

Le chronotope dans la comédie des Lumières: L'exemple de *L'Île des esclaves* et du *Barbier de Séville*¹

Heïdi Sami Zaki²

Le monde stylisé qu'évoque le théâtre, plus vrai que le vrai, met en cause le spectateur dans son existence même, et c'est pourquoi le théâtre nous émeut. Par l'image qu'il nous offre de nous-mêmes, il nous fait ressentir l'artifice de la vie humaine³.

Marie-Claude Hubert.

Chronotope et théâtre

Étant un art public par essence, le théâtre porte à la scène des problèmes collectifs cruciaux d'ordre politique, social et idéologique. Loin de vouloir imposer des réponses toutes faites, le message dramatique sous-jacent requiert un travail complexe de déchiffrement dont la nature pour le spectacle se démarque de celle du texte écrit. L'analyse structurale du discours littéraire, en élucidant le rapport des éléments linguistiques, sémiotiques et syntaxiques avec les acquis culturels et dramatiques, réussit à mettre en valeur les questions soulevées en filigrane dans une pièce. Le concept du chronotope bakhtinien acquiert dans ce contexte une importance particulière dans la mesure où il entérine la validité de cette démarche en confirmant « l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité »⁴. Le travail entamé s'intéresse au chronotope bakhtinien dans son acception reposant sur l'agencement des indices de l'espace et du temps pour en construire un tout cohérent⁵ illuminant des recoins sombres de l'œuvre et en dégager ainsi une poétique nouvelle reposant sur le dialogisme chronotopique du texte théâtral⁶.

Bien qu'il soit inventé et appliqué au roman, le chronotope s'est progressivement étendu au domaine du théâtre, tout en tenant compte de certaines différences dues à la spécificité du texte dramatique. Il n'en demeure pas moins que l'unité bakhtinienne de l'espace-temps, conjuguée à l'étude sémiotique, soit d'un apport nouveau dans l'analyse dramatique du dialogue et de son rapport avec la scénographie et sa réception.

Dans le texte dramatique, les références spatio-temporelles se présentent sous forme de strates superposées, édifiées de prime abord sur des fondements socioculturels. L'exploration de la première couche consiste à détecter les indications à la fois dans le dialogue et dans les didascalies calfeutrantes partiellement ses « trous »⁷. La dernière strate permet de replacer l'éventail référentiel reconstitué dans le cadre socio-historique d'une époque sans, toutefois, prétendre de « boucher les fissures du texte »⁸. Entre ces deux couches se placent plusieurs niveaux d'examen suggérés par la nature des textes dramatiques en question. La lecture globale de toutes les étapes de l'analyse met

¹ Article publié dans la *Revue de la Faculté des Lettres*, Le Caire, Publications de la faculté des lettres, volume 71, n°3, juillet 2011, pp. 117-165.

² Maître de conférences, faculté des lettres, université du Caire.

³ HUBERT, M.-C., *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, pp. 28-29.

⁴ BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2008, p. 384.

⁵ « Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret ». Cf. BAKHTINE, M., *op. cit.*, p. 237. Anne Ubersfeld affirme également: « espace et temps apparaissent comme la métaphore l'un de l'autre (...). Tout ce qui est du temps peut être figuré par des éléments spatiaux ». Cf. UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*, Paris, éditions sociales 1982, p. 196.

⁶ La pertinence de la poétique bakhtinienne pour l'analyse de l'écriture dramatique a été discutée dans des études comme celle de RABATÉ, D., « Bakhtine chez Beckett et Bernhard (voix, idée et personnage dans la théorie dialogique) », in DEPRETTO, C. (éd.), *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 31-45. Voir aussi CUNLIFFE, R., « Bakhtine et le problème du théâtre », in THOMSON, C. *et. al.* (éd.), *Mikhaïl Bakhtine et la pensée dialogique*, Ontario, Mestengo press, The University of Western Ontario, 2005, pp. 181-194.

⁷ Dans son analyse sémiotique du rapport entre texte et représentation au théâtre, Anne Ubersfeld avance que le « texte de théâtre nécessairement troué » soulève des questions auxquelles fournit des réponses un travail textuel construit dans le cahier de mise en scène, considéré comme un médiateur entre le texte et sa représentation. Voir UBERSFELD, A., *op. cit.*, p. 23.

⁸ UBERSFELD, A., *op. cit.*, p. 17.

en évidence le rapport entre le texte dramatique, le dramaturge, la représentation et le contexte des interactions sociales qui les concerne.

Dans le présent travail, je vais étudier les systèmes chronotopiques, à la lumière de la théorie bakhtinienne, dans deux œuvres: une comédie en un acte de Marivaux intitulée *L'Île des esclaves*⁹ et le premier volet de la trilogie de Beaumarchais : *Le Barbier de Séville*¹⁰. Les deux pièces s'inscrivent dans un courant de pensée apparenté à la comédie philosophique à thèse sociale, l'une présentant la problématique de l'esclavage dans un encadrement apparemment utopique, l'autre exploitant le trio classique¹¹ pour intensifier la modification de la structure sociale prérévolutionnaire. L'omniprésence du chronotope de l'aventure, ainsi que certaines intertextualités thématiques, constituent un lien de base entre les deux textes et en justifient le choix. Cinquante ans séparent les deux comédies, ce qui permet d'y retrouver des indices de l'évolution sociale et de la fermentation intellectuelle contemporaine, dans une perspective de poétique historique inspirée de Bakhtine. Cette lecture contribuerait, dans des recherches ultérieures, à analyser les passerelles dressées par le dramaturge ou le metteur en scène entre texte écrit et représentation. Suivant une démarche sociologique de la réception, elle aiderait également à deviner les interrogations alimentées chez les lecteurs-spectateurs d'une époque donnée puisque l'écriture théâtrale cherche, comme le disait Diderot, à « changer la façon commune de penser »¹².

Le système spatial

L'analyse de la spatialité recouvre deux univers distincts, mais indissociables: celui de l'écriture dramatique et celui de la représentation. L'espace est « pour une part énorme un *non-dit du texte*, une zone particulièrement trouée »¹³, et constitue le clivage distinguant le texte de la pratique théâtrale. Ce travail abordera l'espace de la fiction écrite en tant que « *donnée de lecture immédiate du texte théâtral* »¹⁴, imaginée par le lecteur grâce aux didascalies décrivant le mouvement, les gestes et les réactions des personnages¹⁵. « A défaut de la description qui tient habituellement une place considérable dans la narration romanesque, c'est dans les indications scéniques et le dialogue qu'il faudra puiser l'information concernant les aspects topographiques de l'espace »¹⁶.

Le système des références spatiales d'une pièce est façonné de manière à servir avant tout d'encadrement à l'action dramatique; il peut ensuite acquérir des significations plus abstraites, orientant l'avancée de l'intrigue. La construction topographique du lieu scénique est donc porteuse d'un double sens dont le premier se rapporte à l'univers de connaissance géographique du scripteur, et le second à une charge métaphorique qui redimensionne la toile de fond de l'action.

Dans la comédie de Marivaux, le choix de la didascalie introductive « La scène est dans l'île des esclaves »¹⁷ n'est pas fortuit. En esquissant la topographie de la pièce, elle contrefait l'indication classique « la scène est à Paris », et produit un effet de parallélisme intertextuel instaurant une

⁹ Cette pièce, représentée pour la première fois en 1725, est rangée dans un ensemble de comédies utopiques composées par Marivaux comme *L'Île de la raison* et *La Colonie*, in Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « l'Intégrale », 2002, pp. 207-229 et 261-273.

¹⁰ La pièce, remaniée à plusieurs reprises, est jouée en 1775. L'édition consultée pour les citations est la suivante : BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, suivi de *Jean bête à la foire*, (éd. de Jacques Scherer), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007. Cette comédie est suivie, en 1784, du *Mariage de Figaro*, et en 1797 de *L'Autre Tartuffe* ou *La Mère coupable* (voir bibliographie). Il serait intéressant de suivre l'évolution du chronotope dans les trois pièces.

¹¹ Il s'agit du schéma existant depuis les comédies grecques antiques de Ménandre, et reprises au siècle classique notamment par Molière, celui du vieillard amoureux dupé et devancé par un jeune qui plaît à la demoiselle.

¹² Cette dimension militante, qui se conjugue à la dimension esthétique, nous pouvons l'envisager surtout à partir de Michel Delon, et en particulier de la section « Convaincre », dans TADIÉ, J.-Y. (dir.), *La littérature française. Dynamique et histoire*, Tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essai », 2007, pp. 7-294.

¹³ UBERSFELD, A., *op. cit.*, p. 140.

¹⁴ UBERSFELD, A., *op. cit.*, p. 141 (C'est l'écrivain qui souligne).

¹⁵ Voir à ce sujet les chapitres consacrés à l'espace et au temps théâtraux dans UBERSFELD, A., *op. cit.*, pp. 139-224. Voir aussi la dichotomie : espace scénique et espace dramatique de l'entrée « Espace » dans PAVIS, P., *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 118.

¹⁶ GIRARD, G. et al., *L'univers du théâtre*, Paris, PUF, 1996, p. 80.

¹⁷ L'édition consultée pour les citations est la suivante : *L'Île des esclaves*, in Marivaux, *Théâtre complet*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « l'Intégrale », 2002, scène I, p. 185.

similitude référentielle entre les deux lieux au niveau de la notoriété et de la portée géographique. A ceci s'ajoute une allusion parodique, propre à la comédie marivaudienne, creusant l'écart social entre les deux topoï et suggérant la caducité de ce type de notation. Le chronotope de l'île, espace ouvert mais limité, évoque des connotations utopiques¹⁸ d'exil, d'isolement, d'exclusion et d'aventure. Pour des personnages se battant contre la noyade, l'île représente une bouée de sauvetage. Attachée au mot « esclave », l'île devient pour les maîtres une prison, mais pour les serviteurs le site de la liberté.

L'indication spatiale est mieux éclairée par une mise en rapport avec le dialogue liminaire. Iphicrate, dès la première scène, supplie Arlequin en disant: « je suis en danger de perdre la liberté et peut-être la vie »¹⁹, soulignant que sa destinée est tributaire de son retour au pays. Sa présence sur l'île lui semble extrêmement menaçante, accordant au chronotope de l'île une tournure négative qui éveille son instinct de fuite: « ne négligeons rien pour nous tirer d'ici »²⁰. La solidarité concentrée dans le pronom « nous », se désintègre rapidement par la suite pour ne laisser que le « je » égocentrique du maître: « si je ne me sauve, je suis perdu; je ne reverrai jamais Athènes, car nous sommes dans l'île des Esclaves »²¹. Iphicrate présume que les lois libératrices de l'île séduiront Arlequin à tel point qu'il ne voudra plus l'accompagner dans le voyage de retour.

Dans l'espace paratextuel, Marivaux dresse un décor sommaire qui fait de l'île « une figure du dédoublement de l'espace, de la limite fluctuante entre terre et mer »²²: *Le théâtre représente une mer et des rochers d'un côté, et de l'autre, quelques arbres et des maisons*²³. La mer et les rochers rappellent la nature cruelle qui avait provoqué le naufrage pré-scénique mentionné dans la première scène. Il opère une confrontation disproportionnée de la petitesse de l'homme face à la grandeur de la nature. « L'île des Esclaves se présente d'abord comme une plage, un espace biparti qui devient au cours de la scène d'exposition le théâtre d'une désolidarisation entre Iphicrate et Arlequin: l'un, se sachant en danger de mort, veut fuir par la mer, l'autre informé qu'il se trouve en terre de liberté, se tourne vers l'intérieur de l'île »²⁴. Un lien chronotopique est tissé entre le moment annihilant de la catastrophe et l'espace paradoxalement salutaire de l'île, fournissant les éléments nécessaires pour la constitution d'un chronotope de l'aventure²⁵. Mais ce lien ne tarde pas à se défaire dès que l'appréhension de l'asservissement envahisse les maîtres.

