Global18

N° 5 | 2026
Théâtre, musique et opéra dans la correspondance de Beaumarchais

La censure du "Mariage de Figaro" : stratégies sémantico-discursives de Beaumarchais

Frederic CALAS *Professeur des universités*
ITIC
UMR IRCL
Université Paul-Valéry Montpellier

Édition électronique :
URL :
https://global18.numerev.com/articles/revue-5/3470-la-censure-du-mariage-de-figaro-strategies-semantico-discursives-de-beaumarchais
DOI : numerev_2819
Date de publication : 01/12/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : CALAS, F. (2026) La censure du "Mariage de Figaro" : stratégies sémantico-discursives de Beaumarchais. *Global18*, (5). https://doi.org/10.34745/numerev_2819

À partir d’une lettre adressée au lieutenant général de police Le Noir au début de 1782, cette étude examine les stratégies sémantico-discursives déployées par Beaumarchais pour défendre *Le Mariage de Figaro* face à la censure. L’analyse des désignations de soi, des pronoms et des ressources évaluatives, notamment les adjectifs et les adverbes, met en évidence un paradoxe énonciatif : l’effacement du « je » auctorial s’accompagne d’une forte intensité argumentative. Le recours aux discours rapportés et aux références à Molière, ainsi que le travail autour de « gai » et « gaieté », permettent à Beaumarchais de déplacer la controverse du terrain de l’immoralité vers celui de la poétique comique. La lettre apparaît ainsi comme un instrument de négociation entre champ littéraire et pouvoir monarchique.

Based on a letter addressed to Lieutenant General of Police Le Noir in early 1782, this study examines the semantic-discursive strategies Beaumarchais deployed to defend *Le Mariage de Figaro* against censorship. The analysis of self-designations, pronouns and evaluative resources, notably adjectives and adverbs, brings to light an enunciative paradox: the effacement of the authorial “I” goes hand in hand with strong argumentative intensity. Through the use of reported speech and references to Molière, as well as the work on “gai” and “gaieté”, Beaumarchais shifts the controversy from the ground of immorality to that of comic poetics. The letter thus emerges as an instrument of negotiation between the literary field and monarchical power.

Mots-clés :
Analyse du discours, Beaumarchais, Le Mariage de Figaro, Ethos discursif, Censure théâtrale, Effacement énonciatif, Appraisal, Gaieté

La censure du *Mariage de Figaro* : stratégies sémantico-discursives de Beaumarchais

La représentation du *Mariage de Figaro* a été perçue dans les années 1780 « comme un événement majeur, une cassure brutale et un scandale retentissant », rappelle Virginie Yvernault dans son essai *Figaromania*[1], et de poursuivre que « le débat que suscite *Le*

Mariage de Figaro possède [...] une dynamique propre : entre 1781 et 1784, les positions des uns et des autres, à commencer par celle du Roi, évoluent sensiblement »[2]. Dans cette vaste affaire, riche en rebondissements, attentes déçues, manipulations, malentendus et cabales, nous avons retenu pour l'étude une seule lettre de Beaumarchais[3], adressée au lieutenant de police Le Noir[4], qui peut être globalement caractérisée comme une entreprise pour infléchir, entre autres, la décision de Louis XVI, fort réticent à la représentation du *Mariage*, qu'il boude ouvertement. Mais tout Paris est au courant et plusieurs lectures secrètes ont lieu dans les plus grands salons de la capitale, et le bruit s'est propagé jusqu'à la cour de Russie. Entre contrition et résistance héroïque contre le pouvoir, entre ethos d'humilité et posture d'arrogance, Beaumarchais tente de (re-)négocier l'image de soi et la caractérisation de la pièce dans plusieurs de ses lettres, et notamment dans celle qu'il adresse au début de 1782 au Lieutenant de police, Le Noir, qui avait été chargé de nommer le censeur[5], lequel avait émis un avis défavorable à la représentation de la pièce. Rappelons que dans le contexte de cette période, une seule représentation particulière avait eu lieu à la Cour, mais pas à la Comédie-Française[6].

L'histoire éditoriale de cette lettre ou « Adresse au lieutenant de police » mérite quelques commentaires. Pierre Larthomas la retranscrit intégralement dans l'édition de La Pléiade sous le titre « Au lieutenant de police »[7]. Bénédicte Obitz la mentionne par la citation d'un extrait dans une note, en la datant de janvier 1782[8]. Leur source est l'édition des *Œuvres complètes* de Beaumarchais, établie par Édouard Fournier en 1876, portant le sous-titre « Nouvelle édition, augmentée de quatre pièces de théâtre et de documents divers inédits ». La lettre en question porte le titre « Adresse au lieutenant de police » et se trouve dans le chapitre intitulé « Affaires de théâtre ». Fournier déclare que cette « pièce, tirée du *Manuscrit* du Théâtre-Français, tome 1er, est non seulement inédite, mais tout à fait inconnue, car M. de Loménie ne l'a pas même mentionnée ; elle est des plus curieuses pour le commencement de la grande bataille du *Mariage de Figaro*. Beaumarchais y ouvre le feu contre ceux qui ont médit de sa comédie près du roi et qui ainsi en empêchent la représentation »[9]. Elle n'est pas datée[10]. Fournier la rapproche d'une autre lettre adressée à Le Noir, qu'elle précèderait, publiée par Louis de Loménie, laquelle est suivie de cette remarque : « Cette lettre nous mène jusqu'à la fin de 1782 »[11].
On ne peut qu'être frappé par la différence qui se fait entre les deux lettres adressées au même lieutenant de police, ce qui semble confirmer la « curiosité » dont parle Fournier au sujet de la première lettre : « Monsieur, Je me suis présenté hier chez M. le garde des sceaux, que vous m'aviez promis de prévenir ; il a refusé de me recevoir. Je vous demande pardon de revenir encore une fois sur un objet frivole... »[12]. L'usage abondant de la première personne tranche avec l'absence totale de première personne dans la lettre du début de 1782. Il importe donc de pouvoir se procurer les manuscrits de ces textes, s'ils existent, pour tirer au clair les conditions et les situations d'écriture.

