

Beaumarchais, homme des Lumières

MICHEL DELON
Université Paris IV - Sorbonne

Beaumarchais, homme des Lumières: les formules bien sûr abondent dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* pour justifier ce titre et critiquer la société d'Ancien Régime. «Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets?» ou bien «Par le sort de la naissance, / L'un est roi, l'autre est berger: / Le hasard fit leur distance; / L'esprit seul peut tout changer»: autant de mots d'auteur qui faisaient mouche dans la société parisienne des années 1770 et 1780 en pleine crise d'identité et qui sont devenues proverbiales pour nous. Ces traits d'esprit changés en mots d'ordre, ces boutades qui, de passer de la scène à la rue, devenaient des brûlots, sont des slogans auxquels on ne peut réduire ni l'œuvre de Beaumarchais ni sa vie qui est sa première œuvre d'art¹, car Beaumarchais est le principal et le meilleur personnage de Pierre-Augustin Caron, titre de noblesse et pseudonyme d'écrivain, soumission à la société d'Ancien Régime et invention de soi par celui qui n'est que le fils de ses œuvres. L'air du temps et le sens du vent se laissent partout sentir dans la diversité des activités de l'homme, dans l'inventivité de son théâtre. Beaumarchais est écrivain comme Figaro est barbier, qui apparaît sur scène en tant qu'auteur compositeur interprète, dans le foisonnement de mille et une autres activités, mais la postérité identifie l'un à son théâtre, image et résumé de toutes ses entreprises, l'autre à son tour de main pour faire la barbe, au propre comme au figuré. Le vieux quartier de Séville a cru devoir situer l'échoppe de Figaro, de même qu'un hôtel à Parme remédie à l'absence de toute chartreuse à Parme. La réalité court après la fiction et la littérature française se projette sur l'Europe.

¹ Les plus récentes mises au point sont la présentation par Jean-Pierre de Beaumarchais, *Beaumarchais, le voltigeur des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, 1996 et la biographie par Maurice Lever en cours de publication, *Beaumarchais*, Paris, Fayard, t. I, 1999. Je cite la trilogie d'après l'édition du *Théâtre* par J.-P. de Beaumarchais, Paris, Garnier, 1980.

Lorsque la toile se lève sur la première scène du *Mariage de Figaro*, que voit-on? Figaro avec une toise mesure l'espace et Suzanne se regarde dans une glace. La première réplique donne les dimensions de la pièce, au sens architectural du terme, où les fiancés devraient installer leur chambre à coucher: «Dix-neuf pieds sur vingt six», à peu près six mètres et demi sur huit et demi. La comédie s'ouvre par cet arpentage de l'espace. Comment ne pas voir dans un tel geste le réflexe d'un homme des Lumières prenant possession du monde par l'observation et la mesure, par la connaissance et l'exploitation économique? Les unités de mesure varient alors, non seulement d'un pays d'Europe à l'autre, mais aussi d'une province de France à l'autre. L'ambition universaliste des Lumières impose l'idée d'un système universel de mesure de longueur, de surface et de volume et propose comme étalon une fraction du méridien terrestre, lequel étalon suppose une connaissance plus précise de la forme du globe et une mesure exacte de sa circonférence. Tandis que les circumnavigations se multiplient autour du globe, des voyages scientifiques sont organisés pour affiner la mesure du méridien. Le XVIII^e siècle est aussi l'époque où la dynastie des Cassini, directeurs de l'Observatoire de Paris de père en fils, achève le relevé des informations qui permettent de dresser une première carte topographique de l'ensemble de la France.

