

Portée sociale, politique, et même philosophique du *Mariage de Figaro* : quelques éléments de réflexion autour de deux extraits (I, 9 et III, 5)

Lucien VICTOR, professeur de stylistique à l'Université de Provence

Il y a une morale aristocratique : les êtres "bien nés" ont tous les droits, sur la nature, mais aussi et en particulier sur les hommes et les femmes des classes inférieures. Rien ne saurait borner leur liberté. Voir Dom Juan. Parce qu'ils ont "payé" leur statut, et leurs possessions, à date ancienne, par l'impôt du sang.

Mais ces mêmes aristocrates peuvent aussi admettre qu'il y a une autre morale : celle selon laquelle les hommes et les femmes sont égaux en droit, quelle que soit leur naissance. Et que leur liberté est bornée par le respect d'autrui, et de sa liberté. Ils vont d'ailleurs presque le reconnaître, dans la fameuse nuit du 4 août 1789. Et il faut se souvenir qu'une pièce comme *Le Mariage*, baignant dans l'air du temps, à sa façon, anticipe et prépare les aspects libertaires et égalitaires de la Révolution de 89.

Le premier cas relève d'une tradition nobiliaire, et a pour conséquence une révolte contre, un refus de, toute autorité, fût-elle religieuse, si nécessaire. On est à soi-même sa propre autorité.

Le deuxième cas relève peut-être d'une influence chrétienne diffuse dans le corps social. Dans ce deuxième cas apparaît aussi l'idée que l'homme est amendable et peut, sinon changer, du moins progresser en humanité. Voir Marivaux.

La morale antique est fondée sur la force, particulièrement militaire. Cependant, dans notre culture, on respecte le proscrit, le suppliant, parfois le vaincu, ou celui qui est frappé lourdement par les dieux.

La morale chrétienne du respect et du pardon mutuel, et universel, a longtemps été présentée comme la morale des esclaves. Ce qu'elle a d'ailleurs été historiquement. Voir la tradition stoïcienne.

Quant aux gens du bas peuple, ils n'ont aucune morale, au mieux ce sont des bêtes, à peine existent-ils, socialement parlant. Leur presque complète absence dans la littérature française depuis au moins le XVI^e siècle semble avoir cette signification.

Au fond *Le Mariage* est un témoignage drôle et mélancolique sur un monde en train de finir. Les relations sociales et interhumaines y sont sur le mode de la ruse et de la tromperie. On y rencontre une grande idée, sans arrêt vérifiée, qu'on retrouverait un peu autrement chez Diderot, à savoir que le langage est fait d'abord pour "embrouiller" et tromper. C'est à qui sera le plus malin, le plus expert.

La portée sociale de la pièce est dans la limitation progressive des droits du seigneur, chacun restant à sa place. Même si se fait jour une plus grande liberté, en apparence, dans les relations maîtres vs serviteurs.

La portée politique (mais c'est aussi une dimension sociale) est que les hommes et les femmes issus du peuple, ou plutôt de ce qu'on appellerait maintenant la classe moyenne, et pourvus de grandes qualités (notons que Figaro, finalement, sans le savoir, est fils adultérin d'un grand bourgeois) peuvent aspirer à des postes et à des fonctions en rapport avec leurs capacités. Mais c'est trop tôt. La société est encore figée. Les rangs sont toujours dominants. A cette époque, ces choses sont encore de l'ordre de l'espoir et de l'aspiration politiques, ce qui est déjà subversif. Au XIX^e siècle, les rangs et la hiérarchie fondés sur la naissance seront remplacés par des classes structurées par des rapports d'argent et de fortune, ce qui n'est sans doute pas mieux, mais entre temps la société aura tout de même bougé. Et la dévolution du pouvoir politique deviendra, au moins institutionnellement, démocratique. A ces courants et à ces mouvements, la pièce de Beaumarchais fait aussi écho.

La portée morale et philosophique est que les hommes et les femmes sont amendables, et capables de progresser en humanité. Le Comte reconnaît ses fautes, demande pardon, la Comtesse le lui accorde. On pleure et on est bons.

Cela dit, la pièce vaut surtout

1) **par son étourdissante verve comique**, autour de Figaro, dans les rapports entre Figaro et les autres. Le fin du fin étant que Figaro, malgré son génie de l'embrouille, trouve finalement plus malin que lui. Il n'y manque même pas les imbéciles rossés, ce qui est de tradition comique, le précepteur hypocrite, plus ou moins homme d'église défroqué, remaniement du Basile du Barbier, et lointain souvenir du Tartuffe, et le juge idiot et bègue, tout dévoué au seigneur du lieu.