Dans sa description topographique et historique de l'île, Iphicrate pointe: « tiens, voici sans doute quelques-unes de leurs cases »²⁶. Le choix du terme « case » fait référence à une habitation primitive dépourvue de confort, soulignant la particularité de ce lieu d'aventure, sans en donner de précisions permettant de concrétiser géographiquement ce détail. Selon Bakhtine, cette astuce éviterait de paralyser « la liberté et la facilité des aventures, et imposer (...) des limites au pouvoir absolu du hasard »²⁷. Les cases constituent une indication spatiale pertinente qui dissipe la menace de l'île puisqu'elle est habitée, c'est-à-dire apprivoisée. Elle entérine en même temps l'écart entre le mode de vie mené, dans le passé, à Athènes et l'ascétisme « actuel » imposé par la nature du nouvel espace.

Toutefois, perçue comme une terre sauvage, l'île acquiert l'acception offensive de mystère dangereux. La source du danger provient des insulaires, représentant la figure de l'autre, étranger et agressif, et rendant l'aventure spatiale de l'île plus séduisante. L'action renvoie en effet à d'anciens esclaves athéniens insurgés qui avaient réussi à construire sur l'île une communauté se voulant

¹⁸ Sur la portée utopiste de l'île, voir SABRY, R., *Utopie et mise en abyme dans L'île des Esclaves de Marivaux*, Paris, Livres de France, 1992, pp. 2-4.

¹⁹ *L'île des esclaves*, *Ibid.*, p. 186.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² SABRY, R., *op. cit.*, p. 31.

²³ *L'île des esclaves*, *op. cit.*, p. 185.

²⁴ SABRY, R., *Ibid.*

²⁵ Parmi les caractéristiques du chronotope de l'aventure se trouve l'espace « lointain et inconnu » que Bakhtine appelle un espace abstrait, capable de vaincre l'obstacle spatial du début. Cf. BAKHTINE, M., *op. cit.*, pp. 250-251.

²⁶ *L'île des esclaves*, scène I, p. 186.

²⁷ BAKHTINE, M., *op. cit.*, p. 251.

égalitaire. Le premier souci fut d'affranchir leurs semblables; les lois promulguées dans ce sens imposaient aux maîtres une réforme correctrice rigoureuse, ce qui présuppose une confrontation inévitable avec ceux-ci pour les amener à s'y soumettre. À cause de la mise à l'envers de l'ordre social sur l'île, l'entrechoc se produit aussi entre maîtres asservis et esclaves affranchis.

Chez Marivaux, l'opposition esclave-homme libre est justifiée par le cadre spatial extra-scénique choisi comme point de départ et de retour²⁸, celui de la cité athénienne. Au fil du dialogue, les personnages informent qu'ils sont d'origine grecque. Tout un champ sémantique est créé pour rendre vraisemblable cette référence. Iphicrate rappelle l'intervention despotique des divinités grecques dans le châtement du coupable: « les dieux te puniront Arlequin »²⁹. Au dénouement, Trivelin lance l'idée, courante dans le théâtre grec, de la fatalité et de l'impuissance de l'homme face à la volonté des dieux: « La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous »³⁰. Se constitue ainsi une reprise contextuelle du chronotope de la Grèce antique qui se transpose dans le contexte de la France au XVIII^e siècle, dans un but de parodier³¹ les tragédies néo-classiques inspirées de l'antiquité grecque. Ceci pourrait dévoiler la position de Marivaux à l'égard du genre tragique en déclin³². Dans une forte réaction contre l'iniquité de l'ordre social établi, l'auteur exploite par ailleurs l'atmosphère antique pour raviver le problème de l'esclavage des noirs. Il soulève la question de la perte d'identité chez ces derniers, rendus hypocrites et irresponsables, à cause d'un comportement qui les rapproche des créatures privées de noms³³.

Dans *Le Barbier de Séville*, Beaumarchais restreint l'espace scénique en un secteur géographique extra-français: *La scène est à Séville*³⁴. Ville andalouse de renommée du sud de l'Espagne, Séville constitue le cadre spatial privilégié du théâtre espagnol du XVII^e siècle et des romans picaresques à la mode au siècle des Lumières. Ce choix référentiel est chargé d'une tradition dramatique faisant appel à une structure spécifique du théâtre et rappelant des modèles de personnages marquants qui ont souvent été empruntés à la littérature espagnole, notamment ceux de l'âge d'or, créés par Lope de Vega, Tirso de Molina et Calderon. Rappelons que la pièce de Tirso de Molina portant sur le personnage immortalisé de Don Juan est intitulée *L'Abuseur de Séville* « qui s'amuse à défier l'autorité, celle des pères, des frères, des fiancés et des maris »³⁵. Pour étayer et revigorer cette corrélation, le comte affirme que sa présence sous la fenêtre de Rosine le revêt de l'aspect d'« un Espagnol du temps d'Isabelle »³⁶. La jeune fille est, du même coup, replacée dans le

²⁸ Le concept psychologique de retour à la matrice est récurrent chez Marivaux, non seulement dans ses comédies, mais aussi dans ses œuvres romanesques et ses journaux. Voir les scènes détachées publiées dans *Le cabinet du philosophe*, intitulées « Voyage dans le monde vrai » (1734) in MARIVAUX, *Journaux et œuvres diverses*, (éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot), Paris, Classiques Garnier, 1988, p. 371 sqq. Voir aussi *La voiture embourbée* in *Œuvres de jeunesse*, (éd. Frédéric Deloffre et coll.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, pp. 311-388. Dans les romans, ce concept est cultivé chez le personnage principal. Voir *Le Paysan parvenu*, (édition d'Henri Coulet), Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2006 et *La Vie de Marianne : ou les aventures de Madame la comtesse de ****, (éd. Michel Gilot), Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

²⁹ *L'Île des esclaves*, scène IX, p. 193.

³⁰ *Ibid.*, scène XI, p. 195.

³¹ La parodie de la tragédie est analysée dans l'étude de PLAGNOL-DIÉVAL, M.-E. qui avance que « l'ensemble des parodies du genre tragique s'inscrit dans le mouvement de critique et de renouvellement du genre sérieux », in MENANT, S. et QUÉRO, D. (textes réunis par), *Séries parodiques au Siècle des Lumières*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2005, p. 149.

³² En sélectionnant une référence spatiale irréaliste qui ne touche pas directement le spectateur (ou le lecteur), il rejoint en cela la même lignée de pensée adoptée par Diderot dans son élaboration des principes du drame bourgeois. Voir notamment: DIDEROT, D., *Entretiens sur le fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, GOLDZINK, J. (éd.), Garnier-Flammarion, 2005.

³³ *L'Île des esclaves*, scène II, p. 187. Voir aussi la notice sur Marivaux dans *L'Encyclopédie Larousse* en ligne: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marivaux/131950>.

³⁴ *Le Barbier de Séville*, p. 47.

³⁵ Pour une étude historique et esthétique du théâtre espagnol de l'âge d'or, voir MEYER, M., *Le comique et le tragique, penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2003, pp. 197- 207.

³⁶ Le nom de la reine Isabelle d'Espagne renvoie à une époque où prédominaient les mœurs des chevaliers. *Le Barbier de Séville*, acte I, scène I, p. 49.

cadre spatial étendu, accueillant et réconfortant de la ville: « suivre une femme à Séville »³⁷. Cette citation, en marquant l'opposition spatiale avec « Madrid » qui est liée au thème de la fuite, complète l'édification du chronotope de l'aventure en accordant à Séville un caractère abstrait et réversible³⁸.

Paradoxalement, le réseau sémantique espagnol est relativement faible dans la pièce, ce qui étaye l'argument selon lequel l'espace étranger d'une Espagne conventionnelle n'est qu'un subterfuge dramaturgique. L'adjectif « espagnol » se répète dans le paratexte décrivant le costume des personnages. Voulant impressionner le comte, Figaro nomme cinq régions espagnoles dans lesquelles il a dû circuler à la recherche d'un gagne-pain satisfaisant³⁹. Dans le dialogue, la référence à Madrid est la plus imposante: elle revient 12 fois, tandis que l'emploi du nom de Séville s'applique seulement à 4 situations au premier acte, pour retracer l'encadrement spatial, et pour en spécifier le caractère distinctif⁴⁰. Le reste se limite à l'emploi du titre de « signora »⁴¹ pour identifier Rosine et de « Don » pour désigner le maître de musique, ainsi qu'aux « alguazils »⁴², recrutés par Bartholo au dénouement. Quant aux lieux géographiques concrets, ils contribuent à fonder le chronotope de la rencontre, en mentionnant le *Prado*, lieu de la naissance de la passion du comte, et la *Plaza Mayor*, parfois indiquée comme « la grande place »⁴³, avec tout l'héritage socio-historique qu'elle porte, et qui constitue pareillement un lieu de rencontre privilégié.

Le choix de Séville est également fonctionnel, vu que ses traditions renvoient à la musique et aux fêtes prisées par les Sévillans. Figaro met le comte en garde: « chanter sans guitare à Séville! Vous serez bientôt reconnu, ma foi, bientôt dépisté »⁴⁴. Il n'est donc pas étonnant de voir Figaro errer dans la rue, une guitare sur le dos, composant une chanson qui célèbre les bienfaits du vin et de la paresse⁴⁵. Il ne sera pas non plus étonnant d'entendre Lindor chantonner sous la fenêtre de Rosine pour lui révéler ses intentions: « chantez indifféremment, sur l'air connu de ces couplets, quelque chose qui m'apprenne enfin le nom, l'état et les intentions de celui qui paraît s'attacher si obstinément à l'infortunée Rosine »⁴⁶.

Un changement de décor est proposé dans la didascalie paratextuelle: *dans la rue et sous les fenêtres de Rosine, au premier acte; et le reste de la pièce dans la maison du Docteur Bartholo*⁴⁷. Le décor dédoublé marque d'abord une distanciation par rapport à la règle des unités classiques⁴⁸, rappelant que Beaumarchais prône le renouvellement des formes et des techniques dramatiques. La présence du comte Almaziva dans ce lieu élucide un choix topographique qui rend inaccessible une conquête amoureuse alléchante, provoquant chez lui l'instinct masculin de chasseur: « joli oiseau (...) difficile à dénicher »⁴⁹. D'ailleurs, dans son propos, le comte entoure la jeune demoiselle d'une auréole de sainteté: « une femme à qui je n'ai jamais parlé »⁵⁰; cette spécificité est confirmée par sa

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cf. BAKHTINE, M., *op. cit.*, p. 251 *sqq.*

³⁹ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène II, p. 57. L'énumération exacte est placée plus loin dans l'analyse, voir *infra*, p. 9.

⁴⁰ *Ibid.*, acte I, scènes I, II et III, pp. 49-60. Le déictique « ici » revient 43 fois, et « là » 19 fois dans la pièce, révélant le recours à un langage courant dans un dialogue vivant et précis.

⁴¹ Le mot *signora* signifie Madame en italien (en espagnol, *señora*), c'est une référence linguistique destinée uniquement à consolider la couleur locale accordée au texte dès le départ, ce qui confirme que l'espace espagnol constitue seulement un décor référentiel et parodique. *Le Barbier de Séville*, acte II, scène XI, p. 94.

