

Une prise de position : la préface du *Mariage de Figaro*

Maurice Arpin

Number 34, Fall 2003

En marge de la scène : le paratexte

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041538ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041538ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arpin, M. (2003). Une prise de position : la préface du *Mariage de Figaro*. *L'Annuaire théâtral*, (34), 28–44. <https://doi.org/10.7202/041538ar>

Article abstract

The preface to Beaumarchais' *Marriage of Figaro* constitutes a key text for the general understanding of the author's talents and sensibilities. Using concepts inspired by Pierre Bourdieu's social theories and by Alain Viala's work on the social poetics of reception theory, the author approaches this text as an expression of the specific position occupied by the dramatist in literature. Through an analysis of dialogue, the characteristics of the preface as a genre, the structures of the literary field and the social image of the author himself, the rapport between linguistic conventions and the text are revealed. Beyond the themes and subjects treated in the preface itself, this type of text exposes the effort to consolidate social hierarchies within the world of dramatic literature.

Maurice Arpin
Université St. Francis Xavier

Une prise de position : la préface du *Mariage de Figaro*

La préface du *Mariage de Figaro*, d'abord par sa longueur, ensuite par sa virulence – avouée¹ – à l'endroit de la critique, constitue un texte important dans l'œuvre de Beaumarchais, un texte clé pour une appréciation générale des talents et de la sensibilité de cet « auteur dramatique par amusement² ». Beaumarchais y est sur le pied de guerre contre des adversaires dans le champ de la dramaturgie qui veulent à tout prix lui bloquer l'accès à la reconnaissance en tant qu'homme de théâtre. Il se défend de façon magistrale et il réussit non seulement à désamorcer les accusations d'immoralité qui, bien que levées au cours d'un processus qui dura quelque trois ans³, continuaient manifestement à peser sur sa pièce au moment de sa publication en 1785, mais aussi à théoriser sur les voies que devrait suivre le théâtre français. C'est dans cette perspective que se

1. Dès 1781 en effet, il est question, dans une lettre que Beaumarchais adresse au lieutenant de police Lenoir, d'une préface qui « discutera froidement tous les morceaux [de la pièce] qui ont effarouché nos graves importants ». Cette lettre se termine en quelque sorte sur une menace, Beaumarchais se déclarant, si on le pousse trop loin, bien capable de se défendre contre ceux qui le harcèlent. Parlant de lui-même à la troisième personne, il se dit « être malheureusement du caractère de son chat, le plus doux animal du monde, mais qui ne peut s'empêcher d'égratigner lorsqu'on lui marche sur la patte avec un dessein prémédité de lui faire du mal » (Beaumarchais, 1988 : 1157).

2. Lettre de Beaumarchais aux comédiens français dans *La Revue rétrospective*, seconde série, tome VII, p. 459. (Cité à partir de Lever, 2003 : 378).

situé généralement la fortune de ce texte, la postérité l'inscrivant à la suite de « *Essai sur le genre dramatique sérieux* », préface à la pièce *Eugénie*, où l'auteur, suivant Diderot, s'était posé en défenseur du drame. Par ailleurs, déplorant le contrôle exercé sur le théâtre par « chaque insipide coterie » (Beaumarchais, 1988 : 354) qui se sentait menacée par la comédie, Beaumarchais y réclame le retour vers une certaine gaieté, qualité qui, d'après lui, faisait l'originalité du théâtre français ; il revendique le droit d'écrire pour un public adulte, capable d'apprécier les nuances au théâtre.

M'est-il permis de composer en auteur qui sort du collège, de toujours faire rire des enfants sans jamais rien dire à des hommes ? Et ne devez-vous pas me passer un peu de morale, en faveur de ma gaieté, comme on passe aux Français un peu de folie, en faveur de leur raison ? (Beaumarchais, 1988 : 368)

Mais était-ce un texte dangereux, comme semble l'indiquer le fait d'avoir été interdit de publication⁴ ? (On peut mesurer la gravité d'un interdit de publication pour un dramaturge – surtout si l'œuvre à publier a connu un succès comparable à celui du *Mariage de Figaro* – au nombre de ses contrefaçons.⁵) Était-ce un texte polémique, comme le suggère cette lettre de Beaumarchais à Gustave III, roi de Suède, datée du 12 avril 1785 ?

3. L'histoire de la création du *Mariage de Figaro* retient l'attention tout autant que la pièce elle-même. Terminée selon les dires de Beaumarchais lui-même en 1778, celle-ci ne sortira de ses cartons en 1781 – au terme d'une attente expliquée par les affaires commerciales avec l'Amérique et les déboires avec les comédiens français dans l'environnement immédiat de la création de la Société des auteurs dramatiques – que pour suivre un étourdissant périple d'acceptations et de refus par la censure. Rares sont les pièces qui auront bénéficié d'une telle promotion, rares les auteurs qui pourront se vanter d'avoir pu se faire connaître, non seulement en France mais partout en Europe, sur le dos de la spéculation pure au sujet d'une pièce. Pour le détail de cette histoire, nous renvoyons le lecteur au chapitre 9 de la biographie de Beaumarchais par Maurice Lever (2003 : 371-418), entièrement consacré aux événements qui mènent à la représentation triomphale du *Mariage de Figaro*, le 27 avril 1784.

4. Nous renvoyons le lecteur à la chronologie du *Mariage de Figaro* (Beaumarchais, 1988 : 1365) et à la « Notice sur *La Folle Journée* ou *le Mariage de Figaro* », Heylli, G. d' et F. de Marescot (dir.) (1967), t. 3 : LXXIII pour plus de détails sur l'interdit de publication et sur la levée de l'interdiction. Comme pour la pièce, c'est le partage des avis de censeurs qui étonne : la préface a suscité d'abord l'approbation du censeur Bret ; ensuite, sous l'instigation du censeur Suard, le baron de Breteuil, alors président du tribunal des lettres, interdit sa publication ; cependant, suite à une menace de Beaumarchais – mise à exécution – de publier sa pièce ailleurs, soit aux presses de Kehl, il lève l'interdiction le 7 avril 1785.