La lettre que nous avons retenue pour l'étude porte toutes les caractéristiques étudiées par Pierre Bourdieu pour appréhender « le champ littéraire », qu'il définit comme « un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon

la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence, qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces»[13]. Il continue son analyse en montrant comment le « champ littéraire » est dans un rapport d'imbrication mais aussi d'opposition avec le « champ politique », celui du pouvoir. La Lettre à Le Noir est en fait un dispositif de biais pour entamer une négociation avec le champ du pouvoir directement incarné par Louis XVI dans cette même lettre. On peut y observer, entre autres, comment, pour reprendre les termes de Bourdieu, « l'espace des positions tend à commander l'espace des prises de position »[14]. Les différents actants cités ou convoqués par la lettre montrent à la fois l'état de la situation dans laquelle se trouve Beaumarchais face à la censure et à l'interdiction de jouer la pièce, et l'état des forces en présence, notamment celles du pouvoir, incarné directement par le Roi et la Reine, l'auteur, les Comédiens, les différents publics (notamment les Grands, les puissances étrangères). C'est l'histoire de ces forces et de ces rapports de force que retrace l'essai consacré à la « Figaromania » par Virginie Yvernault.

L'étude se propose d'identifier et de décrire, dans l'écriture même de la lettre, la stratégie sémantico-discursive[15] déployée par Beaumarchais pour prendre position dans le champ de la censure de sa pièce, en prenant appui sur une analyse morpho-syntaxique d'une part, et une analyse du dispositif énonciatif de l'autre, de manière à montrer comment la prise de position s'effectue d'abord au niveau formel des mots et de la mise en mots d'une lettre, dans laquelle Beaumarchais réalise le tour de force de ne jamais employer le pronom personnel *je*, pour se désigner – mettant ainsi en danger et en cause les paramètres génériques du genre épistolaire, tout en déplaçant les codes vers « les autres », tous ceux qui ont mal compris ses intentions et la valeur littéraire du *Mariage*. Il serait également intéressant de commenter la version manuscrite de cette lettre autographe que nous possédons encore, dont la graphie mais aussi les nombreuses ratures et ajouts, en marge, ou sur les mots, montrent le soin apporté à l'écriture de cette lettre, participant de cette « curiosité » qu'évoquait à juste titre Fournier. Les ratures sont autant d'épanorthoses qui témoignent de l'investissement du scripteur, même si aucune correction n'est apportée au dispositif énonciatif (pas de gommage du *je*, ce dernier est absent dès le premier jet de l'écriture). Ce sont plutôt les adverbes ou les formulations (choix de verbes plus expressifs) qui sont sujets à la reprise corrective.

L'analyse sémantico-discursive sera complétée par les apports d'une théorie assez récente, développée il y a une dizaine d'années par des chercheurs australiens, intitulée la méthode « Appraisal »[16], qui permet de calculer la force des discours, en se fondant sur une étude des fréquences lexicales et de deux postes morphosyntaxiques particuliers : les adjectifs et les adverbes. Cette approche est actuellement utilisée dans le traitement automatique des langues pour évaluer la force des émotions, des jugements et de l'engagement d'un locuteur dans les débats d'idées et d'opinions. Nous avons voulu en tester la validité sur une lettre extraite de la correspondance de Beaumarchais, la lettre à Le Noir du début de l'année 1782, que Bénédicte Obitz classe

dans la catégorie des « lettres ayant trait à la littérature », notamment les trente-huit lettres portant sur le *Mariage de Figaro*[17]. Cette lettre — il y en a quatre adressées à Le Noir dont deux durant l'année 1782 — porte directement sur les critiques adressées à Beaumarchais concernant l'immoralité de sa pièce. Cependant, les limites des classifications font apparaître que cette lettre a toutes les caractéristiques de la « lettre polémique », dont la visée est, je cite toujours Bénédicte Obitz « de se défendre, se justifier, protester, le sujet pouvait être aussi bien Beaumarchais lui-même qu'autrui »[18].

La méthode s'appuie, entre autres, sur les fréquences lexicales des termes de la lettre. Il convient immédiatement de préciser que l'intérêt de la lexicométrie est de s'appliquer à de grands corpus et non au cadre trop restreint d'une seule lettre. Ce que je présente ici est à la fois exploratoire et limité.
Les phénomènes discursifs ou sémantico-discursifs suivants ont été retenus pour l'analyse :

- Les fréquences lexicales ;
- Les adjectifs et les adverbes dans le cadre d'un traitement en termes de forces, d'émotions et d'engagement ;
- L'effacement énonciatif qui est systématique dans la lettre et constitue l'élément central de la stratégie de positionnement de Beaumarchais dans cette lettre à Le Noir, comme si la disparition délibérée de tout ancrage nynégocentrique était gage d'objectivité ;
- Les phénomènes de dialogisation et d'interdiscursivité, qui sont plus classiques, comme la citation, la parole rapportée et la mention au paradigme littéraire, d'écrivains comme Molière, Rabelais, ou Cervantès).

1. Les fréquences lexicales

Je, moi et les autres…

Les 570 mots de la lettre présentent une ventilation contrastée qui fait apparaître des tensions particulièrement inédites dans le cadre de l'épistolaire dont le principe organisateur est la présence d'un sujet épistolier amené à parler et à écrire en son nom – c'est l'un des trois paramètres définitoires du genre épistolaire, établissant une situation d'énonciation, définie par Émile Benveniste[19], comme la co-présence de trois indices : « Moi – Ici – Maintenant », que le paratexte de la lettre permette de poser clairement. Or, on ne relève aucune occurrence du pronom *je*, attribuable au scripteur de la lettre, Beaumarchais, dans cette lettre. Il est frappant de voir que la seule occurrence du pronom personnel déictique *je* ne représente pas Beaumarchais, mais apparaît dans le cadre d'une citation attribuée à Molière « *je sais bien que ma pièce ne plaira pas à tout le monde mais que m'importe à moi, pourvu que le Roi s'en amuse* ».

