



**HAL**  
open science

# “ Depuis quand suis-je méconnu ? ” : être, nommer, connaître dans la trilogie de Beaumarchais

Christelle Bahier-Porte

## ► To cite this version:

Christelle Bahier-Porte. “ Depuis quand suis-je méconnu ? ” : être, nommer, connaître dans la trilogie de Beaumarchais . Isabelle Degauque. Lectures de Beaumarchais, Presses universitaires de Rennes, pp.107-122, 2015. halshs-01892151

**HAL Id: halshs-01892151**

**<https://shs.hal.science/halshs-01892151v1>**

Submitted on 10 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Christelle Bahier-Porte (Université de Lyon/Université de Saint-Étienne, IHRIM)**

**« “Depuis quand suis-je méconnu ?” : être, nommer, connaître dans la trilogie de Beaumarchais »**

paru dans *Lectures de Beaumarchais*, dir. Isabelle Ligier-Degauque, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 107-122.

Du *Barbier de Séville* où le Comte Almaviva souhaite séduire Rosine en inconnu<sup>1</sup> tout en craignant d'être reconnu, à *La Mère coupable* où le Comte, devenu Monsieur Alamaviva, refuse le nom de père, en passant par *Le Mariage de Figaro* où Figaro découvre qu'il n'est pas le « fils de personne », la problématique de l'identité parcourt la trilogie. Chacun cherche à définir l'autre, fût-ce en « charge[ant] son nom d'épithètes »<sup>2</sup>, tente d'approcher ce qui se dérobe. « C'est donc une couleuvre que ce petit...serpent-là ! »<sup>3</sup>, s'exclame le Comte à propos de l'insaisissable Chérubin, tandis que Bégears « serpent ou basilic »<sup>4</sup> finira par « se montr[er] tel qu'il est »<sup>5</sup>. La levée des masques caractérise aussi bien la comédie gaie dans laquelle, par un geste spectaculaire, le Comte révèle à la fois son « habit magnifique » et son identité réelle que le drame dans lequel le traître est puni et le Comte retrouve « son caractère »<sup>6</sup> par le pardon. Mais ces dénouements ne doivent pas cacher la richesse d'un questionnement sur l'identité qui, précisément, ne se réduit pas au « caractère ». « On ne sait comment définir le Comte [...] », affirme Marceline dans *Le Mariage de Figaro*<sup>7</sup> ; Chérubin, expérimentant un flot de sensations inconnues, s'écrie : « je ne sais plus ce que je suis »<sup>8</sup>, tandis que Figaro se demande quel est « ce moi dont [il s']occupe »<sup>9</sup>. Les trois pièces de Beaumarchais s'inscrivent ainsi dans la réflexion contemporaine sur le sujet, l'identité, la conscience de soi renouvelée par la philosophie sensualiste et dont le roman-mémoires<sup>10</sup>, s'était déjà emparé. Locke explique ainsi que la conscience de soi est indissociable d'une conscience du temps<sup>11</sup>, que l'on vive dans l'instant de ses sensations, à l'instar d'un Chérubin, ou dans le passé à l'instar de la mélancolique Comtesse qui rêve de redevenir Rosine. La réflexion sur l'identité prend toute son ampleur lorsqu'elle est considérée dans la longue durée du « roman de la famille Almaviva », même si la cohérence de la trilogie est une reconstruction *a posteriori* de Beaumarchais dans la préface de *La Mère coupable* en 1797. Cette cohérence ne peut qu'informer et enrichir notre lecture des pièces, inscrites, de fait, dans un « océan de durée »<sup>12</sup> sur lequel les personnages évoluent, changent, vieillissent tout simplement.

---

<sup>1</sup> « Ne vois-tu pas, à mon déguisement, que je veux être inconnu » dit le Comte à Figaro qui vient de le reconnaître, *Le Barbier de Séville*, I, 2. Toutes les références à la trilogie seront données dans l'édition du *Théâtre* par Jean-Pierre de Beaumarchais, Classiques Garnier, 1980.

<sup>2</sup> *La Mère coupable*, I, 2.

<sup>3</sup> *Le Mariage de Figaro*, I, 9.

<sup>4</sup> *La Mère coupable*, II, 6.

<sup>5</sup> *Ibid.*, V, 7.

<sup>6</sup> « Le voilà dans son caractère ! et c'est mon maître que j'entends. » déclare Figaro (*Ibid.*, IV, 18).

<sup>7</sup> *Le Mariage de Figaro*, I, 4.

<sup>8</sup> *Ibid.*, I, 7.

<sup>9</sup> *Ibid.*, V, 3.

<sup>10</sup> Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les romanciers s'approprient le genre des mémoires pour relater, à la première personne, la vie d'un personnage fictif, particulièrement propice à l'exploration du « moi », voir sur ce genre René Démoris, *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*, [1975], Genève, Droz, 2002.

<sup>11</sup> *L'Essai sur l'entendement humain* paraît en 1689 en Angleterre, il est traduit en français par Pierre Coste en 1700. En 1746, Condillac publie un *Essai sur l'origine des connaissances humaines* qui s'appuie sur la philosophie de Locke, infléchi dans le *Traité des sensations* (1754).

<sup>12</sup> *Le Mariage de Figaro*, V, 3.

Renouvelant profondément l'héritage de la comédie de caractères, Beaumarchais ne renonce pourtant nullement aux « moyens de comédie »<sup>13</sup> — masques, déguisements, scènes de reconnaissance — pour aborder cette question complexe de l'identité, de la connaissance de l'autre et de la connaissance de soi, dans la durée permise par l'invention, au théâtre, d'un « roman de la famille Alamaviva ».

« [...] c'est vous, c'est lui, c'est moi, c'est toi, non ce n'est pas nous, eh mais qui donc ? »<sup>14</sup>

Les interrogations sur l'identité qui jalonnent la trilogie témoignent d'une évolution du « caractère » hérité des moralistes comme de la comédie de Molière, à laquelle Beaumarchais rend hommage, vers une conception plus dynamique du moi et de l'individu, non sans une certaine inquiétude.