5. Pour une appréciation de l'importance et du nombre de contrefaçons de la pièce de Beaumarchais durant l'interdit de publication, voir Heylli, G. d' et F. de Marescot (dir.) (1967), t. 3 : LXXVIII – LXXIX.

Si Votre Majesté, écrit-il, se rappelle tout le mal qu'on avait dit de *La Folle Journée* à nos maîtres, elle se souviendra aussi que c'était presque un crime à la Cour que de justifier cette pièce ; et ma préface, qui prétend à l'honneur de la faire, a donné plus d'humeur, s'il se peut, que la comédie elle-même (Beaumarchais, 1988 : 1368).

La question mérite d'être posée car la préface peut difficilement nous paraître condamnable ou suspecte d'immoralité.

Si le lecteur d'aujourd'hui n'arrive plus à en saisir la menace, c'est peut-être qu'il a tendance, comme l'indique René Pomeau, à dissocier l'auteur de son œuvre (Pomeau, 1987 : 144). C'est peut-être, aussi parce qu'on s'intéresse peu à la préface auctoriale d'une pièce de théâtre de cette époque, dont la préoccupation, dit Gérard Genette, était « la réponse aux critiques » :

Affaire délicate à vrai dire, car on y risque de sembler susceptible, ou immodeste. D'où le recours à diverses parades, ou couvertures. [...] Cet appel du jugement de la critique à celui du public est caractéristique de la doctrine classique, pour qui les « doctes » ne sauraient jamais prévaloir contre les « honnêtes gens », et quelques pédants poussièreux contre le Roi, la Cour et la Ville ; mais il est de tout temps d'une efficacité redoutable, car il met les critiques en position difficile, ridicule, et surtout suspecte de mesquinerie et de jalousie (Genette, 1987 : 223-224).

De ce point de vue, la préface du *Mariage de Figaro* répond on ne peut guère mieux aux attentes. Beaumarchais prend son public à témoin, ce dernier lui ayant donné raison et courage face aux attaques de la critique. « Un auteur désolé par la cabale et les criards, mais qui voit sa pièce marcher, reprend courage, et c'est ce que j'ai fait » (Beaumarchais, 1988 : 359). D'autres, insiste-t-il, se sont portés garants de la pièce : le Prince de Conti, par exemple, une bonne référence, un patriote, impossible à soupçonner d'indécence (p. 359) ; et des comédiens lui ont réclamé la pièce, restée cinq ans au fond de ses tiroirs (p. 359).

La préface d'une pièce de théâtre à cette époque, ajoute Genette, n'a souvent comme mission que de prouver les bonnes intentions de l'auteur. Genette utilise d'ailleurs la préface du *Mariage de Figaro* pour illustrer ce souci qu'aurait un auteur de se libérer de tout soupçon d'immoralité :

Mais il faut surtout démontrer la pureté de ses intentions, et si possible mettre ses accusateurs en défaut devant leurs propres principes, ou plutôt devant des principes que nul ne peut publiquement contester [...]. C'est une casuistique

analogue que manie Beaumarchais en faveur de *Figaro*. On l'accuse d'avoir attaqué la Cour, il répond en distinguant l'« homme de la cour », l'« homme de cour » et le « courtisan de métier ». Je n'ai attaqué, dit-il, que ces derniers ; « point les états, mais les abus de chaque état ». On l'accuse d'avoir bafoué la morale ; mais il n'en est rien : le Comte n'est pas bafoué, il est puni et pardonné ; la Comtesse reste fidèle malgré les excuses qu'elle pourrait invoquer à ne pas l'être ; *Figaro* est honnête, Suzanne vertueuse, *Chérubin* n'est encore qu'un enfant... où est le mal, sinon dans le cœur de ceux qui le voient où il n'est pas ? (Genette, 1987 : 225)

Isolant chacun de ses personnages, Beaumarchais démontre en effet, pour chacun d'eux, que ses intentions, contrairement aux imputations de la critique, étaient à l'abri de tout soupçon. « Ainsi, dans cet ouvrage, chaque rôle important a quelque but moral » (Beaumarchais, 1988 : 366). Et s'il concède à la critique que l'accusation d'immoralité pourrait être justifiée dans le cas du personnage de Marceline, – « le seul qui semble y déroger est le rôle de Marceline » (p. 366) –, il s'agit d'une astuce pour souligner qu'au contraire, ce rôle est d'une construction morale, resté injustifié dans la pièce uniquement à cause des comédiens qui ont demandé à l'auteur de retrancher le passage qui l'innocentait, « craignant qu'un morceau si sévère n'obscurcît la gaieté de l'action » (p. 366). Cette longue préface serait-elle, simplement, une autre « réponse aux critiques » assimilable à la majorité des autres préfaces de facture classique, à cette distinction près qu'elle aurait fait parler d'elle un peu plus que les autres ? Cette conclusion serait quelque peu décevante, d'autant plus qu'elle banalise implicitement une pratique discursive qui occupe une place importante dans le champ littéraire.