Beaumarchais feuillette ici les références, et confirme parfaitement la stratégie dominante d'effacement énonciatif qui régit le statut énonciatif de cette lettre, où il réalise le tour de force de ne jamais dire *je*. La stratégie est d'une grande finesse et d'une redoutable efficacité. Elle permet de faire entendre le *je* de Molière, dans un parallèle situationnel qui parle de lui-même, avec la mention du Roi de référence, Louis XIV, ici prenant plaisir à la gaité des pièces du dramaturge du Grand Siècle. Beaumarchais fait le choix de parler en co-énonciation avec Molière, sous le patronage de son illustre devancier, le *je* des deux auteurs se superposant aisément par le truchement de la citation, pour parler à l'unisson, pour faire entendre l'argument d'autorité qu'incarne Molière.

Face à l'absence du *je* auctorial se dressent les dix-huit occurrences du pronom personnel indéfini *on*, ce qui le place tout en haut des fréquences hautes de cette lettre si on exclut les mots outils du type *de, le, la, que, et, à*. Il se range immédiatement après le substantif « auteur », qui atteint dix-sept occurrences au singulier et 2 au pluriel.

Pour conduire l'étude du pronom *on*, il convient alors de regarder les co-occurrences et les collocations :

les états de la vie, et que la vertu, comme	on pouvait bien s'en douter, était opprimée dans cet ouvrage
de la police et qu'elle ne serait jamais jouée.	On ajoutait même à la Reine que cette pièce était scandaleuse
de la Reine, avait appris à l'auteur que l'	on faisait croire à Sa Majesté que la pièce était rejetée
e Leurs Majestés en eussent eu le premier divertissement. L'	on peut juger par cet exposé, si, ayant manqué son objet,
ses spectacles. Mais, cette pièce gaie, que l'	on trouve trop gaie, parce qu'elle est quelquefois sérieuse, a
monde, mais qui ne peut s'empêcher d'égratigner lorsqu'	on lui marche sur la patte, avec un dessein prémédité de
le Roi Louis XVI n'en savait pas un mot.	On le refit d'un bout à l'autre. Or, il
mois avant que l'auteur lui eût remis sa pièce,	on proposait à Paris, dans les soupers, de gager cent et
faire jaillir un peu de morale et de raison, qu'	on a bien de la peine à faire avaler autrement aux
les soupers, de gager cent et deux cents louis qu'	on empêcherait bien de jouer l'ouvrage. Il y a donc
, l'auteur se croira bien vengé de l'intrigue qu'	on fait jouer contre lui, en expliquant dans sa petite dissert
, ayant manqué son objet, il doit se soucier beaucoup qu'	on joue sa pièce au Théâtre-Français, ou qu'on l'
orceaux analogues aux siens, tirés des pièces de théâtre qu'	on joue librement depuis un siècle, établira devant Sa Majesté
qu'on joue sa pièce au Théâtre-Français, ou qu'	on l'y proscrive: certain que son ouvrage n'aura sans
préface qu'il va mettre à la tête; soit qu'	on l'imprime en France avec une guirlande de censures, soit
, ainsi que Rabelais, il a cherché un tel mélange, qu'	on peut lui pardonner la raison en faveur de la folie,
ieté, sur lesquels Messieurs les importants n'aiment pas qu'	on s'exerce. Mais, au talent près, l'auteur est u
e grande réjouissance comme celle de l'événement heureux qu'	on vient de célébrer si tristement, l'auteur n'a voulu

L'étude contextuelle montre une grande palette de référents disponibles pour ce pronom qui se caractérise par sa souplesse énonciative et référentielle, « pronom caméléon ». Il est le support avec le substantif « auteur » de la mise en place de la stratégie d'effacement énonciatif retenue par Beaumarchais dans cette lettre :

- Il permet une énallage prudente de la personne du Roi et de la Reine dans la relative parenthétique qui abrite un discours rapporté en italique, dans laquelle le pronom « on » désigne en la cachant la source de cette parole citée « cette pièce gaie, que l'on trouve trop gaie ». On peut également plus largement que l'énallage de personne désigner tous les détracteurs de la pièce. Il offre ainsi un camouflage et vient accentuer la polyphonie de la lettre.
- Il n'a jamais exactement le même référent dans la progression de la lettre, dans un jeu stratégique d'extensions variables :

- Couvrir un large spectre, allant jusqu'à englober le scripteur dans l'expression « comme on pouvait bien s'en douter »
- Créer de la profondeur de champ en désignant toutes les personnes qui ont pris part à la querelle en faisant des paris sur l'interdiction ou la représentation de la pièce « on proposait à Paris de gager cent et deux cents louis »
- Désigner les censeurs et les détracteurs de la pièce dans la métonymie du chat qui achève la lettre : « lorsqu'on lui marche sur la patte »

Derrière l'uniformité morpho-syntaxique de ce pronom toujours sujet se cache un ensemble de personnes, qui sont finalement fondues dans un groupe homogène, même si les individus qui le composent diffèrent : celui des opposants à la représentation de la pièce. Le texte, baigné de tous côtés par les flots de la polyphonie, par une référence implicite à d'autres querelles comme celle du *Cid* ou du *Tartuffe* est fondé sur la stratification du langage et déploie un dialogisme confrontatoire, qui permet un examen minutieux, point par point en quelque sorte, des dires supposés et condensés, habilement cachés cependant sous la chaude couverture du pronom *on*. Or, l'émergence d'un gommage énonciatif au sein d'une énonciation embrayée génère un flottement, qui se transforme rapidement en tension. Et ce à deux niveaux – l'un énonciatif, l'autre heuristique, et avec au moins deux effets – l'un philosophique, dans un geste de mise à distance, l'autre satirique dans une posture critique de dénonciation. Le tour de force réalisé par Beaumarchais réside dans le fait qu'il a désamorcé, en apparence, la tension, par un total effacement du pôle énonciateur, ce qui est très rare.