### *Caractères et disconvenance*

La comédie de « caractères » se donne pour objet la peinture des défauts des hommes par des portraits qui, dans la lignée des portraits moralistes de Théophraste à La Bruyère, offrent les traits, aisément reconnaissables, d'un type psychologique ou moral : hypocrite, coquette, avare ou barbon. Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, cet héritage est discuté, qu'il soit accepté à l'instar d'un Destouches qui se présente comme le successeur de Molière et propose de nouveaux caractères, ou remis en cause par ceux qui voudraient renouveler la comédie sans « suiv[re] Molière pas à pas »<sup>15</sup>. Après avoir constaté qu'« il n'y a, dans la nature humaine, qu'une douzaine, tout au plus, de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits », Diderot, par la voix de Dorval, invite, pour sa part, à mettre en scène les « conditions »<sup>16</sup> et plaide pour plus de « vérité » au théâtre. Beaumarchais hérite de cette réflexion, ici esquissée à très grands traits. Il rend hommage à Molière dans la préface du *Mariage de Figaro* tout en constatant qu'il est devenu difficile de peindre des caractères vicieux sans rencontrer la censure de « tous les états de la société », laquelle s'ajoute au diktat stérilisant de la « décence »<sup>17</sup>. Il a médité de près les propositions de Diderot comme en témoignent l'*Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) et la préface du *Mariage de Figaro*, dans lesquels il fait de l'opposition entre « caractères » et « situations fortes », proposée par Diderot dès 1758, le fondement de sa dramaturgie et la source d'un nouveau plaisir dramatique<sup>18</sup>.

Beaumarchais ne renonce donc pas au caractère ni au type, qui se trouvent au fondement de la « comédie gaie » à laquelle il souhaite revenir avec *Le Barbier de Séville*. Le personnage de Bartholo concentre les traits du barbon amoureux d'une ingénue, du médecin et de l'avare et c'est par un portrait physique et moral qu'il est présenté, dans la tradition théophrastienne revivifiée par la verve de Figaro :

<sup>13</sup> *Le Barbier de Séville*, III, 4.

<sup>14</sup> *Le Mariage de Figaro*, V, 3.

<sup>15</sup> Dufresny, *Le Négligent* (1692), Prologue, s.2.

<sup>16</sup> Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, éd. Jean Goldzink, Paris, Garnier Flammarion, 2005, Troisième entretien, p. 135.

<sup>17</sup> *Le Mariage de Figaro*, « Préface », p. 144-145. Dorval s'agace déjà de n'entendre que ce mot (« Mais la décence ! la décence ! »), *Entretiens sur Le Fils naturel*, Premier entretien, éd. citée, p. 80.

<sup>18</sup> Diderot écrit en 1758 : « Que vos situations soient fortes ; opposez les aux caractères ; opposez encore les intérêts aux intérêts. Que l'un ne puisse tendre à son but sans croiser les desseins d'un autre ; et que tous occupés d'un même événement, chacun le veuille à sa manière. Le véritable contraste, c'est celui des caractères avec les situations ; c'est celui des intérêts avec les intérêts. » (*De la poésie dramatique*, section XIII, « Des caractères », éd. J. Goldzink, Paris, Garnier Flammarion, 2005, p.214). Beaumarchais reprend la proposition pour le genre sérieux : « [...] je veux que la situation de tous les personnages soit continuellement en opposition avec leurs désirs et le caractère que je leur ai donné, et que l'événement qui les rassemble ait toujours des aspects aussi douloureux que différents pour chacun d'eux » (*Essai sur le genre dramatique sérieux*, *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 135) et pour le genre dramatique en général : « J'ai pensé, je pense encore, qu'on n'obtient ni grand pathétique, ni profonde moralité, ni bon et vrai comique au théâtre, sans des situations fortes, et qui naissent toujours d'une disconvenance sociale dans le sujet qu'on veut traiter » (*Le Mariage de Figaro*, « Préface », p. 144).

LE COMTE : Quel homme est-ce ?

FIGARO, *vivement* : C'est un beau, gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, ras , blasé qui guette, et furette, et gronde et geint tout à la fois

LE COMTE, *impatienté* : Eh ! je l'ai vu. Son caractère ?

FIGARO : Brutal, avare, amoureux et jaloux à l'excès de sa pupille, qui le hait à la mort.<sup>19</sup>

L'efficacité du portrait est rappelée comiquement par le Comte, déguisé en cavalier, lorsqu'il entre chez Bartholo : « Oh ! je vous ai reconnu à votre signalement » (II, 13). Dans le genre sérieux, le caractère de « m chant » de Bégearss paraît même surdéterminé : par la référence explicite à Tartuffe, à plusieurs reprises dans la pièce<sup>20</sup>, par l'allusion à l'ennemi personnel de Beaumarchais, Nicolas Begarss, par son prénom Honoré qui fonctionne par antithèse comme ne manque pas de le souligner Figaro dans une formule condensée qui semble résumer le destin du personnage : « Monsieur le tartuffe honoré ! vous cesserez enfin de l'être ! »<sup>21</sup>. Le verbe * tre* est ici employé à la fois dans une valeur relationnelle, transformant le prénom Honoré en adjectif et en valeur absolue : ce Tartuffe doit être réduit à néant, ce qui se produit en effet au dénouement où celui qui s'exprimait de manière « bien Tartuffe » (II, 20), finit par se montrer « tel qu'il est » (V, 7).

Toutefois, pour soutenir la dramaturgie des « situations fortes » évoquée plus haut, ces « caractères » échappent tout de même à la fixité th ophrastienne et leur intérêt dramatique naît d'une discordance avec le type qu'ils sont censés représenter. C'est particulièrement le cas de Bartholo présenté dans la préface comme « un peu moins sot que tous ceux qu'on trompe au théâtre » et, précise Beaumarchais, « de cela seul » naît le mouvement de la pièce<sup>22</sup>. Contrairement à ce que pense le Comte dans son ivresse feinte, Bartholo n'est pas Balordo, il n'est pas réductible au type du barbon facile à bernier mais est un obstacle particulièrement « dur », générateur de « situations fortes », comiques voire pathétiques.

Plus profondément, alors que la dramaturgie classique repose sur le principe de la convenance et de la constance des caractères du début   la fin de la pièce, en particulier dans le genre comique<sup>23</sup>, Beaumarchais rend compte d'une disconvenance possible entre le « moi » et le caractère qui voudrait le circonscrire et, d'autre part, d'une inconstance du moi, mobile et changeant. Cette mobilité d'un moi, qui se constitue et se transforme au gré des expériences, avait déjà été observée par Montaigne ; elle est au fondement de la philosophie sensualiste dans son opposition au *cogito* cartésien. Marivaux constitue ici un pr c dent dont Beaumarchais a certainement tiré profit : ses comédies peignent l'inconstance, la transformation de la conscience de soi en fonction des expériences, le vertige identitaire et rendent compte d'une « conception évolutive » de l'homme et du moi<sup>24</sup>. Le dynamisme et la plasticité du Trivelin de *La Fausse suivante*, valet par défaut, relatant ses expériences passées, ont ainsi bien des points communs avec ceux de Figaro<sup>25</sup>. Cette disconvenance ontologique entre le « moi » et le caractère est comiquement embl matiss e par L'éveillé et La Jeunesse, le

<sup>19</sup> *Le Barbier de Séville*, I, 4.