⁴² Ce sont des agents responsables de l'ordre, chargés de disperser les regroupements dans la grande place; ils traduisent la détresse du docteur par le recours à la force, mais qui s'avère inutile en fin de compte. *Ibid.*, acte IV, scène VIII, p. 165.

⁴³ *Ibid.*, acte II, scène VIII, p. 89.

⁴⁴ *Ibid.*, acte I, scène VI, p. 70.

⁴⁵ Ces deux traits distinctifs des valets sont une reprise de la figure traditionnelle née depuis les comédies de Ménandre.

⁴⁶ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène IV, p. 61.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸ Beaumarchais a voulu renouveler les formes de l'écriture théâtrale et s'affranchir des règles classiques qui brident la créativité et torturent les dramaturges. Voir à ce sujet son *Essai sur le genre dramatique sérieux* qui constitue la préface de la pièce *Eugénie*, dans *Œuvres*, (édition établie par Pierre Larthomas), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 354 *sqq.*

⁴⁹ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène IV, p. 62.

⁵⁰ *Ibid.*, acte I, scène I, p. 49.

présence à la fenêtre du premier étage⁵¹, dans une position inatteignable, supérieure à celle du comte. Dans la même perspective⁵², la supériorité spatiale de Rosine au balcon, contemplant les deux hommes qui se disputent sa main, lui octroie le rôle paradoxal de manipulatrice du jeu, alors qu'elle avait toujours été manipulée par son tuteur.

Cette topique accentue également l'opposition entre l'espace ouvert de la rue et l'espace clôt de l'appartement de Rosine pour mettre en relief sa claustration: « Mon excuse est dans mon malheur: seule, enfermée, en butte à la persécution d'un homme odieux, est-ce un crime de tenter à sortir d'esclavage ? »⁵³. Aussi introduit-il le chronotope du seuil où se côtoient deux lieux d'action avoisinants dont l'un est limité et l'autre est plus espace⁵⁴. Dans sa détresse, elle lance à Bartholo: « murez les fenêtres tout d'un coup: d'une prison à un cachot, la différence est si peu de chose ! »⁵⁵. La notion d'esclavage fait un écho intertextuel⁵⁶ avec celle exposée dans *L'Île des esclaves*⁵⁷. Dans les deux situations, les personnages asservis tentent de modifier leur statut en empruntant tous les débouchés possibles vers la liberté.

Dans la première scène du *Barbier*, la didascalie précise un détail de l'espace scénique: *Le théâtre représente une rue de Séville, où toutes les croisées sont grillées*⁵⁸. Ce tableau plonge le lecteur dans un espace mystérieux, où les secrets sont dissimulés derrière des grilles, confirmant et justifiant le chronotope de l'aventure, sans projeter de la ville espagnole une image exotique⁵⁹, mais exploitant une particularité spatiale et culturelle distinctive au profit de l'intrigue. Pour accentuer cette nuance, Beaumarchais utilise le mot ambivalent⁶⁰ de « jalousie » désignant un type de fenêtre portant des lamelles de bois qui permettent de voir l'extérieur sans être identifié, puisqu'une simple silhouette brouillée en transparait. Elle complète le décor qui accorde à Rosine l'apparence de femme enfermée et inaccessible. Ceci fait émerger la question suivante: en choisissant ce décor, le dramaturge cherche-t-il à faire un anachronisme topique pour placer les événements dans un cadre historique, ou interpelle-t-il les stéréotypes exotiques séduisants formés dans les esprits par des œuvres comme *Les Mille et une nuits* ?

Au travers des paroles du comte Almaviva, un rapport subtil est brodé avec la France: les renvois à la cour de Madrid, dans les deux premières scènes, y placent les plaisirs mondains, les critiques littéraires, les opportunités de travail et d'ascension sociale. Il s'agit, encore une fois, d'une transposition chronotopique de la capitale, Paris en l'occurrence, centre des événements sociaux et littéraires. Quelques repères confirmant cette manœuvre se retrouvent également dans les termes de Figaro témoignant de sa déception du monde des lettres: « voyant à Madrid que la république des lettres était celle des loups, toujours armés les uns contre les autres, et que, livrés au mépris où ce risible acharnement les conduit (...); fatigué d'écrire, ennuyé de moi, dégoûté des autres, abîmé de dettes et léger d'argent; à la fin convaincu que l'utile revenu du rasoir est préférable aux vains honneurs de la plume, j'ai quitté Madrid »⁶¹. La notion de fuite est intimement liée à la ville de Madrid, et cette concordance revient à plusieurs reprises dans l'analyse.

Espace extra-scénique

⁵¹ Au début de la scène III du premier acte, la didascalie indique: « *La jalousie du premier étage s'ouvre et Bartholo et Rosine se mettent à la fenêtre* », p. 58.

⁵² *Ibid.*, acte I, scène III, p. 60.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cf. BAKHTINE, M., *op. cit.*, p. 389.

⁵⁵ *Le Barbier de Séville*, acte II, scène IV, p. 83.

⁵⁶ L'intertextualité est introduite par Genette comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », dans GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982, p. 8. Dans mon analyse, le recours à ce terme en élargit l'acception: les récurrences sont au niveau idéologique plutôt que textuel.

⁵⁷ La perte de la liberté se répercute également dans les répliques de Rosine: « Si vous m'approchez, je m'enfuis de cette maison, et je demande retraite au premier venu »; *Le Barbier de Séville*, acte II, scène XV, p. 109.

⁵⁸ *Ibid.*, acte I, scène première, p. 49.

⁵⁹ Bakhtine exclut la notion d'exotisme dans l'évolution fonctionnelle du chronotope de la route. Cf., *op. cit.*, p. 386.

⁶⁰ Le sens premier du terme fait référence à la jalousie étouffante de Bartholo.

⁶¹ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène II, p. 57.

Ce qui se passe dans les lieux invisibles sur la scène, pendant l'absence des personnages ou dans les entractes mérite d'être examiné pour élucider le lien généré avec l'action donnée à voir. L'usage classique, cristallisé dans l'unité de lieu et les bienséances, relègue le lieu de combat, de crime ou de catastrophe hors de la scène, se contentant des allusions faites à son égard dans le dialogue.

Dans *L'Île des esclaves*, on ne voit ni le naufrage⁶² ni le débarquement catastrophiques du départ, mais seulement les problèmes et les aventures qui en découlent. L'embarquement pour le retour à Athènes s'effectue également après la fin, pour des raisons chronotopiques, techniques⁶³ et pour terminer sur un ton joyeux, laissant au lecteur-spectateur l'occasion de s'interroger sur les retombées de cette expérience pour lui et pour les personnages.

Dans *Le Barbier de Séville*, le terrain de violence est mis hors de la scène; on ne voit pas Figaro⁶⁴ saigner ou administrer des sédatifs aux domestiques avant d'introduire le comte dans l'appartement de Rosine. Avisé et soupçonneux, Bartholo s'interroge sur la raison de ce comportement: « Ce damné barbier qui vient d'écloper toute ma maison en un tour de main »⁶⁵.

Pour respecter les convenances, le changement de costume et les déguisements ne sont pas exécutés sur scène. Trivelin détermine à Arlequin sa case pour changer d'habit, ainsi qu'à Cléanthis et Euphrosine. Toutefois, dans la scène IX, Marivaux prend la liberté de montrer Arlequin qui « déshabille »⁶⁶ le maître pour reprendre son costume, même si ce geste pourrait être contesté au nom des bienséances. Beaumarchais reste plus conformiste sur ce point: les préparatifs de déguisement du comte Almaviva se passent dans les entractes et sont orchestrés par Figaro; il apparaît sur scène en uniforme de cavalier au deuxième acte, puis en tenue de bachelier au troisième.

Lors de la succession des scènes s'organise un va-et-vient des personnages qui acquiert parfois une signification s'ajoutant à celle de sa fonction dramaturgique. Par exemple, l'absence des domestiques fatigue le vieux docteur et lui dresse des obstacles: il est obligé de reconduire ses visiteurs⁶⁷, de fermer la porte à double tour et de veiller pendant la nuit pour écarter les intrus, ce qui le contraint à passer constamment hors de la scène. Bartholo devient ainsi la figure du terroriste omniprésent, même aux moments de son absence physique de la scène. Plus tard, quand il retrouve Figaro chez lui, il exprime sa crainte: « venez-vous purger encore, saigner, droguer, mettre sur le grabat toute ma maison ? »⁶⁸. Cette tension conflictuelle qui oppose le barbier à Bartholo se traduit également par un jeu d'absence démontrant l'animosité alimentée entre eux par leur rôle et leurs objectifs diamétralement opposés. A plusieurs reprises, Figaro est renvoyé hors-scène dès que le docteur doit paraître: « Le voici qui revient: sortez donc par le petit escalier »⁶⁹. Bartholo parle à son tour des exigences de son métier qui l'obligent à s'absenter souvent: « J'ai mes malades. Je vas⁷⁰, je viens, je toupille »⁷¹.

Le jeu de cachette est confirmé par le champ sémantique de la dissimulation parsemé dans le dialogue: les verbes « cacher » et « se cacher » reviennent sept fois dans la pièce. Les termes « saut, mystère, précaution, cabinet » servent de contour à la peinture. Les didascalies reprennent: Figaro « s'enfuit », « se cache » et « parait de temps en temps »⁷². Son mouvement sur la scène dévoile son étourderie: dans la scène 6 du premier acte, il revient deux fois sur ses pas, une pour récupérer sa guitare oubliée, et l'autre pour indiquer au comte l'adresse de sa demeure⁷³. Ce mouvement continu

⁶² Le naufrage est considéré comme un élément conventionnel, dans le chronotope de l'aventure, préparant au sauvetage des héros par un heureux hasard. Cf. Bakhtine, M., *op. cit.*, p. 245.

⁶³ Marivaux a voulu respecter l'unité de lieu dans une pièce concise en un acte comme celle-ci.

⁶⁴ Sur les fonctions traditionnelles multiples du barbier qui maniait « la lancette et le bistouri », voir BOVET, L., « Le poteau de torture », in *Québec français*, n° 130, 2003, p. 103.

⁶⁵ *Le Barbier de Séville*, acte II, scène IV, p. 82.

⁶⁶ *L'Île des esclaves*, scène IX, p. 193.

⁶⁷ « Je suis seul ici », *Le Barbier de Séville*, acte IV, scène I, p. 152.

⁶⁸ *Ibid.*, acte III, scène V, p. 129.

⁶⁹ *Ibid.*, acte II, scène X, p. 92.

⁷⁰ *Sic.*

⁷¹ *Ibid.*, acte III, scène IV, p. 128.

⁷² *Ibid.*, acte II, scène VIII, p. 88.

⁷³ *Ibid.*, acte I, scène VI, p. 74.

des personnages accentue le ton comique et fixe l'attention sur les astuces de Figaro dans la conspiration préparée de concert contre le vieux barbon.