2) Elle vaut aussi par les coups de sonde discrets jetés par Beaumarchais **dans le coeur des femmes** : la Comtesse, qui pardonne si généreusement à la fin, a sans doute conscience d'avoir elle-même à se faire pardonner. On ne doit pas oublier qu'elle a été sensible à Chérubin, mélange d'enfant et d'adolescent, espèce de garçon et de fille à la fois, elle a été troublée, émue par lui. Et Suzanne peut-être aussi. La création du personnage de Chérubin, ambigu, fin et drôle, va dans le même sens.

3) **et dans le coeur de tous les hommes** : l'amour s'use, la passion se dissipe... La pièce, malgré sa gaieté, baigne dans une mélancolie sensible. Et dans un mélange d'érotisme léger et de sentimentalité joyeuse.

4) **et dans l'univers de la société du temps** (et peut-être de tous les temps) : en dépit de ses talents ou même de son génie, un homme - une femme - reste prisonnier de sa condition et de son rang de naissance... Voir l'extraordinaire (à tous points de vue: philosophique, moral, dramaturgique, stylistique) monologue de Figaro (Acte V). Autre motif de mélancolie.

On ne doit pas oublier non plus que, comme toujours dans une comédie, des coups de théâtre plus ou moins invraisemblables et des intrigues plutôt bien agencées font que les situations tournent à la satisfaction de tous (sauf du Comte !), situations qui sans cela iraient au drame. Voir *La Mère coupable*. Et que, comme le rappelle Figaro, on doit se dépêcher d'en rire de peur d'être obligé d'en pleurer. C'est là, une fois de plus, une vieille leçon venue de Molière.

Le Mariage de Figaro, Acte I, scène IX.

Le Comte et Chérubin *cachés*, Suzanne, Bazile.

Bazile : N'auriez-vous pas vu Monseigneur, mademoiselle?

Suzanne, *brusquement*: Hé! pourquoi l'aurais-je vu? Laissez-moi.

Bazile *s'approche*: Si vous étiez plus raisonnable, il n'y aurait rien d'étonnant à ma question. C'est Figaro qui le cherche.

Suzanne: Il cherche donc l'homme qui lui veut le plus de mal après vous?

Le Comte, *à part* : Voyons un peu comme il me sert.

Bazile : Désirer du bien à une femme, est-ce vouloir du mal à son mari?

Suzanne : Non, dans vos affreux principes, agent de corruption.

Bazile : Que vous demande-t-on ici que vous n'alliez prodiguer à un autre? Grâce à la douce cérémonie, ce qu'on vous défendait hier, on vous le prescrira demain.

Suzanne : Indigne!

Bazile : De toutes les choses sérieuses le mariage étant la plus bouffonne, j'avais pensé...

Suzanne, *outrée* : Des horreurs! Qui vous permet d'entrer ici?

Bazile : Là, là, mauvaise! Dieu vous apaise! il n'en sera que ce que vous voulez; mais ne croyez pas non plus que je regarde Monsieur Figaro comme l'obstacle qui nuit à Monseigneur; et sans le petit page...

Suzanne, *timidement* : Don Chérubin?

Bazile *la contrefait* : *Cherubino di amore*, qui tourne autour de vous sans cesse, et qui ce matin encore, rôdait ici pour y entrer quand je vous ai quittée; dites que cela n'est pas vrai?

Suzanne : Quelle imposture! Allez-vous-en, méchant homme!

Bazile : On est un méchant homme parce qu'on y voit clair. N'est-ce pas pour vous aussi cette romance dont il fait mystère?

Suzanne, en colère : Ah! oui, pour moi!...

Bazile : A moins qu'il ne l'ait composée pour Madame! en effet, quand il sert à table on dit qu'il la regarde avec des yeux!... mais, peste, qu'il ne s'y joue pas! Monseigneur est *brutal* sur l'article.

Suzanne, outrée : Et vous bien scélérat, d'aller semant de pareils bruits pour perdre un malheureux enfant tombé dans la disgrâce de son maître.

Bazile : L'ai-je inventé? Je le dis parce que tout le monde en parle!