<sup>20</sup> Et dans la préface de l'édition de 1797 où il présentée comme « *Tartuffe de la probité* », plus dangereux encore que le « *Tartuffe de la religion* » de Molière qui n'avait bern  qu'Orgon (« Un mot sur *La Mère coupable* », p. 344).

<sup>21</sup> *La Mère coupable*, II, 8.

<sup>22</sup> « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* », p. 27.

<sup>23</sup> Voir sur ce point Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950. Le principe est encore rappelé au XVIII  siècle. Dans les *Réflexions sur la poétique* (1742), Fontenelle  crit : « Les caractères une fois établis, doivent être toujours semblables à eux-mêmes, et le théâtre n'y admet pas les inégalités et le mélange que la nature y admettrait » (article LX, dans *Œuvres de Fontenelle*, t.3, Bastien et Servières, 1790, p. 153). On lit également à l'article « Caractère » de l'*Encyclopédie* que les personnages doivent être, dans le genre comique, « les mêmes qu'ils ont paru d'abord » (Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, Tome 2, 1752, p. 668).

<sup>24</sup> Voir sur ce point D. Acke, « La notion de caractères dans les *Journaux* », dans *Marivaux subversif ?*, dir. Franck Sal un, Desjonquères, 2003, p. 209-219 et Sarah Benharrech, *Marivaux et la science du caractère*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2013 : 6.

<sup>25</sup> Marivaux, *La Fausse suivante*, I, 1. Voir l'analyse de S. Benharrech sur ce personnage qu'elle qualifie de « sans caractères », *op.cit.*, p. 144-146.

premier étant un garçon « niais et endormi » et le second un « vieux domestique de Bartholo », mais c'est bien entendu Figaro qui l'incarne le mieux.

« Est-ce que c'est quelqu'un donc, monsieur Figaro ? »

Dès *Le Barbier de Séville*, Figaro fait un premier bilan de ses efforts et de ses expériences passées, des déceptions de la république des Lettres aux tribulations de barbier, « partout supérieur aux événements » (I, 2). Si on comprend déjà que l'être du roturier est lié au « faire », à un dynamisme qui n'enferme pas dans une fonction, le Figaro du *Barbier* ne prend pas vraiment le temps de réfléchir sur lui-même et ce monologue est aussi un morceau agréable offert pour passer le temps à celui qui va redevenir son maître. En revanche, la question naïve de L'Éveillé : « Est-ce que c'est quelqu'un donc, monsieur Figaro ? » (*Le Barbier de Séville*, II, 7) va se trouver au cœur du *Mariage de Figaro*. Dans la scène d'exposition, Figaro se réjouit d'avoir une chambre « commode » qui lui permettra de vivre avec son épouse tout en servant au mieux ses maîtres. La « philosophie gaie » du personnage, exposée dans *Le Barbier*, est alors mise à mal par Suzanne qui révèle le projet du Comte et met en lumière la « naïveté » de son futur époux, trop sûr de son mérite. Mais la fonction traditionnelle du valet, l'intrigue, reprend vite le dessus. La question de l'identité et de la disconvenance entre le « moi » et le « caractère » réapparaît à l'acte III lors de la conversation-duel avec le Comte au cours de laquelle Figaro prétend valoir « mieux que [sa] réputation » que son maître qualifie de « détestable » (III, 5). C'est cependant la double expérience de la reconnaissance avec ses parents et de la supposée trahison de Suzanne qui conduit le valet à s'arrêter et à réfléchir sur lui-même, générant le plus long monologue du théâtre classique, bien souvent commenté.

Celui qui se présente comme « Figaro tout court » ou « anonyme », se découvre une filiation comique avec Bartholo et Marceline, dame de Verte-Allure qui met fin à ses rêves de noblesse mais lui donne malgré tout une identité : au moment où il s'apprête à se marier, il n'est plus un « enfant de personne » (III, 18). Il est même possible de reconstituer le roman des origines de Figaro : sans doute né avec le prénom d'Emmanuel puis enlevé par des bohémiens, il a vécu au gré des fortunes et infortunes<sup>26</sup>. La découverte de sa naissance ne remet pas en cause cette conception dynamique du destin individuel, elle est même confortée par Marceline : « Ne regarde pas d'où tu viens, vois où tu vas : cela seul importe à chacun » (III, 16).

C'est précisément lorsque le valet s'arrête d'agir et de courir pour regarder d'où il vient et faire le bilan de ses expériences interprétées comme autant d'échecs politiques et personnels, que se pose avec le plus d'acuité la question du « moi ». Ce « monologue existentiel » qui donne au valet la stature d'un Hamlet comique selon Pierre Barbéris<sup>27</sup> permet de mettre en question l'unité d'un « moi » irréductible à la somme des expériences vécues qui constituent pourtant sa propre histoire. Beaumarchais reprend ici des conceptions qui se trouvent au cœur de la philosophie sensualiste<sup>28</sup>. Figaro ne peut que constater la « bizarre suite d'événements » qui définit son existence ; les actions passées, qui avaient assuré jusque là une certaine stabilité du moi (fondée sur l'équivalence entre « être » et « faire ») sont mises en question

<sup>26</sup> Le « roman » est déjà esquissé dans la préface du *Barbier de Séville* qui évoque le changement de nom de Figaro après son enlèvement : « En changeant d'état sans le savoir, l'infortuné jeune homme a changé de nom sans le vouloir ; il s'est élevé sous celui de Figaro : il a vécu » (« Lettre sur la chute et la critique... », p. 28).

<sup>27</sup> Pierre Barbéris, « Un Hamlet comique : Figaro dans son monologue », *Analyses et réflexions sur Le Mariage de Figaro*, Ellipses, 1985, p. 150-153.

