

UNIVERSITÉ PALACKÝ D'OLOMOUC
Faculté des Lettres
Département des études romanes

**Le Mariage de Figaro et ses valeurs
littéraire et esthétique
en XVIII^{ème} et XXI^{ème} siècle**

**The Marriage of Figaro and the work's
literary and aesthetic value
in 18th and 21th century**

Mémoire de licence

Auteur: Eliška Hrbáčková
Directeur de recherche: Mgr. Jiřina Matoušková

Olomouc 2015

DÉCLARATION

Je déclare avoir élaboré ce travail de licence de façon autonome, sous la surveillance professionnelle de Mgr. Jiřina Matouřková et avoir mentionné toutes les sources bibliographiques que j'ai utilisées.

V Olomouci, 2015

Eliška Hrbáčková

REMERCIEMENT

Je voudrais remercier ma directrice du travail Mgr. Jiřina Matouřková pour sa aide pr evnante et patiente. Je remercie aussi Aurelie Stettler pour ses conseils et corrections profitables. Enfin, je rende grâce aux mes parents qui étaient le soutien épatant et qui me facilitaient aller à Paris pour acquérir la littérature nécessaire.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	5
I LES POINTS DE DÉPARTS THÉORIQUES	7
I.1 La base théorique de Tomáš Kulka	7
I.2 La base théorique de Roland Barthes	16
II L'AUTEUR DANS LE CONTEXTE LITTÉRAIRE DE L'ÉPOQUE	19
II.1 La vie de Beaumarchais	19
II.2 La situation historique en France	21
II.3 Le théâtre d'époque	22
II.4 Présentation et analyse thématique du <i>Mariage de Figaro</i>	24
III L'ÉVOLUTION D'UNE COMPRÉHENSION DU SUJET DE LA PIÈCE	28
III.1 Les critiques de XVIII^{ème} siècle	28
III.1.1 <i>Le Mariage de Figaro</i> , histoire de la représentation du 27 avril 1784....	28
III.1.2 L'Année littéraire & les Correspondances secrètes politique et littéraire .	32
III.1.3 Correspondance littéraire, philosophique et critique	33
III.1.4 Le résumé des critiques de XVIII ^{ème} siècle	33
III.2 Les critiques contemporaines	36
III.2.1 Vent de folie pour Figaro	36
III.2.2 Un chef-d'œuvre ébouissant.....	37
III.2.3 Un air de liberté et tout le plaisir du texte dans « <i>Le Mariage de Figaro</i> » .	38
III.2.4 Les critiques tchèques.....	39
III.2.4.1 Mezi literaturou a divadlem [Entre la littérature et le théâtre]	39
III.2.4.2 Pod Palmovkou tradici kvality neporušili [Au théâtre Pod Palmovkou, on ne viole pas la tradition de qualité].....	41
III.2.4.3 Komédie s nečekanými významy [La comédie avec les sens inattendus].....	42
III.2.5 Le résumé des critiques modernes.....	44
CONCLUSION	48
BIBLIOGRAPHIE	52
ANNOTATION	54

INTRODUCTION

Dans le présent travail de licence, nous voudrions nous orienter vers le domaine littéraire, ou plus concrètement littéraire-esthétique. Nous allons combiner la problématique de la littérature – l’analyse d’une œuvre donnée – avec la problématique de l’esthétique – la théorie artistique. Le but de notre travail de licence est de relier ces deux domaines. De plus, nous voudrions confirmer, ou bien démentir notre hypothèse de la connexion de l’estimation d’une œuvre et de la perception d’une œuvre dans plusieurs époques historiques. Le fondement de cette liaison est la présence de la valeur artistique, qui est dans chaque œuvre d’art, nous supposons que cette valeur oscille ou se développe selon les mouvements artistiques (selon les époques historiques) et pour cette raison, le potentiel d’une œuvre donnée change aussi.

Dans la première partie, nous présenterons la base pour notre analyse, notre recherche. Nous avons choisi deux théories littéraires (artistiques). La première, c’est la théorie de Tomáš Kulka, intitulée « Le dualisme artistique », que l’on retrouve dans le livre de Kulka *Umění a falzum* (2004). Tomáš Kulka s’occupe de l’idée de l’appréciation des œuvres artistiques, comment elle change et pourquoi. Il se focalise sur les objets d’art dont la valeur change. La deuxième, c’est la théorie de Roland Barthes, quelle nous pouvons trouver dans son œuvre *Le plaisir du texte* (1973). Cette théorie est plutôt littéraire, Roland Barthes parle de deux paraboles du texte – le plaisir et la jouissance. Il s’oriente vers l’impression vécue de la lecture, mais il saisit aussi les valeurs dissemblables des œuvres et l’intensité, la durabilité de ces valeurs.