Le Comte *se lève* : Comment, tout le monde en parle!

Suzanne : Ah Ciel!

Bazile : Ah! ah!

.....
.....

Depuis le début de l'Acte I, la scène est dans la (nouvelle) chambre de Suzanne et de Figaro.

On peut voir dans l'édition Pléiade le plan mis en note par P. Larthomas , p. 1383. Cette chambre est un lieu commode, c'est une sorte d'antichambre, et en même temps un lieu significatif: elle symbolise par avance le possible succès du mariage des deux personnages à la fin de la "folle journée".

Suzanne est en scène pratiquement depuis le début. Les éléments de l'exposition sont donnés par petites séquences dans les scène I - IV - VII. La scène IX est plutôt secondaire; elle est centrée sur la première apparition de Bazile, lui-même ici personnage plus accessoire qu'il ne l'était dans *Le Barbier*. Il a été question de lui un peu auparavant, et on vient d'entendre sa voix à la cantonade.

La situation est délicate et compliquée. Bazile ignore, et Suzanne doit faire avec cette situation: dans cette chambre ne devrait se trouver ni Chérubin, ni le Comte.

Ce qui rend le brusque surgissement du Comte d'autant plus violent, comme un petit coup de théâtre plus ou moins prévisible: bien qu'il soit partout chez lui dans son château, il ne tient pas à ce qu'on sache qu'il est là. Même jeu pour la découverte, attendue et inévitable, un peu plus tard, de Chérubin.

Une scène de transition, une situation de vaudeville. Un lieu dramatique significatif, et complexe (le fameux troisième lieu).

La courbe du dialogue, dans le passage découpé, passe ici par deux moments: sept répliques brèves, dont six en vis-à-vis, en quasi stichomythie, entre Basile et Suzanne. Dans une deuxième temps, le dialogue entre eux est un peu moins rapide, un peu moins équilibré. Bazile parle davantage, Suzanne répond très brièvement (elle n'a qu'une idée en tête, qu'il s'en aille), sauf dans son avant-dernière réplique.

Bazile a l'initiative. Il parle un peu plus. Suzanne est sur la défensive, agressive et laconique. Le mécanisme de base est Question/Réponse ou Question/Question. Les réponses de Suzanne sont surtout faites pour interrompre Bazile, l'empêcher à tout prix de parler, ou pour l'éconduire.

Surtout, le fonctionnement du dialogue est biaisé, parce qu'il est sous surveillance. Il y a un décalage entre ce que sait, ou croit savoir Bazile, et ce que sait Suzanne. Bazile pense ne rien risquer, Suzanne risque beaucoup. Les destinataires de la parole sont multiples. Bazile a un destinataire clair qui est Suzanne, mais deux destinataires cachés, à son insu. Suzanne a un destinataire clair, Bazile, et deux destinataires cachés, mais elle le sait. Et cette situation pèse sur sa parole. On peut en outre imaginer une relation invisible entre Chérubin et le Comte, puisque le jeune homme sait que le Comte est là, tout près, et qu'il entend. Et bien sûr le public est le destinataire ultime, et comblé, de ce fonctionnement compliqué et plein de promesses dramaturgiques. Il sait que Bazile ne sait pas, et il apprécie l'effet de son impudence, il sait que Suzanne sait, et il apprécie ses efforts pour tenir compte des deux autres dans les mots qu'elle choisit.

Les personnages.

Essentiellement Bazile et Suzanne, mais aussi les autres. Bazile qui ne dit rien clairement, Suzanne qui réagit directement, mais dont les réactions sont calculées.

Bazile est à la fois un personnage secondaire, instrumentalisé, mais au passage complexe, un "gluant", ignoble et grossier, perfide et cauteleux, railleur et libertin, demi malin, mais pas complètement. Son entrée en scène est soignée: formule interronégative, et politesse affectée. Il parle par sous-entendus ("si vous étiez plus raisonnable... désirer du bien... est-ce... Que vous demande-t-on ici..."), par insinuations ("... mais ne croyez pas non plus... qui tourne autour de vous... et qui rôdait... cette romance...; A moins que... pour Madame... parce que tout le monde en parle..."). Rien n'est jamais clair. Voir l'infinitif sans agent identifié: " Désirer...", voir surtout l'emploi permanent de pronoms personnels à référence mal identifiable. Il fait phrase, en tout cas dans la deuxième partie de ce début de scène, il joue sur le sens des mots, sur les signifiés seconds ou indirects, il construit des énoncés enveloppés et obscurs. Il chasse pour le Comte, mais aussi un peu pour lui.