<sup>28</sup> Jean-Paul Sermain montre que si le monologue « épouse le dynamisme introspectif de la conscience de soi que Locke a mis au centre de sa théorie de l'entendement humain, laissant le sujet se constituer une histoire grâce à sa capacité réflexive », il ne parvient pas à donner une unité, à constituer un sujet cohérent de cette somme d'expériences vécues, rencontrant ainsi une aporie dégagée par Hume. Le moi pourrait bien être « une simple illusion » : « [Le sujet] ne saurait se reconnaître dans ce qu'il a été ni dans ce qu'il apparaît ; la succession entre les différents moments est dépourvue de sens, ne saurait fonder le moi ou trouver en lui sa nécessité » (« La conscience du temps dans *Le Mariage de Figaro* », *RHLF*, 2004, n°3, p. 630-631).

dans une syntaxe énumérative qui mime l'émiettement des expériences et la dispersion du « moi ». La « philosophie gaie » exposée dans *Le Barbier*, pourtant factrice d'unité, est remise en question : « [...] encore je dis ma gaieté, sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce moi dont je m'occupe [...] » et le monologue s'achève sur un bilan amer, au passé composé — « j'ai tout vu, tout fait, tout usé » —, qui remet en cause la conception dynamique d'un sujet tourné vers l'avenir : « l'illusion s'est détruite ».

### Être ce qu'on n'est pas

Après la pause que constitue ce singulier monologue, la comédie reprend ses droits : Figaro retrouve épouse et confiance en lui, même s'il est surtout le témoin admiratif de la ruse féminine. L'interrogation de Figaro sur « l'illusion » sur laquelle repose l'identité, celle que l'on renvoie aux autres comme l'identité personnelle, concorde avec la capacité des personnages à inventer des identités imaginaires par le masque, le déguisement, le rêve mais aussi l'imposture et le délire.

#### *Lindor et le Comte*

Le Comte désire « être aimé pour [lui]-même » (*Barbier de Séville*, I, 1), rêve de conte de fées, rêve de Prince à l'instar de celui de *La Double inconstance* de Marivaux, rêve de nanti, à l'instar du Lucidor de *L'Épreuve*. Pour cela, il décide d'être « inconnu » (I, 2) et prend le nom de Lindor. Un des enjeux de la pièce est alors de soutenir cette fausse identité et Figaro, qui le premier met en péril cette stratégie en reconnaissant le Comte, s'en amuse en obligeant le Comte à agir pour lui-même et à se déguiser. Se crée ainsi une disconvenance comique, génératrice de « situations fortes » : l'aristocrate est contraint de jouer un cavalier ivre puis le bachelier Alonzo afin de se faire connaître comme Lindor tout en protégeant son identité réelle<sup>29</sup>. Comme chez Marivaux, le déguisement permet également au Comte de mettre à l'épreuve l'amour de Rosine, en se disant « d'une naissance commune » et fort de sa seule constance d'amant (« Je bornerai mes plaisirs à vous voir »), tout en satisfaisant l'amour-propre : « [...] ne quittons point le nom de Lindor que j'ai pris ; mon triomphe en aura plus de charmes » (I, 6). Cependant, cette identité imaginaire, simple « moyen de comédie » pour le Comte, est celle qui séduit Rosine : « Un jeune homme tel que vous le dépeignez n'est pas fait pour rester inconnu », dit-elle à Figaro qui lui vante les qualités de ce « jeune bachelier » qui « n'a rien » (II, 2). La dualité Almoviva/Lindor prend un caractère plus dramatique à l'acte IV. Sur les conseils du Comte lui-même, Bartholo révèle à Rosine que la lettre qu'elle a écrite était destinée au Comte Almoviva dont Lindor n'était que l'agent. Se décèle alors le scénario possible, traité par Beaumarchais dans *Eugénie*, de la jeune fille abusée par les promesses d'un libertin et Rosine se voit déjà livrée « à l'indignité de cet affreux comte Almoviva à qui [Lindor la] vend[ait] » (IV, 6). Ce n'est pourtant qu'un artifice de plus et, pour Figaro, l'effet magique du nom fera oublier toutes ces manœuvres : « [...] vous lui direz qui vous êtes ; elle ne doutera plus de vos sentiments » (IV, 5). Et de fait, le Comte jette son long manteau, paraît en habit magnifique et rétablit l'unité de son être : « [...] l'heureux homme que vous voyez à vos pieds n'est point Lindor ; je suis le comte Almoviva [...] » (IV, 6). Par sa théâtralité, ce geste attire néanmoins l'attention sur ce qu'il voudrait nier : la dualité, voire la duplicité, du Comte Almoviva et la déception possible de Rosine qui avait été séduite par le bel inconnu Lindor et non par ce Comte, séducteur expert déjà trop connu. Le dédoublement fictif du Comte conduit alors au dédoublement de la jeune fille : Rosine, éprise d'un Lindor auquel elle ne semble pas renoncer (elle continue de l'appeler Lindor après la révélation), et la Comtesse

---

<sup>29</sup> Le comble de l'ingéniosité comique est atteint lorsque le Comte proclame son nom à tue-tête pour mieux conforter sa fausse identité et réussit à gagner la confiance de Bartholo qui l'encourage à jouer les « maître supposés » en soulignant comiquement sa propre duperie : « Vous avez plus l'air d'un amant déguisé que d'un amant officieux » (*Le Barbier de Séville*, III, 4).

Almaviva. Le mot de Figaro au notaire : « Non Monsieur, elles ne sont qu'une » (IV, 8) voudrait rétablir une unité qui s'est peut-être à jamais brisée, comme le montrera la suite de la trilogie.

