

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 9, N° 16

Des mécanismes langagiers dans
Le Mariage de Figaro de Beaumarchais

Mahdi Afkhaminia*(auteur responsable)

Maître de Conférences, Université de Tabriz

Naimé Karimlou**

Doctorante en langue et littérature françaises, Université de Tabriz

Résumé

Cet article essaie d'aborder « le langage et ses mécanismes » dans l'un des fameuses comédies de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* qui est considérée révolutionnaire, avant tout par l'un des éléments de la parole, le célèbre monologue de Figaro qui joue un rôle primordial dans le déroulement de l'aspect tragique de la pièce où le comique verbal se fait généralement à travers les jeux de mots, les sous-entendus, les mots d'esprits et l'accumulation et celui de paraverbal se manifeste précisément dans les éléments prosodiques et le comique gestuel. Bien que l'aspect comique de la parole prévaille dans cette pièce, contre son aspect tragique, celui-ci marque clairement l'esprit du spectateur, en particulier par les morceaux de bravoure qui sont les tirades et les monologues. Ainsi, les dialogues, les apartés et les stichomythies concourent-ils au dynamisme et à la vitalité du langage chez Beaumarchais et nous montrent à quel point les mots s'y battent en liberté.

Mots-clés: Beaumarchais, langage, parole, verbal, paraverbal

تأیید نهایی: ۹۴/۳/۲۵

تاریخ وصول: ۹۳/۶/۳

*E-mail: afkhaminia@yahoo.fr

**E-mail: nkarimlou@yahoo.com

Introduction

À part l'innovation faite dans le genre de la comédie, Beaumarchais a sensiblement renouvelé « le langage » de la comédie de son époque, dans sa fameuse trilogie dont *Le Mariage de Figaro* occupe une place importante et indéniable. Écrite en 1778, cette pièce est jouée six ans plus tard, après maintes censures du roi qui la juge dangereuse et subversive. Par un langage vif, éveillé, emporté et simple, Beaumarchais critique inlassablement les privilèges des nobles. C'est un langage qui s'adapte naturellement aux traditions classiques de son temps. Il est avant tout au service de l'intrigue et le contenu de l'histoire, mais il est également soumis au son et à la musicalité. La comédie de Beaumarchais ce n'est pas un simple produit d'un nombre multiplié de certains actes frivoles, mais c'est, de la fabrication à l'audition, le produit de la collaboration des procédés comiques du langage verbal et paraverbal. On est témoin dans cette pièce, de la force productive et évocatrice d'un langage parlé qui malgré sa simplicité, a le pouvoir de mêler le comique et le sérieux, la fantaisie et le réalisme, le verbe et le geste et de créer ainsi une surabondance des péripéties et le maximum du dynamisme langagier.

Alors, cet article essaie d'aborder principalement l'aspect comique du *Mariage de Figaro* à travers le langage et ses procédés. Une étude qui démontra ainsi l'accord profond qui se trouve dans la représentation théâtrale de Beaumarchais, entre l'usage du verbe et celui du geste. Deuxièmement, on mettra en évidence des instruments de la parole qui ont participé à la formation de l'aspect tragique de la pièce. Nous essayerons de souligner enfin l'ivresse et la joie verbales qui se manifestent clairement dans les dialogues des personnages, dans les apartés et les stichomythies.

1. Procédés comiques de la parole

En tant que comédie, *Le Mariage de Figaro*, repose essentiellement sur de différentes formes comiques : comique de situation, de caractère, de geste et enfin comique de mots, tous y participant non seulement à accomplir la mission explicite de la comédie qui est avant tout de divertir et de faire rire, mais de faire le procès de la société « par un humour grinçant » (Vignes, 1999,68). Afin de prendre en considération la parole et ses procédés comiques, il faut ignorer les deux premières formes signalées et mettre en question les comiques de geste et de mots, s'attachant groupés dans la catégorie des éléments langagiers et si l'opération présente ces quatre formes comiques dans un ordre ascendant de

sophistication dans les procédés de rire, le comique du langage se trouvera dans le rang le plus élevé.

- **Comique du langage**

L'effet comique peut provenir de diverses formations du langage, tout comme l'invention et la répétition de certains mots ou de certaines formules ou comme les prononciations inhabituelles et les réparties impertinentes, les procédés parmi lesquels, les jeux de mots, les sous-entendus et les mots d'esprits semblent être efficacement traités comme les instruments de rire dans *Le Mariage de Figaro* où le comique du langage est inséparablement lié à la joie verbale, à la liberté des mots et à leur virtuosité.

- **Jeu de mots**

Le génie de l'écrivain à jouer excellemment avec les mots se révèle spécialement par Figaro, maître incontesté de la parole qui fait rimer les mots et met en perspective des ressemblances phonétiques pour « attirer l'attention sur la forme et pour faire rire par l'intervalle qu'elles creusent entre le mot et l'idée. » (Scherer, 1999, 117).

Ces jeux de mots, nommés ainsi « des à-peu-près » (*Ibid.*, 120) qui sont créés par le procédé de transformation, provoquent généralement un effet comique de surprise par la distribution de la même phrase entre deux locuteurs :

MARCELINE. Pas tout à fait ; mais dont Son Excellence voudrait égayer en secret

L'épousée...

BARTHOLO. De monsieur Figaro ? (4) (Beaumarchais, 1784, I, 4)

[4]

BAZILE, à lui-même. Ah ! je n'ai pas lutté contre le pot de fer, moi qui ne suis...