Suzanne surjoue sans doute son personnage de fille honnête et scandalisée. Ses réactions sont brèves, colorées d'une affectivité et d'une violence qu'elle force un peu (" Non, dans vos affreux principes... Indigne!... Des horreurs!...; Quelle imposture!"), ses phrases sont presque toutes elliptiques, ou de syntaxe très réduite. Plusieurs fois ses répliques enchaînent syntaxiquement sur la fin de celles de Bazile, ce qui donne un tempo très rapide, et cherche à empêcher Bazile de parler davantage et à abréger le plus possible le retentissement des paroles de l'autre dans la tête des autres. L'exclamation de la fin du mouvement: Ah Ciel! exprime à la fois peur, soulagement, et soulignement comique du surgissement du Comte, à la fois attendu, par elle et par nous, et redouté, mais qui lève en partie la difficulté de la situation, pour d'ailleurs en créer une autre. Ce mouvement kaléidoscopique de situations brèves et enchaînées est caractéristique de l'écriture dramaturgique de Beaumarchais. Labiche, Scribe et Halévy, Feydeau surtout, s'en souviendront.

Le Comte a deux interventions. La première, à part, est destinée à mettre clairement la scène sous le signe de la situation particulière que l'on sait, elle rappelle la menace latente qui pèse sur tous. La deuxième manifeste que dans son personnage les ressorts efficaces de la colère et de la jalousie l'emportent sur calcul, prudence et précaution. Personnage le plus berné de tous, si on excepte Bazile, mais dangereux, et tout de même comique, ou ridicule.

Quant à Chérubin, le spectateur ne peut qu'imaginer ce qu'il a dans l'esprit, mais on comprend vite que le mécanisme dramaturgique se resserre sur lui. L'insinuation à double détente de Bazile le met au centre de la scène, et on voit bien que Suzanne s'emploie à le protéger.

Une scène en forme d'intermède comique, mais brièvement drame et comédie passent sur la scène bras dessus bras dessous.

a) Les personnages sont doubles. Bazile est un plat coquin, mais infiable, il est dangereux, mais pris sur le fait, il a un pied dans chacun des deux mondes, celui des maîtres, celui des domestiques, il se lâche quand il croit pouvoir le faire sans risque, mais il est puni par le développement de la situation, enfin il est ridicule et berné.

Le Comte aussi est double: rusé et libertin, mais jaloux et coléreux, tout-puissant mais berné, ridicule de se cacher, et d'ignorer que Chérubin lui est caché.

Suzanne elle-même est complexe: elle est ce qu'elle paraît, mais elle joue et même surjoue son personnage à cause de la situation.

b) La situation est scabreuse et compliquée. Beaumarchais la traite par la vitesse et par l'enchaînement.

Le comique naît de la tension et de l'antagonisme entre Bazile qui se lâche et lâche des indiscretions pour tenter de savoir et de prendre du pouvoir et Suzanne qui fait tous ses efforts pour tenter de l'empêcher de parler sans y réussir. Bazile ne comprend pas, il en rajoute. Suzanne se raidit de plus en plus. Le comique vient aussi de ce que le spectateur imagine l'effet des "révélations" de Bazile sur le Comte, et d'abord sur Chérubin qui sait que le Comte entend.

Mais le drame vient aussi de la même source: la situation met Suzanne en danger, et Chérubin, et Figaro, et Bazile lui-même. C'est ce que signifient la réaction violente du Comte, et l'exclamation de

Suzanne. A quoi fait écho l'exclamation de crainte, et sans doute aussi de satisfaction de Bazile. Le Comte supporte mal d'être surpris en situation de faiblesse devant ses inférieurs.

c) Bazile ne sait pas grand chose, mais,

quand le Comte se manifeste, personne ne peut empêcher l'imagination vicieuse de Bazile d'aller dans un certain sens,

puis, quand Chérubin sera découvert, personne ne pourra empêcher l'imagination de Bazile d'aller dans un autre sens, et personne ne pourra empêcher l'imagination du Comte d'aller dans le même sens.

En outre, le Comte sait maintenant que Chérubin l'a entendu dans sa tentative auprès de Suzanne.