Le portrait du Comte en libertin n'est qu'esquissé dans *Le Barbier de Séville*. La « Lettre sur la chute et la critique... » décrit son amour pour Rosine en ces termes, peu conformes à la passion galante chantée par Lindor : « Et comme en toute recherche ce qu'on nomme passion n'est autre chose qu'un désir irrité par la contradiction, le jeune amant qui n'eût peut-être eu qu'un goût de fantaisie pour cette beauté s'il l'eût rencontrée dans le monde, en devient amoureux parce qu'elle est enfermée, au point de faire l'impossible pour l'épouser »<sup>30</sup>. À la scène 1, il se présente fuyant les « plaisirs si faciles » de la Cour et se dit « las des conquêtes » elles-mêmes trop faciles. Dans *Le Mariage de Figaro*, l'identité libertine du Comte s'est confirmée et c'est presque la même formule que reprend Suzanne dans la scène d'exposition pour expliquer à son naïf époux le danger qu'elle court : « Il y a, mon ami, que *las* de courtiser les beautés des environs, monsieur le comte Almaviva veut rentrer au château, mais non pas chez sa femme [...] » (I, 1)<sup>31</sup>. Comme l'indiquait déjà le partatexte du *Barbier de Séville*, le Comte est soumis à l'empire de la « fantaisie », il s'en étonne lui-même dans un bref monologue sans pour autant renoncer à ses vues sur Suzanne : « Qui donc m'enchaîne à cette fantaisie ? j'ai voulu vingt fois y renoncer... Étrange effet de l'irrésolution ! si je la voulais sans débat, je la désirerais mille fois moins » (III, 4). Comme trois ans plus tôt, le désir est attisé par la difficulté, le Comte n'a pas changé : à la différence de Figaro, il vit dans le présent, conçu comme une succession de moments et dans une dispersion du moi assumée. Pour le spectateur en revanche, ce « bon plaisir » du libertin et du Prince relève d'une forme de tyrannie et rencontre la critique des privilèges aristocratiques et de la « foule d'abus » que la pièce entend démasquer. Ironiquement, c'est le Comte lui-même qui décrit son propre comportement, à propos de ce « droit du seigneur » aboli par amour pour son épouse : « Un Espagnol peut vouloir conquérir la beauté par des soins ; mais en exiger le premier, le plus doux emploi, comme une servile redevance, ah ! c'est la tyrannie d'un Vandale, et non le droit avoué d'un noble Castillan » (I, 10). Soumis à la « fantaisie », le noble Castillan du *Barbier de Séville* est devenu tyrannique, Lindor est devenu le « vandale » comte Almaviva, qui s'est doté d'un « agent de ses plaisirs » en la personne de Bazile : le scénario fictif du *Barbier*, cauchemar de Rosine, s'est bel et bien réalisé.

### *Identités imaginaires et confusion identitaire*

Dans la trilogie, nombreux sont les personnages qui s'inventent des identités à la hauteur de leur désir, ou de leur espoir : Almaviva invente Lindor pour mieux séduire Rosine. Figaro se verrait bien « gentilhomme » ou « fils d'un prince » avant de se découvrir fils de Bartholo et de Marceline<sup>32</sup>. Même Bartholo rêve d'être le héros d'un de ces vaudevilles de sa jeunesse, il serait alors le « roi des maris » apte à combler sa « Rosinette »<sup>33</sup>, tandis que Bégearss se voit déjà comte à la place du Comte : « Pourquoi l'appellez-vous Bégearss ? n'est-il donc pas plus d'à moitié le seigneur Comte Almaviva ? [...] Encore un pas, Bégearss ! et tu l'es tout à fait ! »<sup>34</sup>. Dans la comédie, ces identités imaginaires peuvent générer l'action dramatique ou révéler les illusions des personnages bernés et participent à la tonalité comique. Figaro, confiant dans ses talents d'écrivain et de musicien, se trouve fort étonné de l'aisance du Comte à endosser son rôle, en oublie sa guitare et ne sait plus où il habite<sup>35</sup>, image comique et

<sup>30</sup> « Lettre sur la chute et la critique... », p. 30.

<sup>31</sup> Nous soulignons.

<sup>32</sup> *Le Mariage de Figaro*, III, 16.

<sup>33</sup> *Le Barbier de Séville*, III, 5.

<sup>34</sup> *La Mère coupable*, IV, 3.

<sup>35</sup> *Le Barbier de Séville*, I, 6.

fugace d'un vertige identitaire qui ne sera questionné que dans la pièce suivante. Rien de plus efficace que de faire passer le trop méfiant Bartholo pour fou afin de mieux le berner sous ses yeux<sup>36</sup>, une folie qui gagne même le barbon qui oublie qu'il a renvoyé tous ses gens et se retrouve seul avec ses soupçons : « il y a de quoi perdre l'esprit ! Il y a de quoi perdre l'esprit » (II, 14). Almaviva lui-même s'interroge sur ses « égarements », qui n'en étaient pas, à propos de la Comtesse après la scène du cabinet : « En vérité quand la tête se monte, l'imagination la mieux réglée devient folle comme un rêve »<sup>37</sup>.

Cette folie prend une tout autre tonalité dans le drame. C'est désormais la culpabilité de la Comtesse qui hante le Comte et dont il veut une « explication sévère » qui puisse « éclairci[r] [sa] honte »<sup>38</sup>, une scène qui reprendrait en version « dramatique » la scène du cabinet du *Mariage de Figaro* (II, 16). C'est en remplaçant son propre portrait par celui de Chérubin sur le bracelet de la Comtesse qu'il entend obtenir cet éclaircissement qui manquera de tuer son épouse : « Ah je perds la raison ! Ma conscience troublée fait naître des fantômes ! — Réprobation anticipée ! — Je vois ce qui n'existe pas... Ce n'est plus vous, c'est lui qui me fait signe d'aller le rejoindre au tombeau ! » (*La Mère coupable*, IV, 13). François Lecercle a bien montré la richesse de cette scène, la seule qui ait véritablement touché le public contemporain, qui innove par rapport aux scènes de « crise hallucinatoire » héritées de la tragédie en devenant le moment clé de la « conversion des affects » tout en conservant une certaine ambiguïté lorsque la Comtesse accepte d'obéir à l'ombre de Chérubin (« Attends !... oui je t'obéirai ») : « L'hallucination n'est donc pas seulement une fuite hors du réel, elle est aussi une façon de laisser le désir imposer sa loi »<sup>39</sup>.

Mais le Comte n'est pas le seul opérateur de cette scène de confusion. S'il a remplacé le portrait du bracelet, c'est Bégearss qui lui a montré la lettre cachée dans l'écrin dont il se sert pour accabler son épouse. Bégearss, dont la Comtesse dit qu'il « se fait des fantômes où les autres ne voient rien » (III, 1), est bien un créateur de fantômes dont l'imposture et le pouvoir reposent sur sa faculté à faire voir ce qui n'existe pas. La stratégie de Bégearss, sous le masque du « confident sensible »<sup>40</sup>, consiste à manipuler les identités dont il est le seul à connaître toute la vérité. Il œuvre ainsi à faire croire à Florestine et Léon qu'ils sont ce qu'ils ne sont pas en quelques mots, prononcés « d'un ton terrible » pour Florestine : « Qui ? Léon ! son fils ? votre frère ? » (II, 12) et « affectant une dignité froide » pour Léon, en faisant parler le Comte au discours direct pour un effet plus sûr : « Celle que l'on croit ma pupille... elle est ma fille, elle est sa sœur. » (II, 20). Ces manipulations créent une véritable confusion identitaire chez les deux enfants. Léon se résigne dans « une douleur ardente » en affirmant : « Ce n'est pas tout à fait vous perdre, puisque je retrouve une sœur où j'espérais posséder une épouse. Nous pourrions encore nous aimer. » (IV, 7). Florestine d'abord désespérée — « À peine apprends-je qui je suis, qu'il faut renoncer à moi-même » (IV, 9) —, accepte d'être « adoptée » par la Comtesse et souhaite que son « dévouement » (c'est-à-dire son mariage avec Bégearss) permette au Comte de reconnaître Léon. Ce dernier découvre sa véritable identité lors de la scène cathartique et hallucinatoire de l'acte IV. Alors que la Comtesse accepte le sacrifice de Florestine qui lui permet de garder son secret, et le dit même dans une phrase qui ne peut qu'être incompréhensible pour Léon : « Nous, mon fils, ne sachons jamais ce que nous devons ignorer » (IV, 9), tout se révèle à la scène 13, à la demande de Léon qui s'écrie en sortant du cabinet de sa mère : « O ma mère ! ma mère ! c'est moi qui te donne la