Dans la deuxième partie, nous nous occuperons de l’œuvre concrète qui sera analysée plus tard. Cette œuvre doit correspondre avec les conditions de la théorie de Kulka. C’est pourquoi nous avons choisi *Le Mariage de Figaro* de Pierre-Augustin de Caron Beaumarchais. Cette pièce de théâtre est adéquate parce qu’elle satisfait ces conditions – le livre était interdit après la sortie, ses critiques étaient plutôt négatives, mais plus tard cette pièce de théâtre gagnait une popularité énorme et elle est toujours mise en scène de nos jours. Donc nous pouvons dire avec assurance que la valeur de cette comédie a incontestablement changé.

Dans la même partie, nous devons aussi ajouter les conditions de vie de l'auteur (P.-A. de C. Beaumarchais), l'époque et ses spécificités, la société et ses règles, le théâtre de l'époque, les autres conventions et traditions sociales de l'époque, etc. Parce que tous ces éléments ont influencé la création de Beaumarchais, son style d'écriture, le choix du thème donné, etc.

Dans la troisième partie, nous voudrions examiner l'appréciation et la compréhension de *Le Mariage de Figaro* sur la base de l'analyse des critiques d'époque (de XVIII^e siècle) et des critiques contemporaines (XX^e siècle). Nous allons nous orienter sur les textes se rapportant presque à la pièce de théâtre comme œuvre littéraire (pas aux réalisations).

Globalement, sur la base de ces particularités, nous voudrions reconstituer le glissement, le développement de la valeur artistique de *Le Mariage de Figaro*, s'il s'est vraiment produit. Après, nous serons capable de dire si cette œuvre fait partie de la théorie de Tomáš Kulka ou de la thèse de Roland Barthes, si elle se distingue par quelques considérations et similitudes.

I LES POINTS DE DÉPARTS THÉORIQUES

I.1 La base théorique de Tomáš Kulka

Pour la comparaison et l'appréciation des différences, concrètement l'orientation différente des critiques littéraires, nous avons choisi pour mon travail littéraire la théorie d'art de Tomáš Kulka, qu'il décrit et dont il s'occupe dans son œuvre *Umění a falzum* (Academia, 2004). La théorie de Kulka, exposée en détail sur les pages suivantes, est fondée sur une double compréhension de valeur des œuvres d'art. Il s'est orienté principalement vers les œuvres, qui ont éveillé des retentissements pleins de contradictions qui étaient totalement différents dans diverses époques historiques. Et c'est justement pour cela que cette théorie littéraire est idéale pour l'analyse de *Mariage de Figaro* (le traitement original – le drame – de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais), qui correspond par ses traits au schéma de double appréciation de Kulka. De plus, l'œuvre satisfait une condition assez importante – on a la possibilité de l'expertiser avec une distance temporelle (on peut analyser les critiques de période de naissance, XVIII^{ème} siècle, mais aussi celles d'une époque contemporaine). Ce qui est aussi important, c'est le fait que les spécialistes littéraires du XVIII^{ème} siècle ne connaissaient pas cette théorie de Kulka, c'est pourquoi ils ne pouvaient pas être influencés par elle et ils n'introduisaient pas d'éléments subjectifs ou de fossés dans leurs travaux. Mon analyse de ses textes émergeant de travail professionnel de Kulka peut apporter un résultat objectif.

La conception d'appréciation d'une œuvre de Tomáš Kulka est fondée sur un dualisme de valeurs ou esthétique. Il détruit la théorie de monisme esthétique autorisée et acceptée jusqu'à présent puisqu'il la considère comme insuffisante. D'après lui, la théorie de monisme n'exprime pas tous les aspects d'appréciation. Le monisme, qui est damné par Kulka, part du fait que juste les œuvres avec des qualités esthétiques sont vraiment bien estimées. Tomáš Kulka voit un problème essentiel dans une réalité que aussi les pièces esthétiquement imparfaites sont couramment reconnues et ce ne sont pas seulement des exceptions (particulièrement dans l'art moderne). L'auteur présente un tableau célèbre de Pablo Picasso *Les demoiselles d'Avignon* comme un exemple manifeste, évident. John Golding, un critique littéraire, a déclaré : « L'œuvre *Les demoiselles d'Avignon* est devenu un pilier de l'art du XX^e