Auteur(*s*) *:*

Juste après *on*, avec dix-sept occurrences, se trouve la lexie *auteur*. Ce substantif de troisième personne entre totalement dans le dispositif énonciatif choisi par Beaumarchais et le représente par une métonymie doublée d'une caractérisation. Cette métonymie, qui frôle le mécanisme de la paronomase, le situe dans la classe des « auteurs », ce que vient, entre autres, confirmer, la mention explicite de Molière, de Rabelais et indirecte de Cervantès, qui sont les trois figures auctoriales citées par la lettre, en créant un paradigme dialogique et interdiscursif porteur de signaux manifestes à l'endroit du (et des) destinataire(s) de la lettre. Le choix de la préposition *comme* établit une égalité de situation forte avec Molière, et permet la mise en place du dispositif de co-énonciation.

à la Reine une soirée fort agréable. Enfin, l'	auteur, en comparant tous les morceaux analogues aux siens, tirés
pas qu'on s'exerce. Mais, au talent près, l'	auteur est un peu comme Molière, qui disait en faisant le
Gouvernement. Mais comme la seule chose qui importe à l'	auteur est de bien prouver au public que sa pièce, quoique
de Figaro repose en paix dans le portefeuille de l'	auteur; il n'était point du tout pressé de le montrer
. Le Noir que, plus de deux mois avant que l'	auteur lui eût remis sa pièce, on proposait à Paris, dans
'événement heureux qu'on vient de célébrer si tristement, l'	auteur n'a voulu en faire l'hommage à personne avant
ont armé beaucoup de gens contre une pièce que l'	auteur n'a faite comme elle est qu'après y avoir
'a interprété en le lisant d'une façon défavorable, l'	auteur ne désespère pas de réussir à ramener l'opinion d'
de Russie même, de qui les autres productions de l'	auteur ont quelquefois déridé le front auguste, n'a pas dédaigné
de la société de la Reine, avait appris à l'	auteur que l'on faisait croire à Sa Majesté que la
censeur d'une pièce de théâtre, exprès pour affliger l'	auteur qui voulait le réjouir, et c'est l'opinion la
quent de recette. D'après ce jugement auquel l'	auteur se tient, son intention est de commencer par mettre aux
, à l'opinion d'autrui, sans l'avoir lu, l'	auteur se croira bien vengé de l'intrigue qu'on fait
vant Leurs Majestés, avec le commentaire. Et l'	auteur se propose de tenir cette conduite singulière, parce qu'éta
la sourde persécution que cet ouvrage essuie depuis que l'	auteur, toujours fort invité et beaucoup trop honnête, a consenti
accessible et juste. C'est donc à lui que l'	auteur va s'adresser, en lui demandant la permission de faire
préface, qui ne sera pas un libelle punissable, car l'	auteur y mettra son nom en toutes lettres, il discutera froidement

Auteur est une lexie qui se trouve à la croisée de plusieurs éléments de cette lettre, tant sur les plans énonciatifs qu'isotopiques : le terme est une métonymie, en effacement énonciatif, pour désigner l'auteur de la lettre et l'auteur de la pièce. Ce terme métalittéraire s'inscrit pleinement dans le champ lexical de la scène littéraire qui couvre toute la lettre. Enfin le terme *auteur* dresse un paradigme désignationnel et une classe d'appartenance, dont la lignée prestigieuse commence à Molière pour la carrière dramatique et avec Rabelais pour la carrière littéraire et critique.

Les autres éléments que le traitement informatique fait apparaître concernent le champ lexical du champ littéraire dont parle Bourdieu « auteur, pièce, ouvrage, Figaro, comédiens, critiques, théâtre(s) », avec des fréquences comprises entre quatre occurrences et dix-sept, auquel s'ajoutent avec une fréquence plus faible (deux ou un) « comédie, dissertation, dramatiques, préface, public, spectacles, Molière, spectateurs, représentation, Rabelais », relevant de la dimension métalittéraire, et montrant que le thème de la lettre est centré sur la censure du *Mariage* et sur l'articulation entre la scène littéraire, la sphère du pouvoir et l'évaluation de la portée morale de la pièce. C'est bien un champ de forces qui est décrit et qui se met en place, à la fois sur la scène « réelle » dont les acteurs sont cités explicitement ou implicitement (Le Roi, La Reine, le Comte Yousoupoff, Le Grand-Duc de Russie), et sur la scène littéraire et purement discursive (Molière, Rabelais) que Beaumarchais façonne dans cette lettre.

2. Le traitement des adjectifs par la méthode Appraisal

La lettre compte quarante-huit adjectifs qualificatifs, majoritairement employés comme des caractérisants en fonction épithète liée. La méthode Appraisal est une méthode d'évaluation du positionnement dialogique des opinions, des jugements et des émotions. Elle permet de mesurer le degré et la nature de l'engagement d'un locuteur dans un débat (notamment un débat d'opinion). Sous la plume de Beaumarchais dans cette lettre, ce sont les opinions sur des comportements qui l'emportent (comportement du couple royal, des Grands, d'autres personnes de la cour), les adjectifs qualificatifs sont alors porteurs de ces jugements. L'autre catégorie dominante est celle des

appréciations, qui portent quant à elles sur l'évaluation du degré d'immoralité de la pièce, que, par une pirouette très habile, Beaumarchais propose d'évaluer à l'aune de la gaîté.