Pendant leur absence de la scène, les personnages s'affairent à accomplir des missions précises. Figaro s'éclipse une fois pour livrer la lettre de Rosine au comte et une autre pour voler la clé de la jalousie par laquelle il introduira le jeune amant chez la demoiselle. Bartholo va s'enquérir sur ce qui retient Don Bazile, et vérifier les outils brisés par le barbier. Rosine rend visite à sa soubrette Marceline qui est malade. Dans *L'Île des esclaves*, les justifications de passage hors de la scène sont moins prononcées: Arlequin et Iphicrate vont manger, se reposer et changer d'habit. Euphrosine va rejoindre Cléanthis, ou s'en va en pleurant. Arlequin s'éloigne un moment pour donner à Cléanthis l'occasion de parler en tête-à-tête avec Euphrosine. Dans tous les cas, l'auteur « procède à des choix dans sa façon de raconter, dans les lieux où il place ses personnages comme dans les lieux où il décide de ne pas les montrer »⁷⁴. Ce choix permet à la comédie d'exclure les éléments tragiques et assure une facilité technique de décor.

La dimension métaphorique de l'espace

Certaines marques spatiales appartiennent à une strate de lecture plus approfondie. Les verbes de mouvement, les champs lexicaux et les réseaux de comparaisons constituent un système allant au-delà de l'espace scénique vers un horizon éclairant le comportement, le caractère et le rapport instauré entre les personnages, retouchant ainsi le tableau interprétatif en vue d'entériner les allusions cathartiques de l'intrigue.

Dans *L'Île des esclaves*, le recours aux verbes: « devenir, échapper, périr, se noyer, se briser, se jeter, aborder » récapitulent la détresse vécue pendant l'accident maritime du vaisseau; les tentatives de sauvetage se résument dans les termes: « sort, chaloupe et bonheur », suivis des verbes « se tirer et se sauver »⁷⁵. Les impératifs invitant à se déplacer: « suis-moi, marchons, avançons » divulguent la menace que ressent Iphicrate en se figurant l'exigence des lois sur l'île. « Marchons » et « avançons » sont moins fermes que le premier verbe, puisqu'ils créent une connivence entre le maître et l'esclave en combinant le « je » et le « tu », par opposition à l'exclusivité autoritaire du « moi ». Iphicrate se rend compte que la violence avec Arlequin ne fera qu'aggraver la situation, il tente d'atténuer le ton en essayant de l'attendrir sur son sort. Toutefois, le maître se met en colère au moment où il perçoit la perte de son pouvoir: « n'es-tu plus mon esclave? » Comme son nom renvoie à celui qui commande par la force⁷⁶, Iphicrate réfute d'avance d'être légué au second plan au profit d'Arlequin et la tension atteint son paroxysme lorsqu'il brandit son épée: « Misérable! Tu ne mérites pas de vivre »⁷⁷.

Au début du *Barbier de Séville*, les expressions spatiales renvoient à une cour éloignée: être « à cent lieues de Madrid » offre une occasion de liberté, de répit, mais le but se condense dans le verbe « fuir » qui traduit l'attitude du comte à l'égard des relations accessibles de la cour. Ce verbe résume du même coup son caractère libertin et aventurier, avide de conquêtes difficiles, ce qui fait de lui un homme des aventures selon l'optique bakhtinienne⁷⁸. Une fois marié avec Rosine, le comte repartira au hasard vers une autre aventure qui lui érige de nouveaux défis dans *Le Mariage de Figaro*.

Les verbes de mouvement reproduisent le déplacement du comte en parallèle avec l'avancée de l'action: au début, il « restait »⁷⁹ à la grande place, ensuite, au moment crucial, il est « délogé »⁸⁰, « déménagé »⁸¹ pour marquer l'imminence du dénouement. De même, le comte a recours à

⁷⁴ RYNGAERT, J.-P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « lettres sup. », 2004, p. 77.

⁷⁵ *L'Île des esclaves*, scène I, p. 186.

⁷⁶ Voir les analyses de la pièce sur: site-magister.fr: <http://site-magister.fr/ilescla.htm> et sur @lalettre: www.alalettre.com/marivaux-oeuvres-ile-des-esclaves.php.

⁷⁷ *L'Île des esclaves*, scène I, p. 186.

⁷⁸ Cf. BAKHTINE, M., *op. cit.*, p. 247.

⁷⁹ *Le Barbier de Séville*, acte III, scène II, p. 117.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, acte III, scène XI, p. 140.

plusieurs impératifs de mouvement comme « viens, éloignons-nous, retirons-nous »⁸². Le premier rappelle son pouvoir sur Figaro, son ex-valet, les deux autres illustrent la connivence qui se crée entre les deux personnages pour vaincre l'adversaire commun et composent une intertextualité⁸³ avec les impératifs relevés dans *L'Île des esclaves*. Cette correspondance éclaire la nature du rapport maître-valet et illustre la modification sociale accomplie entre le début et la fin du siècle.

Pour sa part, Figaro récapitule sa vie de voyageur éclairé en recourant à de multiples références géographiques espagnoles: « parcourant philosophiquement les deux Castilles, la Manche, l'Estramadure, la Sierra-Morena, l'Andalousie, accueilli dans une ville, emprisonné dans l'autre, et partout supérieur aux événements... ». Cette énumération, suivie des verbes « accueillir » et « emprisonner », revêt Figaro d'une aura, certainement sarcastique de la part de Beaumarchais, en le rendant un bohémien maltraité, incompris et comparable aux évangélistes. Il termine son propos par: « enfin établi dans Séville »⁸⁴, faisant de la ville un refuge pour les opprimés comme lui, mais aussi comme Rosine.

L'espace possède également un aspect intérieur qui complète la peinture des caractères et divulgue des tensions prescrivant une certaine conduite. Dans la comédie de Marivaux, Arlequin refuse de se déplacer pour chercher la chaloupe de sauvetage dans un ailleurs imperceptible sur scène, puisqu'elle éveille le souvenir du mauvais traitement qu'il a toujours eu dans sa vie. C'est l'unique occasion d'échapper à la violence de son maître, en déclinant tout scénario de retour au pays, lié à son supplice: « le gourdin est dans la chaloupe »⁸⁵.

Sa présence sur l'île lui accorde pouvoir et protection : « Dans le pays d'Athènes j'étais ton esclave, tu me traitais comme un pauvre animal, et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort. Eh bien! Iphicrate, tu vas trouver ici plus fort que toi »⁸⁶. Pour lui, l'espace acquiert une nouvelle acception: Athènes est synonyme d'esclavage, d'oppression et d'injustice, par opposition à l'île qui est synonyme de liberté, de puissance et de justice. Cet appareil de signification se trouve inversé pour Iphicrate, d'où le conflit qui les oppose.

L'analyse de l'espace procure certains outils nécessaires pour dégager la logique profonde de l'œuvre. A travers Arlequin, Marivaux soulève la question de la relativité de la justice, selon la logique du plus fort: « on va te faire esclave à ton tour ; on te dira aussi que cela est juste, et nous verrons ce que tu penseras de cette justice-là ; tu m'en diras ton sentiment, je t'attends là »⁸⁷. Cette idée se répercute dans *Le Barbier de Séville* où Bartholo avoue à Rosine avoir usé du « droit le plus universellement reconnu »⁸⁸, celui du plus fort, pour l'obliger à montrer la lettre qu'elle vient de recevoir.

La temporalité dramatique textuelle

Les débats sur l'analyse des structures temporelles d'un texte dramatique conçoivent une distinction entre le temps de la fiction qui en régit l'organisation, la chronologie du dialogue qu'elle soit sous forme d'enchaînements ou de retours en arrière, et le temps de la représentation géré par un rythme à partir duquel s'agentent ou s'alternent continuité et discontinuité⁸⁹. Le temps de la représentation est réglé par des rituels qui soulèvent la question de réception « différentielle

⁸² Les trois verbes se trouvent respectivement dans *Le Barbier de Séville*, acte I, scènes II (p. 58), IV (p. 67) et VI (p. 73).

⁸³ Sur la question de l'intertextualité dans les œuvres littéraires du XVIII^e siècle, voir MENANT, S. et QUÉRO, D. (textes réunis par), *Séries parodiques au Siècle des Lumières*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2005, p. 124.

⁸⁴ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène II, p. 57.

⁸⁵ *L'Île des esclaves*, scène I, p. 186.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Le Barbier de Séville*, acte II, scène XV, p. 110.

⁸⁹ RYNGAERT, J.-P., *op. cit.*, p. 71.

synchrone »⁹⁰. Le temps de la fiction est une métaphore inscrite dans la durée en soulignant son épaisseur et ses caractéristiques propres⁹¹.

Comme l'analyse de l'espace, celle du temps est accomplie à plusieurs niveaux: le temps du « récit » transcrit l'action dans une durée réelle dégagée du dialogue, alors que le temps de « l'histoire », donnée en spectacle, est un temps matériellement mesurable. Un temps extra-scénique est envisagé dans les entractes⁹². Il ne faut pas négliger le temps psychologique qui règle la cadence et la vie de chaque personnage.

Reste à préciser que le temps au théâtre est difficile à saisir parce que, selon Anne Ubersfeld, au niveau du texte « les signifiants temporels sont tous indirects et vagues », et au niveau de la représentation, « des éléments aussi décisifs que les rythmes, les pauses, les articulations sont d'une saisie infiniment plus difficile que les éléments spatialisables »⁹³. La difficulté majeure réside dans la multiplicité et la complexité de la définition même du temps. « Le temps au théâtre est à la fois image du temps de l'histoire, du temps psychique individuel et du retour cérémoniel »⁹⁴.

Les marques temporelles servaient, chez les classiques, à souligner leur respect de l'unité du temps, parfois aux dépens de l'harmonie unifiant l'ensemble de l'œuvre⁹⁵. Il faut avouer que la vraisemblance dans les deux pièces qui font l'objet de notre étude est boiteuse dans la mesure où l'action est trop chargée de péripéties pour qu'elle soit comprimée en un seul jour.

Au départ de *L'Île des esclaves*, le gouverneur fait comprendre aux nouveaux serviteurs que leur assujettissement durerait trois ans au bout desquels ils seraient libérés si les maîtres en font un rapport positif. Mais les personnages ont eux-mêmes accéléré le processus en se pardonnant mutuellement les injures et les coups de bâton. Ainsi, au dénouement, Trivelin tient à signaler que toute l'aventure vécue sur l'île constitue pour eux « le jour (...) le plus profitable »⁹⁶.

Quant à Beaumarchais, il exploite le temps comme facteur de pression pour accélérer les événements et dénouer l'intrigue. Il réussit à condenser progressivement l'action en moins de 24 heures, ranimant ainsi la compétition qui oppose les deux rivaux cherchant à épouser Rosine. Le temps dévolu à Bartholo se raccourcit et lui affecte une tâche difficile: « Demain, tout sera terminé: c'est à vous d'empêcher que personne, aujourd'hui, ne puisse instruire la pupille »⁹⁷. Voilà pourquoi le comte parle du « peu de temps qui reste »⁹⁸ pour signer le contrat de mariage; et Figaro déclare: « Il faut marcher si vite, que le soupçon n'ait pas le temps de naître »⁹⁹.

Par contre, certaines notations temporelles dévoilent la part sournoise du jeu orchestré par Beaumarchais pour mettre l'accent sur l'élasticité du temps et son ajustement spontané aux circonstances inopinées. Lorsque le barbier tarde à venir, Lindor propose à Rosine: « filons le temps »¹⁰⁰, dans le sens de ralentir le rythme de l'action jusqu'à son arrivée. Si ce procédé retient l'attention du spectateur jusqu'à la dernière scène, il affecte négativement la vraisemblance de la pièce. Anne Ubersfeld parle de la « dramaturgie de l'étirement temporel » qui va à l'encontre « du

⁹⁰ Les deux qualificatifs expliquent la position du récepteur soit dans la lecture ou dans la présence au spectacle: *différentielle* montre que chaque personne interprète le texte dramatique en fonction de sa propre vision du monde. *Synchrone* se rapporte au plaisir de réception qui, au spectacle, est collectif. Voir à ce sujet l'article de BODY, J., « Rythme et temporalité dans le théâtre de Giraudoux », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n° 34, p. 226.