siècle [...] Il est indisputable que cette peinture signifie non seulement un tournant majeur dans la vie picturale de Picasso mais aussi le début d'une nouvelle époque dans l'histoire de l'art. »¹ L'importance d'une peinture consiste principalement en la vision originale qu'elle représente. Malgré cela, cette œuvre de Picasso engendrait une grande déception même aussi l'exaspération dans l'époque de sa genèse. Picasso lui-même n'était jamais content avec *Les demoiselles d'Avignon*. Ici, on doit saisir une divergence – aujourd'hui cette œuvre est admirée, vantée et elle est connue notoirement mais depuis sa création, elle était refusée catégoriquement. La reconnaissance d'aujourd'hui ne démentit pas que l'œuvre ne pouvait pas avoir d'imperfections esthétiques. Au contraire, les critiques qui ont estimé cette œuvre positivement ont trouvé des fautes remarquables : « La pièce elle-même ne supporte pas une vue plus stricte: le dessin est étourdi, les couleurs ne sont pas assorties et la composition est totalement confus. Les personnages sont caractérisées par les gestes exagérés et nous pouvons noter l'effort excessif de faire un effet. »² « Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi cette peinture a déçu les amis de Picasso. Vu de plusieurs aspects la peinture est insatisfaisante [...] Tout d'abord, il y a une disparate de style. Même un simple coup d'oeil suffit pour que nous voyions que Picasso a changé sa conception plusieurs fois au cours de sa création. »³ Cette divergence est causée par deux points de vue sur l'œuvre. Le premier est créé par le contexte et l'histoire de l'art, il suppose la connaissance des autres œuvres de l'auteur. Le deuxième est orienté sur les qualités esthétiques (visuelles) d'une œuvre, par exemple la composition, l'harmonisation de couleurs, etc.

Sur la base de cette double perception, nous pouvons distinguer deux types de jugement. Le premier, surtout nommé comme un jugement esthétique, perçoit l'œuvre comme un ensemble d'éléments esthétiques, plus ou moins coordonnés. Pendant l'analyse d'une œuvre nous nous orientons sur le balancement de la

Note : Nous avons traduit toutes les citations tchéques et dans les notes en bas de page, nous joignons les originaux.

¹ « Avignonské slečny jsou dílem, které se stalo pilířem umění dvacátého století [...] Je nepochybné, že tato malba znamená nejen zásadní zvrát v Picassově malířské dráze, ale také počátek nové éry historie umění. » (KULKA, Tomáš. *Umění a falzum – Monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004, p. 91).

² « Samo o sobě nesnese toto dílo přísnější pohled: kresba je zbrklá, barvy nejsou sladěné a kompozice je zcela zmatená. Postavy se vyznačují přehnanou gestikulací a je zde patrná přílišná snaha o efekt. » (Ibid., p. 95).

³ « Není těžké pochopit, proč tento obraz tak zklamal Picassovy přátele. Z mnoha hledisek je malba neuspokojivá [...] Za prvé je zde zřejmá stylová nesourodost. I letmý pohled stačí na to, abychom viděli, že Picasso během tvorby několikrát změnil svou koncepci. » (Ibid.).

composition, sur l'harmonie de couleurs, sur les proportions de contraste, sur la raison de gradation d'après un thème, sur le dynamisme, sur l'expression de suspense.⁴ Ces éléments se réfèrent plutôt aux arts plastiques.

Le deuxième, qui est nommé artistique, saisit son attente sur l'originalité. Si l'œuvre s'écarte des normes, si elle est novatrice et si elle a influencé le mouvement artistique suivant. Ce qui est fondamental, c'est le fait que le jugement esthétique et artistique, ne sont pas mutuellement dépendants. D'après le jugement artistique nous accordons une valeur artistique à l'œuvre (c'est une valeur qui n'avait pas été remarquée par les critiques précédents).

Ces sont justement ces différences de valeurs, que nous voudrions chercher dans une œuvre littéraire, concrètement dans le drame *Le Mariage de Figaro*, sur la base de l'analyse de critiques littéraires. Nous avons une hypothèse à l'aide de laquelle nous pouvons développer la thèse de Kulka.

Au premier moment, *Le Mariage de Figaro* était apprécié négativement par les spécialistes. Ceci avait été causé par la façon d'écrire de Beaumarchais. Il a violé les conventions de l'époque et pour cette raison, l'œuvre avait été interdite pendant trois ans à partir de sa sortie. Mais dans notre époque contemporaine, ce drame est très fameux et souvent mis en scène. *Le Mariage de Figaro* ne tombe pas dans l'oubli comme les œuvres des auteurs admirés à l'époque. Ce fait signifie que le drame de Beaumarchais a une valeur artistique et moi nous devons illustrer cette idée par les arguments que nous avons trouvés après l'analyse des travaux de critiques littéraires et de journalistes.