Parce que c'est d'abord et avant tout en tant qu'homme de théâtre, en tant qu'artiste désireux de se placer dans un monde très concurrentiel, que Beaumarchais a écrit sa préface, il convient d'examiner, la portée de cette instance péripatétique dans son contexte de parution. La signification d'un texte, quel qu'il soit, doit passer par une lecture balisée par le champ littéraire dont il est tributaire⁶. L'analyse d'une œuvre à partir de références sociodiscursives d'une époque ultérieure a beau mener à la formation d'un portrait d'ensemble intéressant, ce sera toujours aux dépens de certains aspects de l'œuvre ou en fonction de la mythification de l'auteur. C'est éminemment le cas chez Beaumarchais, puisque le *Figaro*

6. « S'il est vrai [de dire Bourdieu] que tout champ littéraire est le lieu d'une lutte pour la définition de l'écrivain – proposition universelle –, il reste que l'analyste, sous peine de succomber à l'universalisation du cas particulier qu'opèrent subrepticement les analyses d'essence, doit savoir qu'il ne rencontrera jamais que des définitions de l'écrivain correspondant à un état de la lutte pour l'imposition de la définition légitime de l'écrivain » (Bourdieu, 1984 : 13).

incarne de façon (trop) commode un instigateur important de la Révolution française. Et trop souvent, prises hors contexte, les œuvres déçoivent le lecteur, surtout étudiant, qui se demande vraiment où se situe l'intérêt du texte à l'étude.

Une autre approche

Faisant appel aux éléments théoriques d'une sociopoétique de la réception élaborée par Alain Viala (Molinié et Viala, 1993), nous aborderons cette instance périgraphique auctoriale comme une prise de position dans le champ littéraire, plutôt que comme un texte à valeur de manifeste. Dans la lignée de Pierre Bourdieu, qui situe généralement les rapports entre une œuvre littéraire et la réalité sociale dans la médiation qu'est le champ littéraire, Alain Viala adopte une position originale voulant que « la logique du champ [littéraire] se manifeste aussi dans la facture même de l'œuvre » (Molinié et Viala, 1993 : 196). En revanche, et se distinguant en cela de Bourdieu, il envisage les rapports avec la société, sous forme de prismes, dans l'œuvre elle-même. Au nombre de quatre (le prisme linguistique, le prisme générique, le prisme renvoyant l'image de l'auteur du texte et le prisme diffractant l'image du champ de production), ces médiations intratextuelles, opérées consciemment ou inconsciemment, explicitement ou implicitement⁷, traduisent la spécificité d'un écrivain pour un état précis du champ littéraire. C'est à travers elles, qu'un écrivain se distingue des autres et, de ce fait, participe à la lutte pour le contrôle hégémonique que constitue l'accession au champ de la littérature.

Cette approche intratextuelle de la réception s'applique, à notre avis, à la préface auctoriale au même titre qu'au roman ou qu'à une pièce de théâtre. La préface crée une attente chez le lecteur, et l'auteur qui s'engage à l'écrire doit en orienter la lecture dans le sens de certaines conventions en raison de son caractère institutionnel. Il faut rappeler que les règles implicites qui gouvernent la rédaction de la préface d'une pièce de théâtre à l'époque qui nous concerne, sont très astreignantes, la préface ayant pour mission spécifique de cristalliser ce qui, jusqu'à sa publication, est changeant : une pièce de théâtre est un manuscrit sujet aux remaniements et aux adaptations jusqu'à la parution définitive du texte⁸. On peut affirmer sensiblement la même chose relativement au débat critique entourant la pièce, très souvent repris dans

7. « Plus intéressantes sociologiquement sont les positions prises sans s'avouer comme telles, c'est-à-dire tous les moments de qualifications et de commentaires, toutes les instances de jugement de valeur par une comparaison, une référence, une allusion..., énoncées comme s'il était évident que tout le monde en était d'emblée forcément d'accord » (Molinié et Viala, 1993 : 211).

8. À cet égard, *Le Mariage de Figaro*, avec ses différentes versions, illustre bien le caractère changeant, la frivolité si l'on veut, d'une pièce de théâtre jusqu'à sa publication.

l'instance préfacielle : avant leur parution sous forme écrite, les critiques ne rejoignent qu'un groupe restreint ; après, elles sont à la disposition du grand public. (Dans *Œuvres* de Beaumarchais, publiées dans la collection de la Pléiade, l'éditeur Pierre Larthomas met en lumière le travail de montage que constitue la préface du *Mariage de Figaro*. Les nombreux paragraphes empruntés à une lettre adressée au baron de Breteuil [Beaumarchais, 1988 : 1157-1163] sont autant d'indications que Beaumarchais voulait rendre public ce qui jusqu'alors était resté privé dans la bataille pour *Le Mariage de Figaro*.)

Ce qui donne au texte préfaciel sa pertinence, ce n'est pas tant son référent – d'ailleurs assez prévisible d'une préface auctoriale à l'autre, comme l'indiquait Genette (voir plus haut) – que, sur le mode relationnel ou différentiel, la façon individuelle dont l'auteur utilise les pouvoirs conférés à ce texte par l'institution littéraire. L'utilisation personnelle et inusitée, par exemple, de certains tours linguistiques, susceptibles de retenir l'attention du lecteur, s'avère une façon très efficace de s'inscrire dans le champ littéraire, tout comme l'est un emploi inattendu, nouveau, des conventions génériques. Deux questions s'imposent dès lors : Beaumarchais a-t-il une langue qui le caractérise ? Utilise-t-il différemment l'instance préfacielle ?

Quelle image de lui-même l'auteur laisse-t-il dans cette conjoncture qu'est la préface ? Le portrait global de l'auteur qui se dégage de la préface, élaboré à partir de déictiques spatio-temporels, d'allusions au passé, au présent et à l'avenir – « et il faut bien que je me cite, puisque c'est toujours moi qu'on attaque » (Beaumarchais, 1988 : 357) –, de jugements exprimés explicitement, par la parodie ou par l'ironie, vaut pour un moment précis de son parcours biographique. En d'autres termes, le Beaumarchais qui ressort de la préface du *Mariage de Figaro* de 1785 n'est plus celui de la « lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* », publiée en 1775. Et quelle image du champ littéraire la préface renvoie-t-elle ? Créneau important pour Beaumarchais qui y prône ses préférences, l'avant-propos se fait l'écho du champ littéraire, à un moment précis de son histoire, et un témoin des luttes qui y sont engagées.