Quelques tendances dans le corpus des adjectifs :

- L'emploi des adjectifs modalisateurs du dire, comme *vrai*, *les vrais motifs, la vraie moralité de la pièce*. Loin d'être anodin, cet adjectif a un statut particulier en langue et sous la plume de Beaumarchais, puisqu'il porte ici sur une modalisation de l'appréciation en faisant pencher l'épistémique, qui est le lieu du débat et de la confrontation, vers celui de l'aléthique. Si l'on revient au texte de la lettre, on remarque que la première mention de l'adjectif *vrai* concerne la préface du *Mariage* que Beaumarchais se propose de mettre en tête de l'ouvrage. Ce lieu d'expression est capital pour lui, ce que montre, entre autres, le recours à l'adjectif évaluatif *vrai* qui participe d'une menace cryptée, puisque l'adjectif porte sur la révélation des secrets et des agissements en coulisse qui ont fait interdire la pièce. Il se retrouve pour caractériser la « vraie moralité » de la pièce, qui s'oppose alors sur une inférence antithétique avec l'accusation calomnieuse de scandale, propos rapportés indirectement et attribués à la Reine et à son entourage.
- Le recours à des adjectifs ou des noms syncatégorématiques, nécessitant donc des compléments pour que le périmètre de leur caractérisation soit précisé : *une œuvre informe et digne de la réprobation ; la seule chose qui importe à l'auteur, très propre à attirer à la comédie ; L'ouvrage très propre à faire passer au Roi*. Ces constructions permettent de préciser le jugement et l'appréciation qui est portée sur la nature de la pièce et son accusation d'immoralité.
- Le trait le plus important est la gradation et les modalisations d'intensité que reçoivent les adjectifs dans le texte, révélant ainsi la force de l'argumentation. Compte tenu de l'effacement énonciatif total que connaît la lettre, l'engagement du scripteur Beaumarchais s'est totalement déplacé sur d'autres pôles, qui dans des discours plus ordinaires ne fonctionnent pas seuls, mais en faisceaux. C'est de la tension entre la polarité quasi nulle de l'énonciation effacée et de la charge maximale supportée par les adjectifs et les adverbes que naît la force qui permet à la fois de mesurer l'engagement du scripteur et d'évaluer l'intensité de l'entreprise de correction du dire et de la situation dans laquelle se lance Beaumarchais. Comme le rappelle Bénédicte Obitz, « l'échange épistolaire n'invite donc pas à une discussion dans laquelle l'autre trouverait une émulation créatrice, mais plutôt à un débat dans lequel dominent explications et justifications »[20].
- Aux côtés d'adjectifs sémantiquement forts comme *auguste*, *grande* (*front auguste, grande réjouissance, grand besoin*), ce sont des adverbes d'intensité ou des superlatifs qui viennent ainsi augmenter l'intensité du jugement ou de l'appréciation. La gradation est le système qui rend compte de l'intensité des évaluations exprimées : *Trop gai, plus vives instances, très petit mal, toujours fort incité, beaucoup trop honnête, infiniment gaie, très bien écrite, l'homme le plus sage, le plus aimable de la Cour, une soirée fort agréable, le plus modéré des*

auteurs dramatiques, l'opinion la plus favorable ». Il apparaît très nettement, dans un traitement de ce type favorisant l'axe paradigmatique, que la force qui affecte la caractérisation adjectivale est élevée et que Beaumarchais ne cherche pas à minorer le caractère singulier de sa pièce, mais seulement à corriger l'appréciation faite par les autres sur sa prétendue immoralité.

Quant au focus, qui permet d'évaluer le degré de prototypicalité, on voit qu'il est proche de la cible qui est ici l'attaque d'immoralité, qui déclenche alors une répartition clivée des adjectifs selon l'axe « moral » *versus* « immoral », auquel Beaumarchais substitue « gai ». Sont inscrits dans la prototypicalité : *sérieuse, petit mal, sourde persécution, trop honnête, scandaleuse, digne de la réprobation, immorale, timorée, punissable, moralité naïve, indulgence universelle, vraie moralité de la pièce, défavorable, légère intrigue*.

3. Le traitement des adverbes par la méthode Appraisal

Après avoir rapidement commenté les adverbes d'intensité ou de gradation incidents à un adjectif dont ils sont les modalisateurs, il convient à présent de s'intéresser à d'autres types d'adverbes présents dans la lettre de Beaumarchais, lequel fait un usage particulièrement appuyé de la modalisation de son dire, toujours dans un effet compensatoire et stratégique par rapport à l'effacement énonciatif, qui a de quoi surprendre son (ses) lecteur(s). On voit parfaitement dans le dispositif de rétablissement de la vérité sur la portée du *Mariage de Figaro*, que le lieutenant de police Le Noir n'est ici qu'un intermédiaire, qu'un médiateur et que les destinataires prioritaires sont de plus haut rang, incluant le Roi et la Reine, dont la fréquence des lexèmes est très élevée dans cette lettre, avec quatorze pour le *Roi*, sept pour *majesté*(*s*), quatre pour la *Reine*, trois pour *Louis* : si on les cumule on obtient vingt-huit occurrences et fréquences, ce qui place le couple royal en tête des fréquences les plus élevées de la lettre, si on soustrait les mots vides et les mots outils.

Les autres adverbes sont des adverbes soit de phrase, soit d'énonciation. Leur haute fréquence signale sur ce nouveau poste langagier l'intensité et la force de l'engagement du scripteur dans son dit, même s'il feint de s'effacer dans son dire : *cette pièce a été faite uniquement pour amuser le Roi et la Reine de France ; l'auteur fort invité et beaucoup trop honnête, longtemps avant qu'il nommât un censeur ; en défendre publiquement la moralité, la Russie lui donne publiquement l'honneur de l'impression, il discutera froidement, avoir beaucoup réfléchi, jeune roi à l'amusement duquel cet ouvrage a été singulièrement destiné, heureusement que le roi Louis XVI est accessible et juste, il se trouve être malheureusement du caractère de son chat*. Outre leur longueur qui permet un martèlement et une rythmique particulière, ces adverbes en -*ment*, appuient sur des éléments de l'argumentation qui sont importants pour Beaumarchais, toujours caché derrière le voile de l'auteur. On discerne deux grands types d'emploi :