Une de conditions est l'intemporalité si nous voulons infliger à l'œuvre une valeur artistique. Pour nous, c'est plus important si l'œuvre a pronostiqué quelque chose. Citons Tomáš Kulka : « La valeur artistique reflète 1. un importance général d'innovation pour « le monde d'art », et 2. un potentiel de cette innovation et sa prochaine utilisation esthético-artistique. »⁵

⁴ KULKA, Tomáš. *Umění a...*, op. cit., p. 97.

⁵ « Umělecká hodnota odráží: 1. obecný význam inovace exemplifikované dílem pro „svět umění“, a 2. potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití. » (KULKA, Tomáš. *Umění a...*, op. cit., pp. 99 – 100).

Une simple originalité n'est pas aussi suffisante. Une œuvre doit être perçue comme une innovation ou bien elle doit ouvrir de nouvelles possibilités de d'utilisation et d'interprétation pour les auteurs suivants ou plutôt les nouveaux éléments pourraient être développés et dorénavant utilisés. Il est important de dire que nous ne sommes pas capables de reconnaître cette capacité innovante, cette valeur artistique, juste par un jugement « visuel ». Une valeur finale est une relation entre l'œuvre donnée et l'ensemble de travaux précédents. Il faut aussi connaître le contexte historique qui est lié à cette œuvre (concrètement un contexte historique et littéraire). Une condition non dernière est la distance temporelle pour une évaluation complexe et objective. Purement d'après ça nous pouvons dire avec certitude si les éléments inovants étaient encore profités ou s'ils étaient incompréhensibles et l'œuvre tombait dans l'oubli.

Pourtant, nous pouvons déjà juger la valeur dans l'époque d'édition d'une œuvre. Maintenant, Tomáš Kulka présente soi-disant un jugement négatif et positif. Un jugement négatif réproouve une œuvre immédiatement, sur la base de l'absence d'éléments originaux ou du plagiat. Un jugement positif peut infliger une puissance artistique à l'œuvre à l'aide de la vision intuitive. En pareil cas, l'expert (l'estimateur) pourrait se tromper, parce qu'une puissance n'est pas totalement évidente tout de suite. Un verdict final reste sur l'évolution historique. L'unité d'une œuvre est dépendante de continuateurs dans une sphère artistique. Donc elle est contingente.

Si nous nous revenons en arrière chez *Les demoiselles d'Avignon*, pour une meilleure manifestation, la théorie deviendra plus claire. L'appréciation différente d'une même peinture n'est pas fondée sur les meilleurs yeux de critiques de notre époque. C'est basé sur le fait que nous avons une perspective historique, nous connaissons les œuvres des auteurs donnés mais aussi les travaux des autres auteurs inspirés par Picasso (par exemple). Cette relation entre « un jugement et une valeur » est évidemment valable pour les autres œuvres. En même temps, nous ne pouvons pas oublier que chaque génération artistique, chaque société perçoit une œuvre d'une autre façon donc elle l'apprécie autrement. « Même David Hume qui était intéressé par la question de l'objectivité des jugements esthétiques, remarque que les artistes

étant célèbre pendant leur vie sont plus tard oubliés et ceux qui étaient moins connus deviennent géant de l'art. »⁶

L'esthétique explique ces cas comme les caprices de la mode. Cette explication est réfutée par le dualisme artistique de Kulka parce qu'il confirme que l'appréciation n'est pas dirigée seulement par des processus émotifs. Mais c'est donné par le développement d'une œuvre dans un contexte d'artistique. La perception et la valeur d'une œuvre peuvent changer dans les diverses époques historiques, ou plutôt avec chaque mouvement dominant qui apporte ses propres légitimités artistiques. Ça dépend principalement du point de vue ou bien des aspects que nous relevons et interprétons. L'exemple type est le peintre El Greco (XVI^e à XVII^e siècle). Pendant sa vie, il était considéré comme un vrai maître. Après, au XVIII^e et XIX^e siècle il s'est effondré dans la deuxième ou troisième catégorie – son style de peinture ne correspond pas aux normes de l'académisme français. Au contraire, pendant le modernisme (XX^e siècle), les combinaisons de couleurs et les silhouettes allongées de Greco ont apporté un nouveau potentiel. Ces éléments sont devenus des inspirations marquantes pour les artistes modernes. Par conséquent, les changements ne sont pas occasionnels, inexplicables. Au contraire c'est une image de principe dynamique et dialectique de l'art. Ce fait prouve que les changements de goût peuvent avoir leur raison d'être.