S'exprimant, si l'on peut dire, sous la dictée de son récepteur, la voix énonciatrice de la préface s'impose certaines contraintes, la première étant de ne pas perdre le contact avec son énonciataire. L'utilisation spécifique – personnelle – qu'elle fait de la langue et du genre, sa façon d'inscrire le champ littéraire dans le texte et de s'y

9. Pour des indications plus précises sur les passages empruntés, voir Beaumarchais, 1988 : 1157, note 4.

inscrire elle-même constituent autant de stratégies textuelles pour solliciter l'attention du récepteur et la maintenir tout au long du texte. Comme l'affirme Viala, le sens véritable du texte se situe aussi dans l'analyse du dialogue implicite entre auteur et lecteur.

[...] Tout auteur, quand il écrit, anticipe sur les effets que la lecture produira, et les profits (succès de librairie et profits financiers, succès de prestige et gains symboliques, etc.) qui peuvent en découler pour lui. [...] Tout lecteur, de son côté, en s'engageant dans une lecture escompte des effets, des profits de cette lecture (savoirs, plaisirs, passe-temps, etc. [...]). Et la signification se joue aux carrefours de ces deux anticipations. Le lecteur fait son escompte, consciemment ou non, selon ce qu'il a comme image ou idée du genre, de l'auteur, du sujet... Et l'écrivain de son côté fait son escompte selon les images, idées, fantasmes qu'il a de ses lecteurs possibles, du genre, de lui-même, de l'image qu'il pense être la sienne et de celle qu'il a le désir de donner [...] (Molinié et Viala, 1993 : 191-192).

Prisme linguistique

Même si certaines grandes études de langue de Beaumarchais (G. von Proschwitz, 1956 ; G. Conesa, 1985 ; R. Pomeau, 1987), ont tendance à le consacrer « marginal autorisé » en littérature française, à toujours le considérer différemment des autres écrivains, on peut estimer, en prenant en compte le lectorat, que le succès de Beaumarchais repose plutôt sur l'adéquation de son œuvre avec les goûts du public.

La magistrale étude du vocabulaire chez Beaumarchais par Gunnar von Proschwitz présente un relevé des néologismes de l'auteur du *Mariage de Figaro*, qui distingue ceux que la postérité a retenus et ceux qui n'ont pas passé l'épreuve du temps ; son objectif était, entre autres, de démontrer la contribution de Beaumarchais à l'enrichissement de la langue française. Or, au risque de proférer un truisme, ne peut-on affirmer qu'avant l'enrichissement de la langue française, s'impose le désir de se distinguer en tant qu'écrivain ? Si Beaumarchais n'avait utilisé ces mots nouveaux, ces solécismes ou encore ces termes vieillis que dans ses pièces, il serait possible de conclure à une simple volonté d'innovation dans le domaine de l'expression artistique. Mais leur emploi dans un texte préfaciel, un texte pragmatique, autorise à croire à une sorte de jeu conscient. Par exemple, le terme « plébéien » pour signifier « du peuple » – qui n'avait pas encore été reconnu par les dictionnaires du XVIII^e siècle (Beaumarchais, 1988 : 369, note 8), n'est-il pas utilisé par Beaumarchais dans un sens nouveau, « moderne », justement pour provoquer une réaction

chez son lecteur ? Il en va de même pour un bon nombre de mots : dès la première phrase de la préface, il écrit « oiseusement », néologisme, qu'il fait rimer avec « scrupuleusement » (p. 353). On le verra par ailleurs utiliser les verbes « tourniller » (p. 354), « éberner » (p. 370), manifestement pour rappeler sa contribution au Théâtre de la Foire, clin d'œil aux bien-pensants qui s'opposent à l'« encanaïlement » de la langue. En outre, il emploie des termes qui (d)étonnent dans une préface. Des termes injurieux comme « bégueules rassasiées » (p. 354) ou des termes plaisants comme « jurés-crieurs » (p. 355), « écumeurs littéraires » (p. 369), « *protègement* » (p. 377)¹⁰. On peut encore citer pour sa ressemblance avec l'*incipit* de « Jeannot et Colin » de Voltaire, cette énumération enjouée : « On ne ferait point le *Turcaret*, sans avoir à l'instant sur les bras fermes, sous-fermes, traites et gabelles, droits-réunis, tailles, taillons, le trop-plein, le trop-bu, tous les impositeurs royaux » (p. 354)¹¹.

On pourrait bien sûr invoquer une certaine lacune dans la formation scolaire de Beaumarchais pour expliquer cette tendance à employer des termes « incorrects ». En effet, c'est surtout comme apprenti horloger qu'il passe son adolescence : il n'aura bénéficié en tout et pour tout que de quelques années d'éducation scolaire formelle, contrairement à Voltaire, par exemple, qui recevra une formation classique complète. En revanche, cette explication néglige de tenir compte du rôle complice du lectorat qui accepte ce genre de déviation par rapport à la norme. Si Beaumarchais se plaît à parsemer son texte d'audaces linguistiques qui rappellent les parades, c'est à la permissivité intrinsèque du champ littéraire qu'il doit cette liberté. Bien des comportements, des attitudes, inacceptables en société, sont parfaitement tolérés, voire encouragés, à l'intérieur du champ relativement autonome de la littérature. À preuve le succès du *Mariage de Figaro* : malgré l'attaque explicite contre la noblesse qui soutient la pièce, quatre des six censeurs chargés de l'évaluer semblent ne pas avoir perçu la menace qu'elle représentait pour les institutions de l'Ancien Régime. Manifestement, lorsqu'il s'agit d'une œuvre artistique, le lecteur – aristocratique tout autant que bourgeois – réagit différemment. Dans sa biographie de Beaumarchais, Maurice Lever illustre bien, il nous semble, et par le biais précisément du *Mariage de Figaro*, cette spécificité du fonctionnement d'un champ de production culturelle :

10. Ces expressions ont été signalées, définies et replacées dans leur contexte par Gunnar von Proschwitz (Proschwitz, 1956) et Pierre Larthomas (Beaumarchais, 1988).

