Mariage de Figaro* tient à leur réunion et à leur attribution à un personnage qui conçoit sa vie selon les deux modèles à la fois, tire sa densité de cette contradiction, et même sa tension singulière. Beaumarchais fait ainsi de la découverte du sens historique de l'action et des relations sociales et du sentiment de l'existence procédant de la philosophie sensualiste le produit d'une expérience singulière et en explique l'émergence par une situation d'extériorité sinon de rejet. La position du bâtard et du persécuté, comme Marivaux l'avait imaginé pour l'esclave, permet d'échapper à l'illusion mortifère du comte et d'accéder non seulement aux idées nouvelles mais aussi à leur conflit. Précédemment, dans le monologue de l'acte IV, beaucoup plus restreint que celui de l'acte V, Beaumarchais avait attribué au héros encore une autre manière de penser sa situation, en recourant à l'image de la Fortune, omniprésente à la Renaissance. Toutes les actions humaines, dans sa perspective, s'annulent, et le maître est ainsi mis sur le même plan que le valet (il est évoqué à travers la figure implicite d'Alexandre, le modèle des don Juan depuis Molière) : « Le hasard a mieux fait que nous tous, ma petite : ainsi va le monde ; on travaille, on projette, on arrange d'un côté ; la fortune accomplit de l'autre : et depuis l'affamé conquérant qui voudrait avaler la terre, jusqu'au paisible aveugle qui se laisse mener par son chien, tous sont le jouet de ses caprices » (acte IV, scène 2). Dans cette méditation, le temps ni l'histoire ne possèdent aucun ordre, le sujet ne peut donc maîtriser son destin. Cette vision objective du temps historique anticipe ainsi ce que Figaro découvre à l'acte cinq d'un point de vue subjectif.

La portée des emprunts à la philosophie sensualiste dans les monologues de Figaro est élargie par leur convergence avec d'autres références et en particulier avec des expériences éparses de quelques personnages qui, sur un mode plus concret et dramatique, accèdent dans la sensation à une perception du temps presque pure, dégagée de tout événement, de toute action, de tout projet. Parce qu'elle n'est pas encore idée, la sensation laisse en effet le sujet prendre la conscience d'un état du moi dissocié, détaché de tout enchaînement. Ces expériences n'intéressent pas le comte (pourtant attaché au plaisir, mais semble-t-il plus par « fantaisie », c'est-à-dire, selon l'habitude libertine, sur un mode assez abstrait), ni Bartholo, Bazile ou Marceline, mais les deux héroïnes principales, Chérubin et Figaro (qui se trouvent réunis de façon complexe à l'acte II). Chérubin n'est pas lui-même l'acteur de ces révélations, mais leur opérateur : il les suscite sans les partager. Il est entièrement défini par son âge, par sa situation entre l'enfance et l'âge adulte. Selon la liste des personnages, « il s'élançait à la puberté, mais sans projet, sans connaissances, et tout entier à chaque événement ». C'un homme de l'instant, comme le comte, dont il partage les tendances libertines à la multiplication des conquêtes. Suzanne, la comtesse et Figaro sont