L'homme Beaumarchais prend la mesure de cet espace nouveau², non plus juxtaposition hétérogène de coutumes et de traditions, fouillis de lois et de mesures contradictoires, mais ensemble unifié, compréhensible, maîtrisable. L'homme d'affaires pense les mouvements d'argent et de marchandises à l'échelle de l'Europe, voire même de l'ensemble atlantique lors du commerce d'armes entre la France et ce qui va devenir les Etats-Unis d'Amérique. Le dramaturge occupe pleinement une scène qui n'est plus un simple plateau où des acteurs viendraient réciter leur rôle, mais un espace à trois dimensions où les acteurs sont des corps avant des tirades, des gestes avant des mots. L'attitude de Figaro maniant la toise au début du *Mariage* semble la métaphore de l'homme des Lumières prenant connaissance du monde, l'aménageant en un vaste lieu de vie. Et le contraste entre les deux fiancés, Figaro mesurant et Suzanne se mirant, ne reproduit qu'apparemment les stéréotypes sur la fonction de chaque sexe. C'est Suzanne qui a compris, au-delà des simples mesures en pieds, la topologie du château d'Agua-Frescas, ce que les géographes aujourd'hui appellent l'espace vécu: les allées-et-venues, les échanges et la fonction d'une distribution des pièces voulue par le comte Almaviva. Figaro admire naïvement la position centrale de cette chambre qui leur est offerte, «la plus commode, et qui tient le milieu des deux appartements». «La nuit, si madame est incommodée,

² Voir J.-P. de Beaumarchais, «*Le Mariage de Figaro*, une conquête de l'espace», *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987. Plus largement, au-delà de Beaumarchais, voir Daniel Roche, «Maîtrise de l'espace» dans *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993 et Anthony Vidler, *L'Espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard 1995.

elle sonnera de son côté; zeste, en deux pas, tu es chez elle. Monseigneur veut-il quelque chose, il n'a qu'à tinter du sien; crac, en trois sauts me voilà rendu.» Suzanne passe du plan abstrait de l'aménagement théorique à la réalité des relations de pouvoir: «Fort bien! Mais quand il aura *tinté* le matin, pour te donner quelque bonne et longue commission, zeste, en deux pas, il est à ma porte, et crac, en trois sauts...». Cette bonne et longue commission peut même être une mission à Londres. L'espace de la demeure d'Agua-Frescas sert d'image à un espace européen. A géomètre-arpenteur géomètre-arpenteur et demi. Suzanne vient de donner à Figaro une première leçon de géopolitique domestique. Une mesure quantifiée ne peut jamais faire l'économie d'une réflexion qualitative³.

Le Barbier de Séville racontait l'histoire d'un siège et d'un assaut, ceux de la maison du vieux Bartholo, infiltrée par le comte et Figaro. La pièce commençait sur une place de Séville et nous faisait suivre les tentatives successives du jeune Almaviva pour pénétrer chez Bartholo et parvenir jusqu'à Rosine. Elle s'achevait par un mariage surprise à l'intérieur de la maison. *Le Mariage de Figaro* s'ouvre par la mesure de l'espace intérieur et se finit, à l'extérieur, dans le parc du château, par un étourdissant ballet de masques et d'illusions entre les deux pavillons qui occupent les côtés de la scène. Suzanne a échangé ses vêtements avec la comtesse et les deux femmes prouvent à Figaro et au comte éberlués, dépassés, que la maîtrise de l'espace suppose une connaissance des rapports et des mouvements. Beaumarchais réintroduit dans le théâtre classique le dynamisme et la gestuelle qui étaient propres aux scènes de la Foire. Il suffit de relire la scène du ruban dans le premier acte du *Mariage* pour y voir magnifiée une esthétique du mouvement. Sur la scène un grand fauteuil sert de pivot à une course de Chérubin et de Suzanne, course dans un premier sens de Suzanne après Chérubin pour récupérer le ruban de nuit de la comtesse que lui a volé le jeune page à la fois trop hardi et trop timide, course en sens inverse de Chérubin après Suzanne pour dérober quelques baisers à la jolie soubrette. Ce ne sont plus les hésitations et les contradictions des dépits amoureux de la comédie classique, c'est un carrousel du désir et de ses substituts, le ruban représente le corps, la soubrette prend déjà la place de sa maîtresse. Durant les scènes suivantes, le grand fauteuil provoque un jeu de cache-cache entre Chérubin et le comte. Lorsque le maître des lieux entre, attiré par Suzanne, son page n'a que le temps de se jeter derrière le fauteuil, puis lorsque le comte lui-même veut se cacher, de se blottir dedans, dissimulé par la robe de la comtesse. Le monde que Beaumarchais met en scène est un monde qui bouge et fa-