11. « ... et Colin devait le jour à un brave laboureur des environs, qui cultivait la terre avec quatre mulets, et qui, après avoir payé la taille, le taillon, les aides et gabelles, le sou pour livre, la capitation et les vingtièmes, ne se trouvait pas puissamment riche au bout de l'année » (Voltaire, 1966 : 283).

Le théâtre ne fait pas crédit : l'échec ou le succès se paie comptant. Beaumarchais le sait trop bien pour ne pas trembler devant ce parterre de princes et de grands seigneurs venus assister à leur propre exécution. Mais voici que l'incroyable se produit. La noblesse approuve les sarcasmes, s'amuse de la satire, accueille joyeusement les pieds de nez aux ministres, à la Bastille, à la presse, à la police, aux censeurs, bref rit de tout, et d'abord d'elle-même. Au baisser du rideau, la salle entière, parterre et loges mêlés, croule sous un tonnerre d'applaudissements. Spectacle étrange, en vérité, que Beaumarchais n'aurait jamais osé imaginer : il le reconnaîtra plus tard : « Il y a quelque chose de plus fou que ma pièce, c'est son succès ! » (Lever, 2003 : 417)

Dans sa *Trilogie de Beaumarchais*, Gabriel Conesa a étudié trois figures, soit celle de l'antithèse, celle de l'effet ternaire et celle de l'accumulation qui caractérisent la manière de Beaumarchais, et précise qu'elles se retrouvent également dans ses préfaces. Il insiste sur ce qui distingue Beaumarchais des autres dramaturges : un certain superflu, note-t-il, que des auteurs à la fois acteurs comme Shakespeare et Molière auraient su éviter (Conesa, 1985 : 39-40), la tirade purement ludique (p. 49), les explications pour lever toute ambiguïté au sujet des personnages (p. 52) et les monologues (p. 55). En effet, comparée à celles d'autres auteurs considérés comme des maîtres de la dramaturgie, l'écriture de Beaumarchais peut donner une impression de déséquilibre et le désigner comme un auteur de second ordre, un amateur passionné, un original sans doute, mais un auteur toujours en marge de l'institution théâtrale. Or, chez Beaumarchais, ces écarts constituent plutôt une forme de « signature » personnelle sans laquelle ce ne serait plus « du Beaumarchais ».

René Pomeau porte un jugement sévère sur les mémoires de Beaumarchais – et du coup sur la société de l'époque –, estimant qu'il n'a pas « l'inspiration d'un idéal généreux », qu'« il illustre assez bien le déclin de son siècle » (Pomeau, 1987 : 76). Mais n'est-ce pas précisément l'irrévérence qui fit le succès d'un Beaumarchais – qui secoue les barreaux de la cage dans laquelle on veut le retenir –, auprès d'un public qui durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle s'éloigne de la rhétorique traditionnelle au profit du bel esprit?

Perhaps, rather than claim that the period saw a transformation of rhetoric, one should simply say that taste evolved away from exuberant display and Ciceronian magniloquence to more subtle forms of embellishment. Elegance and wit tended to replace pomp and splendor¹² (France, 1972 : 16).

12. « Plutôt que d'affirmer que la période a connu une transformation de la rhétorique, on pourrait tout simplement dire que le goût qui émerge du jeu exubérant et de la magniloquence cicéronienne s'est transformé en une forme plus subtile d'embellissement. L'élégance et l'esprit remplacent vraisemblablement les apparats et la splendeur » [Traduction libre.]

La rhétorique de Beaumarchais n'est pas fondée sur les figures traditionnelles de l'art oratoire ; d'ailleurs celles-ci lui échappent, ne faisant pas partie de son capital culturel. Nullement héritier de la grande culture française, il doit marquer des points d'une autre façon. Aussi fera-t-il appel, pour convaincre son public, à des procédés littéraires très efficaces.

[...] ce Beaumarchais, quel homme ! Il réunit tout. La bouffonnerie, le sérieux, la raison, la gaieté, la force, le touchant, tous les genres d'éloquence ; et il n'en recherche aucun ; et il confond tous ses adversaires ; et il donne des leçons à ses juges. Sa naïveté m'enchanté. Je lui pardonne ses imprudences. (Voltaire, « Lettre à d'Alembert », Ferney, 25 février 1774) (*Lettres choisies de Voltaire*, 1955 : 502).

Prisme générique

Qu'est-ce qui caractérise la configuration préfacielle ? Dans l'analyse générique qu'il suggère, Viala s'intéresse aux variantes par rapport à la norme, elle-même toujours flottante : pour une sociopoétique de la réception en effet, « le genre littéraire n'est pas un en-soi, mais une modalisation particulière de genres qui parcourent l'ensemble des modalités sociales de l'énonciation » (Molinié et Viala, 1993 : 197). On peut dès lors se demander s'il existe dans la préface, « un contenu non conformiste dans une forme conforme » (Molinié et Viala, 1993 : 213). Or, tant par le contenu que par la forme, la préface semble être un mémoire, un genre apparenté à une « guerre de plumes », très apprécié au XVIII^e siècle, qui avait comme modèle *Les Provinciales*, (Pomeau, 1987 : 58) et dans lequel Beaumarchais excellait avec la réputation – européenne – d'y remporter ses meilleures victoires¹³. Par la longueur, le style et le ton, la préface rappelle en effet les célèbres mémoires contre Goetzman et La Blache¹⁴. Beaumarchais a recours à une manière qui fait sa renommée, procédant de façon systématique et impitoyable à la réfutation de toute critique de sa pièce. Dès les premiers paragraphes, le lecteur est averti que le préfacier n'a pas de temps à perdre et que s'il prend la plume, c'est pour clouer le bec à ces « Messieurs » qui remettent en

13. D'après Frédéric Grendel, c'est par le succès de son premier mémoire à l'Académie des sciences (publié le 13 novembre 1753 dans *Le Mercure de France*) pour réclamer l'invention de l'échappement à repos que lui avait volé Le Paute, l'horloger du Roi, que Beaumarchais devient écrivain (Grendel, 1977 : 53).