FIGARO. Qu'un eruche. (*Ibid.*, II, 23)

Plus surprenant encore, quand la seconde partie apparaît sous une forme inattendue et paradoxale :

(*Le dialogue de Marceline et Bartholo sur Figaro*)

MARCELINE. Jamais fiché, toujours en belle humeur ; donnant le présent à la joie, et s'inquiétant de l'avenir tout aussi peu que du passé ; sémillant, généreux ...

BARTHOLO. Comme un voleur.

MARCELINE. Comme un seigneur. Charmant enfin : mais c'est le plus grand monstre ! (*Ibid.*, I, 4)

Dans l'exemple ci-dessous, Bazile se plaint des calomnies de Figaro contre ses dons de musicien et ainsi un subtil jeu de mot se fait à travers la modification du verbe « briller » au « brailler » :

BAZILE. Disant partout que je ne suis qu'un sot.

FIGARO. Vous me prenez donc pour un écho ?

BAZILE. Tandis qu'il n'est pas un chanteur que mon talent ne peut faire briller.

FIGARO. Brailler. (*Ibid.*, I, 10)

Alors, l'effet comique des pièces de Beaumarchais se reflète également dans la parodie des sources traditionnelles. Il se fait également en multipliant les énumérations, par « les déformations des mots et les détournements du proverbe » (Décote, et al. 1989, 398-399). Ce dernier se manifeste clairement dans *Le Mariage de Figaro*, à la scène 11 du premier acte où Bazile se sert d'un proverbe bien connu pour avertir Chérubin du risque que comporte son badinage avec Fanchette ; « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse », mais la phrase interrompue par Figaro se relève par un nouveau verbe, « se remplit », qui souligne un subtil jeu de mots, joué du sous-entendu : (Vignes, 1999, 78).

BAZILE. (à) Chérubin ! Chérubin ! Vous lui causerez des chagrins ! Tant va la cruche à l'eau !...

FIGARO. Ah ! voilà notre imbécile avec ses vieux proverbes ! Eh ! bien, pédant, que la sagesse des nations ? Tant va la cruche à l'eau, qu'à la fin...

BAZILE. Elle se remplit. (Beaumarchais, 1784, I, 11)

- **Sous-entendus grivois**

Le vaste emploi des sous-entendus par la plupart des personnages, dénonce le pouvoir trompeur du langage faux et masqué, qui se conforme bien aux jeux de gestes et à l'intrigue de la pièce, basés sur les artifices. Bien entendu, le langage dans *Le Mariage de Figaro*, tout comme les pièces de son époque reste jusqu'à la fin à la merci du déroulement de l'action théâtrale, mais son élasticité semble dépasser chez Beaumarchais, plus ou moins le cadre préétabli et limité de l'expression verbale, concourant à la productivité de la parole et aboutissant enfin au pouvoir comique de la pièce.

Dans l'exemple ci-dessous, on constate à quel point l'ellipse suggérée par Figaro, apporte « le comique de gaulois » (Vignes, 1999, 73) lorsqu'une allusion si claire n'est pas conçue par Bridson :

BRIDSON. J'ai vu ce ga-arçon-la quelque part.

FIGARO. Chez Madame votre femme, à Séville, pour la servir, monsieur le Conseiller.

BRIDSON. Dans-ans quel temps ?

FIGARO. Un peu moins d'un an avant la naissance de monsieur votre fils le cadet, qui est un bien joli enfant, je m'en vante. (Beaumarchais, 1784, III, 13)

Une autre allusion grivoise se fait en but de ridiculiser le jargon juridique lorsqu'en lisant le papier dans lequel est écrite la promesse de mariage de Figaro à Marceline, Double-Main hésite sur la conjonction grammaticale qui unit les deux membres de phrases et la réplique de Bartholo est porteuse de ce sous-entendu grivois :

FIGARO. Qu'il y a, messieurs, malice, erreur ou distraction dans la manière dont on a lu la pièce, car il n'est pas dit dans l'écrit : « laquelle somme je lui rendrai, ET je la pousserai », mais « laquelle somme je lui rendrai, OU je la pousserai » ; ce qui est bien différent.

[4]

BARTHOLO. Je soutiens, moi, que c'est la conjonction Copulative ET qui lie les membres Corrélatifs de la phrase ; je payerai la demoiselle et je la pousserai. (*Ibid.*, III, 15)

- **Mots d'esprit**

Les « mots d'esprit » (Vignes, 1999, 73), plus nombreux que les jeux de mots sont employés dans *Le Mariage de Figaro* surtout par le personnage révolutionnaire ; Figaro et « c'est à travers ce personnage, en effet, que Beaumarchais exprime toutes les idées qui furent jugées à l'époque si subversives » (*Ibid.*, 74). Michel Vignes distingue dans son *Profil d'une œuvre*, la étroite frontière entre le mot d'esprit et le jeu de mot. Ce dernier visant à faire rire semble plus comique, néanmoins moins raffiné que les mots d'esprit qui cherchent plutôt à faire sourire et agissent sur l'intelligence du spectateur.

Alors, les mots d'esprit dans le *Mariage de Figaro* sont spécialement les meilleurs moyens de refléter le comique satirique de la pièce. Les vérités amères s'insinuent par la raie du langage et par son pouvoir comique et s'introduisent imperceptiblement dans l'esprit du spectateur.

Dénonçant les privilèges des nobles, « l'esprit de Figaro attaque inlassablement, au cours de la pièce, l'orgueil des grands de ce monde » (*Ibid.*) :

LE COMTE. Vous êtes gentilhomme ? Le greffier écrit.