⁹¹ RYNGAERT, J.-P., *op. cit.*, p. 71.

⁹² RYNGAERT, J.-P., *op. cit.*, p. 82.

⁹³ UBERSFELD, A., *op. cit.*, p. 188.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ « Dans les premiers temps d'usage de la règle, les auteurs s'ingéniaient dans leurs préfaces à prouver qu'ils étaient dans les règles, au prix parfois d'une entorse rendue nécessaire par une fable qui avait décidé du mal à se couler dans le moule des unités ». RYNGAERT, J.-P., *op. cit.*, p. 69.

⁹⁶ *L'Île des esclaves*, scène XI, p. 195.

⁹⁷ *Le Barbier de Séville*, acte II, scène VIII, p. 91.

⁹⁸ *Le Barbier de Séville*, acte III, scène II, p. 120.

⁹⁹ *Ibid.*, acte I, scène IV, p. 66.

¹⁰⁰ *Ibid.*, acte III, scène IV, p. 128.

texte classique compris comme unité sans faille, discours ininterrompu, sans aucune rupture dans la chaîne temporelle »¹⁰¹.

Articulations extra-scéniques

La première marque temporelle dans le texte est l'arrêt représenté par l'entracte, mais aussi par les moments de la fable situés avant le début de la pièce ou après la chute du rideau. Ces vides de l'action devraient être remplis de manière cohérente et logique et leurs conséquences se font sentir dans l'avancement de l'action. Par le biais de ces modes de temporalité se manifeste également la notion de rythme, prenant corps dans la répétition, « la reprise d'un accent d'intensité et de hauteur dans le texte et à travers lui, effectue un détournement du concept de temps »¹⁰². Par exemple, le nom du comte Almaviva revient 5 fois dans la première scène de l'acte IV, constituant une sorte de refrain musical destiné à amplifier l'effet de surprise qu'éprouve Rosine à cause du malentendu lui faisant croire que Lindor était le messenger du comte. Sa rage se dissipe quand elle apprend que le comte et Lindor sont le même personnage.

Dans *L'Île des esclaves*, avant le lever du rideau, Iphicrate et Arlequin étaient soumis à une tension traumatisante après le désastre du naufrage. Dans une réaction intuitive et justifiée, le maître est pressé de chercher ceux qui ont survécu à l'accident: « quelques uns des nôtres ont eu le temps de se jeter dans la chaloupe; (...) peut-être auront-ils eu le bonheur d'aborder en quelque endroit de l'île, et je suis d'avis que nous les cherchions »¹⁰³. Mais l'esclave se montre indifférent et invite à réfréner l'action: « reposons-nous auparavant », ce qui mène Iphicrate à insister pour relancer le mouvement: « ne perdons point de temps »¹⁰⁴.

Ce va-et-vient entre une conscience aiguë de l'urgence du temps et une suspension de son vol met en évidence le caractère des deux personnages ainsi que la nature du conflit qui les oppose tout au long du dialogue. La tension s'aggrave dès que l'esclave apprend qu'il est plus puissant sur ce terrain. Aux supplications du maître: « Allons, hâtons-nous, faisons seulement une demi-lieue sur la côte pour chercher notre chaloupe, que nous trouverons peut-être avec une partie de nos gens ; et en ce cas-là, nous nous rembarquerons avec eux »¹⁰⁵, Arlequin répond de manière effrontée et résistante, faisant peu de cas des menaces: « comme vous êtes civil et poli ; c'est l'air du pays qui fait cela »¹⁰⁶. La continuité qu'exige l'action s'interrompt de réplique en réplique et la tension dramatique s'amplifie rapidement, surtout par l'intermédiaire de l'ébauche de chanson d'Arlequin. La chanson joue un rôle, bien que momentané, dans l'affinement du rythme temporel du dialogue. Elle est utilisée comme un élément de provocation ciblant le maître oppresseur, faisant référence à la chanson qui a toujours été un outil de résistance révolutionnaire efficace et redouté de par son pouvoir démagogique.

Ce constat résonne en intertextualité avec *Le Barbier*, où la chanson permet à Rosine de contrecarrer la dictature de son tuteur. En effet, la musique et le chant fonctionnent comme un fil d'Ariane chronotopique raccordant les étapes de l'intrigue et resserrant le lien entre les deux amoureux. Ils jouent un rôle primordial dans l'ajustement du rythme temporel des événements en facilitant la communication entre eux, malgré l'œil vigilant de Bartholo. Rosine répond à son tour à Lindor en recourant à cette forme d'échange détournée et efficace: « elle se sert du moyen qu'elle-même a indiqué »¹⁰⁷.

La structure temporelle au théâtre combine parfois les rythmes musicaux aux rythmes verbaux, mettant en évidence que la temporalité du récit n'est pas du même ordre que la perception commune du temps¹⁰⁸. Dans *Le Barbier*, Don Bazile, voulant expliciter le cours infernal de la calomnie, emprunte au champ lexical de la création musicale des expressions se rapportant au rythme comme

¹⁰¹ UBERSFELD, A., *op. cit.*, p. 193.

¹⁰² BODY, J., *op. cit.*, p. 225.

¹⁰³ *L'Île des esclaves*, scène I, p. 186.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène VI, p. 72.

¹⁰⁸ BODY, J., *op. cit.*, p. 226.

pianissimo, *piano*, et *rinforzando* pour effectuer une transposition de la temporalité musicale dans le contexte social de la médisance. Arrivée à sa maturité, la calomnie « s'élance, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au Ciel, un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine et de proscription »¹⁰⁹. Ce lien symbolique fait référence à la formation musicale de Bazile aussi bien qu'à celle de Beaumarchais. Il dénote également la possibilité d'attribuer la temporalité d'un mouvement symphonique à un mouvement public alimenté par la rancune et la vengeance.

Le champ sémantique du chant et de la musique occupe une place de choix¹¹⁰ dans le dialogue et dans les didascalies, pour étayer son importance comme moyen de communication privilégié. Figaro « chantonne gaiement », il « chante », « écrit en chantant »¹¹¹ à plusieurs reprises dans la seconde scène du premier acte et donne ainsi le ton comique et mélodieux à la pièce. Voulant prouver que le fait de chanter dans la rue est chose habituelle à Séville, une fin en soi, Figaro reprend le verbe trois fois dans la même réplique: « chantez comme si vous chantiez... seulement pour chanter »¹¹².

Dans le même contexte du chronotope de l'aventure, Bakhtine affirme que ce temps « ne connaît pas les cycles de la vie courante et de la nature »¹¹³. Si ce type de chronotope ne tient pas compte de l'âge des personnages principaux, c'est-à-dire le comte et Figaro, il insiste sur la différence d'âge entre Rosine et Bartholo, soulignant que ce dernier n'affiche aucun souci à cet effet. Lindor lui lance: « Je vous ai pris pour son bisaïeul paternel, maternel, sempiternel : il y a au moins trois générations entre elle et vous »¹¹⁴. C'est la raison pour laquelle Rosine accepte l'incertitude des promesses d'un avenir heureux avec le jeune comte et se révolte contre l'établissement imposé par un vieillard qui entretient avec le temps un rapport corrompu. Dans la même perspective, on apprend que Bartholo est sourd d'une oreille¹¹⁵, détail significatif pour approfondir le fossé qui le sépare de sa prétendue fiancée. Il le rend incapable d'écouter la musique qu'elle apprend et aime, ainsi que les messages sournois du comte déguisé en Alonzo, et par conséquent, l'écart communicatif entre Bartholo et le reste des personnages devient indépassable.

La temporalité dans *Le Barbier* connaît deux bouleversements d'envergure¹¹⁶, car le projet initial de l'intrigue: « punir un fripon en se rendant heureux »¹¹⁷, réussira uniquement si le comte devance Bartholo dans son projet de libérer Rosine. « Il n'y a pas un moment à perdre; il faut m'en faire aimer, et l'arracher à l'indigne engagement qu'on lui destine »¹¹⁸.

Dans la première tentative, le temps est écourté, procédé inattendu qui dévoile une détermination à inclure l'action dans le moule classique des 24 heures, comme nous l'avons mentionné plus haut: au lieu d'attendre le lendemain, le comte donne rendez-vous à Rosine à minuit. Mais l'intrigue perdrait une part majeure de son intérêt si les épreuves tombaient si facilement. Un nouvel obstacle est alors conçu: à la fin du troisième acte, *le théâtre s'obscurcit: on entend un bruit d'orage*. La jeune demoiselle s'inquiète: « Il est minuit sonné; Lindor ne vient point! »¹¹⁹ L'intempérie retarde le jeune homme pour donner l'occasion à Bartholo de falsifier un artifice dans l'espoir de gagner la partie. Il tente de persuader Rosine de la perfidie de son amant, arrachant ainsi son accord pour le mariage, même si c'était par dépit¹²⁰.

¹⁰⁹ *Le Barbier de Séville*, acte II, scène VIII, p. 90.

¹¹⁰ Le verbe « chanter » se répète 34 fois et le terme « musique » 11 fois dans le dialogue.

¹¹¹ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène II, p. 51.

¹¹² *Ibid.*, acte I, scène VI, p. 69.

¹¹³ BAKHTINE, M., *op. cit.*, p. 243.

¹¹⁴ *Le Barbier de Séville*, acte II, scène XIV, p. 104.

¹¹⁵ *Ibid.*, acte III, scène II, p. 117.

¹¹⁶ Cette accélération est annoncée dès la deuxième scène du premier acte où le comte dit : « sauvons-nous », p. 58, puis à la troisième scène, dans la réplique de Rosine qui emploie l'adverbe « vite » et le verbe « se sauver », p. 59.

¹¹⁷ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène IV, p. 63.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁹ *Ibid.*, acte IV, scène II, p. 153.

¹²⁰ « Il vaut mieux qu'elle pleure de m'avoir, que moi je meure de ne l'avoir pas », *Ibid.*, acte IV, scène I, p. 151.

Dans la seconde étape de la condensation temporelle, Don Bazile affirme à Bartholo: « Nous serons tous ici à quatre heures »¹²¹. Ce dernier appréhende le passage du temps: « pourquoi pas plus tôt ? » et découvre que Figaro avait retenu le notaire pour le mariage de sa prétendue nièce. Comme Bartholo entrevoit un complot, il incite Bazile à rétrécir encore une fois la durée d'attente: « Retournez chez le notaire. Qu'il vienne ici sur-le-champ avec vous »¹²². Les expressions temporelles comme « aujourd'hui, avant, un moment, dans peu, aussitôt, cette nuit même »¹²³, appuient ces moments de condensation.

D'autre part, le contretemps est un procédé dramaturgique destiné à forger un arrêt de la temporalité dans le but de produire un détour dans le cours normal de l'action. À la fin de la première scène de *L'Île des esclaves*, la tension entre Iphicrate et Arlequin, qui atteint son point culminant à la vitesse de l'éclair, sera arrêtée net par Trivelin qui oppose au verbe « punir » ceux de « se tromper » et de « corriger »¹²⁴. Cette correction des termes évoque l'orgueil d'une minorité de privilégiés et invite à la modification de toute une mentalité qui durera jusqu'à la fin de la pièce. Le renversement de la situation ne plaît pas au maître; la crainte d'être ridiculisé est une angoisse pesante de l'élite sociale: « voulez-vous que je m'avoue un ridicule ? »¹²⁵ Sans refuser catégoriquement l'aveu de ses défauts, il négocie avec le gouverneur pour « se tirer d'affaire »¹²⁶.