- Les adverbes qui modalisent l'adresse de la lettre, mais surtout de la pièce, dans une restriction forte du champ du roi, tout en recourant à une recherche de protection pour l'œuvre qui échappe à une simple et basse soumission « heureusement que… singulièrement ». Le choix d'un adverbe d'énonciation est assez novateur et vise une double cible, puisqu'il est à comprendre dans le sens 'il est heureux que Louis XVI soit accessible et juste', heureux pour lui, l'auteur, mais aussi pour le public, car il est alors le seul capable d'arrêter la dispute et de rétablir la face positive de la pièce et de l'auteur.
- Les adverbes qui modalisent le faire de Beaumarchais, soit ceux qui portent sur l'anticipation des modalités de levée de la censure (*longtemps avant que*, répété deux fois), ou ceux qui insistent sur les conditions d'écriture et de publication de la préface du *Mariage*, texte-clé qu'il convient de mettre en regard avec celui de la lettre. Il s'agit notamment de la répétition de l'adverbe *publiquement*, qui fonctionne dans le corps de la lettre comme une menace, menace à la fois tournée contre Louis XVI, puisqu'une publication à l'étranger, notamment en Russie, est envisagée, et contre Le Noir et les détracteurs de la pièce, puisque la préface est destinée à restaurer l'image de l'auteur et celle de la pièce. Quant à *froidement*, *beaucoup, seulement, très bien*, ils ponctuent toutes les nuances du travail sur la pièce et sur la préface que prépare Beaumarchais et sont à lire comme des signaux de l'intensité et de l'ampleur de l'engagement du scripteur. Sur le manuscrit, se voient les ajouts, notamment d'adverbes modalisateurs de l'intensité (*mais s'il regarde comme petit mal*). Les nuances sémantiques et intensives qu'ils supportent montrent à quel point Beaumarchais est pris au jeu de la polémique. La lecture de la surprenante préface de la *Folle journée* confirme ce que l'on perçoit ici et dont les adverbes et les adjectifs évaluatifs et axiologiques sont le support.

L'adverbe *malheureusement* est tourné, comme une mise en garde, contre les détracteurs ou les personnes qui salissent l'image de la pièce et de l'auteur (c'est un ajout en marge que l'on voit nettement sur le manuscrit, ajout qui matérialise la portée énonciative de l'adverbe). En clausule de lettre, Beaumarchais pose plus ouvertement que dans le reste du texte des éléments de présentation de soi, qui sont formulés sur le mode déclaratif de l'assertion : *étant un homme libre, honnête et ferme*. Cette revendication a d'ailleurs fait la célébrité de Beaumarchais, aventurier, dramaturge, homme d'affaires, dont la liberté d'agissement et de parole a fortement marqué les esprits et contribué à son image. L'adverbe *malheureusement* s'inscrit dans l'ethos discursif que viennent fixer les affirmations de la fin de la lettre. Ce « malheur » est celui des autres, il confirme l'image de la fermeté que déroulait l'adjectif *ferme*. Il dessine alors l'image d'un homme solide, intègre et au sens presque propre, qui n'est pas prêt à se laisser marcher sur les pieds. Toujours selon le principe énonciatif validé par le texte de cette lettre, l'adverbe *malheureusement* et le substantif *mal*, qui est le dernier mot de la lettre sont des termes à attribuer aux détracteurs, et en creux, promeuvent l'image de l'homme de bien, de l'homme bien qu'est l'auteur dramatique.

4. Les mots et la chose

Au terme de ce rapide parcours, nous voudrions conclure sur une série lexicale qui occupe une place centrale dans cette lettre, il s'agit des lexies *gai*(*e*) et *gaité* : leur fréquence est médiane, cinq fois pour l'adjectif et trois fois pour le substantif féminin abstrait. Cependant, ces termes en relation d'isolexisme (ils appartiennent à la même famille dérivationnelle) forment le cœur de la réplique et de l'argumentaire que Beaumarchais oppose à l'accusation d'immoralité de la pièce (scandaleuse, immorale, punissable). Le dispositif énonciatif dans lequel apparaissent les termes *gai/gaieté* est complexe. Par deux fois, ils relèvent du discours rapporté, qui est également un indice du degré d'engagement du scripteur en lien direct avec la parole des autres et un point d'examen du positionnement du scripteur par rapport à ces dires autres.

Le premier passage est marqué par l'ironie polyphonique en raison de l'emprunt en mention au discours d'autrui « cette pièce gaie, *que l'on trouve trop gaie* » : l'énoncé se donne pour tautologique, citationnel et génère une énonciation paradoxale, qui ne peut se comprendre que si l'on accorde toute l'attention requise à l'adverbe modalisateur « trop », qui suppose alors un manque de mesure de la part de l'auteur et, si l'on tient compte de la mention autonymique, qui le donne comme un discours rapporté. Beaumarchais s'ingénie, par le recours à la parole rapportée, à faire sienne une critique qu'il retourne alors en qualité. Virginie Yvernault a repéré cette stratégie, familière à Beaumarchais, et qui se révèle parfaitement efficace et qu'elle caractérise comme un « procédé polémique »[21]. Beaumarchais déplace les attaques contre la moralité de la pièce sur un autre terrain, non plus thématique ou moral, mais tonal et générique, la pièce relevant dès lors de la veine comique et n'ayant pas d'autres prétentions que l'amusement, celui du roi en premier lieu (le lexique décline à la suite de cette première mention toutes les facettes de l'amusement : amuser le roi, réjouissance, divertissement ». La gaieté, c'est la singularité du *Mariage de Figaro* et, partant, celle de son auteur, c'est une signature, en accord avec la liberté qu'il revendique ouvertement en clausule de la lettre : « étant un homme libre ».