FIGARO. Si le ciel le veut, je serais fils d'un prince. (Beaumarchais, 1784, III, 15)

[4]

BAZILE. Il le répète !

FIGARO. Et pourquoi non ? Si cela est vrai ? Es-tu un prince pour qu'on t'ometflagorne ? (*Ibid.*, IV, 10)

[4]

FIGARO. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie ! (4) Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. (*Ibid.*, V, 3)

À part le côté satirique, des mots d'esprit aussi, peuvent être appliqués à provoquer la gaieté, ce qui est souligné par Figaro dans son fameux monologue :

FIGARO.- Las de trister des bêtes malades, et pour faire un métier contraire, je me jette à corps perdu dans le théâtre. » (*Ibid.*)

Quitter son métier de vétérinaire « pour faire un métier contraire » c'est de profiter et réjouir des gens en bonne santé » (Vignes, 1999, 74). Cette expression de Figaro ne signale que l'efficacité de la comédie qui poursuit le but de corriger les mœurs par le rire. Ainsi dans *Le Mariage de Figaro*, tout est mis en œuvre pour atteindre cet objectif ; les éléments verbaux du langage dramatique, comme les apartés, mots d'esprits, sous-entendus, rythmes et effets, de même que les éléments paraverbaux du langage comme les faits prosodiques ou les gestes.

• L'Accumulation

Évoquant « les figures de contraction », l'accumulation des termes juxtaposés, dite ainsi l'enchaînement verbal, apparaît abondamment chez Beaumarchais pour démontrer avant tout, l'importance de la rapidité et la concision » (Beaumarchais, 2005, 75) dans le comique du langage. Et puis cet enchaînement verbal qui fait bien opposer un dialogue serré, rapide et enlevé- fait surtout par « les répétitions mécaniques ou stéréotypés » (Scherer, 1999, 110) et par une série d'accumulation-avec un dialogue se ralenti par la longueur des phrases, révèle en fait l'art de l'écrivain à bénéficier au profit d'une rythmique ;

FIGARO. (4) « pourvu que je ne parle en mes cris ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose. (Beaumarchais, 1784, V, 3)

FIGARO. (4) « j'offense dans mes vers la Sublime-Porte, la Perse, une partie, de la presqu'île de l'Inde, toute l'Égypte, les royaumes de Barca, de Tripoli, de Tunis, d'Alger et de Maroc. (*Ibid.*)

FIGARO. (4) « Un assemblage informe de parties inconnues ; puis un chétif être imbécile ; un petit animal folâtre ; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, faisant tous les métiers pour vivre ; maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune ; ambitieux par vanité, laborieux par nécessité, mais paresseux... avec délices ! Orateur selon le danger ; poète par délassement ; musicien par occasion ; amoureux par folles bouffées ; j'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite et, trop désabusé... Désabusé ! ... Désabusé ! (*Ibid.*)

« Que toutes ses phrases constituent des ensembles indissociables, c'est ce dont on peut s'assurer en constatant que chaque terme, pris isolément, est dénué de sens : c'est leur accumulation qui produit l'effet comique. » (Scherer, 1999, 115).

2. Comique paraverbal

Le langage dramatique, comme un compromis entre écrit et oral, se partage selon Pierre Larthomas (Larthomas, 1980, 47-362) en deux éléments verbal et paraverbal dont la différence se présente surtout à travers le langage écrit. En effet, dans la communication orale, la production des phonèmes est accompagnée de autres signaux qui ne sont guère enregistrés dans l'écrit et qu'on appelle « les matériels paraverbaux » (Chabanne, 1999, 35-53) et au contraire des matériels verbaux ne sont pas dits, mais tous les deux sont intégrés dans un système de signe appartenant à la parole. Du fait que « toute énonciation comporte une partie articulée (des phonèmes) et une partie paraverbale (des intonations, des pauses, etc.) » (*Ibid.*) matériel verbal et matériel paraverbal semblent naturellement liés et de même, on peut les constater simultanément comme les mécanismes langagiers des œuvres dramatiques.

Alors le comique paraverbal constituera les phénomènes comiques du matériel paraverbal, ainsi que les faits prosodiques, de différentes pauses, le débit et les gestes. *Le Mariage de Figaro*, en tant qu'œuvre dramatique est naturellement le produit d'une triple collaboration ;

l'acteur, le metteur en scène et l'acteur et c'est ainsi que la comédie y dépasse son efficacité verbale, elle traverse tous les niveaux de la parole pour imprimer une joie complète.

- **Les éléments prosodiques**

La prosodie concerne tous les phénomènes de quantité, de ton, d'accent, de contour intonatif, en bref « les signaux voco-acoustiques » (*Ibid.*) et elle résulte principalement « des variations de la fréquence fondamentale de la phonation (hauteur), de son intensité et de sa durée » (Dubois, 1999, 385) et sa principale fonction « est l'organisation du signal acoustique » (*Ibid.*, 386).

En d'autres termes, possédant de diverses valeurs phoniques, les éléments prosodiques contribuent à former du texte, ce qu'il entend enfin le spectateur. Selon Pierre Larthomas l'emploi de certains de ces éléments est étroitement lié au sens (comme la place des accents dans la langue anglaise) mais les autres apparaissent comme les épiphénomènes¹ qui servent seulement à donner à la parole une certaine valeur expressive (comme la rapidité de locution).