14. René Pomeau dira du premier mémoire contre Goetzman que « les coups portés sont d'autant plus forts que, dans tout le mémoire, il s'exprime avec modération » (Pomeau, 1987 : 65) ; du quatrième, qu'il « a le charme des chefs-d'œuvre du XVIII^e siècle : il forme un pot-pourri où les morceaux se suivent dans un désordre calculé » (p. 68-69).

question la moralité de sa pièce. Tous y passent, un passage de chaque critique étant rapporté par citation ou par allusion. Le préfacier est exhaustif, comme un avocat: rien n'est oublié et, lorsqu'il a terminé, il le dit tout simplement : « Et j'ai fini » (p. 378).

Le mémoire en tant que genre représente bien l'inconfort de la position de Beaumarchais à la fois dans la société française et dans le champ littéraire. De par ses origines sociales et son accession à la noblesse, Beaumarchais y joue le rôle de l'usurpateur à qui il incombe de se justifier constamment. La volonté (ou la nécessité) de prouver son innocence donne lieu à un style d'écriture unique, *in medias res*, grâce auquel le lecteur peut sentir la marque de l'actualité comme l'indignation de la voix qui s'échauffe par endroit. Aussi se dégage-t-il de la préface une rapidité d'écriture, une impression d'urgence, le travail d'un écrivain qui écrit sous la dictée de l'exaspération.

Il est un autre aspect de cette longue préface qui retient l'attention. Par le style (parlé), par le ton, et par l'effet d'accumulation qui s'en dégage, ce texte donne l'impression d'atteindre les limites de ce que serait une préface. Autrement dit, la préface de Beaumarchais transgresse les lois du genre : ce serait un texte qui se jouerait au même titre que le long monologue de Figaro (acte 5, scène 3). Par ailleurs, elle pourrait être, étant donné son caractère explicatif et très systématique, un texte qui ait pour fonction de transformer la pièce en objet de lecture. Avec cette préface à une pièce déjà abondamment chargée de didascalies précises, personnalisées et souvent comiques, non seulement sur le jeu des comédiens mais aussi sur leur humeur, Beaumarchais brouille les frontières qui séparent les champs de la dramaturgie et de la littérature.

Image de l'auteur

Personnalité « médiatique » s'il en est, Beaumarchais jouit, au carrefour de plusieurs champs d'activité culturelle, d'une situation spéciale, mêlé qu'il est, en tant que touche-à-tout – et ce depuis des décennies au moment de la parution de la préface – à la politique, au commerce, aux milieux artistique, artisanal et théâtral. Ce qui ne manque pas de susciter des réactions chez les défenseurs du canon de la dramaturgie. Beaumarchais est partout présent, dans la préface d'abord et par cette réputation qui le précède. Si l'on ne tient pas compte de cette présence surdéterminante dans la préface – « Mais quel écrivain m'instruisait ainsi par ses leçons ? Vous allez croire que c'est Pierre-Augustin ? Vous l'avez dit ; c'est lui [...] » (Beaumarchais, 1988 :

371) –, on aboutit à une interprétation beaucoup trop étroite. La préface s'inscrit dans un effort pour maintenir une réputation, elle consolide les acquis d'une position unique au sein du champ de la dramaturgie, soit la situation d'un écrivain libre qui peut donner sa production au moment qui lui convient et à qui lui plaît ; l'écrivain qui, en raison de ses autres ressources, peut risquer des jugements sur la littérature et le théâtre, qu'un autre, trop intimement lié au métier de l'écriture, serait imprudent de poser. Devant cette liberté dont Beaumarchais bénéficie dans le champ, on saisit mieux les véritables enjeux du texte de la préface. C'est moins d'esthétique et de morale qu'il est question que de pouvoir. La *praxis* d'énonciation importe plus que le référent, c'est-à-dire que la simple – et très classique – défense d'une pièce de théâtre.

Beaumarchais ne craint pas de passer pour immodeste ou prétentieux, (ces hantises classiques dont parle Genette, voir plus haut). Par un effet d'accumulation et de répétition, véritable jeu de massacre, il invite son lecteur à assister à un divertissement aux dépens des censeurs royaux et de la critique. Faisant le pitre – l'expression n'est pas déplacée dans la mesure où son texte suggère une gestuelle comique –, c'est en se moquant ouvertement d'eux qu'il défend sa pièce, n'hésitant pas, on l'a vu, à utiliser des tournures peu usitées :

Oh ! que j'ai de regret de n'avoir pas fait de ce sujet moral une tragédie bien sanguinaire ! Mettant un poignard à la main de l'époux outragé, que je n'aurais pas nommé Figaro, dans sa jalouse fureur je lui aurais fait noblement poignarder le puissant vicieux ; et comme il aurait vengé son honneur dans des vers carrés, bien ronflants, et que mon jaloux, tout au moins général d'armée, aurait eu pour rival quelque tyran bien horrible et régnant au plus mal sur un peuple désolé, tout cela, très loin de nos mœurs, n'aurait, je crois, blessé personne ; on eût crié : « Bravo ! ouvrage bien moral ! » Nous étions sauvés, moi et mon Figaro sauvage (Beaumarchais, 1988 : 361).

Beaumarchais sait s'attirer la sympathie du public en faisant bon usage de l'humour. Ce que Violaine Giraud écrit pour la préface du *Barbier de Séville* s'applique aussi à celle du *Mariage de Figaro* :

On voit d'emblée que pour convaincre, l'auteur a choisi d'amuser, de sorte que l'enjouement qu'il affiche prolonge celui de la comédie et en fait la « parade ». Cet enjouement constitue un éthos, c'est-à-dire un ton indissociable de la volonté de convaincre qui anime la *Lettre modérée* (Giraud, 1999 : 108).