Nous pouvons dire avec certitude que la majorité de nouveaux mouvements a obtenu des attributs négatifs, ils étaient critiqués et réprouvés. À l'époque contemporaine, ces œuvres sont autorisées et admirées. Ce phénomène est appelé un glissement de valeur rétroactif, cette désignation a été créée par Tomáš Kulka. Il donne un exemple marquant : impressionnisme quel était considéré comme scandaleux et inintelligible. Maintenant nous l'interprétons comme la façon de représenter le réel. Le 3 avril 1876, Albert Wolf a écrit pour le journal Le Figaro : « Rue Le Peletier n'a vraiment pas de la chance. Comme si le feu à l'Opéra ne suffirait pas. Une autre catastrophe c'est actuellement une exposition ouverte - prétendument une exposition de tableaux - dans la galerie Durand-Ruel [...] La perversité de la vanité et de la folie, que vous pouvez voir là-bas, est vraiment bouleversante. Mais essayez

⁶ « Již David Hume, kterého zajímala otázka objektivit estetičeských soudů, si všimá toho, že umělci, kteří byli za svého života slavní, jsou později zapomenutí a z méně slavných se stanou velikáni. » (KULKA, Tomáš. *Umění a...*, op. cit., p. 104).

d'expliquer à M. Picasso que les arbres ne sont pas violets et le ciel n'a pas la couleur du beurre, que ce qu'il peint n'existe nulle part et aucune personne intelligente ne peut pas digérer telles absurdités [...] Vous pouvez rendre M. Degas raisonnable et lui expliquer que dans l'art il y a des choses comme la peinture, la couleur, la technique et le sens. [...] Et pourriez-vous expliquer à M. Renoir que le corps de femme n'est pas qu'un barda de la viande pourrissante parsemé par les taches vertes et violettes qui montrent à quel stade de la décomposition se trouve la viande. »⁷ Cet extrait prouve une incompréhension de l'expression artistique de ce temps-là en raison de la déviation de tradition de peinture. Il est fondamental qu'Albert Wolf n'ait pas attiré l'attention sur les imperfections esthétiques mais il a critiqué l'absurdité supposée de la représentation, la violation de normes classiques. Il n'était pas capable de voir les éléments potentiels de l'esthétique impressionniste. Ce n'était pas seulement Albert Wolf, mais la société entière qui avait des problèmes pour s'habituer aux façons de représenter le réel. Les œuvres des impressionnistes sont plus admirées que les œuvres de Vieux Maître à notre époque.

Entre autres les impressionnistes ont aussi influencé la façon de voir leurs prédécesseurs. Ils ont excellé grâce au succès postérieur des impressionnistes et leurs œuvres étaient désignées comme avant-gardistes. Ce changement de la perception arrive quand le nouveau mouvement commence à être autorisé généralement.

La dimension d'une valeur artistique ou bien la préciosité⁸ d'une œuvre est aussi dépendante du fait si l'œuvre donnée a influencé un prochain mouvement entier (-isme) ou seulement une production des auteurs futurs quels ne s'engrenent pas presque au mouvement suivant. Cette production conséquente » intelligiblement fortifie la valeur d'une œuvre originelle. Une œuvre ou bien sûr le mouvement suivant peut aussi changer fondamentalement la compréhension d'une réalité et d'une forme de sa représentation. Ces tendances pénètrent parfois dans autres formes d'art.

⁷ « Ulice Le Peletier má skutečně smůlu. Jako by nestačil požár v Opeře. Další pohromou je právě otevřená výstava – údajně výstava obrazů – v galerii Durand-Ruel [...] Zvrácenost, domýšlivosti a šílenství, které tam můžete zhlédnout, jsou vpravdě otřesné. Zkuste však panu Picassovi vysvětlit, že stromy nejsou fialové a obloha nemá barvu másla, že to, co maluje, nikde neexistuje a žádný inteligentní člověk nemůže takové nesmysly strávit. [...] Můžete pana Degase přivést k rozumu a vysvětlit mu, že v umění jsou věci jako kresba, barva, technika a význam. [...] A mohli byste panu Renoirovi objasnit, že ženské tělo není rancem zahnívajícího masa posetým zelenými a fialovými skvrnami, které ukazují, v jakém stádiu rozkladu se maso nachází. » (KULKA, Tomáš. *Umění a...*, op. cit., p. 106).