De plus, certains éléments possèdent plusieurs valeurs expressives comme l'usage des intonations, particulièrement dans les formes interrogatives grâce auxquelles la valeur affective du texte soulignée, sont ressentis les sentiments de crainte, dépit, défiance de soi-même, désir d'être rassuré, et etc. Alors, on peut signaler que par leur fonction complémentaire (de la parole) les faits prosodiques peuvent ainsi provoquer la multiplicité d'interprétation et l'ambiguïté, puisque ils ne sont pas toujours clairement indiqués et cela résulte d'une part de l'imperfection du langage écrit et d'autre part c'est l'acteur qui n'a pas le souci de les noter.

L'absence des indications précises aboutit selon Larthomas à la plasticité du théâtre classique ainsi qu'à la liberté de l'acteur ; c'est pourquoi une pièce de Molière pourrait être interprétée des façons différentes. En concordance avec le théâtre contemporain, Beaumarchais préfère éclaircir ces éléments au moins, par la précision des didascalies destinés à exprimer des sentiments de chaque personnage :

LE COMTE, sèchement

LE COMTE, impatient

LE COMTE, vivement (Beaumarchais, 1784, II, 20,21)

¹ Les épiphénomènes sont les phénomènes secondaires, de peu d'importance.

BAZILE, malignement. (*Ibid.*, I, 11)

MARCELINE, vite. (*Ibid.*, I.4), etc.

Ainsi, parmi les faits prosodiques du langage paraverbal peut-on se rappeler des onomatopées qui sont une catégorie d'interjections spontanées ou conventionnelles, employées pour traduire une attitude affective du sujet parlant. Ces « gestes vocaux » selon Georges Gougenheim (Gougenheim, 1980, 74) puisqu'ils sont loin de constituer une partie de discours, sont ainsi étrangers au système grammatical. Les onomatopées sont plus nombreuses dans *Le Mariage de Figaro* et le plus souvent accompagnées des mimiques pour renforcer l'aspect comique de la pièce. Dans l'exemple ci-dessous les mêmes onomatopées « Zeste » et « crac » prennent de diverses valeurs précises chaque fois qu'elles sont employées dans les dialogues différents, par deux locuteurs :

FIGARO. Tu prends de l'humeur contre la chambre du château la plus commode, et qui tient le milieu des deux appartements. La nuit, si Madame est incommodée, 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. 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...(Beaumarchais, 1784, I,1)

- **Le comique gestuel**

Selon la définition du théâtre, donnée par Gaétan Picon dans « *Panorama de la nouvelle littérature française* » (Picon, 1949, 294), la littérature pure n'est que le pôle extrême du théâtre et l'autre pôle est celui du jeu des visages, des gestes et des voix. Autrement dit, le théâtre relève du monde à la fois intellectuel et physique. Alors dans une pièce de théâtre, le jeu du corps importe autant que le jeu des idées. « La mimique pourrait être autant comique que la diction » (Barrault, 47). Tous les deux font partie du langage et le geste comme un langage universel, peut s'associer aux éléments proprement verbaux pour les compléter. Ainsi selon Pierre Larthomas la conversation sans les signes visuels paraît plus incomplète et ne pourrait satisfaire le spectateur comme une parfaite réponse.

Autant le mouvement augmente dans les réactions corporelles, autant celles-ci s'approchent de la plénitude du langage, c'est pour cela que par exemple un hochement de tête devient plus imparfait qu'un mouvement de bras. De plus le geste est en soi significatif et même peut

remplacer parfois le langage verbal. En considération de toutes ces valeurs significatives, Beaumarchais incarne bien le comique du langage auquel doit *Le Mariage de Figaro* sa joyeuse animation. Ce sont spécialement les didascalies de l'auteur qui partent leur efficacité, à montrer la tonalité et les sentiments des personnages, concourent plus ou moins à la formation des gestes :

LE COMTE, gaiment. Je n'aime assez la remarque.

[4]

SUZANNE, outré. Il n'y a ni tromperie ni victime ; il était là lorsque vous me parliez.

LE COMTE, emporté. Puisses, tu mentir en le disant ! Son plus cruel ennemi n'aurait lui souhaiter ce malheur. (Beaumarchais, 1784, I, 9)

Dans les exemples suivants, on est très loin de l'accord profond qui se trouve entre les gestes (de amour ici) et la voix, toute didascalique, clamant un geste spécifique :

LA COMTESSE, tenant sa boîte à mouches. Mon Dieu, Suzon, comme je suis faite !...Ce jeune homme qui va venir !...[4]

LA COMTESSE rêve dans sa petite glace. Moi ?...Tu verras comme je vais le gronder. (*Ibid.*, II, 3)

[4]

LA COMTESSE, joignant les mains. Ah ! Monsieur !gardez de penser[4] (*Ibid.*, II, 16)

LE COMTE lui prend la main. [4] (*Ibid.*, I, 8)

LE COMTE. Après ton ingénieux billet ! (Il lui prend la main.) Tu trembles? (*Ibid.*, V, 7)

De plus, le geste porte le pouvoir de montrer ce qui n'est pas exprimé verbalement, intentionnellement ou involontairement. « Bien souvent nous n'exprimons verbalement ce que nous voulons bien montrer, mais par contre encore, nos moindres gestes révèlent ce que nous voudrions cacher[4] » (Larthomas, 1980, 85). Beaumarchais le met en perspective surtout par les jeux de physionomie du jeune Chérubin qui n'est pas exprimer son amour envers la Comtesse qui n'est pas aussi indifférente à l'égard du sentiment du jeune homme. On s'en aperçoit surtout par le regard significatif de la Comtesse dans l'exemple ci-dessous :

CHERUBIN à genoux, LA COMTESSE assise. LA COMTESSE reste un moment sans parler, les yeux sur son ruban. Chérubin la dévore de ses regards. (Beaumarchais, 1784, II, 7)

« Conjointement et simultanément au langage parlé, on peut donc observer un langage visible qui le complète, l'appuie ou le contredit » (Larthomas, 1980, 85). Alors le comique gestuel chez Beaumarchais sert plutôt de parfaire l'efficacité de comique du langage, ni de le substituer et ni de le contredire.