Image du champ de production

La préface constitue à la fois un état des lieux du théâtre français et une analyse de ses plus pressants besoins.

À force de nous montrer délicats, fins connaisseurs, et d'affecter, comme j'ai dit autre part, l'hypocrisie de la décence auprès du relâchement des mœurs, nous devenons des êtres nuls, incapables de s'amuser et de juger de ce qui leur convient, faut-il le dire enfin ? des bégueules rassasiées qui ne savent plus ce qu'elles veulent ni ce qu'elles doivent aimer ou rejeter. Déjà ces mots si rebattus, *bon ton, bonne compagnie*, toujours ajustés au niveau de chaque insipide coterie et dont la latitude est si grande qu'on ne sait où ils commencent ou finissent, ont détruit la franche et vraie gaieté qui distinguait de tout autre le comique de notre nation (Beaumarchais, 1988 : 353-354).

Beaumarchais réclame la libération de la tutelle des règles de la bienséance qui étouffent le théâtre. Dans un monde devenu un carcan où il s'avère impossible de jouer *Les plaideurs, Turcaret, Les femmes savantes* ou *Tartuffe* sans s'attirer les foudres d'un groupe qui se sentirait visé (p. 354), Beaumarchais se présente comme celui qui ose réagir : « J'ai donc réfléchi que, si quelque homme courageux ne secouait pas toute cette poussière, bientôt l'ennui des pièces françaises porterait la nation au frivole opéra-comique ; [...] j'ai tenté d'être cet homme », ironise-t-il, lui qui avait écrit pour le Théâtre de la Foire où il prévoyait, faisant mine d'être préoccupé par la moralité publique, que la jeunesse irait s'abîmer, faute de gaieté dans les théâtres officiels (p. 354-355).

La préface se double par ailleurs d'un commentaire sur le genre dramatique ; par le rappel d'une scène sérieuse, en l'occurrence celle où Marceline explique l'injustice profonde dont les femmes sont victimes – et qui avait été retranchée par les comédiens sous prétexte qu'elle alourdissait la pièce (p. 366-368) –, ou par une allusion plus légère, sarcastique, au naturel du comportement d'un personnage, par exemple celui de Chérubin :

Quand mon page aura dix-huit ans, avec le caractère vif et bouillant que je lui ai donné, je serai coupable à mon tour si je le montre sur la scène. Mais à treize ans, qu'inspire-t-il ? Quelque chose de sensible et doux qui n'est amitié ni amour, et qui tient un peu de tous deux (p. 365-366).

Beaumarchais trouve à la fois le moyen de désamorcer la critique et de promouvoir le drame, le genre dont il s'était fait le champion quelques années auparavant avec « *Essai sur le genre dramatique sérieux* », en préface à sa pièce *Eugénie*. Le mélange de

sérieux et de comique inscrit les personnages du *Mariage de Figaro* dans la logique du drame¹⁵. Pour être humains, plausibles, vraisemblables, ils doivent être tels qu'ils ont été présentés dans la pièce, partagés entre les tendances bonnes et mauvaises.

Ce qui nous plaît dans la comtesse, c'est de la voir lutter franchement contre un goût naissant qu'elle blâme et des ressentiments légitimes. Les efforts qu'elle fait alors pour ramener son infidèle époux, mettant dans le plus heureux jour les deux sacrifices pénibles de son goût et de sa colère, on n'a nul besoin d'y penser pour applaudir à son triomphe ; elle est un modèle de vertu, l'exemple de son sexe et l'amour du nôtre (p. 363).

La préface est aussi le lieu d'un rappel de certains changements profonds en train de se réaliser dans le domaine de la dramaturgie. D'abord, Beaumarchais souligne la dette des comédiens envers les dramaturges :

Soit que la difficulté de la rendre excitât leur émulation, soit qu'ils sentissent avec le public que pour lui plaire en comédie il fallait de nouveaux efforts, jamais pièce aussi difficile n'a été jouée avec autant d'ensemble ; et si l'auteur (comme on le dit) est resté au-dessous de lui-même, il n'y a pas un seul acteur dont cet ouvrage n'ait établi, augmenté ou confirmé la réputation (p. 359).

Si les comédiens bénéficient de belles réputations, c'est d'abord et avant tout en raison des rôles qu'on leur donne à jouer, c'est-à-dire grâce à l'auteur. Beaumarchais retrace implicitement ce qu'il a accompli dans le champ de la dramaturgie ; par exemple, sous son instigation, a été créée la Société des auteurs dramatiques. Dans la préface du *Mariage de Figaro*, c'est l'auteur de la pièce qui s'affirme, soit, mais c'est aussi (surtout) celui qui, dans le champ de la dramaturgie, a remporté d'importantes victoires et qui entend les mettre en valeur. Victoires personnelles, mais aussi victoires pour les auteurs dans un champ de production culturelle traditionnellement dominé par les comédiens. C'est dans cette logique que Beaumarchais fait des recommandations didascaliques aux comédiens à la fin de la préface. Il énonce ses préférences dans le passage sur les caractères et les costumes ; passage, il est bon de le rappeler, qui faisait partie de la préface de la première publication. Ayant aimé la première interprétation du rôle du comte, il en fait désormais le modèle pour les prochaines. Il précise qu'il faut que la comédienne soit coiffée d'un chapeau « à la Suzanne », expression en usage depuis sa pièce. Quant aux comédiens qui joueront

15. Sur l'importance du genre dramatique chez Beaumarchais, voir le remarquable ouvrage de Béatrice Didier, 1994.

Figaro, la comtesse et Brid'oison, il leur recommande la modération que les premiers interprètes de ces rôles ont su préserver. Manifestement, l'instance auctoriale est en train de prendre le dessus au théâtre ; l'hégémonie des comédiens tire à sa fin.