⁸ En original – hodnotnost (poznámka překladatele).

L'essentiel d'une valeur artistique est toujours ouverte. Un exemple apte est le cubisme et son influence sur l'architecture, la mode, la littérature, etc. Sur la base de cette affirmation, nous pouvons diviser les auteurs en deux types différents. Ceux qui « ouvrent la voie » et ceux qui « perfectionnent les nouveautés » cela concerne les auteurs dont les œuvres assument le plus haut taux d'une valeur artistique.

Nous passons au point le plus important de la théorie de Kulka et c'est un fait que son dualisme artistique éclaircit une évaluation différente d'une œuvre par plusieurs critiques. La valeur artistique, donc aussi une valeur totale, change dans le contexte d'un spécialiste accompli ou bien on change le point de vue d'après lequel ils critiquent des œuvres. « Nous présentons encore un exemple. En 1912, la jury du Salon des autonomes a refusé la peinture du Marcel Duchamp, *L'Act descendant l'escalie*. Les jurés étaient surtout les cubistes. Une année plus tard, cette peinture deviendra la sensation d'Armory Show à Nex York. D'après la perspective du monisme esthétique, une réaction au minimum doit être fausse. Nous devons nous rendre compte que la qualité esthétique n'est pas un seul critère de l'appréciation de l'œuvre. La jury pouvait refuser l'œuvre de Duchamp, parce-que sa peinture n'est pas incontestablement cubiste. Le but de l'exposition était de gagner le respect pour un nouveau mouvement d'art mais *L'Act descendant l'escalier* n'est pas un œuvre cubiste pure, c'est un mélange de cubisme et futurisme. En revanche, l'œuvre satisfaisait aux conditions d'Armory Show qui présentait l'art moderne au public américain. »⁹ L'existence de l'appréciation contradictoire d'une œuvre indique une conception fautive d'un monisme esthétique. S'il est exact, tous les résultats de critiques devraient être, à peu près, identiques. Mais nous pouvons voir la seconde dimension d'une œuvre si nous connaissons la date de l'origine. Nous ne voyons pas uniquement les qualités esthétiques. Nous prenons conscience des influences de l'époque qui produisent un effet sur le peintre, nous prêtons attention aux successeurs qui

⁹ « Uved'me ještě jeden příklad. V roce 1912 byl obraz Marcela Duchampa *Akt sestupující ze schodů* odmítnut porotou Salonu nezávislých, kde převažovali kubisté. O rok později se tento obraz stal senzací slavné newyorské Armory Show. Z perspektivy estetického monismu by musela být alespoň jedna z těchto reakcí považována za chybnou. Problém však nevystane, pokud si uvědomíme, že estetická kvalita není jediným měřítkem hodnocení uměleckého díla. Pařížská porota (správně) odmítla Duchampův obraz pro výstavu reprezentující kubistické umění – nebyl jednoznačně kubistický. Cílem výstavy totiž bylo dosáhnout uznání pro nový umělecký směr. Duchampův *Akt* skutečně není reprezentativním dílem čistého kubismu. Jde spíše o syntézu některých kubistických prvků s principy futurismu. *Akt sestupující ze schodů* však dobře vyhovoval účelům Armory Show, která měla představit ideje evropského modernismu americkému publiku. » (KULKA, Tomáš. *Umění a...*, op. cit., p. 127).

empruntaient des nouveaux éléments et qui les utilisaient dans leurs propres œuvres. Nous percevons un contexte complet, tous les facteurs alentours qui entourent une œuvre. Logiquement, ces influences font aussi partie d'une appréciation, sinon l'appréciation donnée ne serait pas complète.

Une communion différente se distingue avec les époques historiques, ou plutôt nous alternons l'intérêt pour la valeur esthétique ou artistique (dans chaque mouvement, nous en favorisons une autre). Nous pouvons mentionner des exemples : Au XIX^e siècle, l'académisme dominait. Il a mis l'accent sur les qualités esthétiques. Si les artistes observaient ces normes, leurs ouvrages étaient estimés, mais à l'époque contemporaine, les artistes sont oubliés et leurs ouvrages sont souvent considérés comme des « navets ». Kulka a choisi le mouvement artistique qui s'appelle Zeitgeist comme exemple concret de XXI^e siècle. Ce mouvement considère la valeur absolue comme un esprit novateur et une innovation. Au contraire, ses partisans refusent les normes esthétiques, ils se révoltent contre eux. Ils essaient d'imposer des valeurs négatives et ils nomment leur production elles « bad painting ». Joseph Kosuth a dit : « L'artiste conceptuel ne s'occupe pas une forme, une expression ou « une morphologie » mais il se préoccupe de la formulation des propositions et des affirmations. »¹⁰ Un exemple ressemblant est aussi l'art conceptuel. Les artistes conceptuels veulent refouler les aspects esthétiques mais ils essaient aussi d'éliminer totalement l'objet esthétique. Ils ont la prétention de soutenir la recherche d'une réalité qui surmonte une aise sensorielle. Pour le moment, nous ne pouvons pas dire comment le mouvement va se développer. T. S. Harskamp pense : « Une revendication exclusive pour être contemporain, qui se renverse souvent dans un culte de tout nouveau, est pour l'imagination artistique si destructif comme si nous nous soumettons inconditionnellement à l'autorité de la tradition. »¹¹