Parmi de divers gestes de prolongement, de remplacement et d'accompagnement, on pense à la réalisation du troisième dans *Le Mariage de Figaro* où on est témoin de quelques situations la plus comique du geste et de son concordance avec le langage, surtout dans l'acte I de la pièce, provoqué par un simple objet ; le fauteuil qui sert de cachette et par les attitudes des personnages qui font assister le spectateur à un tour de passe-passe !

« Chérubin, terrifié par l'arrivée du Comte, se cache derrière un fauteuil. Suzanne s'approche de ce fauteuil pour dissimuler davantage Chérubin aux yeux du comte. Mais voici qu'arrive Bazile. Le Comte, qui ne veut pas être vu, se précipite à son tour derrière le fauteuil, ce qui oblige Chérubin à tourner autour, puis à se blottir dessus. Suzanne le recouvre d'un robe de la Comtesse. Le comte, le voyant troublé, veut la faire asseoir sur le fauteuil. Suzanne va le faire, lorsqu'elle se retient brusquement, se souvenant du page qui se trouve » (Vignes, 1999,69) !

Dans l'extrait suivant qui est choisi des scènes 7 et 8 du premier acte de cette pièce, on constate à quel point le comique gestuel et langagier créent simultanément une situation typique de la comédie :

CHERUBIN. Fanchette est douce ; elle m'écoute au moins : tu ne l'écoutes pas, toi !

SUZANNE. C'est bien dommage ; écoutez donc Monsieur !

Elle veut arracher le ruban.

CHERUBIN *tourne en fuyant*. Ah ! oui le chef on ne l'écouterait pas, vois-tu, qu'avec ma vie. Mais si tu n'es pas contente du prix, j'ajouterais mille baisers.

Il lui donne chasse à son tour.

SUZANNE *tourne en fuyant*. Mille soufflets, si vous approchez. Je vais m'en plaindre à ma maîtresse ; et loin de supplier par vous, je dirai moi-même à Monsieur : c'est bien fait, Monsieur ; chassez-nous ce petit voleur ; renvoyez à ses parents un petit mauvais sujet qui se donne les airs d'importuner Madame, et qui veut toujours m'embrasser par contrecoup.

CHERUBIN *voit le Comte entrer ! il se jette derrière le fauteuil avec effroi*. Je suis perdu !

SUZANNE. Quelle frayeur ?...SUZANNE aperçoit le Comte. Ah !...
Elle s'approche du fauteuil pour masquer Chérubin.

[4]

BAZILE *crie en dehors*. Monsieur était chez Madame, il en est sorti ;
 je vais voir.

LE COMTE. et pas un lieu pour se cacher ! Ah ! derrière ce
 fauteuil, assez mal ; mais renvoie-le bien vite. (Beaumarchais, 1784, I,
 7,8)

Le comique du geste se fait ainsi par un procédé le plus populaire ;
 les soufflets. À la scène 8 du cinquième acte, Figaro en reçoit coup sur
 coup de la main de Suzanne lorsqu'elle croit que Figaro veut la trahir :

SUZANNE, *de sa voix naturelle et lui donnant un soufflet*. Le voilà.

FIGARO. Ah ! demonio ! quel soufflet !

SUZANNE *lui en donne un second*. Quel soufflet ! Et celui-ci ?

FIGARO. Et ques-à-quo, de par le diable ! est-ce ici la journée des
 tapes ?

Et le plus comique encore lorsque le Comte veut gifler Chérubin,
 mais c'est Figaro qui le reçoit :

FIGARO *s'approche*. Je vais,

LE COMTE, *croyant parler au page*. Puisque vous ne redoublez pas
 le baiser,

Il croit lui donner un soufflet.

FIGARO, *qui est à portée, le reçoit*. Ah !

LE COMTE, *Voilà toujours le premier payé.*

FIGARO, *s'éloigne en se frottant la joue, à part*. Tout n'est pas gain
 non plus, en écoutant. (*Ibid.*, V, 7)

3. Entre drame et comédie

« *Le Mariage de Figaro* doit beaucoup au passé dramatique de son
 auteur » (Beaumarchais, 2005, 18). Bien que cette pièce obéisse plus ou
 moins au schéma classique de la comédie, elle possède ainsi quelques
 marques de la tragédie et cela fait impliquer le spectateur dans un
 sentiment ambivalent, chancelé entre une gaieté explicite et une certaine
 amertume implicite.

Le titre de la pièce nous suggère certainement l'univers de la
 comédie, pourtant la simple intrigue de la pièce, elle-même est basée sur
 une vérité tragique : les injustes privilèges de la société féodale qui
 permet dans cette histoire l'abus de pouvoir que le Comte exerce sur ses
 vassaux ; « Un grand seigneur espagnol, amoureux d'une jeune fille qu'il

veut séduire, et les efforts que cette fiancée, celui qu'elle doit épouser, et la femme du seigneur réunissent pour faire échouer dans son dessein un maître absolu, que son rang, sa fortune et sa prodigalité rendent tout-puissant pour l'accomplir. Voilà tout, rien de plus » (Beaumarchais, 1784, 7).