³ Puisque Balzac voit le jour l'année même de la mort de Beaumarchais, on peut comparer l'ouverture du *Mariage* à celle de *César Birotteau*: Mme Birotteau surprend son mari, «une aune à la main et mesurant l'air» pour préparer la fête marquant sa réussite sociale, puis réorganisant tout l'espace de la maison pour développer son commerce (*La Comédie humaine*, Bibl. de la Pléiade, t. VI, p. 42). Il y a quelque illusion aussi dans cette prétention béate à maîtriser l'espace privé et social.

vorise ceux qui se montrent capables de bouger avec lui, de sauter par la fenêtre ou de se travestir.

Tout ce qu'on peut dire de l'espace dans la vie et dans le théâtre de Beaumarchais, est encore plus vrai du temps et du rythme. Pierre-Augustin Caron est fils d'horloger, horloger lui-même. Le siècle des Lumières marque le triomphe de ces artisans qui diversifient leur production, des horloges de clocher aux pendules d'intérieur et aux montres personnelles, de ces artisans qui prouvent leur virtuosité technique en miniaturisant les montres individuelles⁴ et qui offrent à la littérature Jean-Jacques Rousseau, au bord du Léman, et Pierre-Augustin Caron, sur le pavé parisien, tandis que Dieu lui-même devient le Grand Horloger dans le vocabulaire déiste. A vingt ans, le jeune Caron met au point le système d'échappement qui permet de régulariser le mécanisme de la montre et donc d'augmenter son exactitude. Le système conjugue le mouvement et le repos, de même que la dramaturgie de Beaumarchais sait ménager le suspens et l'émotion, la rapidité des enchaînements et les ralentissements élégiaques. Ouvrons cette fois le début du *Barbier de Séville*. Dans une rue de Séville, un homme, «seul, en grand manteau brun et chapeau rabattu» tire sa montre. La montre d'Almaviva est ici l'équivalent de la toise de Figaro dans *Le Mariage*: moyens de mesure, instruments de connaissance, matériel de compréhension objective du monde. Le comte, justement, commente: «Le jour est moins avancé que je ne croyais. L'heure à laquelle elle a coutume de se montrer derrière sa jalousie est encore éloigné.» L'impatience de l'amant ne correspond pas à l'objectivité du temps mesuré par la montre⁵. Beaumarchais joue du double registre. Il prend le temps d'une présentation de Figaro en train de composer une chanson, puis d'une reconnaissance du maître et du valet avant que s'ouvre la jalousie de Rosine et que commence l'action de la comédie. Le peu de succès de la première représentation du *Barbier* en février 1775 le conduit à amputer la pièce d'un acte, à la raccourcir pour l'accélérer. *Le Mariage de Figaro* peut être sous-titré *la folle journée* à cause de son tempo. Beaumarchais est aussi professeur de musique, créateur de livret pour des compositeurs. En affaires comme sur la scène, il aime les rythmes rapides soulignés par des ralentissements et des adagios. Songeons à la romance amoureuse de Chérubin ou bien au monologue autobiographique de Figaro qui substituent à l'activité frénétique une interrogation sur le sens de la vie individuelle ou de l'histoire collective. La

⁴ Voir David S. Landes, *Revolution in Time. Clocks and the Making of the modern World*, Londres-Cambridge, 1983, tr. fr., *L'Heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne*, Paris, Gallimard, 1987, ainsi que Gerhard Dohrn-van Rossum, *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnung*, Munich-Vienne, Carl Hanser, 1992, tr. fr. *L'Histoire de l'heure. L'Horlogerie et l'organisation moderne du temps*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1997.