Conclusion :

Comique et drame. Tout pourrait basculer dans le drame, mais rien n'a le temps de devenir dramatique. Plaisir et malaise du spectateur, plaisir mâtiné d'inquiétude, malaise vite levé par les ressorts comiques. Autre plaisir: petit théâtre dans le théâtre. Suzanne donne la comédie à ses deux plus proches spectateurs, Bazile et Suzanne ont un public sur scène, et le Comte lui-même sera, un court moment, dans la situation de Bazile, au regard de Chérubin.

Cette scène, non essentielle, et de passage, contribue pour sa part à faire tourner à toute vitesse la mécanique du vaudeville, et aussi ajoute quelque couleur au climat d'érotisme léger, de poursuite amoureuse, de succès et de ratage, dans lequel baigne toute la pièce.

Le Mariage de Figaro, Acte III, scène V.

Le Comte.....(A part) Je m'emporte et nuis à ce que je veux savoir.

Figaro, à part: Voyons-le venir, et jouons serré.

Le Comte, radouci: Ce n'est pas ce que je voulais dire, laissons cela. J'avais... oui, j'avais quelque envie de t'emmener à Londres, courrier de dépêches... mais toutes réflexions faites...

Figaro: Monseigneur a changé d'avis?

Le Comte: Premièrement, tu ne sais pas l'anglais.

Figaro: Je sais God-dam.

Le Comte: Je n'entends pas.

Figaro: Je dis que je sais God-dam.

Le Comte: Eh bien?

Figaro: Diable! c'est une belle langue que l'anglais; il en fait 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 faites seulement ce geste au garçon. (Il tourne la broche.) God-dam! on vous apporte un pied de boeuf 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...

Le Comte, à part: Il veut venir à Londres; elle n'a pas parlé.

Figaro, à part: Il croit que je ne sais rien; travaillons-le un peu dans son genre.

Depuis le début de la pièce, nous connaissons les éléments de l'embrouille (imbroglio) qui se prépare. Et nous connaissons de mieux en mieux Figaro. Au début de l' Acte II, scène II, nous le voyons déjà dans tous ses états, metteur en scène, stratège militaire, dramaturge-poète, philosophe-moraliste-psychologue. Sa virtuosité confine au génie, et fait de lui un homme très au-dessus de sa condition, et qui en a une conscience assez claire.

A l'Acte III la pièce est à son point d'équilibre. Tout va ensuite se précipiter. La Comtesse et Suzanne ont transformé l'intrigue imaginée par Figaro, sans le lui dire. Le Comte en est toujours à chercher à en savoir un peu plus, autour du fameux billet. Par rapport à Suzanne, il est aussi dans le flou. Il veut donc savoir.

L'Acte III est aussi l'Acte du procès de Figaro, que le Comte veut instrumentaliser à son profit.

La scène V est attendue, assez longue, comme il convient à une scène de dialogue difficile et important pour les deux partenaires. C'est la première, et la seule, entre le Comte et Figaro. Le Comte a l'autorité et l'initiative du questionnement. Mais Figaro le promène (d'autant plus qu'il ne sait pas tout, qu'il ne peut pas dire ce qu'il ne sait pas, et qu'il ne veut pas montrer qu'il ne sait pas).

C'est surtout une grande scène où Figaro se déploie selon toutes ses dimensions. Il domine le Comte, non pas socialement, bien sûr, mais par ses qualités intellectuelles et verbales: brio, faconde, fantaisie, sens de l'intrigue, capacité de réflexion et d'analyse. Si Figaro joue ici de toutes les dimensions que lui a données le dramaturge c'est précisément parce que la scène est sous surveillance, qu'un échange sincère est impossible, et qu'il cherche à égarer le Comte.

Le dispositif - exceptionnel - des apartés montre à quel point le dialogue entre eux est sous surveillance de l'un par l'autre et de l'autre par l'un. La tirade est encadrée par deux puis deux apartés, ce qui met en évidence la réalité de cet échange très surveillé et, en outre, la situation se retrouvant au même point après qu'avant, le caractère creux et loufoque de la tirade. Par contraste. Sur le mode de : tu veux savoir? Ni vu ni connu, je t'embrouille. En cela Figaro rappelle certains personnages de Molière, Mascarille, ou Scapin.

Quoi? ou de quoi est-il question dans la tirade?