sensibles à l'état éphémère, transitoire, au bord de la métamorphose, de Chérubin et le saisissent dans la perception presque tactile de son état physique : son corps est l'expression d'un moment suspendu, et c'est ce qu'il donne à sentir ^[22]. Outre sa voix « grêle et douce », Suzanne s'extasie sur la blancheur de sa peau : « Ah ! qu'il a le bras blanc ! c'est comme une femme ! plus blanc que le mien ! Regardez donc, madame » (acte II, scène 6). Cette remarque prolonge l'évocation d'un contact intime avec la peau de Chérubin. Celui-ci a d'abord commenté sa blessure : « la bossette m'a effleuré le bras », et le ruban de la comtesse lui a servi de pansement magique ^[23]. Que dans cette sensation de blancheur se résume le sentiment de la fugacité adolescente, c'est ce qu'amène à comprendre un passage antérieur où Figaro lui décrit sa future vie de capitaine (acte I, scène 10) : il représente à la fois l'univers enfantin par une série de sensations (« plus d'échaudés, de goûters à la crème ; plus de main-chaude ou de colin-maillard », ceci repris sur un registre un peu équivoque par Da Ponte), et d'une manière très voisine son devenir adulte, avec ses camarades « basanés, mal vêtus ». Le corps va perdre sa pâleur au contact du grand air et du soleil (le rendant aussi proche du paysan et du forçat dans la culture d'Ancien Régime). Le temps se mesure à la trace volatile du climat sur la peau, il implique une sensation primaire qui trouve son sens dans l'appréhension qu'ont les autres de cet effet et de leur désir de saisir l'occasion ^[24] : à travers la perception de la peau et de sa capacité à porter l'empreinte du temps, dans son être au monde et en particulier à l'atmosphère, Suzanne et la comtesse apprennent à délier l'expérience de l'amour de ses liens extérieurs au contrat et aux promesses de fidélité, et à le saisir dans l'intensité d'un contact éphémère. Leur sensibilité les conduit ainsi sur le chemin d'un libertinage qui n'est pas mu par une idéologie de la conquête (la « fantaisie »), qui a quelque chose d'arbitraire et de mécanique, mais par l'attention à la réalité concrète et à sa réverbération intime. Que l'affleurement du temps dans la sensation ouvre à l'inquiétude, c'est ce qu'entraîne l'évocation par Figaro d'un coup de feu meurtrier sur le champ de bataille : autre instant définitivement détaché que celui de la mort. L'accès à la conscience de l'autonomie de la sensation, comme incarnée allégoriquement dans le corps changeant de Chérubin, renvoie le sujet à sa finitude : si chaque sensation doit être vécue comme un instant distinct des autres, elle est assimilable au moment de la mort, qui trouve dans le coup de fusil sa plus claire manifestation.

Le temps se saisit au moment où la sensation, dans son intensité et son quasi vide conceptuel, se détache de la chaîne temporelle. Ce phénomène est donc solidaire d'un malaise existentiel qui arrache le sujet à lui-même et à sa continuité factice, du moins dépendante des représentations et des activités sociales, et qui lui fait saisir ce qui, dans la philosophie sensualiste, est sa réalité profonde, son absence d'identité. Illustre la coïncidence de ces deux effets de la sensation une réplique de la comtesse au début de l'acte II, où elle exprime son désarroi devant l'attitude du comte. La comtesse, se servant de l'éventail : « Ouvre un peu la croisée sur le jardin. Il fait une

¹⁹

chaleur ici !... ». Beaumarchais fait ainsi se rencontrer le temps comme climat et le temps comme attente vague, sans objet : la réplique de la comtesse suggère l'impression d'un espace-temps envahi par la chaleur et repérable à son effet physique. Le présent s'impose dans sa naturalité et suscite un sentiment de l'existence vécu non comme source de plénitude mais au contraire de manque, faute d'être relié à une histoire ou à l'homme désiré (le mariage tourné en inconstance), à ce que laissait attendre le contrat matrimonial ou la promesse d'amour [25]. C'est dans le malaise du corps, dans la présence impérieuse du réel, que le sujet découvre sa propre irréalité.

Une ironie tragique condamne la comtesse à chercher dans Chérubin le substitut de son mari, puisqu'ils sont si proches l'un de l'autre. Toutefois, pour la comtesse et Suzanne, la blancheur éphémère de sa peau écarte un instant l'horreur des contrats en offrant une sensation étrangère à l'ordre du temps. C'est ce que suggère aussi l'un des mots de Figaro concernant Suzanne, lors de sa première pause réflexive (acte I, scène 2) : « Ah la charmante fille ! toujours riante, verdissante ». Ce dernier adjectif inattendu dans la série (« pleine de gaieté, d'esprit, d'amour et de délices ! mais sage ») imagine une Suzanne naturelle, liée à la force cyclique des saisons, que célèbrent aussi à leur manière les étapes fleuries de la fête, les bouquets de giroflée du jardin et ces vers assez curieux du vaudeville de l'acte IV (scène 10, il utilise une chanson célébrant les oiseaux) : « Cœurs sensibles, cœurs fidèles, / Qui blâmez l'amour léger, / Cessez vos plaintes cruelles : / Est-ce un crime de changer ? / Si l'Amour porte des ailes, / N'est-ce pas pour voltiger ? »