Jusqu'à présent, personne n'a déterminé de formulation valide qui fixerait une relation idéale de valeurs ou bien un rapport de leurs quantités dans une œuvre. Les valeurs devraient être maximalisées dans chaque œuvre, mais on a la condition que les deux valeurs doivent s'y trouver au moins en nombre minimal. Cette condition est

¹⁰ « Konceptuální umělec se nezabývá formou, výrazem či „morfologií“, ale formulací propozic a tvrzení. » (KULKA, Tomáš. *Umění a...*, op. cit., p. 133).

¹¹ « Výlučný požadavek být současný, který se často zvrhne v kult všeho nového, je pro uměleckou představitost právě tak zhoubný, jako když se bezpodmínečně podvolíme autoritě tradice. » (Ibid., p. 135).

nécessaire pour signaler l'objet comme une œuvre artistique. Pour cette raison Tomáš Kulka ne considère pas la reproduction photographique comme œuvre d'art, puisque il a une valeur artistique nulle. Et une occasion similaire est la preuve parce qu' il n'a pas souvent de valeur esthétique.

Naturellement, nous pouvons trouver d'autres exceptions qui ne satisfont pas complètement toutes les règles décrites. Marc Chagall a prouvé que la valeur artistique ne peut pas être directement proportionnelle aux successeurs de l'œuvre donnée ou de l'auteur donné. Lui même n' a aucun successeur parce-que son style de peinture est trop original, individuel. Pourtant, ses peintures ont une valeur artistique, preuves à l'appui. Dans la littérature, nous devons rappeler William Shakespeare qui n'a pas de successeurs non plus mais ses œuvres sont incontestablement détentrices de valeur esthétique et artistique aussi. Car elles sont si fortes qu' elles ne peuvent pas être encore améliorées. Nous trouvons des œuvres avec des valeurs non uniformes. La création d'Alfred Jarry est importante du point de vue de la valeur artistique en dépit de son caractère problématique, par exemple *Le Ubu Roi*.¹²

En conclusion, Tomáš Kulka présente une recommandation pour les critiques sur la manière d'apprécier et d'analyser des œuvres. La tâche principale est de juger, d'évaluer des qualités esthétiques et successivement de les mettre en contexte. En d'autres termes, ils doivent montrer une façon comment nous pouvons percevoir une œuvre. En avant-dernier lieu, le critique devrait apprécier un potentiel artistique et à l'aide de ça, il peut promouvoir l'auteur donné. « [...] Chaque nouvelle application des principes de la nouvelle norme artistique adopté sur un nouveau thème élargit cette norme et la ainsi modifie. Ca contribue également à sa consolidation. La valeur artistique est si décisive, non seulement dans les périodes de la transformations révolutionnaires de paradigmes, mais aussi dans les périodes de la stabilité variable. Sans la reconnaissance du rôle essentiel de la valeur artistique il serait difficile à expliquer pourquoi les artistes ne reproduisent pas simplement des fameux travaux de ses prédécesseurs. »¹³

¹² KULKA, Tomáš. *Umění a ...*, op. cit., p. 144.

¹³ « [...] každá nová aplikace principů přijaté umělecké normy na nové téma tuto normu rozšiřuje a tím i modifikuje. Přispívá též k jejímu upevnění. Umělecká hodnota je tak určující nejen v revolučních obdobích přeměn paradigmat, ale též v obdobích poměrné stability. Bez uznání hlavní úlohy umělecké

I.2 La base théorique de Roland Barthes

Comme deuxième thèse, nous avons choisi les idées de Roland Barthes. Ces sont des réflexions sur la littérature, les impressions de la littérature et les possibilités d'appréciation. Roland Barthes résume ses opinions dans l'œuvre *Le plaisir du texte* (*Rozkoš z textu* – Triáda, 2008). Il décrit les différences entre le plaisir du texte et la jouissance du texte, ces nuances promeuvent une œuvre au-dessus de l'autre. Nous pouvons comparer sa méthode avec la thèse de Tomáš Kulka – le plaisir du texte correspond à la valeur esthétique, la jouissance du texte à la valeur artistique. Le principe de Roland Barthes n'est pas semblable à celui de Kulka mais il se base sur des idées similaires.