<sup>36</sup> « Une jeune femme, et un grand âge, voilà ce qui trouble la tête d'un vieillard » (*Le Barbier de Séville*, II, 13).

<sup>37</sup> *Le Mariage de Figaro*, III, 4.

<sup>38</sup> *La Mère coupable*, I, 8.

<sup>39</sup> François Lecercle, « Beaumarchais et la dramaturgie de l'hallucination », *Le Travail des Lumières. Pour Georges Benrekassa*, dir. C. Jacot-Grapa, N. Jacques-Lefèvre, Y. Séité et C. Trevisan, Paris, Champion, 2002, p. 515-531. Les citations se trouvent p. 523 et p. 530.

<sup>40</sup> Bartholo utilisait déjà ce masque afin de confier à Rosine que Lindor serait un entremetteur : « [...] ; mais je suis votre ami ; écoutez-moi » (*Le Barbier de Séville*, IV, 3).

mort ! ». Léon se découvre, dans cette scène, fils coupable, coupable sans le savoir d'avoir usurpé un nom qui n'est pas le sien, d'avoir incarné pendant vingt ans la faute de sa mère : « Il se découvre coupable d'être né », écrit très justement François Lecercle<sup>41</sup>. Le plus troublant peut-être est que cette grande scène de révélation ne dissipe pas toute la confusion. Léon continue d'appeler Florestine sa sœur et cette dernière doit partager le « secret chéri » de la famille Almaviva : « Voilà ton père, voilà ton frère ; et moi je suis ta mère pour la vie » et le Comte confirme, « *exalté* » : « [...] voilà nos deux enfants » (V, 3). L'horreur de l'inceste, suscitée par les manipulations de Bégearrs, laisse place à une sorte de repli familial où tous les liens, de sang ou non, se confondent. Bégearrs ne manque pas de le souligner : « Vous aurez l'impudeur de conclure un mariage abominable, en unissant le frère avec sa sœur : mais l'univers saura votre infamie » (V, 7). Figaro, accompagné du notaire, représentant de la loi et du droit, rétablit la vérité : « [...] par la nature et la loi, ces jeunes gens ne sont rien, [...] ils sont étrangers l'un à l'autre » (V, 8). Pourtant, c'est « sous des noms supposés » que le Comte entend consulter des gens de lois, comme s'il fallait à jamais conserver le secret de la famille Almaviva.

### « Depuis quand suis-je méconnu ? »<sup>42</sup>

C'est dans la préface de 1797 de *La Mère coupable* que Beaumarchais affirme la cohérence de ce que nous nommons désormais la trilogie en trois « époques » liées par des « connexions intimes » qui permettent d'inscrire le « roman de la famille Almaviva » dans la durée. Le désir de rendre compte des effets du temps sur les personnages apparaît, cependant, dès la préface du *Barbier de Séville*, par l'évocation d'un possible sixième acte dans lequel Figaro découvrirait l'identité de son père et, subrepticement, par l'affirmation que la Comtesse n'aimerait plus son mari<sup>43</sup>. Alors que la préface de 1797 semble organiser la trilogie autour du personnage du Comte, de sa « turbulente jeunesse » à la vieillesse, ces deux suites possibles évoquées dès 1775, suggèrent que « le roman de la famille Almaviva » tisse plusieurs romans individuels, celui de Figaro, de Rosine, de Marceline qui se révèle dans *Le Mariage de Figaro*, de Léon, qui participent à la réflexion sur l'identité et la constitution d'un moi dans l'instant et dans la durée<sup>44</sup>. « Depuis quand suis-je méconnu ? », s'exclame fièrement le Comte qui, en dépit du surgissement du temps historique qui l'oblige à se nommer Monsieur Almaviva voudrait conserver une autorité, un *ethos* aristocratique, avant de reconnaître l'érosion du temps et de prendre conscience de l'illusion d'une constance que l'intrigue, et la vie, se chargent de dissiper. Mais Figaro, Marceline et surtout la Comtesse pourraient aussi poser cette question, elle que son mari ne reconnaît plus comme la Rosine qui l'a séduit et qu'il a séduite.

### *Le nom de père*

La question de la filiation est abordée avec Figaro, « enfant de personne » qui se découvre une famille dans *Le Mariage de Figaro*. Elle est au cœur de *La Mère coupable* dont la moralité repose sur la bonté retrouvée du Comte « [...] quand l'âge des passions s'éloigne, et surtout quand il a goûté le bonheur si doux d'être père ! »<sup>45</sup>. Il n'est pourtant pas vraiment question du bonheur de la paternité dans la pièce : Figaro et Suzanne n'ont manifestement pas d'enfants, le fils aîné du Comte et de la Comtesse est mort, Florestine, fille naturelle du

<sup>41</sup> F. Lecercle, art.cité, p. 527.

<sup>42</sup> *La Mère coupable*, I, 6.

<sup>43</sup> « Son Excellence madame la comtesse Almaviva, l'exemple des femmes de son état, et vivant comme un ange avec son mari, quoiqu'elle ne l'aime plus [...] » (« Lettre sur la chute et la critique... », p. 33).

<sup>44</sup> Dans cette perspective, j'avais proposé de considérer la trilogie comme une forme de « théâtre-mémoires » : « Beaumarchais relecteur : du théâtre au « roman » » dans M. Hilsum [dir], *La relecture de l'œuvre par ses écrivains même*, Paris, Éditions Kimé, Tome I, 2007, p.67-80.

<sup>45</sup> « Un mot sur *La Mère coupable* », p. 343.