La deuxième mention concerne les propos du censeur de la pièce, laquelle lui a paru « pleine de gaieté ». L'enjeu se situe donc dans la proportion de gaieté, et l'évaluation du point de bascule, où la gaieté verse dans l'immoralité.

Beaumarchais replace alors le débat dans le champ littéraire et l'extrait habilement du champ politique, en rappelant, c'est une nouvelle allusion dialogique au champ littéraire qui le précède et qui est donc paré de l'aura de l'autorité, que le propre de la comédie est de faire rire, d'instruire en amusant, et de critiquer les mœurs et la société, mais sans avoir l'intention de calomnier ou de viser des personnes en particulier :

> Enfin, l'auteur, en comparant tous les morceaux analogues aux siens, tirés des pièces de théâtre qu'on joue librement depuis un siècle, établira devant Sa Majesté que, dans ses critiques légères, qui ne sont point des satires,

> mais sans lesquelles la comédie n'est qu'un amusement d'enfants, il a été le plus modéré des auteurs dramatiques, puisque ce n'est qu'à travers des flots de gaieté qu'il s'est permis de faire jaillir un peu de morale et de raison, qu'on a bien de la peine à faire avaler autrement aux hommes[22].

La métaphore hyperbolique « flots de gaieté » joue, à la manière d'un oxymore, du rapprochement du concret et de l'abstrait, et se trouve investie d'une portée plurielle, dans laquelle une ironie se fait jour : le pluriel ces *flots, implicitement assimilés à un raz-de-marée*, désigne l'intensité inhabituelle de la critique portée contre le *Mariage* et contre Beaumarchais lui-même. L'image prosaïque d'une crue ou d'une vague vise à discréditer ces critiques et à les montrer comme excessives. Par une technique de « fusil à deux coups », Beaumarchais justifie aussi l'excès de gaieté qui peut se trouver dans *La Folle journée*, comme une forme-sens à même de faire de sa comédie, une grande comédie dans la lignée directe du modèle français du genre : le grand Molière. La métaphore, telle une argumentation condensée et frappante (« flots de gaîté », reprend comme acquise et admise l'idée de trop plein ; « faire jaillir » et « faire avaler »). La métaphore est filée d'une sorte de jet, de ruissellement, à fonction curative ou cathartique.

La notion de gaieté revient sans cesse dans les propos de Beaumarchais. C'est le caractère idiosyncrasique qu'il revendique comme définition de son être (« Cependant je ris ; mon intarissable belle humeur ne me quitte pas un seul instant » (Lettre d'Espagne à son père, 1764[23]) ; « Et vous qui m'avez connu, vous qui m'avez suivi sans cesse ! ô mes amis ! dites si vous n'avez jamais vu autre chose en moi qu'un homme constamment gai, aimant avec une égale passion l'étude et le plaisir, enclin à la raillerie mais sans amertume »[24]). Évoquant la qualité littéraire de sa pièce, faisant de la *gaité* l'unité différentielle, l'écart – stylistique et esthétique, – Beaumarchais se défend en déplaçant habilement le curseur de l'éthique à l'esthétique, en instaurant l'amusement comme valeur distinctive du *Mariage de Figaro,* peut-être en écho complice à la préface des *Fables* de La Fontaine : « Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux »[26].

137

Observation aux personnes qui n'aiment point le mariage de figaro parcequ'il est trop gai

Messieurs les Acteurs sont priés de vouloir bien communiquer cette

Il y a quatre ans que le mariage de figaro repose enfoui dans le portefeuille de l'auteur. Il n'était point dutout pressé de le montrer au public; il n'a fait que céder aux plus vives instances des comédiens de roi, de tous les théâtres de Paris ou de Société qui désiraient la jouer, aux demandes réitérées de tous les directeurs de province et des spectacles étrangers lorsqu'il a consenti que les comédiens français en prissent connaissance. Il n'était pas inutile d'ajouter ici que l'impératrice de Russie avec son esprit a jugé les autres productions de l'auteur ont quelquefois paru dignes d'être jouées à sa cour, un peu dédaigné de la faire demander après

Le mariage de figaro pour son théâtre de Saint Pétersbourg pour Mr le Cte de Bobikoff Sur le tremblement d'directeur général de Spectacles.

Mais cette pièce gaie que l'on trouve parce qu'elle est quelquefois sérieuse et pour trop gaie, ayant été faite pour l'auteur uniquement amuser le Roi et la Reine de France dans une grande réjouissance comme celle de l'événement heureux que l'on vient de célébrer si tristement. L'auteur n'a pas voulu se faire l'ouvrage à personne avant que leurs Majestés en fussent le premier divertissement. Chacun peut juger par cet exposé il doit se souvenir beaucoup pour Si ayant manqué son objet, l'auteur n'a donné que la pièce au théâtre français, on peut y d'abord prescrites. certain que son ouvrage aurait eu cela que trop de publicité le jour qu'il aurait été joué dans d'autres théâtres sur un pareil.

Beaumarchais à Le Noir, *Aux personnes qui n'aiment point le Mariage de Figaro parce qu'il est trop gai*, [1782 ?], Bibliothèque-Musée de la Comédie Française, Ms Rés 022, f. 137-139.