Au niveau du langage, ce sont les tirades et les monologues qui nous présentent une comédie aux frontières du drame.

- **Les Tirades**

« Intermédiaire entre dialogue et monologue, la tirade est un passage où l'un des personnages monopolise la parole au cours d'un dialogue. Dans le théâtre de XVII^e et XVIII^e siècles, la tirade est généralement un « morceau de bravoure », que l'acteur s'insère dans un dialogue. C'est un passage où l'acteur s'efforce de briller, et qui est destiné à frapper l'esprit du spectateur. » (Vignes, 1999, 60).

La tirade dans *Le Mariage de Figaro* est parfois le simple produit du conflit des idées. En ce cas, elle se présente plutôt comme une écriture de surface, comme une longue version de la joute verbale qui se fait dans une situation fortement conflictuelle par le personnage pour afficher sa propre virtuosité, ce qui renforce l'aspect comique de la pièce. C'est le cas de la longue tirade de Figaro, révélée du « genre ludique » (Beaumarchais, 2005, 79) dans sa joute contre le Comte où celui-ci le reproche de ne pas savoir parler anglais et Figaro déclare qu'il sait un juron dans cette langue ; « God-dam » ;

FIGARO. Diable ! C'est une belle langue que l'anglais ! Il en faut peu pour aller loin.

Avec God-dam, en Angleterre, on ne manque de rien nulle part. - Voulez-vous tâter d'un bon poulet gras ? entrez dans une taverne, et flûtez seulement ce geste au garçon. (Il tourne la broche.) God-dam ! on vous apporte un pied de bif salé, sans pain. C'est admirable. Aimez-vous à boire un coup d'excellent bourgogne ou de claret ? rien que celui-ci. (Il débouche une bouteille.) God-dam ! on vous sert un pot de bière, en bel étain, la mousse aux bords. Quelle satisfaction ! Rencontrez-vous une de ces jolies personnes qui vont trottant menu, les yeux baissés, coudes en arrière, et tortillant un peu des hanches : mettez mignardement tous les doigts unis sur la bouche. Ah ! God-dam ! elle vous sangle un soufflet de crocheteur : preuve qu'elle entend. Les Anglais, à la vérité, ajoutent par-ci, par-là, quelques autres mots en conversant ; mais il est bien aisé de voir que God-dam est le fond de la langue ; et. Si Monseigneur n'a pas d'autre motif de me laisser en Espagne... (Beaumarchais, 1784, III, 5).

D ailleurs, la tirade peut également contenir un objectif plus profond qu'un simple jeu comique. Lorsqu'elle sert pour un but satirique, elle devient exactement un morceau de bravoure comme les tirades les plus émouvantes de Marceline qui par un ton pathétique, dévoile une réalité sociale sur la condition des « filles mères »:

MARCELINE, *vivement*. Hommes plus qu'ingrats, qui flétrissez par le mépris les jouets de vos passions, vos victimes ! C'est vous qu'il faut punir des erreurs de notre jeunesse ; vous et vos magistrats, si vains du droit de nous juger, et qui nous laissent enlever, par leur coupable négligence, tout honnête moyen de subsister. Est-il un seul état pour les malheureuses filles ? Elles avaient un droit naturel à toute la parure des femmes : on y laisse former mille ouvriers de l'autre sexe.

FIGARO, en colère. Ils font broder jusqu'aux soldats !

MARCELINE, *exaltée*. Dans les rangs même plus élevés, les femmes n'obtiennent de vous qu'une considération dérisoire ; leurrées de respects apparents, dans une servitude réelle ; traitées en mineures pour nos biens, punies en majeures pour nos fautes ! Ah ! sous tous les aspects, votre conduite avec nous fait horreur ou pitié ! (Beaumarchais, 1784, III, 16).

• Les monologues

On appelle « monologue » le discours d'un personnage qui est seul sur la scène et qui se parle à lui-même. « Aussi le monologue est-il un moyen conventionnel, pour l'auteur dramatique, de se rapprocher des spectateurs les pensées les plus secrètes et les plus profondes d'un personnage. » (Vignes, 1999, 59). *Le Mariage de Figaro* comporte plusieurs monologues (celui de Suzanne (I, 6 ; II, 15), La Comtesse (II, 25), Le Comte (III, 4 ; III, 8 ; III, 11)⁽⁴⁾) parmi lesquels le plus célèbre est celui de Figaro à la scène 3 de l'acte V. Ce grand monologue qui est considéré comme un véritable moment de bravoure dans le théâtre français est ainsi l'expression d'un sentiment d'injustice, prononcé par un homme blessé et humilié qui manifeste même par la longueur de son monologue, « le refus du dialogue avec une société impitoyable aux faibles. » (Beaumarchais, 2005, 81).