La sensation garde la trace d'un état naturel, non adultéré par l'idée ou le poids du passé, elle est associée aux représentations de la nature, comme la pastorale, mais elle est doublement leurrante : elle sert aux séducteurs de prétexte à l'irresponsabilité et, pour les femmes, elle est soumise d'emblée à un chantage corrupteur. L'emporte donc la valeur négative de l'expérience sensible du temps : elle isole le sujet et défait son rêve d'identité. Le dernier acte, placé sous l'égide de la nuit et des grands marronniers, donne une image de cette illusion naturaliste (qui conduit à la poursuite sexuelle), dénoncée cruellement par l'intrication des tromperies et des confusions et débouchant sur un présent qui ne se raccorde à rien sinon au sentiment de solitude et de perte : le déguisement de la comtesse lui a révélé le caractère profondément aliéné du comte (l'idée de Suzanne lui fait méconnaître le corps de sa femme), et par-là l'isolement de chacun. Le temps ne parvient à la conscience qu'au prix de sa pulvérisation, qui n'est rien d'autre que celle du moi.

CONCLUSION

On pourrait seulement relever l'ouverture de la folle journée à ce suspens, à cet arrêt des personnages sur eux-mêmes et à ce présent qui ménage un autre sentiment du

temps, plus vif et plus troublant, non pas occupé par des projets ou des actions, mais perçu en quelque sorte pour lui-même, devenu vacant. Cette appréhension s'articule sur des motifs anciens (la Fortune, la pastorale) où peut s'évoquer la célébration de cycles végétaux, des fleurs, du soleil, mais Beaumarchais la fonde plutôt sur la définition sensualiste de l'homme et du moi : l'intense présence au monde et à soi coïncide avec le désarroi et la perte des repères, puisque la sensation se déploie dans l'instant et donne le modèle de l'état incessamment renouvelé du moi. Le temps ainsi n'apparaît comme une catégorie autonome que sur le mode du regret, de la souffrance, de la non-adhésion à soi. Beaumarchais, dans l'espace de sa pièce, exclut que cette expérience ménage un accès à l'être naturel, dans la mesure où la sexualité a été entièrement pervertie par l'oppression sociale et l'effet de l'imaginaire, désigné à travers le terme de « fantaisie ».

Cette irruption de l'instant et la révélation de sa force confondante sinon destructrice ne s'impose à l'attention des personnages et des spectateurs que par contraste avec les autres rapports aux temps représentés et revendiqués. Dans la mise en place de cette configuration, Figaro joue un rôle central. C'est son action et sa volonté qui amènent les protagonistes à se déterminer. N'ayant plus confiance dans l'État ni dans ses contrats, il envisage son destin dans le sens du progrès et attend de son action individuelle et des soutiens collectifs l'inversion du système actuel qui accorde tout à la naissance et rien au mérite. Face à lui, le comte se dérobe et se réfugie dans la répétition mécanique de l'instant, du quart d'heure sexuel, tandis que la comtesse, pour percevoir elle aussi l'effet dissolvant de l'attitude de son mari, souhaite un retour à l'origine effaçant l'usure du temps. Figaro inscrit l'ensemble des événements de la pièce à l'horizon d'une histoire philosophique, il est aussi celui qui en découvre la fragilité à partir d'une autre expérience du temps et de la subjectivité marquée par la dissociation entre ses moments multiples. Le contrat de mariage, s'il pouvait être pris au sérieux, s'il avait valeur d'engagement et était soutenu en bonne foi par les autorités publiques, aurait aussi le mérite de donner à un moi volatile une consistance extérieure : le combat politique n'a pas de sens seulement face à ses adversaires objectifs, il tend aussi à préserver le moi de sa propre nature, si inquiétante.

Beaumarchais fait éprouver au spectateur une hétérogénéité des temps, d'une manière qui anticipe l'éclatement du sujet d'aujourd'hui pour qui le présent contient contradictoirement la plénitude d'une jouissance identifiée à la consommation, la visée d'une signification historique (prospective ou régressive, mais tenacement ancrée sur l'exigence d'un progrès), et l'aléatoire d'une contingence sans lien avec rien, angoissante. Le sujet existe dans plusieurs régimes temporels à la fois, qu'il est impossible d'unifier ou même d'articuler. C'est pourquoi la discontinuité mise à jour par le sensualisme est plus qu'une des modalités du temps, elle en est le principe dominant (même si on en prend la mesure dans des instants déchirés de plénitude

23

24

sensorielle). Le sujet est déterminé par des situations sociales et politiques qui se déploient dans le temps et y trouvent leur sens, mais il ne trouve pas en elles la raison suffisante de sa constance et de son identité. Que la discontinuité puisse servir de principe positif à l'existence, c'est ce que le comte aurait pu entrevoir, mais il reste installé dans le confort de sa position et l'amusement de ses quarts d'heure [26]. Il revient aux personnages opprimés, Figaro, Suzanne, la comtesse, de le suggérer au spectateur dans leurs moments de désarroi, qui les laissent ouverts à ce qui échappe aux mots et aux identités fixées de l'extérieur.