Par ailleurs, en traitant de plusieurs éléments dans sa préface, Beaumarchais encourage implicitement les gens de théâtre à une certaine liberté d'action. Le champ de la dramaturgie s'ouvre, sous sa plume, à toutes les formes d'innovation ; les conditions étant propices aux changements, le théâtre n'attend que ceux qui oseront, comme lui, agir. Comme lui, l'auteur dont les déboires avec l'aristocratie et le monde littéraire amusent et charment le public ; comme lui, l'auteur qui ose inventer des mots, qui ose écrire des préfaces très longues, et qui se gausse des conventions.

Reconsidérée à la lumière d'une théorie de la réception, la préface du *Mariage de Figaro* apparaît plus importante, plus menaçante si l'on veut, pour le canon dramaturgique de l'époque, par ses inférences que par ses références directes, à savoir la réfutation des accusations d'immoralité. La voix que l'on entend se définit progressivement, implicitement, émergeant de particularités discursives, par rapport à l'idée que l'on se fait de la langue, du genre, du dramaturge et du champ de la dramaturgie pour une époque précise. « Toute image, nous dit Viala, comme tout objet sémiotique, se définit dans ses rapports d'identité, proximité et différences avec d'autres images » (Molinié et Viala, 1993 : 279).

Au terme de ce décodage prismatique, apparaît l'image d'un écrivain qui s'insère dans le champ de la dramaturgie sous le signe de la nouveauté, de la différence, sans rompre avec les modèles en place. Profitant de l'occasion, qui lui est offerte de s'exprimer, en l'occurrence la préface d'une pièce qui a suscité une vive controverse, un homme de théâtre au parcours inhabituel, qui s'est arrogé une place à laquelle il ne devait normalement pas avoir droit de par ses origines sociales, consolide sa position au sein du champ de la dramaturgie, non pas directement par le biais d'un plaidoyer apologétique, mais de façon allusive par un emploi original de la langue et du genre. Le lecteur est captivé par la personnalité d'un écrivain audacieux, nullement modeste, capable d'humour, un aventurier en accord avec les nouvelles données d'un champ artistique qu'il aide à transformer. Dans cette optique, la préface, par son caractère institutionnel, constitue un lieu stratégique par excellence pour se distinguer et pour investir le champ de la dramaturgie.

La préface du *Mariage de Figaro* constitue un texte-clé pour une appréciation générale des talents et de la sensibilité de Beaumarchais. À l'aide de concepts inspirés de la sociologie de Pierre Bourdieu et d'une sociopoétique de la réception d'Alain Viala, l'auteur étudie ce texte comme l'expression spécifique de la position du dramaturge dans le champ littéraire. L'analyse du dialogue, des lois du genre préfaciel, des structures du champ littéraire et de l'image sociale de l'écrivain lui-même expose les rapports du texte avec les conventions linguistiques. Dès lors, au-delà des thèmes et des sujets qui y sont abordés, la préface traduit un effort de consolidation de position dans le champ de la dramaturgie.

The preface to Beaumarchais' *Marriage of Figaro* constitutes a key text for the general understanding of the author's talents and sensibilities. Using concepts inspired by Pierre Bourdieu's social theories and by Alain Viala's work on the social poetics of reception theory, the author approaches this text as an expression of the specific position occupied by the dramatist in literature. Through an analysis of dialogue, the characteristics of the preface as a genre, the structures of the literary field and the social image of the author himself, the rapport between linguistic conventions and the text are revealed. Beyond the themes and subjects treated in the preface itself, this type of text exposes the effort to consolidate social hierarchies within the world of dramatic literature.

Maurice Arpin est professeur-associé au Département de langues vivantes de l'université ST. Francis Xavier à Antigonish en Nouvelle-Écosse. Son champ principal de recherche est la sociocritique, plus précisément l'application pratique des théories du champ littéraire de Pierre Bourdieu. Dans cette perspective, il travaille à la réception des œuvres de Paul Nizan, Raymond Radiguet, Gabrielle Roy, l'abbé Prévost et Beaumarchais. Il est rédacteur en chef de la revue ADEN. Paul Nizan et les années trente.

Bibliographie

- BEAUMARCHAIS (1988), *Œuvres*, Paris, Gallimard, (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).
- BOURDIEU, Pierre (1984), « Le champ littéraire. Préalables critiques à une économie des biens symboliques », *Lendemains*, n° 36.
- CONESA, Gabriel (1985), *La Trilogie de Beaumarchais*, Paris, Presses universitaires de France, (Coll. « Littératures modernes »).
- DIDIER, Béatrice (1994), *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris, Presses universitaires de France.
- FRANCE, Peter (1972), *Rhetoric and Truth in France : Descartes to Diderot*, Oford, Clarendon Press.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, (Coll. « Poétique »).
- GIRAUD, Violaine (1999), *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion.
- GRENDÉL, Frédéric (1977), *Beaumarchais. The Man who was Figaro*. Translated from the French by Roger Greaves, New York, T. Y. Crowell Co.
- HEYLLI, G. d' et F. de MARESCOT (dir.) (1967), *Théâtre complet de Beaumarchais*, t. 3. Réimpression des éditions princeps avec les variantes des manuscrits originaux, Genève, Slatkine Reprints.
- Lettres choisies de Voltaire*, avec une présentation, des notes et un index par Raymond Naves (1955), Paris, Éditions Garnier.
- LEVER, Maurice (2003), *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Tome II Le citoyen d'Amérique 1775-1784*, Paris, Fayard.
- MOLINIÉ, Georges et Alain VIALA (1993), *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France.
- POMEAU, René (1987), *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, Paris, Presses universitaires de France.
- PROSCHWITZ, Gunnar von (1956), *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, Stockholm, Almqvist and Wiksell.
- VOLTAIRE (1966), *Romans et contes*, Paris, Garnier-Flammarion.