Un jeu de contretemps est créé dans *Le Barbier de Séville* pour cultiver le comique et rendre plus captivante la tentative de contact direct avec la jeune demoiselle. Le comte se déguise en cavalier et vient demander d'être logé chez Bartholo qui avait signé, selon les renseignements de Figaro, un contrat lui permettant de loger les militaires de passage à Séville. Malheureusement, lors de son dernier voyage à Madrid, il avait mis fin à ce contrat, à l'insu de Figaro. « Fâcheux contretemps »¹²⁷ qui dérange le premier complot du barbier et accélère la sortie du comte. Sans perdre sa présence d'esprit, Lindor cherche à gagner du temps en demandant au docteur la preuve de la résiliation du contrat, pour avoir l'occasion de remettre une lettre à Rosine après un manège époustouflant. Ce procédé est diamétralement opposé aux stratégies de ralentissement du temps, déjà expliquées plus haut, et qui servaient à rajuster le temps à la situation correspondante.

L'attente

La temporalité d'une pièce s'appuie également sur la notion d'attente qui maintient la tension et retient le spectateur en haleine. Euphrosine attend sur l'île le moment de sa délivrance en supportant le supplice que lui fait subir sa soubrette. Trivelin attend un consentement des maîtres à veiller au traitement de leurs vices avant de leur annoncer qu'ils pourront désormais rentrer chez eux. Le comte attend à Séville l'apparition de Rosine à la fenêtre. Bartholo attend l'arrivée de Don Bazile, puis celle du notaire. Les amoureux attendent Figaro, l'animateur du jeu.

Le temps de l'action est parfois orchestré par des marques explicites, dans les didascalies, ou implicites dans le cours du dialogue. Dans *L'Île des esclaves*, certaines marques temporelles acquièrent momentanément une apparence trompeuse; peu avant le dénouement, Iphicrate affiche impatiemment une détresse justifiée: « On m'avait promis que mon esclavage finirait bientôt, mais on me trompe »¹²⁸. Cette citation révèle une perte de confiance en Trivelin qui lui avait insinué une libération rapide s'il obéissait aux lois. Mais il s'agit d'une réflexion qui prépare du même coup le personnage au repentir attendu par le gouverneur pour exaucer ses promesses.

Dans *Le Barbier*, une double notation temporelle, à la fois implicite et explicite, cadrant la pièce est repérée dans le premier monologue du comte. La didascalie précise qu'il *tire sa montre en se promenant* et déclare: « Le temps est moins avancé que je le pensais »¹²⁹. Ce constat dégage une

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *L'Île des esclaves*, scène II, p. 187.

¹²⁵ *Ibid.*, scène V, p. 191.

¹²⁶ « Va donc pour la moitié pour me tirer d'affaire », *Ibid.*

¹²⁷ *Le Barbier de Séville*, acte II, scène XIV, p. 102.

¹²⁸ *L'Île des esclaves*, scène IX, p. 193.

¹²⁹ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène I, p. 49.

sensation de détente et entraîne le lecteur dans une logique précaire de la lenteur. La symbolique de cet énoncé s'éclaircit au moment où le comte découvre, dans la scène suivante, que l'élue de son cœur n'est pas encore la femme de Bartholo.

Cet élément déclencheur met fin à la détente pour céder la place à une condensation du temps de l'action traduite par une course acharnée entre les deux prétendants. Opposé à l'attente et, par conséquent, à l'occasion nécessaire pour l'épanouissement et la maturation des sentiments, le docteur expose son objectif: « je prétends bien épouser Rosine avant qu'elle apprenne seulement que le comte existe »¹³⁰. Bazile attire son attention sur l'importance d'agir rapidement: « en ce cas, vous n'avez pas un instant à perdre »¹³¹.

Pendant la nuit, Bartholo attend l'arrivée de ses adjuvants: « Je vous attends, je veille; et vienne qui voudra, hors le notaire et vous, personne n'entrera de la nuit »¹³². Cet avancement pressant du temps est exacerbé par la ruse de Figaro qui réussira à déjouer les précautions de Bartholo: « Ferme, ferme la porte de la rue ; et moi je vais la rouvrir au comte en sortant »¹³³.

C'est dans ce contexte que Figaro devient maître de la temporalité de l'action en agissant comme un magicien qui, « d'un seul coup de baguette »¹³⁴, va endormir ou « estropier »¹³⁵ les surveillants de Rosine « pour douze heures seulement ! »¹³⁶ Et à mesure qu'il acquiert du pouvoir sur le temps, Bartholo se sent menacé de perdre sa maîtrise sur les événements : « Bazile qui ne vient pas ! Il devait tout arranger pour que mon mariage se fit secrètement demain: et point de nouvelles ! »¹³⁷

Pour sa part, le gouverneur de l'île des esclaves détient un pouvoir complet sur le système chronotopique de l'action. Il choisit la nouvelle demeure de chaque personnage, ordonne le changement de nom et de costumes, et prescrit un calendrier détaillé des actes à venir: « votre esclavage, ou plutôt votre cours d'humanité, dure trois ans, au bout desquels on vous renvoie, si vos maîtres sont contents de vos progrès »¹³⁸. On découvrira au dénouement que cette durée est fictive, employée pour faire pression sur les personnages afin d'accélérer le processus curatif, et le temps de départ se réduit soudain à « deux jours »¹³⁹.

Trivelin accorde aux nouveaux maîtres « huit jours » pour jouir de leur ascension, pour ensuite tenir une occupation comme le reste des insulaires. Il donne aux nouveaux esclaves le temps de s'adapter à la nouvelle condition: « Dans ce moment-ci, il peut vous dire tout ce qu'il voudra. (*A Iphicrate.*) Arlequin, votre aventure vous afflige, et vous êtes outré contre Iphicrate et contre nous. Ne vous gênez point, soulagez-vous par l'emportement le plus vif ; traitez-le de misérable, et nous aussi ; tout vous est permis à présent ; mais ce moment-ci passé, n'oubliez pas que vous êtes Arlequin, que voici Iphicrate, et que vous êtes auprès de lui ce qu'il était auprès de vous »¹⁴⁰. Il organise la succession des événements: « Laissez-moi achever ce que j'avais à dire », et l'ordre de prise de parole: « Ne m'interrompez point, mes enfants »¹⁴¹. Il joue même le rôle de metteur en scène en arrangeant l'entrée et la sortie des personnages: « promenez-vous un moment à quelques pas de nous, parce que j'ai quelque chose à lui dire ; elle ira vous rejoindre ensuite »¹⁴². Pour amener Euphrosine à convenir du portrait que vient de faire Cléanthis, il joue sur le facteur du temps, lui inspirant l'espoir d'être bientôt libérée: « Si vous en convenez, cela contribuera à rendre votre condition meilleure (...) Si au contraire vous ne convenez pas de ce qu'elle a dit, on vous regardera comme incorrigible, et cela reculera votre délivrance »¹⁴³.

¹³⁰ *Ibid.*, acte II, scène VIII, p. 90.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, acte IV, scène I, p. 153.

¹³³ *Ibid.*, acte II, scène IX, p. 91.

¹³⁴ *Ibid.*, acte I, scène VI, p. 73.

¹³⁵ L'expression est de Bartholo, dans l'acte IV, scène I, p. 152.

¹³⁶ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène IV, p. 65.

¹³⁷ *Ibid.*, acte I, scène V, p. 68.

¹³⁸ *L'Île des esclaves*, scène II, p. 187.

¹³⁹ *Ibid.*, scène XI, p. 195.

¹⁴⁰ *Ibid.*, scène II, p. 187.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, scène IV, p. 190.

L'attente se manifeste plus subtilement dans la nature même de certaines répliques où l'émotion est bien prononcée, et où la parole devient hachée d'interjections et découpée par des silences¹⁴⁴. Ces procédés rappellent les exigences du drame bourgeois qui accordent la primauté à l'expression libre des sentiments. Beaumarchais tire profit des nouveaux apports de ce genre récent dont il a été un fervent défenseur et en a même tracé quelques traits dans son manifeste: *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767). De même, Marivaux multiplie les interjections dans les répliques des serviteurs pour marquer la différence de niveau linguistique entre maîtres et esclaves.

L'établissement de la temporalité devient parfois subjectif, tributaire de l'état du personnage, ou d'une part cruciale de l'intrigue. Trivelin dissuade les maîtres de toute tentative d'évasion en les invitant à accepter le rythme temporel imposé: « ne cherchez point à vous sauver de ces lieux, (...) commencez votre nouveau régime de vie par la patience »¹⁴⁵. Il prie Euphrosine de redéfinir sa perception du temps: « Il faut que ceci ait son cours ; mais consolez-vous, cela finira plus tôt que vous ne pensez »¹⁴⁶. Il fait ici un clin d'œil au spectateur pour lui annoncer la fin imminente de l'action qui, selon lui, aurait dû durer trois ans. Dans les deux pièces, le dramaturge essaie d'ajuster le temps intérieur des personnages à celui de l'action qui avance plus vite ou plus lentement que leurs attentes.

Le temps métaphorique

Le temps métaphorique peut se synthétiser en un but précis du personnage: Iphicrate cherche à rentrer dans sa ville d'origine, Arlequin veut profiter de sa nouvelle condition sociale. Rosine attend un prince charmant qui la sauve de son bourreau, Almaviva cherche un moyen pour se faire aimer de la belle. Ces objectifs se manifestent dans le système syntaxique, la ponctuation, le choix des adverbes qui attribue une cadence aux répliques et facilite l'écoulement du dialogue. Les étapes de cette temporalité sont classées sur l'axe du temps qui est réparti en un passé, un présent et un futur, dans un but analytique de délimiter le volume du site temporel allant d'une journée à une centaine d'années. Ces segments temporels correspondent aux aventures vécues par les personnages et se réunissent en se justifiant dans le chronotope de l'aventure¹⁴⁷.

Dans *L'Île des esclaves*, le passé lointain, reconstitué dans la fable, commence cent ans auparavant, lorsque des esclaves rebelles avaient bâti une communauté sur l'île. Un passé plus proche des personnages se situe à Athènes, devinant une vie de luxe pour les maîtres et une vie de misère pour les serviteurs. Le présent des rescapés du naufrage n'est guère plaisant: Iphicrate et Euphrosine deviennent esclaves et doivent subir l'humiliation de se voir analysés par leur domestique. Mais le futur apporterait des surprises, s'ils supportent bien le supplice du moment présent.

Dans *Le Barbier*, le passé de la rencontre du comte avec Rosine débute six mois auparavant: « ... le hasard m'a fait rencontrer au Prado, il y a six mois, une jeune personne d'une beauté... ! (...). Je l'ai fait chercher en vain par tout Madrid »¹⁴⁸. Un passé plus récent se dessine: « Ce n'est que depuis peu de jours que j'ai découvert qu'elle s'appelle Rosine, est d'un sang noble, orpheline, et mariée à un vieux médecin de cette ville, nommé Bartholo »¹⁴⁹.