Le titre du « mariage de Figaro » est pour Beaumarchais un moyen de rappeler la rupture du théâtre à l'égard de la cérémonie religieuse; il marque également le passage d'une interrogation sociale à un questionnement politique : donner la place au mérite implique un changement profond du système monarchique. Mais, comme l'indique le nom de son héros Figaro qu'il suit depuis *Le Barbier de Séville* et qu'il aura l'occasion de retrouver dans *La Mère coupable*, Beaumarchais ouvre la comédie à l'individu, qu'il définit, selon les moyens que lui fournit la philosophie de son temps, par des formes de dissociation et d'indétermination et par une nécessaire recreation de soi à chaque instant de la vie. Le conflit avec le maître empêche en même temps que, de cette philosophie, soit tirée une fuite dans l'instant, l'assurance d'une irresponsabilité : au contraire, l'existence est ouverte à l'exigence toujours répétée d'une recherche de sens. Le sujet qui se trouve combattre à la fois son ennemi social et les forces de la nature, ne peut trouver dans l'une ou l'autre configuration sa place, mais seulement dans leur confrontation : il n'est enfermé dans aucune, mais il ne peut pas non plus s'y blottir et se protéger. On peut tirer de ce mouvement perpétuel un motif de désenchantement, comme au bord du romantisme, ou à l'inverse, dans l'esprit des lumières, l'appel à une libération continue.

25

*] Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.

- 1] Dans les *Rêveries*, Rousseau tente de rendre compte de cette expérience qui conjoint Dieu à l'éphémère, d'une façon qui rappelle Héraclite.
- 2] Voir Beaumarchais, *Œuvres*, éd. P. Larthomas, Paris, Pléiade, 1988 et les ouvrages de R. Pomeau, *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, Paris, PUF, 1987 et de Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris, PUF, 1994. Sur les enjeux du drame et du genre sérieux, l'ouvrage le plus actuel est celui de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Puf, 1998. Voir en particulier « Les couleurs du temps » p. 218-227 sur le « temps subjectif ».
- 3] Je remercie Lionello Sozzi et Simone Messina qui m'ont invité en 2003 à présenter une première version de ce texte au centre de recherche qu'ils animent à Turin. Je veux également exprimer ma vive reconnaissance à l'égard d'Elisabeth Lavezzi qui n'a pas épargné son temps, ses remarques et ses suggestions au cours de mon travail.
- 4] Beaumarchais se conforme de façon plus souple à l'unité de lieu en exploitant différents espaces de la propriété d'Almaviva, voir J.-P. de Beaumarchais, « Le Mariage de Figaro, une conquête de l'espace », dans *Le Siècle de Voltaire, hommage à René Pomeau*, Oxford, 1987, I, p. 83-87. Même souplesse pour l'unité d'action.