Figaro, s'emparant de la proposition du Comte que celui-ci feint de retirer, feint à son tour de montrer au Comte qu'il sait l'anglais (et qu'il est donc prêt à aller à Londres, alors qu'il n'a aucune envie d'y aller, ce qui conduira le Comte à penser, et c'est ce que veut Figaro, que Figaro ne se méfie pas, et qu'il ne sait rien)

En fait, il montre comiquement, et en forçant volontairement le trait, qu'il ne sait pas l'anglais, par trois saynètes improvisées - c'est la fiction -, parlées-jouées. Le langage est à la limite du langage par gestes, appuyé et scandé par le fameux "goddam".

Au passage, Beaumarchais esquisse une satire amusante, sur des lieux communs, des coutumes anglaises pour la nourriture, la boisson, la "drague". Ces plaisanteries des français sur leur meilleur ennemi sont éculées déjà à l'époque. Ils ne savent pas manger, ni boire, ni aimer. Par contrecoup ce couplet est une satire indirecte de la sottise et de la surdité - notamment linguistique - des français.

Comment?

Figaro fait les questions et les réponses, la tirade est adressée à qui? au Comte? à soi-même? à tout le monde? Voir le jeu des "vous" et des "on".

Chaque saynète est assortie d'un bref commentaire ironique, qui montre que Figaro n'est dupe ni de sa propre ignorance, ni du résultat de ses demandes. "C'est admirable!" "Quelle satisfaction!" "Preuve qu'elle entend".

Les enchaînements sont serrés, la parole va vite, multiplie les ellipses. Les formules bouffonnes de la fin démolissent rétroactivement la tirade: "A la vérité,... ajoutent par ci, par là..." Figaro est pleinement dans son rôle de pitre, ce que marquent les gestes soulignés par les didascalies.

Pourquoi? ou quelles significations a ce morceau de bravoure?

Premièrement, gagner du temps en monopolisant la parole. Ensuite, faire l'imbécile, ce qui permet à Figaro de se moquer (in)directement du Comte tout en paraissant se moquer de soi, ce qui fait passer l'insolence. Figaro veut aussi briller, il ne résiste jamais à une occasion de montrer ses talents, il joue en très peu de temps plusieurs rôles à la fois, le prétendu secrétaire d'ambassade qui feint de savoir et qui croit savoir l'anglais, les personnages des trois saynètes, son propre personnage, qui reprend le dessus à la fin. Mais si Figaro fait le pitre, et cherche à briller, c'est pour

tenter d'égarer le Comte, et lui donner le change.

Conclusion.

Nous avons affaire à un petit trou noir, un vide dramaturgique. dans une intrigue aussi serrée et aussi galopante, c'est un moment paradoxal. Perdre du temps alors que le temps est compté. Mais ce vide, voulu, fait partie de la mécanique infernale. Et le rythme du dialogue y est aussi rapide que partout ailleurs. Jouer à parler pour ne rien dire, à plaisanter à perte de vue signifie toujours quelque chose, directement ou indirectement, c'est un acte dramaturgique qui s'insère dans le mouvement d'ensemble et qui influe sur lui en l'orientant comme le dramaturge l'a imaginé.

Ce morceau de bravoure a donc plusieurs fonctions, une fonction dramaturgique, faire s'affronter directement les deux hommes, et laisser le Comte dans l'incertitude, sur la situation et sur Figaro, lui laisser voir tout de même ce que Figaro a besoin qu'il sache, ou ne peut pas empêcher qu'il sache; une fonction comique, à des fins précises, notamment brouiller les cartes; une fonction poétique aussi (words...words... petit théâtre imaginaire, Figaro dédoublé, théâtre de mots et de gestes, une pantomime, et la démonstration par l'exemple que la pantomime ne suffit pas).

Gagner du temps/ embrouiller le Comte/ faire rire - aux dépens du Comte, et à ses dépens à soi, mais volontairement -/ faire le beau... Figaro réussit à faire tout cela presque en même temps, et à vive allure, comme d'habitude.

Voir les moyens de monter dans la lune à l'Acte III de *Cyrano de Bergerac*. Le théâtre comique français est habitué à ces personnages doués, hâbleurs, rusés, habiles discoureurs ou dialecticiens, qui monopolisent la parole, et manipulent leurs interlocuteurs. Il y en a dans beaucoup de comédies de Molière, et Figaro, bien que très différent, notamment par les résonances sociales et politiques de son personnage, hérite de cette lignée.