Le temps métaphorique se manifeste aussi dans les stades traversés par l'évolution personnelle des êtres en papier. Arlequin, par exemple, ne réussit pas à relever le défi de l'ascension sociale subite. Enivré par le costume seigneurial, il s'amuse à vivre l'extase des relations extrêmement codifiées du grand monde. Il entreprend la conquête d'Euphrosine, mais la souffrance de cette dernière le ramène vite à l'évidence de l'impossibilité de sa métamorphose. Il ne pourra pas mener

¹⁴⁴ *Le Barbier de Séville*, acte IV, scène III, pp. 153-157.

¹⁴⁵ *L'Île des esclaves*, scène II, p. 187.

¹⁴⁶ *Ibid.*, scène III, p. 188.

¹⁴⁷ BAKHTINE, M., *op. cit.*, p. 244.

¹⁴⁸ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène IV, p. 62.

¹⁴⁹ *Ibid.*

une vie imitée, en miroir¹⁵⁰. L'écart entre les deux conditions est si grand qu'il est incapable de se détacher de son statut d'origine. Il retombe donc dans le refus, et décide de retourner à sa carapace bien sécurisante, à l'intérieur de laquelle il pouvait rejeter tous ses problèmes sur les plus puissants. Pour Arlequin, le choc du changement ne l'a pas propulsé en avant, il n'a fait que le replonger, en l'acceptant, dans son esclavage. Il découvre que son nouvel habit est mal ajusté: il est « trop grand pour moi »¹⁵¹. On entrevoit ici une critique sociale mettant l'accent sur les qualités d'une classe défavorisée qui récuse de se mettre dans la peau de l'élite ingrate et corrompue: « Vous avez été leurs maîtres, et vous en avez mal agi ; ils sont devenus les vôtres, et ils vous pardonnent ; faites vos réflexions là-dessus »¹⁵².

« Certes, l'audace de Marivaux dans ces analyses est limitée. Il n'a garde de réclamer ni le bouleversement des institutions, ni une société sans classe, ni, à plus forte raison, une dictature des humbles, mais il voit avec profondeur que c'est toujours la décadence morale qui amorce la ruine des institutions »¹⁵³. Il jette donc les bases d'une société fondée sur la communication, la compréhension et la sensibilité.

La notion du temps acquiert chez Beaumarchais une dimension qui dépasse les limites de la pièce. Il va jusqu'à provoquer un coup de théâtre hors-scène en avançant que Figaro n'était pas d'origine domestique¹⁵⁴. « Ce Figaro, qui pour toute famille avait jadis connu sa mère, est fils naturel de Bartholo. Le médecin, dans sa jeunesse, eut cet enfant d'une personne en condition, que les suites de son imprudence firent passer du service au plus affreux abandon. Mais avant de les quitter, le désolé Bartholo, (...) a fait rougir sa spatule; il en a timbré son fils à l'occiput, pour le reconnaître un jour, si jamais le sort les rassemble »¹⁵⁵.

Ceci pourrait justifier le caractère extraverti de ce valet de type unique; Figaro appartient à une condition ambivalente, à mi-chemin entre le confident¹⁵⁶, l'ami du maître, le domestique et le rival¹⁵⁷, traduite par une familiarité dans le langage. Ses expressions de respect¹⁵⁸ ne sont qu'un leurre, car ses vraies convictions apparaissent dans des dictons sarcastiques dès que le comte lui rappelle son statut d'ex-valet: « Eh ! Mon Dieu, Monseigneur, c'est qu'on veut que le pauvre soit sans défaut »¹⁵⁹. Pour confirmer cette condition confuse, le comte déclare: « Figaro, mon ami, tu seras mon ange, mon libérateur, mon dieu tutélaire »¹⁶⁰. De même, Rosine le considère comme « un bon parent »¹⁶¹, « un bonhomme qui m'a montré de la pitié »¹⁶².

Le valet intelligent qui gagnait sa vie par la ruse, devient plus audacieux et plus actif, prêt à franchir des pas vers sa libération, moins soumis à l'oppression pour mettre en évidence le changement social qui se met en place à la période révolutionnaire. Figaro a acquis une indépendance professionnelle et financière qui le met à l'abri du besoin et des abus, lui accordant le cran de préférer ce constat révolutionnaire: « un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal »¹⁶³. Il est le porte-parole de Beaumarchais qui se demande: « Aux vertus qu'on exige

¹⁵⁰ Ce n'est pas toujours le cas pour les héros de Marivaux ; dans un autre contexte, il présente la figure opposée d'une personne déterminée à réussir son ascension sociale : dans *Le paysan parvenu*, La Vallée s'applique à franchir les étapes et use de toute sa ruse pour devenir « maître ».

¹⁵¹ *L'Île des esclaves*, scène X, p. 194.

¹⁵² *Ibid.*, scène XI, p. 195.

¹⁵³ *Encyclopédie Larousse* en ligne: (<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marivaux/131950>).

¹⁵⁴ Voir *Lettre modérée sur la chute de la critique du Barbier de Séville*, in *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Dans son *Dictionnaire du théâtre*, P. Pavis note la modification du rôle de confident en rapport avec celui du héros: « son pouvoir augmente à mesure que celui du héros s'effrite ». Il montre que les confidents de Beaumarchais contestent et estompent la prédominance aristocratique des maîtres. Cf. PAVIS, P., *op. cit.*, p. 64.

¹⁵⁷ Dans *Le mariage de Figaro*, le comte tombe amoureux de la fiancée de Figaro; la pertinence de cette relation tient surtout à la modification profonde de la structure sociale de l'époque.

¹⁵⁸ Il s'adresse au comte par des *Excellence* et *Monseigneur*, surtout dans l'acte I, scène II, pp. 52-55.

¹⁵⁹ *Le Barbier de Séville*, acte I, scène II, p. 55.

¹⁶⁰ *Ibid.*, acte I, scène IV, p. 64.

¹⁶¹ *Ibid.*, acte II, scène III, p. 81.

¹⁶² *Ibid.*, acte II, scène I, p. 75.

¹⁶³ *Ibid.*, acte I, scène II, p. 55.

dans un domestique, votre excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ? »¹⁶⁴ L'expérience présentée dans *L'Île des esclaves* en fournit une réponse négative.

Par ailleurs, le comte lance des moqueries sur le métier de médecin en rappelant son rapport étroit avec la mort, l'arrêt ultime du temps subjectif: « Sur la mort ? N'êtes-vous pas médecin ? Vous faites tant de choses pour elle, qu'elle n'a rien à vous refuser »¹⁶⁵. L'opposition entre la vie et la mort appuie l'optique de fatalité adoptée par les domestiques présentés comme matérialistes et insouciantes. Le slogan de Figaro: « la vie est trop courte »¹⁶⁶, résume son épicurisme. Arlequin affiche une froideur face au danger de mort, surtout pour des gens qui ne le concernent pas. Pour lui, demeurer vivant et assouvir ses besoins primaires sont suffisants.

Conclusion

La lecture d'une pièce de théâtre réclame une réflexion, une reconstruction intérieure de son univers, et une reformulation des questionnements que le récepteur pourrait en tirer. Les marques spatio-temporelles, traitées selon l'optique bakhtinienne, fraient dans le texte dramatique une nouvelle voie permettant de comprendre ses messages sous-jacents. Le lecteur utilise dans ce décryptage ses connaissances du monde: « Il est inévitable de partir de notre expérience de l'espace et du temps, indispensable d'entrer dans l'univers du texte où tous les glissements sont envisageables. Quel que soit le saut radical que la mise en scène opère en définitive, ce qu'elle s'autorise à oublier ou à souligner dans le texte existe au moins à l'état embryonnaire. La dramaturgie ne met pas en fiches, elle prépare le terrain de l'imagination. On ne rêve bien au théâtre que si on s'est donné les moyens de bien rêver »¹⁶⁷.

L'analyse du système chronotopique d'une pièce met également en lumière la perception du temps et de l'espace chez le dramaturge et les démarches adoptées pour en tirer le meilleur profit. Marivaux plonge les personnages dans une utopie, au sens étymologique du terme, pour les contraindre à admettre la mise à nu des ulcères sociaux causés par l'abus de l'autorité hiérarchique. Beaumarchais trace un cadre spatio-temporel qui met en avant la modification sociale accordant le crédit au travail et à la débrouillardise, et dénigrant les accroupissements des grands.

La lecture chronotopique des deux pièces a fait émerger des points communs dans le traitement des références spatio-temporelles, avec quelques modifications impliquées par l'écart historique. Chez les deux dramaturges, le cadre spatial est étranger à la France, choix imposé par la mode, mais aussi par l'intransigeance de la censure et des manigances dans le monde des lettres. L'un préfère une île lointaine qui servira l'évolution de l'intrigue, espace exotique et indéterminé cher aux récits d'aventures et aux relations de voyages. Il renforce sa prospection d'une réforme sociale par le choix d'un hors-scène athénien, rappelant la cité égalitaire de l'antiquité. L'autre place le décor dans une Séville utopique pour ouvrir la voie de la fuite, déterminer un refuge distancié de la capitale et faciliter la détention puis la libération de la jeune orpheline. Bartholo trace une démarcation étanche entre les habitudes espagnoles et françaises en conseillant à Rosine de se soumettre à sa volonté: « Nous ne sommes pas ici en France, où l'on donne toujours raison aux femmes »¹⁶⁸.

L'édification du système chronotopique de *L'Île des esclaves* traduit une volonté d'évasion spatiale à la recherche d'un temps où la vie sociale admet une équité humaine qui n'est pas fondée sur une hiérarchie abusive. Celui du *Barbier de Séville* montre en contrepartie que quel que soit le lieu ou le temps des événements, la loi du plus fort, conjuguée à la malhonnêteté dans la gestion des biens d'autrui pour des fins personnelles, ouvre inévitablement la voie au soulèvement en vue d'une modification de base dans le mode de vie, ce qui mène en fin de compte à l'échec des précautions du tyran.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, acte II, scène XIV, p. 106.

¹⁶⁶ *Ibid.*, acte I, scène II, p. 56.

¹⁶⁷ RYNGAERT, J.-P., *op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁸ *Le Barbier de Séville*, acte II, scène XV, p. 109.

Au niveau technique, il ya une volonté de rompre avec les conventions classiques et y suppléer un nouveau mode instauré par le drame bourgeois chez Beaumarchais, alors que Marivaux sacrifie la vraisemblance pour respecter les trois unités. Les hors-scène font allusion à des intempéries qui occupent une place éminente dans l'intrigue. La première justifie la présence des personnages sur l'île et le besoin d'asile les contraint à accepter les conditions du gouverneur. La seconde, dans *Le Barbier*, joue le rôle secondaire de retarder le processus de sauvetage de Rosine pour dévoiler la face d'arriviste égocentrique du docteur.

Les intertextualités chronotopiques repérées entre les deux pièces soulèvent des questions pertinentes au niveau social et intellectuel qui se répercutent chez les deux auteurs. Leur récurrence en l'espace de cinquante ans séparant les deux comédies montrent que les crises sociales demeurent les mêmes, mais gagnent plus de terrain dans la conscience collective et testent l'efficacité de certains outils de résistance qui serviront la Révolution. Le chant est utilisé dans les deux cas comme outil révolutionnaire à effet provocant ou camouflant. La chanson est employée comme un bref slogan provocateur chez Marivaux introduisant l'insurrection de l'esclave. Elle devient un moyen détourné de communication bravant les interdits de l'opresseur dans *Le Barbier de Séville*.

L'appel de libération et de justice sociale, lancé dans *L'Île des esclaves*, était l'affaire d'un seul homme à la recherche d'une appartenance qui lui procure sécurité et indépendance, mais qui revient sur ses pas à la fin. Dans *Le Barbier*, se débarrasser de la tyrannie est désormais appuyé par les autres personnages, y compris le héros, toutes catégories sociales confondues, ce qui nous rapproche du grognement révolutionnaire.