⁵ Il est vrai que la maîtrise artisanale du mécanisme par le jeune Caron contraste avec l'usage aristocratique et passif de l'horloge ou de la montre, tel qu'on le voit chez le père dans *Tristram Shandy* de Sterne ou chez le maître dans *Jacques le fataliste* de Diderot.

chanson de Malbrough s'inscrit dans la mémoire populaire et dans une longue tradition culturelle⁶.

Un tel effort de maîtrise de l'espace et du temps donne un contenu concret à la liberté affirmée et réclamée par les Lumières, non pas liberté métaphysique mais droit individuel de disposer de soi-même, d'aimer, d'agir, de parler et d'entreprendre. Le droit d'aimer au XVIII^e siècle comme dans bien d'autres époques sert de métaphore à toutes ces revendications, et le droit du seigneur ou droit de cuissage, plus fantasmatique qu'historique sans doute comme le rappellent aujourd'hui les historiens⁷, emblématise les contraintes d'un ordre ancien qui apparaît de plus en plus comme un désordre établi. *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable* racontent la lutte de jeunes gens pour imposer leurs sentiments contre les interdits et les préjugés. Nobles comme dans la première pièce, roturiers comme dans *Le Mariage*, enfants illégitimes comme dans *Le Mariage* et *La Mère coupable*, tous ont le droit de n'être pas enfermés dans un destin qui serait scellé par leur naissance. Le tuteur de Rosine dans *Le Barbier*, le comte lui-même dans les pièces suivantes incarnent le conservatisme qui étouffe l'individu par crainte de voir mis en cause ses privilèges. Tout changement dans la société leur apparaît comme menace pour leurs intérêts. Bartholo déclame contre son pauvre siècle: «Qu'a-t-il produit pour qu'on le loue? Sottises de toute espèce: la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, l'*Encyclopédie*, et les drames...» Son aveuglement est bien clairvoyant, qui lie les progrès de la connaissance scientifique (de l'attraction newtonienne à la maîtrise de l'électricité et à la pratique médicale de l'inoculation qui annonce la vaccination moderne), la revendications d'une liberté d'opinion politique et religieuse et le renouvellement littéraire avec le drame auquel Beaumarchais s'est essayé dans *Eugénie* et *Les Deux Amis* et auquel il fait retour dans *La Mère coupable*. Bartholo exprime, sans bien s'en rendre compte, l'espoir fondamental des Lumières: que le progrès du savoir engage un changement social, que l'extension et l'affinement des connaissances se traduise en progrès moral. Dans la fameuse tirade du *Mariage*, c'est Figaro qui s'en prend à tous les blocages, à toutes les pesanteurs de la société. Le soir qui tombe au début de ce cinquième acte efface les différences de vêtement et de statut: chacun est réduit à sa personne, à son seul mérite. Figaro peut apostropher dans le vide son maître et rival: «Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! ... Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus.» Une fois de plus, Figaro fait la barbe, au sens imagé de la formule: il dit à chacun son fait et dres-

⁶ Voir M. Delon, «Malbrough s'en va-t-en guerre: les avatars d'une chanson», *La Chanson française et son histoire*, éd. Dietmar Rieger, Tübingen, Narr, 1988.

⁷ Alain Boureau, *Le Droit de cuissage. La Fabrication d'un mythe (XIIIe-XXe siècle)*, Paris, Albin Michel, 1995.

se un portrait satirique d'une société où le savoir-faire l'emporte sur le savoir, où la communication, dirions-nous aujourd'hui, vaut plus que le message. Dans la société d'hier, le nom importe plus que la personne; dans celle d'aujourd'hui, la médiatisation plus que le contenu.