Comte ignore qui est son véritable père, et Léon non seulement ne sait rien de sa naissance mais est détesté par celui qu'il croit être son père. Le trouble autour des identités des uns et des autres se manifeste par une attention exacerbée, et ironique, à la nomination. Si le Comte se résout assez facilement à se faire appeler Monsieur Almaviva en France, ce qui relève pour lui d'un « préjugé » qu'il ne faut pas heurter (I, 5)<sup>46</sup>, la question est plus complexe dans la sphère privée. Il exige « un langage plus élevé » pour Léon : « Les gens de notre état ont un langage plus élevé. Qui est-ce qui dit *mon père*, à la Cour, monsieur ? Appelez-moi *monsieur* ! Vous sentez l'homme du commun ! Son père !... » (I, 12). L'*ethos* aristocratique invoqué paraît bien périmé et c'est le Comte lui-même qui révèle le fond de cette exigence lorsqu'il demande à Florestine, qui pense être la filleule du Comte, d'abandonner l'appelatif « Monsieur » pour un « nom plus doux » : « Laisse, laisse *Monsieur*, réservé pour l'indifférence ; on ne sera point étonné qu'une enfant si reconnaissante me donne un nom plus doux ! Appelle moi ton père » (II, 3). *Monsieur* est réservé pour l'indifférence voire la haine : le Comte ne peut supporter que Léon lui donne « le nom odieux de son père » (I, 7) et refuse qu'après la mort du fils aîné, il puisse être « l'héritier de son nom », lui qui n'est qu'un « étranger », un « autre » (I, 12) et qui surtout, incarne, la culpabilité de la Comtesse en portant le nom de celui qui est responsable de sa faute. De fait, Léon porte bien le nom de son père, à la demande même de ce dernier, comme le découvre le Comte en lisant la lettre échappée de l'écrin : « [...] parmi les noms qu'on va donner à l'héritier... d'un autre plus heureux !... puis-je espérer que le nom de Léon vous rappellera quelquefois le souvenir du malheureux... qui expire en vous adorant [...] » (II, 1). Si la lecture de cette lettre « déchire » le Comte et constitue une étape vers la conversion morale du personnage<sup>47</sup>, le nom de père est encore insupportable lors de la grande scène cathartique de l'acte IV. La Comtesse, qui a promis à son fils de parler pour lui au Comte, ne peut se résoudre à prononcer elle-même le mot « père » et plaide « *timidement* » pour l'égalité en droits de leurs deux fils. C'est la question de la Comtesse « Qu'a-t-il fait pour le mériter ? » qui déclenche la colère de son époux et révèle brutalement à Léon, caché, le secret de sa naissance : « [...] recevant un adultère dans vos bras, vous avez mis dans ma maison cet enfant étranger, que vous osez nommer mon fils ! ». Ce n'est qu'après l'évanouissement de la Comtesse que le Comte appelle Léon « mon fils » (IV, 17), première étape d'une confusion des noms et des liens qui va s'accroître dans l'acte V. Ce n'est donc qu'à la fin de la pièce que le Comte découvrirait le « bonheur si doux d'être père », vanté dans la préface. Mais le drame et sa dramaturgie du secret qui culmine à l'acte IV invitent aussi à considérer les conséquences des passions et des secrets sur les enfants, et la même préface déplace l'intérêt de la conversion morale du Comte vers le malheur des enfants, inconnus à eux-mêmes : « Mais c'est vingt ans après que les fautes sont consommées, quand les passions sont usées, que leurs objets n'existent plus, que les conséquences d'un désordre presque oublié viennent peser sur l'établissement et sur le sort de deux enfants malheureux qui les ont toutes ignorées, et qui n'en sont pas moins les victimes »<sup>48</sup>.

« *Je ne la suis plus, cette Rosine...* »

Dans *La Mère coupable*, lorsque Figaro entre pour secourir la Comtesse, il pose cette question : « Elle a repris sa connaissance ? » (IV, 18). Il s'agit bien entendu de savoir si elle est revenue de son évanouissement, mais cette question peut prendre un sens plus général eu égard au destin de Rosine depuis *Le Barbier de Séville* et jusqu'à cette affirmation du Comte

<sup>46</sup> C'est une manière singulière d'esquiver la Révolution qui constitue pourtant un arrière-fond important de la pièce d'abord jouée en 1792, puis reprise en 1797 après la Terreur.

<sup>47</sup> « Non, ce n'étaient point là des ingrats ni des monstres, mais de malheureux insensés, comme ils se le disent eux-mêmes... » (II, 1).

<sup>48</sup> « Un mot sur *La Mère coupable* », p. 345.

dans le drame : « Rosine (c'est le nom que votre époux vous rend) [...] » (V, 8)<sup>49</sup> qui semble refonder une unité brisée, on l'a vu, dès la fin de la comédie de 1775. Le nom de Rosine est, en effet, celui de la jeune fille de la comédie, au temps heureux de la séduction et des promesses : « C'en est fait, je suis à ma Rosine... pour la vie. » disait alors le Comte (*Le Barbier de Séville*, I, 6). Dans *Le Mariage de Figaro*, le temps a déjà fait son œuvre et confirme la division du moi : « Je ne la suis plus, cette Rosine que vous avez tant poursuivie ! Je suis la pauvre comtesse Almaviva, la triste femme délaissée, que vous n'aimez plus » (II,19). Il faut alors que la Comtesse se déguise à son tour, reprenne le geste d'Almaviva-Lindor, pour séduire de nouveau son époux qui ne peut que demander pardon. Dans la dernière scène de la comédie cependant, le Comte continue d'appeler Rosine « Comtesse » et ne lui « rend » pas son nom. Rosine, pour sa part, a un moment de trouble signalé par une didascalie significative : « LA COMTESSE, absorbée, revient à elle et dit avec sensibilité : Ah ! Oui, cher Comte, et pour la vie, sans distraction. » (V, 19). Revient-elle à elle ou au temps du *Barbier* quand le Comte jurait d'être à Rosine pour la vie ? La « distraction » renvoie certes à Chérubin, tentation de « la plus vertueuse des femmes »<sup>50</sup>, mais cette tentation n'est pas sans lien avec le temps du *Barbier*, le temps de Rosine. En Chérubin, la Comtesse revoit Lindor : la chanson comme mode d'expression des sentiments et la même fougue amoureuse de celui qui veut consacrer sa vie à sa belle marraine.