(4)... 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. Du reste, homme assez ordinaire ! tandis que moi, morbleu ! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs, pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis

cent ans à gouverner toutes les Espagnes : et vous voulez jouter... On vient...c'est elle... ce n'est personne. - La nuit est noire en diable, et me voilà faisant le sot métier de mari, quoique je ne le sois qu'à moitié ! (Il s'assied sur un banc.) Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? Fils de je ne sais pas qui, volé par des bandits, levé dans leurs murs, je m'en dégoûte et veux courir une carrière honnête ; et partout je suis repoussé !... (Beaumarchais, 1784, V, 3)

4. Dynamisme et vitalité

Du point de vue syntaxique, une étude attentive, soulignerait la mobilité excessive de tout élément du langage dans *Le Mariage de Figaro*. Bien que le dynamisme et la gaieté soient deux notions inséparables du genre comique, on ne peut ignorer que la grande nouveauté du théâtre de Beaumarchais tient à sa vivacité surprenante dans tous les niveaux, de la complexité des caractères et l'évolution des personnages d'un pilon à l'autre. » (Eteretein, et al, 1998,48).

Le dynamisme d'un pilon de théâtre se voit sans doute à travers la complexité de l'intrigue et l'abondance des événements, tandis que *Le Mariage de Figaro* est basé sur une simple intrigue pour s'adapter bien au goût public et la simplicité, selon Jacques Scherer, tant l'élégance caractéristique la plus précieuse des œuvres dramatiques de Beaumarchais, souligne aussi la nouveauté de ses comédies dans lesquelles la facilité porte sur l'expression verbale, sur la conception des personnages et sur celle des obstacles. (Scherer, 1999, 108).

En effet *Le Mariage de Figaro*, comporte une succession des péripéties, des scènes qui se succèdent avec rapidité et procurent ainsi le plaisir des spectateurs. Ces derniers se perçoivent dès le début jusqu'à la fin de la représentation, d'une certaine agitation qui n'apaise à moins d'une situation tragique provoquée par les tirades ou un monologue comme celui de Figaro qui semble être « une sorte de pause dans cette folle journée » (www.academie-en-ligne.fr).

L'étude des stichomythies, des dialogues et des apartés nous conduira vers une nouvelle fonction dramatique du langage chez Beaumarchais « pour qui les mots en tant que signes, ont aussi un mystérieux pouvoir créateur » (Scherer, 1999, 129).

- **Les stichomythies**

Une stichomythie dans le théâtre, est un type particulier du dialogue où les interlocuteurs se répondent rapidement par de courtes répliques et d'une façon rythmique. Jacques Scherer les intitule « les duels

oratoires » (Scherer, 1999,118) dont la nature profonde est en réalité poétique, malgré une apparence parfois comique. Dans l'extrait suivant du *Mariage de Figaro*, la dispute entre Bazile et Figaro frappe le lecteur par une rapidité violente qui marque la vivacité du dialogue:

BRID'OISON *s'avance entre deux*. Fau-aut-il que deux amis ?...

FIGARO. NOUS, amis !

BAZILE. Quelle erreur !

FIGARO, *vite*. Parce qu'il fait de plats aïrs de Chapelle ?

BAZILE, *vite*. Et lui, des vers comme un journal ?

FIGARO, *vite*. Un musicien de guinguette !

BAZILE, *vite*. Un postillon de gazette !

FIGARO, *vite*. Cuistre d'atorio!

BAZILE, *vite*. Jockey diplomatique! (Beaumarchais, 1784, IV, 5)

Cet échange verbal extrêmement rapide entre les personnages, accentue évidemment la subtilité du langage ainsi que le pouvoir agressif des mots chez Beaumarchais.

BARTHOLO, *attirant Marceline*. Adieu, jolie fiancée de notre Figaro.

MARCELINE, *une révérence*. L'accordée secrète de Monseigneur.

SUZANNE, *une révérence*. Qui vous estime beaucoup, madame.

MARCELINE, *une révérence*. Me fera-t-elle aussi l'honneur de me chérir un peu, madame ?

SUZANNE, *une révérence*. À cet égard, Madame n'a rien à désirer.

(*Ibid.*, I, 5)

Dans tous ces exemples, la rapidité des répliques piquantes, succédées par les didascalies de l'auteur, contribue à la formation d'un univers vif qui exige nécessairement la vigilance du spectateur et du lecteur.

• Les apartés

On appelle « aparté » un mot ou une parole que l'auteur dit à part soi et que le spectateur seul est censé entendre (Le Petit Robert 2009). Autrement dit c'est une petite déclaration qui est faite à part des autres personnages » (Vignes, 1999, 58). Par l'aparté, le spectateur peut comprendre les pensées secrètes d'un personnage qui n'est pas seul sur la scène. Il est en effet la même part du lecteur chez les romanciers. Les apartés apparaissent dans *Le Mariage de Figaro* « en particulier dans les scènes où les personnages jouent un jeu hypocrite les uns vis-à-vis des autres. » (*Ibid.*)

LA COMTESSE. Qui donc ?

LE COMTE, *à part*. Elle est avec quelqu'un.

CHÉRUBIN. C'est Monseigneur, friponne, qui t'a demandé ce rendez-vous ce matin, quand j'étais derrière le fauteuil.

LE COMTE, *à part*, avec fureur. C'est encore le page infernal !

FIGARO, *à part*. On dit qu'il ne faut pas écouter !

SUZANNE, *à part*. Petit bavard ! (Beaumarchais, 1784, V, 6)

[4]

LA COMTESSE, *une révérence*. Suzanne accepte tout.

FIGARO, *à part*. On n'est pas plus coquine que cela.

SUZANNE, *à part*. Voilà du bon bien qui nous arrive.

LE COMTE, *à part*. Elle est intéressée ; tant mieux ! (*Ibid.*, V, 7)

Les apartés, du fait qu'ils créent une sorte de connivence entre le personnage et le public, réclament l'intelligence du spectateur, enflamment le dynamisme de l' spectacle et permettent la joie verbale et l'alternance des procédés comiques.