Cette lecture chronotopique ouvre des perspectives polyvalentes de recherche, comme celles qui se penchent sur l'expérimentation méthodique permettant de réactualiser les acquis d'une époque, en faisant un lien entre différentes pièces du même dramaturge. Elle se poursuivrait dans un projet d'envergure visant à esquisser la carte chronotopique d'une époque, à travers l'analyse de textes divers mais significatifs comme *Turcaret* de Lesage qui met en valeur la corruption du rapport avec l'autre causée par la montée d'un matérialisme financier; *Le Fils naturel* de Diderot qui montre le dilemme de l'être à la recherche de son identité dans la distinction nobiliaire ou dans le travail. Il peut s'étendre au genre romanesque, comme *Le paysan parvenu*, où se déclare et se confirme la capacité de certains valets, par des manœuvres adroites, à adopter la vision pragmatique des maîtres pour enfin les devancer dans l'ordre social.

Bibliographie

Corpus:

- MARIVAUX, *L'Île des esclaves*, in *Marivaux. Théâtre complet*, (préface de Jacques Scherer, présentation et notes de Bernard Dort), Paris, Éditions du Seuil, coll. « l'Intégrale », 2002 [1964], pp. 185-195.
- BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, suivi de *Jean bête à la foire*, (édition de Jacques Scherer), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, [1982].
- Des versions numériques des deux œuvres ont été consultées sur les sites: <http://gallica.bnf.fr>, <http://site-magister.fr> et <http://fr.wikisource.org>.

Œuvres de Marivaux:

- *Marivaux. Théâtre complet*, (préface de Jacques Scherer, présentation et notes de Bernard Dort), Paris, Éditions du Seuil, coll. « l'Intégrale », 2002 [1964].
- *Théâtre complet*, (édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993-1994, 2 volumes.
- *L'Île des esclaves*, (texte intégral et dossier par Mériam Korichi), Paris, Gallimard, coll. « folioplus classiques », 2008, [2004].
- *Œuvres de jeunesse*, (édition établie, présentée et annotée par Frédéric Deloffre avec le concours de Claude Rigault), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- *Journaux et œuvres diverses*, (édition de Frédéric Deloffre et Michel Gilot), Paris, Classiques Garnier, 1988.

- *Le Paysan parvenu*, (édition par Michel Gilot), Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- *Le Paysan parvenu*, (édition d'Henri Coulet), Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2006, [1981].
- *La Vie de Marianne : ou les aventures de Madame la comtesse de ****, (édition et notes de Michel Gilot), Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

Œuvres de Beaumarchais:

- *Œuvres*, (édition établie par Pierre Larthomas), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- *Le Barbier de Séville*, suivi du *Mariage de Figaro*, *La Mère coupable*, (chronologie et préface par René Pomeau), Paris, GF-Flammarion, 2007, [1965].
- *Le Barbier de Séville*, Paris, Larousse, collection « classiques », 1987.
- *Le Mariage de Figaro*, suivi de *La Mère coupable*, (préface de Pierre Larthomas), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, [1984].

Ouvrages historiques et critiques:

- BLANC, André, *Le théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, Ellipses / édition marketing S. A., 1998.
- CORVIN, Michel, - *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
 - *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1996 [1991].
- DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, édition par Jean Goldzink, GF-Flammarion, 2005.
- DIDIER, Béatrice, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- GILOT, Michel, *L'esthétique de Marivaux*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1998.
- GIRARD, Gilles ; OUELLET, Réal et RIGAULT, Claude, *L'Univers du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France (troisième édition revue et corrigée), 1996.
- GIRAUD, Violaine, *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion, 1999.
- MEYER, Michel, *Le comique et le tragique, penser le théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- PAVIS, Patrice, - *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin (édition revue et corrigée) 2009 [Dunod, 1996].
 - *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- POMEAU, René, *Beaumarchais ou la bizarre Destinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- SABRY, Randa, *Utopie et mise en abyme dans L'Île des Esclaves de Marivaux*, Paris, Livres des France, 1992.
- TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *Lire les Lumières*, Paris, Armand Colin, 2006, [Dunod, 1996].
- VITOUX, Frédéric, *Le roman de Figaro*, Paris, Fayard, 2005.

Ouvrages théoriques:

- BAKHTINE, M., - *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, (reproduction) 2008 [1978].
 - *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Seuil, coll. « Points Essais », 2002.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, 1982.
- HUBERT, Marie-Claude, - *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2005 [1988].
 - *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2008, [1998].
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2005, [2000].
- PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010, [Dunod, 1998].

- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « lettres sup. », 2004, [Bordas, 1991 pour la première édition].
- TODOROV, Tzvetan, - *L'esprit des Lumières*, Paris, Robert Laffont, 2006.
 - *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, [1981].
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, vol. 1, Paris, Éditions sociales, (édition augmentée), 1982 [1977].
- ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « lettres sup. », 2006.

Ouvrages collectifs et actes de colloques:

- DEPRETTO, Catherine (édition préparée par), *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
- *Europe*, revue littéraire mensuelle, n° 811-812, consacrée à Marivaux, Paris, novembre-décembre 1996.
- MENANT, Sylvain et QUÉRO, Dominique (textes réunis par), *Séries parodiques au Siècle des Lumières*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres françaises », 2005.
- SALAÜN, Franck (éd.), *Marivaux subversif ?* Actes du colloque organisé par le Centre d'études du XVIII^e siècle, les 14-16 mars 2002 à l'Université Paul-Valéry de Montpellier, Paris, Desjonquères, L'esprit des lettres, 2003.
- TADIÉ, J.-Y. (sous la direction de), *La littérature française. Dynamique et histoire*, Tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essai », 2007.
- THOMSON, Clive et COLLINOT, André, avec la collaboration de MARTINEAU, Yzabelle (textes réunis et édités par), *Mikhaïl Bakhtine et la pensée dialogique*, Ontario, Mestengo press, The University of Western Ontario, 2005.

Articles parus dans des périodiques ou des revues:

- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, « Les métamorphoses de Figaro », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 2000:05, 2000, pp.1-10.
- BLANC, André, « Marivaux à rebours : du hasard à la nécessité », in *Dramaturgies, langages dramatiques : mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, pp. 133-140.
- BODY, Jacques, « Rythme et temporalité dans le théâtre de Giraudoux », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n° 34, pp. 223-236.
- BOVET, Ludmila, « Le poteau de torture », in *Québec français*, n° 130, 2003, pp. 103-105.
- CUNLIFFE, Robert, « Bakhtine et le problème du théâtre », in THOMSON, Clive et COLLINOT, André, avec la collaboration de MARTINEAU, Yzabelle (textes réunis et édités par), *Mikhaïl Bakhtine et la pensée dialogique*, Ontario, Mestengo press, The University of Western Ontario, 2005, pp. 181-194.
- GUTWIRTH, Madelyn, « Revolution and family values: Beaumarchais's Trilogy », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 2003:01, 2003, pp. 221-241.
- HOWELLS, Robin J., « Structure and meaning in the incipit of Marivaux's comedies », in *Modern Language Review*, n° 86 (4), octobre 1991, pp. 839-851.
- HUFFMAN, Shawn et SAUVÉ, Rachel, « En marge de la scène : le paratexte. Présentation », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, pp. 11-15.
- MARTIN, Bernard, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, 2001, pp. 82-98.
- MICHAUD, Ginette, « Bakhtine lecteur de Bakhtine », in *Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, pp. 137-151.
- PETITJEAN, André, - « Étude sémiotique du chronotope dans le texte didascalique », in *Mélanges offerts à Jean Peytard I*, Presses universitaires Franche-Comté, 1993, pp. 277-288.
- « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », in *Pratiques*, n° 74, Juin 1992, pp. 105-125.
- RABATÉ, Dominique, « Bakhtine chez Beckett et Bernhard (voix, idée et personnage dans la théorie dialogique) », in Depretto, Catherine (édition préparée par), *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 31-45.
- RACHDAN, Samia, « Le référent obligatoire du dialogisme théâtral », in *Dialogue et controverse. Actes du colloque international*, université du Caire, Faculté des lettres, département de français, Le Caire, avril 2002, pp. 85-102.
- SABRY, Randa, « Le Dialogue au second degré dans le théâtre de Marivaux », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 115, septembre 1998, pp. 305-325.

- SAMI ZAKI, Heidi, « Le jeu de l'humour et du pouvoir », in *Discours et Relations de Pouvoir. Actes du colloque international*, Université du Caire, Faculté des Lettres, département de français, 29-31 octobre 2006, pp. 445-463.
- TOURANGEAU, Rémi, « La sociologie des textes comme méthode d'analyse du discours au théâtre », in *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 15, 1994, pp. 141-157.

Sitographie:

- ADKINS, Taylor, « Bakhtin's Chronotopic Events: Notes on Novelistic Space-Time », in *Fractal Ontology*, 2007. [En ligne]. <http://fractalontology.wordpress.com/2007/09/21/bakhtins-dialogic-imagination-notes-on-chronotope-and-the-novel>.
- BECK, Solenne, - « Le bonheur du XVI^e au XVIII^e siècle », in *Lettres et Arts*. [En ligne]. http://prive.lettres-et-arts.net/histoire_litteraire_17_18_emes_siecles/64-le_bonheur_du_xvieme_au_xviii_siecle. (Article consulté le 2 mai 2011).
- « Comédie, tragédie et drame bourgeois au XVIII^e siècle », in *Lettres et Arts*. [En ligne]. http://prive.lettres-et-arts.net/histoire_litteraire_17_18_emes_siecles/44-comedie_tragedie_et_drame_bourgeois_au_xviiieme. (Article consulté le 2 mai 2011).
- LIÈVRE, Éloïse, « Après Palimpsestes », in *Acta Fabula*, Été 2005 (Volume 6 numéro 2), [En ligne]. URL : <http://www.fabula.org/revue/document908.php>
- LOCHERT, Véronique, « Illustrations and Stage Directions : Reading Theater between Text and Image », in *Proceedings of the CESAR/Clark Symposium*, Williamstown, Mass., USA, Septembre 2008. [En ligne]. http://www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/conference_2008/lochert_08.html.
- « Pierre Augustin Caron de Beaumarchais », in *HDF. Histoire de France.net*. [En ligne]. <http://www.histoiredefrance.net/biographie-de-pierre-augustin-caron-de-beaumarchais-p100.html>. (Page consultée le 12 avril 2011).
- « Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux », in *Encyclopédie Larousse*. [En ligne]. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marivaux/131950>. (Page consultée le 14 décembre 2010).
- « Marivaux, *L'Île des esclaves*, L'utopie au service de la comédie sociale », in *Études littéraires.com*. [En ligne]. <http://www.etudes-litteraires.com/marivaux-ile-des-esclaves.php>. (Article consulté le 12 octobre 2010).
- « Dramaturgie de *L'Île des esclaves* », in *site-magister.fr*. [En ligne]. <http://www.site-magister.com/ilescla2.htm#drama>. (Article consulté le 29 novembre 2010).

Catalogues et bases de données consultés en ligne:

- <http://www.erudit.org>
- <http://www.gallica.bnf.fr>
- <http://www.fabula.org>
- <http://www.scirius.com>
- Université Laval. Bibliothèque. *Ariane : catalogue de la Bibliothèque*, [En ligne]. <http://ariane.ulaval.ca/>.