Dans la société d'hier comme dans celle d'aujourd'hui, l'institution juridique sert de recours pour pallier les disfonctionnements sociaux et politiques. La France à la veille de la Révolution se passionnait pour des procès qui se substituaient à l'impossible débat politique. Les grandes affaires juridiques remplaçaient une discussion qui restait interdite sur les formes et les enjeux de la société⁸. Beaumarchais se jette dans ces mêlées qui lui permettent de prendre la parole, de s'adresser à l'opinion, d'imposer une liberté d'expression qui n'est pas encore reconnue par la loi. Le *mémoire* est un genre littéraire qui correspond à cette situation de parole publique déplacée. Le premier mémoire de Pierre Augustin Caron est une lettre à l'Académie royale des sciences, le 13 novembre 1753, pour dénoncer le vol dont il a été victime, de son invention d'un nouveau système d'échappement dans les montres. La lettre à l'Académie est doublée par une lettre au *Mercur de France* qui prend le public à témoin. La joute rebondit sur plusieurs numéros. La signature «Caron fils, horloger rue Saint-Denis près Sainte-Catherine» impose le jeune artisan, lui donne un statut dans le public. Tout au long de sa vie, Beaumarchais ne cessera de plaider et de se tourner vers l'opinion. Qu'il soit d'emblée au centre des débats ou qu'il s'y faufile et s'y impose, il a le goût des mots qui font mouche, des arguments qui valent leur poids d'argent ou de prison, d'une gesticulation qui théâtralise le débat.

Réciproquement, c'est une série de procès qui occupe le troisième acte du *Mariage*. Le décor est planté: «Le théâtre représente une salle du château appelée salle du trône, servant de salle d'audience, ayant sur le côté une impériale en dais, et, dessous, le portrait du roi.» Le lieutenant du siège, Brid'oison, est bègue; son greffier se nomme Double-Main: nous sommes dans une comédie qui s'aigrit et vire au drame lorsque Figaro s'écrie que l'usage peut être un abus ou que Marceline transforme son intervention en plaidoyer féministe, d'ailleurs coupé à la représentation. La comédie devient aussi mélodrame par la reconnaissance qui transforme les adversaires en mère et fils réconciliés dans les larmes des retrouvailles. La liberté revendiquée par Figaro est une affaire très concrète d'argent et d'indépendance physique. Dans la comédie sociale, les procès en cascade dans lesquels s'enfère Beaumarchais ne finissent pas tous aussi heureusement. Ce sont les disfonctionnements de l'appareil juridique, les contradictions des parlements d'Ancien Régime qui sont exposés et dénoncés au public.

⁸ Voir Sarah Maza, *Private Lives and Public Affairs. The Causes Célèbres of prerevolutionary France*, Berkeley, University of California Press, 1993, tr. fr., *Vies privées, affaires publiques. Les Causes célèbres de la France prérévolutionnaire*, Paris, Fayard, 1997.