• Les dialogues

Plus éveillé et emporté, le dialogue dans *Le Mariage de Figaro* sert de rythme et dynamisme de la pièce. Dans un monde d'espoir où tout personnage lutte à son tour pour accéder au bonheur, le langage sera un fort outil combatif qui pourrait même revendiquer ce que le destin a pris de l'homme. C'est ainsi que Figaro défie par son langage le pouvoir des nobles, en se jouant très habilement de son maître et du système juridique de la société de son temps.

La franchise et l'habileté de sa parole est perceptible, comme on a vu, surtout dans son fameux monologue, ses tirades et ses joutes verbales. Ces derniers qui font partie des dialogues provoquent la majorité du dynamisme verbal de la pièce. La vitalité des dialogues se manifeste clairement par les didascalies de joie. Tout participe dans cette folle journée à l'activité des personnages et à leurs ivresses verbales :

LE COMTE, *gaiement*. Qui faisait bien de la peine aux filles ! Ah ! Suzette ! ce droit charmant ! Si tu venais en jaser sur la brune au jardin, je mettrais un tel prix à cette légère faveur... (Beaumarchais, 1784, I, 8)

[4]

LE COMTE, *gaiement*. J'en aime assez la remarque (*Ibid.*, I, 9)

[4]

SUZANNE, *gaiement*. Et moi, Monseigneur ? La Comtesse, son mouchoir sur la

bouche, pour se remettre, ne parle pas. (*Ibid.*, II, 19)

[4]

FIGARO, *très gaiement*, à *Marceline*. Je vous gêne peut-être. - Monseigneur revient dans l'instant, monsieur le conseiller. (*Ibid.*, III, 13)

Conclusion

L'efficacité des œuvres dramatiques de Beaumarchais, réside particulièrement dans la faculté de tous les personnages à jouer artistiquement avec les mots, dans leurs ivresses verbales et dans l'harmonie faite entre le langage verbal et gestuel. Le comique de situation et de caractère ainsi se rejoignent à ce langage actif et combatif pour intensifier l'attrait et la joie d'un texte plein de vitalité, qui ne permet pas au spectateur de rester un moment dans la passivité, de se reposer et de penser à une autre chose que la gaieté. Ainsi la rapidité et le dynamisme s'élargissent-ils sur tous les niveaux langagiers ; du tempo aux répliques, du langage verbal au paraverbal et se transmettent des actes et des paroles d'un personnage à un autre, ainsi que du texte au lecteur. Pourtant le langage est servi dans cette pièce non seulement à communiquer au spectateur cette vitalité immortelle, mais à imprimer dans son esprit, les marques d'une vérité amère qui semble porter sur soi, le message principal d'une centaine de pages des situations alternatives et des conversations successives. Le spectre tragique de cette comédie, c'est l'inégalité sociale, la mauvaise condition des femmes et des valets tyrannisés par les nobles, représentées dans les dialogues, surtout dans les monologues et les tirades. Bien que cette pièce soit, sur le plan syntaxique et sémantique, plus ou moins dans le cadre du théâtre du XVIII^e siècle dont elle est issue, on la voit parfois s'orienter vers une voie contre l'ordre établi de son époque et on y trouve les traces d'une ouverture vers une nouvelle forme littéraire (comme l'abondance des points de suspensions, le changement rapide de rythme, les duels oratoires et la dispersion et la contraction des dialogues.) Alors, est-ce qu'on peut parler de l'influence des écrivains rajeunisseurs comme Beaumarchais et Marivaux dans la formation du langage actuel des œuvres dramatiques ? Il semble que l'étude comparée et schématique des pièces au niveau langagier, avant et après l'apparition du Nouveau théâtre, nous conduira vers une nouvelle perspective.

Bibliographie

- BALLY Charles, *Traité de stylistique française*, Klincksieck, 2e édition, Paris, 1951.
- BARRAULT, Jean-Louis, *Phèdre, mise en scène et commentaires*, dans LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, QUADRIGE/ PUF, Paris, 1980
- BEAUMARCHAIS, Jean pierre de, *Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, Étude*, puf, 2005.
- BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de, *Le Mariage de Figaro*, Gallimard, Paris, 1784.
- CHABANNE Jean-charles, « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction humoristique », dans *Approches du discours comique, actes du discours comique, comique*, actes de la journée d'étude Adiscom- Corhum (juillet 1995), dir. J.-M. Dufays et L. Rosier. Bruxelles : Mardaga , coll. «Philosophie et langage », 1999.
- DECOTE Georges, et al. *Itinéraires littéraires de XVIIIe siècle*, Hatier, Paris, 1989.
- DICTIONNAIRE *Le Petit Robert 2009*, French Edition (la version électronique).
- ETERETEIN Claude, et al. *La Littérature française de A à Z*, Hatier, Paris, 1998.
- GERAUD Violaine, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Champion, Paris, 1999.
- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, QUADRIGE/ PUF, Paris, 1980.
- PICON Gaétan, *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Ex-Library Edition, 1949, dans LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, QUADRIGE/ PUF, Paris, 1980.
- SCHERER Jacques, *La dramaturgie de Beaumarchais*, Librairie NIZET, 37510 Saint- Saint-Genouph, 1999.
- VIGNES Michel, *Profil d'une œuvre, Le Mariage de Figaro*, Hatier, Paris, 1999.
- www.academie-en-ligne.fr(Date de consultation : 2014/02/17)