Frédéric Calas – IRCL — UMR 5186 CNRS, Université Paul-Valéry Montpellier

1 Virginie Yvernault, *Figaromania*. *Beaumarchais tricolore, de monarchies en républiques (XVIIIème-XIXème siècle)*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2020, p. 15.
2 *Id.* p. 48.
3 C'est un choix fait pour les besoins d'une analyse linguistique et stylistique au plus près des mots, destinée également à tester la validité des théories appliquées à un texte authentique du dix-huitième siècle. Plusieurs lettres concernent l'affaire « Figaro ». Voir le chapitre que Gunnar et Mavis Von Proschwitz lui consacrent dans *Beaumarchais et le Courier de l'Europe,* tome 1, ch. XIX, « Le Mariage de Figaro », p. 137-148, *The Voltaire Foundation*, Oxford, 1990, où ils citent les lettres les plus significatives écrites par Beaumarchais pour plaider la cause de son œuvre. Pour la lettre de Beaumarchais à Le Noir de juin 1782, *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais*, Linda Gil (dir.), Humanum/IRCL, IDC 1232, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1232
4 Jean-Charles Pierre Le Noir avait été Lieutenant de police à Paris de 1774 à mai 1775 et de juin 1776 à août 1785.
5 Comme le rappelle Vincent Milliot, Le Noir était « Parfois reçu par le roi, travaillant avec les personnages clefs du gouvernement comme Maurepas, il était au fait des principales intrigues et des affrontements politiques et courtisans. L'étendue de son champ de compétences allant de l'approvisionnement de la capitale à la police des métiers, en passant par la censure des imprimés, les aménagements urbains ou la santé publique l'impliquait dans des débats économiques, politiques et sociaux très sensibles et très importants à la veille de la Révolution [...] Lenoir disposait d'un pouvoir d'intervention non négligeable et d'une masse d'informations potentielles sur la vie parisienne, sur les tensions politiques et sociales ou sur l'état de l'opinion publique », Vincent Milliot, « Jean-Charles-Pierre Lenoir (1732-1807), lieutenant général de police de Paris (1774-1785). Ses « Mémoires » et une idée de la police des Lumières », *Politiche scientifiche e strategie d'impresa nella ricostruzione. Un confronto Francia-Italia. Police et contrôle du territoire dans les villes capitales (XVIIe-XIXe siècle)*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 115, n°2, 2003, p. 777-806.
6 Une première représentation est autorisée par Louis XVI sur demande de Marie-Antoinette à Gennevilliers, début septembre 1783. Il faudra attendre le 27 avril 1784 pour qu'elle soit enfin donnée à la Comédie-Française.
7 Pierre Larthomas, *Beaumarchais, Œuvres,* Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, p.

1154-1157 ; *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 1660, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=1660
8 Bénédicte Obitz, *Beaumarchais en toutes lettres*, Paris, Honoré Champion, p.115.
9 *Œuvres complètes* de Beaumarchais, éd. Edouard Fournier, Paris, Laplace, Sanchez et Compagnie, 1876, p. 734.
10 Dans le cadre du projet de recherche ANR @rchibeau, il conviendra d'établir une datation et une reproduction plus précises. Voir la reproduction du feuillet manuscrit en annexe. Nous remercions Linda Gil d'avoir partagé la reproduction du manuscrit de cette lettre.
11 Louis de Loménie, *Beaumarchais et son temps*, *Études sur la société en France au XVIIIe siècle, d'après des documents inédits*, t. II, Paris, Michel Lévy frères, 1858, p. 306.
12 Cité par Louis de Loménie, *Beaumarchais et son temps : études sur la société en France au XVIIIe siècle d'après des documents inédits*, tome 2*,* Paris, Michel Lévy Frères, 1858, p. 304-306.
13 Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, 89, p. 5-6.
14 *Ibid*.
15 Mon approche se situe dans le prolongement des travaux de pragmatique et d'analyse de discours sur la présentation de soi qui se réalise dans le discours par tout locuteur qui prend la parole ou la plume pour exprimer ses vues dans un débat (ou tout autre cadre). Cette voie ouverte par les recherches des sociologues américains, comme Erving Goffman dans les années 1970 et 1980, sur la théorie des faces dans les interactions verbales, a été reprise en France par Ruth Amossy et Dominique Maingueneau d'une part et Catherine Kerbrat-Orecchioni de l'autre sur l'étude plus spécifique des interactions verbales. Bénédicte Obitz a clairement rappelé dans sa thèse (*Beaumarchais en toutes lettres, op.cit*.) les apports de la linguistique énonciative à l'analyse de l'épistolaire qui se prête parfaitement à ce cadre, puisque l'échange épistolaire, tout différé qu'il est, reproduit les mêmes conditions d'énonciation que le discours, le débat ou l'échange verbal de points de vue. Je renvoie à son excellent chapitre intitulé « Une correspondance pour agir : la lettre comme instrument de réaction et d'adaptation aux autres et au monde » où elle rappelle les travaux essentiels d'Alain Viala, de Brigitte Diaz et de Geneviève Haroche-Bouzinac sur l'épistolaire.
16 James R. Martin et Peter R. R. White, The Language of Evaluation: Appraisal in English, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005 ; Pierre Gardin, « Application de la théorie de l'Appraisal à l'analyse d'opinion », dans Actes des 7es Journées MajecSTIC 2009 (MAnifestation des JEunes Chercheurs en Sciences et Technologies de l'Information et de la Communication), Avignon, 16-18 novembre 2009, actes électroniques.
17 Bénédicte Obitz, *op.cit.,* p. 104.
18 *Id.,* p. 95.
19 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* tome I, Paris, Gallimard, « TEL », 1976.
20 Bénédicte Obitz, *op. cit.*, p. 105.
21 Virginie Yvernault, *op. cit.*, p. 93.

22 « Au lieutenant de police », éd. P. Larthomas, *op. cit.*, p. 1156.
23 Beaumarchais à André-Charles Caron, Madrid, 28 janvier 1765, dans *Correspondance*, éd. Brian N. Morton, Paris, Nizet, 1969, t. I, p. 145 ; *Inventaire numérique de la correspondance de Beaumarchais, op. cit.*, IDC 77, https://beaumarchais.huma-num.fr/Inventaire/Correspondance?ID=77
24 Beaumarchais, *Mémoire à consulter pour P.-A. Caron de Beaumarchais* (1773), dans *Œuvres complètes*, éd. Édouard Fournier, Paris, Laplace, Sanchez et Cie, 1876, section « Mémoires ». Voir également Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. VI, étude sur Beaumarchais, 14 juin 1852.
25 Jean de La Fontaine, *Fables*, édition de René Radouant, Paris, Hachette, 1929, *Préface*, p. 8.