Chérubin, ni homme ni enfant, « morveux sans conséquence » (I, 7), mi-homme mi-femme qui porte le nom d'un ange, « petit serpent » (I, 9) insaisissable qui incarne si bien la tentation a fait déjà couler beaucoup d'encre. C'est une figure du désir naturel, Eros indifférencié pour Pierre Rétat, un rôle et une identité « impossibles » pour Jacques Seebacher, une figure de l'amour même pour Jean Starobinski<sup>51</sup>, il est le contraire d'un « caractère » puisqu'aucun de ses traits n'est fixe, il relève plutôt de l'allégorie, une allégorie complexe qui génère plusieurs interprétations. Dans *Le Mariage de Figaro*, il incarne la plénitude d'un présent dans lequel Rosine ne sait pas vivre et lorsqu'il éprouve un certain vertige identitaire, ce n'est pas un vide mais plutôt un trop plein de sensations (« Je ne sais plus ce que je suis [...] », I, 7). Dans *La Mère coupable*, c'est alors qu'il « n'est plus »<sup>52</sup> — la tournure absolue de la phrase est aussi significative —, qu'on découvre qu'il avait un nom, révélé par le Comte : « un certain Léon d'Astorga qui fut jadis mon page et que l'on nommait Chérubin » (I, 8). Ce nom, on l'a vu, est aussi celui de son fils. Ce dernier se dit prêt à partir au combat « sous [son] nom de Léon » au service de sa « nouvelle patrie » : « Inconnu je mourrai pour elle [...] » (IV, 18). Il rappelle ainsi, sans le savoir, le destin de son père, mort au combat et mort pour Rosine, mais il rappelle aussi un certain Lindor, l'inconnu qui regrettait de n'être pas « un brillant chevalier » et se donnait à Rosine pour la vie. Léon renoue ainsi avec un certain héroïsme qui semblait avoir disparu de la famille Almaviva.

Plus largement, le destin de Rosine devenue Comtesse puis mère coupable, permet à Beaumarchais d'aborder la question du statut des femmes et de leur possible liberté. Rosine refuse, au début du *Barbier de Séville*, d'être considérée comme la femme de Bartholo — « je ne la suis pas encore », souligne-t-elle<sup>53</sup>, laissant toute latitude à l'espoir et à la comédie de se jouer. Au dénouement, le Comte affirme avec autorité à Bartholo : « Mademoiselle est noble et belle ; je suis homme de qualité, jeune et riche ; elle est ma femme [...] » (IV, 8) tandis que

<sup>49</sup> Le nom « Rosine » se trouve d'abord associé à la faute, dans la lettre adressée à Chérubin et lue par le Comte : « [...] la misérable Rosine... qui n'ose plus signer un autre nom » et c'est précisément ce nom de Rosine qui entérine le passage du temps : « Ah ! Rosine ! où est le temps ? » reprend le Comte (*La Mère coupable*, II, 1).

<sup>50</sup> *Le Mariage de Figaro*, « Préface », p. 151.

<sup>51</sup> Pierre Rétat, « La mort de Chérubin », *RHLF*, nov-déc. 1974, p. 1000-1009 ; Jacques Seebacher, « Chérubin, le temps, la mort, l'échange », *Europe*, 1973, p. 65 ; Jean Starobinski, « Les âges de l'amour », *L'Avant-scène opéra*, fasc. 135-136, 1990, p. 140-144.

<sup>52</sup> « Mais il y a vingt ans qu'il n'est plus », dit Bégearss (I,8).

<sup>53</sup> *Le Barbier de Séville*, II, 15.

Rosine ne dit plus rien. En devenant femme d'Almaviva, on peut dire que Rosine « n'est plus » : elle passe d'ailleurs d'un statut de dépendance à un autre, pupille d'un tuteur<sup>54</sup>, elle devient « femme de »<sup>55</sup>. La question de la considération des femmes est reprise par Marceline dans une diatribe oratoire qui a souvent été étudiée (*Le Mariage de Figaro*, III, 16). Elle évoque d'abord sa propre histoire de femme du peuple séduite puis abandonnée puis associe son propre destin à celui de toutes les femmes, « dans une servitude réelle » même dans les rangs les plus élevés. On pourrait ajouter que le destin de Marceline préfigure celui de la Comtesse dans *La Mère coupable* lorsqu'elle s'exclame à propos de ses « fautes » (la naissance d'un fils naturel, Figaro) : « [...] qu'il est dur de les expier après trente ans d'une vie modeste ! ». Vingt ans de vertu et de « piété la plus sévère » (I, 7) n'ont pas permis à Rosine d'expier sa faute. Les échos ménagés d'une pièce à l'autre créent alors une sorte de chaîne secrète qui relie Rosine, Marceline et Florestine, unies par la rime de leur noms, toutes trois confrontées à une dissociation de leur être, liée à leur identité de femme.

Indéniablement, l'inscription dans la durée de l'histoire de la famille Almaviva permet d'approfondir le questionnement sur l'identité qui affleure au fil des pièces qui constituent la trilogie. Les identités imaginaires sont autant de projections fantasmatiques de ce que les personnages auraient rêvé d'être ou croient être, elles révèlent l'illusion sur laquelle repose l'unité du moi, qu'elle soit fondée sur la « philosophie gaie » du valet ou le devoir des femmes, épouse, fille, mère. Beaumarchais s'inscrit ainsi dans la réflexion de son siècle sur l'identité et la connaissance de soi et rejoint les préoccupations du roman-mémoires. Son originalité est peut-être de conserver toute sa confiance dans les « moyens de comédie », parfois les plus convenus, pour mettre en lumière, voire en tableau, cette disconvenance qui se trouve au fondement de sa dramaturgie. Trois gestes théâtraux pourraient l'emblématiser : le Comte révélant son habit magnifique à une Rosine éprise d'un Lindor inconnu ; le même Comte, trois ans plus tard, aux genoux de sa femme déguisée en Suzanne ; la mère coupable évanouie entre son époux et son fils. La traditionnelle scène de reconnaissance est devenue scène de mé-connaissance.

---

<sup>54</sup> Lorsqu'elle demande à Figaro de lui nommer la jeune femme courtisée par Lindor, il répond significativement par « la pupille de votre tuteur », périphrase comique qui dit néanmoins clairement le statut de Rosine (II, 2).

<sup>55</sup> On retrouve un écho de cette problématique dans *La Mère coupable* lorsque Figaro affirme à Bégearss à propos de Suzanne : « [...] et cette femme n'est point *une personne de l'autre sexe* ; elle est ma femme [...] », ce qui justifierait qu'elle puisse être battue (I, 3). Certes il s'agit d'une querelle feinte pour tromper Bégearss, mais la phrase révèle aussi la dépossession d'un « être » par son « attribut ».