- [5](#)] La pièce commence par la discussion de Suzanne et de Figaro sur la journée qui s'ouvre et Figaro tire à la dernière scène le rideau sur cette « folle journée ».
- [6](#)] L'ouvrage canonique reste celui de Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris 1950. Du même auteur, *La dramaturgie de Beaumarchais*, Saint-Genouph, Nizet, 1999 (1954).
- [7](#)] Le titre donné par Da Ponte à l'opéra de Mozart, « les noces de Figaro », explicite le sens concret à donner au mot « mariage » et compense ainsi l'élimination du titre initial, « la folle journée ».
- [8](#)] Voir l'édition de cette pièce par Martial Poirson pour Lampsaque, Vijon, 2002.
- [9](#)] Le fait même de porter au théâtre le débat signifie en lui-même la volonté de ménager un espace soustrait à l'emprise du contrôle religieux. Il y a certainement des comédies conservatrices, mais pas de comédies dévotes. Voltaire et Mercier reviennent à ce conflit avec la religion dans une intention plus offensive.
- [0](#)] Sur cet enjeu politique, voir, outre les ouvrages déjà cités, J. Seebacher, « Chérubin, la mort, l'échange », *Europe*, 1973, p. 57-71 et P. Testud, « Échange et change dans Le Mariage de Figaro », *La Licorne*, 7, 1983, p. 41-52.
- [1](#)] Voir l'article de Martine de Rougemont, « Beaumarchais dramaturge : le substrat romanesque du drame », *RHLF*, 1984, 5, p. 710-721.
- [2](#)] De façon symétrique, Diderot, dans *Jacques le fataliste*, fait raconter sur un registre comique par l'hôtesse l'histoire pathétique de Mme de la Pommeraye et du marquis des Arcis.
- [3](#)] Nous utilisons l'édition de J.-P. de Beaumarchais pour les classiques Garnier, Paris, 1980. Voir aussi l'édition d'Elisabeth Lavezzi, avec sa riche introduction et son dossier pour GF, Paris 1999. Et les *Œuvres de Beaumarchais*, éd. en Pléiade par P. et J. Larthomas, 1988, comme la reproduction des trois versions manuscrites de la pièce par J.-B. Ratermanis, *Studies on Voltaire*, 113, Oxford, 1968.
- [4](#)] Il poursuit parallèlement la presque nubile Fanchette. Antonio se réjouit de voir exposée l'infortune du comte : « L'y a parguene, une bonne Providence : vous en avez tant fait dans le pays... » (acte V, scène 14).
- [5](#)] Celle qu'on trouve en conclusion du premier roman picaresque espagnol, *Lazarille de Tormès*, et qui figure comme une épreuve initiale dans le *Paysan parvenu* de Marivaux.
- [6](#)] Cette représentation satirique du courtisan, dissocié de son espace propre, la cour et les arcanes du pouvoir, a été traitée dans mon article à paraître dans la *Rivista di letteratura moderna et comparate*. Elle donne à la comédie de Beaumarchais une valeur critique sinon parodique à l'égard de la comédie classique : dans la mesure où la conduite du comte est la plus conforme à ses règles constitutives, elle peut être lu, comme allégoriquement, solidaire d'un ordre social aveugle et injuste.
- [7](#)] Il revient à Figaro de dresser le portrait du séducteur indexé, depuis *Don Juan*, sur la figure d'Alexandre : la conquête militaire n'a plus pour ennemi que la partenaire amoureuse (IV, 2).
- [8](#)] Que le recours à l'artifice ne soit guère favorable à l'amour, c'est ce que semble montrer l'état final de la comtesse, relevé et analysé par E. Lavezzi (éd. citée) : elle répond à côté de la demande du comte, elle est ailleurs — préfiguration de son aliénation dans *La Mère coupable*.
- [9](#)] Ce droit est une fiction historique qui sert aux philosophes pour déconsidérer la noblesse et aussi pour se donner l'illusion d'être les instruments victorieux du progrès. Pour avoir mené trop de combats d'ombres, les philosophes seront fort embarrassés par les combats véritables de la Révolution.
- [0](#)] Il avait déjà adopté cette attitude dans la scène initiale de retrouvailles avec Almaviva du *Barbier* (acte I, scène 2).
- [1](#)] Casanova met en scène un rapport au temps assez voisin qui lui permet d'échapper à ce qu'implique la position du mémorialiste sous le regard de la mort. La rapidité des amours du Vénitien, comme celle

d'Almaviva, est souvent obtenue par un moyen similaire, celui de la prostitution. On sait que pour Freud l'inconscient, assez logiquement, ignore le temps.

- [\[2\]](#) Beaumarchais semble ainsi suggérer (ce qui ne peut être dit sur la scène) la proximité de ce sentiment vide du temps avec la singularité de la sensation sexuelle : à la fois pleine et vide.
- [\[3\]](#) Voir l'article de Christiane Mervaud, « Le "ruban de nuit" de la comtesse », *RHLF*, 1984, 5, p. 722-737.
- [\[4\]](#) C'est un *leitmotif* du libertin : il vit dans l'instant et n'y échappe que par la liste, la collection, voir René Démoris, « Esthétique et libertinage : Amour de l'art et art d'aimer », dans *Eros philosophe*, éd. F. Moureau, Paris, 1984, p. 149-161.
- [\[5\]](#) Marivaux a lui aussi représenté ces moments de vide.
- [\[6\]](#) Beaumarchais suggère que les femmes pourraient, dans l'attention à la sensation, échapper à l'idéologie de la sexualité qui aveugle les libertins. Laclos, avec Mme de Merteuil, est plus radical.