Si Beaumarchais est homme des Lumières, ce n'est pas seulement dans sa volonté de mesurer et de connaître, par son aspiration à plus de liberté, c'est aussi par sa joie de vivre, par sa réhabilitation, sa déculpabilisation du plaisir. La première scène du *Barbier* donne le ton: «Chacun court après le bonheur.» Le bonheur est bien une idée neuve en Europe, dans ce sens qu'elle s'impose à toutes et à tous. C'est un grand seigneur madrilène qui proclame sa volonté d'être heureux, de même que c'est Don Juan qui, dans l'opéra de Mozart, chante: Vive la liberté. Bonheur et liberté de privilégiés: ces idées sont contagieuses et chacun y prend goût. Figaro se les approprie dans la deuxième pièce de ce qui va devenir une trilogie. Chérubin incarne par excellence le besoin d'aimer, la boulimie de bonheur qui devient désormais la nature même de l'être humain. La morale de Beaumarchais est radicalement désacralisée, terrestre et humaine. Le devoir de chacun est de se rendre heureux. «Ainsi la nature sage / Nous conduit, dans ses désirs, / A son but par les plaisirs», chante Suzanne dans le vaudeville final où chacun dit ses désirs, rappelle ses revendications: il n'est pas sûr que ceux-là soient compatibles, que celles-ci soient complémentaires. La conciliation des demandes est suggérée par l'unité musicale du vaudeville mais reste problématique. Si la nature apparaît généralement comme une providence laïque dont on attend qu'elle organise harmonieusement le monde ou comme la main invisible du marché qui, selon Adam Smith à la même époque, est censée régler les rapports entre les hommes, elle prend parfois, au détour d'une tirade, les dimensions d'un univers infini où l'homme risque de se sentir perdu et où le travail n'est pas toujours payé d'un salaire, où l'intérêt individuel ne se fond plus dans le bien public. «Il y a des mille et mille ans que le monde roule, et dans cet océan de durée où j'ai par hasard attrapé quelques chétifs trente ans qui ne reviendront plus, j'irais me tourmenter pour savoir à qui je le dois!» L'activité frénétique de Figaro l'empêche d'approfondir la réflexion philosophique, elle est peut-être même refus délibéré de toute métaphysique. Mais le monologue de l'acte V se tourmente malgré tout sur les hasards qui mènent le monde. Il commence et finit par un même mot: «Est-il rien de plus bizarre que ma destinée?» «O bizarre suite d'événements!» Pas plus que Chérubin, Figaro ne sait exactement qui il est.

Figure du désir, Chérubin ne survivra que peu à la fin du *Mariage*. La troisième pièce de la trilogie célèbre lourdement le deuil de celui qui aurait dû apparaître comme une incarnation du dieu Amour tandis que l'opinion s'est changée en foule qui manifeste et gronde dans les rues. *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable* donne à voir la fin de bien des espoirs, bien des illusions. La mesure de l'espace et du temps se referme dans le regret d'un temps réversible et dans la clôture d'un hôtel qui cherche à échapper à la tourmente révolutionnaire. La liberté des personnes et du commerce s'oppose à l'instauration d'une démocratie populaire. La suspicion généralisée, la rupture du lien familial sous la forme du divorce prennent la figure de Begearss, l'autre Tartuffe, non plus de religion mais de révolution. Beaumarchais est aussi homme des Lumières dans ses contradictions, dans la rupture entre l'espoir d'intégration dans la société

d'Ancien Régime et l'émergence d'une société bourgeoise fondée sur d'autres valeurs, dans l'incompatibilité entre la folie joyeuse du *Mariage* et la folie pathologique de *La Mère coupable*, entre le remue-ménage et remue-méninges de la Philosophie et la violence de la Révolution, entre la fête et le retour de la faute⁹.

Les Lumières ne sont pas un système, elles ne débouchent pas inévitablement sur la Terreur. Elles nourrissent les espoirs contradictoires des monarchiens, des girondins, des jacobins. Beaumarchais est finalement rattrapé par son affairisme, ses jeux de mots, ses liaisons dangereuses en commerce et en amour. Est-ce l'âge qui vient ou le siècle qui s'achève? La comédie s'est hâtée de rire de peur d'avoir à en pleurer. Elle finit pourtant par se changer en drame larmoyant. Homme public et vieil amant déconsidéré, Pierre Augustin Caron ne renonce pas aux Lumières. Il en assume les rêves et les revers.

⁹ Comme développements de ces quelques perspectives, je me permets de renvoyer au chapitre «Beaumarchais» du volume *De l'Encyclopédie aux Méditations* (Paris, Arthaud, 1984, Paris, GF Flammarion 1998) ainsi qu'aux articles, «*La Mère coupable* ou la fête impossible», *Les Fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977, «Figaro et son double», *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.-oct. 1984 et «Un morveux sans conséquence: responsabilité et irresponsabilité dans *Le Mariage de Figaro*», *Beaumarchais. Le Mariage de Figaro*, Ellipses, 1985.