Roland Barthes affirme que le lecteur qui éprouve le plaisir du texte devient un homme sans barrières. Il se débarrasse des divergences sociales et humaines, donc il est un inconnu insaisissable. Avant tout, l'écrivain doit créer quelque chose comme un espace de jouissance dans lequel il séduit les lecteurs, il leur fait du charme. Il est important que l'auteur ne soit pas intéressé aux lecteurs, il ne s'oriente pas vers la personne concrète. Il veut uniquement créer l'espace donné. Si l'auteur écrit son texte sans cet espace, ses phrases sont inconsidérées, irréfléchies et le texte est frigide et sans jouissance – le text-babil. Mais le texte doit donner la preuve qu' il désire des lecteurs et cette preuve est l'écriture elle-même.

Barthes présente un autre moyen par lequel nous pouvons trouver la jouissance dans les œuvres. Quand l'auteur utilise la duplicité des langages, la collision de la divergence. Par exemple, une rencontre de la raison, de l'érudition avec la franchise et la mobilité. L'effet est le compromis entre eux et cette coupure, ce suspense est la jouissance. Donc l'œuvre est divisée en deux parties opposées dont sa disparité assure le désir et l'histoire attachante. Pour les lecteurs, pareillement dans la vie quotidienne, les informations cachées, mais suggérées, sont vraiment passionnantes, excitantes. « [...] La mise en scène d'une apparition-disparition. »¹⁴ Cet

hodnoty by bylo těžké vysvětlit, proč umělci prostě nekopírují úspěšná díla svých předchůdců. » (KULKA, Tomáš. *Umění a...*, op. cit., p. 165).

¹⁴ BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008, p. 19.

écartement entre les parties, les étincelles d'auteur sont les sources de la jouissance, de l'érotisme, mais aussi la révélation graduelle de l'intrigue et le désir du bout.

Barthes utilise un terme *tmèse* – une vraie source du plaisir. Si elle est affaiblie nous ne lisons pas du tout, nous sautons et nous choisissons seulement les éléments qui troublent la continuité de l'action. Donc, si nous jugeons le texte sur le plan du plaisir, nous ne pouvons pas dire : le texte est bon/mauvais. Notre conclusion est : le texte est/n'est pas pour nous. Nous devons sentir la vie du texte, c'est la volonté pour la jouissance.

Ci-après, nous voyons que Roland Barthes distingue deux types de texte – un texte du plaisir et un texte de la jouissance. Le premier type, c'est un texte qui remplit les lecteurs, il fait une impression sur eux, une façon de la lecture est aisée pour des lecteurs. Le deuxième type, ce texte donne une impression neurotique et déprimée, il détruit des certitudes de lecteur. Le lecteur a des brides à la main, il désire les deux types. Le texte, comme un ensemble, est quelque chose comme un corps infallible, il a beaucoup de formes et il y a une quantité de manières par lesquelles nous pouvons l'analyser. « Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées — car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi. »¹⁵

Roland Barthes remarque que chaque nouvelle culture, ou bien le nouveau mouvement, s'est formée par deux méthodes. La première affirme que n'importe quel nouveau mouvement était renfermé auparavant dans ses prédécesseurs, donc la différence entre le plaisir et la jouissance est seulement dans le taux, dans la mesure. À la différence de cette méthode, la deuxième dit que le nouveau mouvement est toujours le scandale, la divergence vivante, donc la jouissance est au plus haut niveau que le plaisir. D'après ça, nous tirons des conséquences que la critique littéraire n'apprécie que des textes de plaisir, parce que nous ne sommes pas capables de décrire des textes de jouissance. Ce fait irréfutable se reflète à l'appréciation de nouvelles œuvres, parce-que la critique présente uniquement la jouissance passée mais l'écrivain donne la vie à une œuvre originale, impossible, hors critique. En supplément, le critique ne peut pas quitter l'intertexte des histoires et livres connus,

¹⁵ Ibid., p. 30.

c'est pourquoi les critiques et les lecteurs ont une opinion sur un texte donné par rapport à des textes déjà lus. Grâce à ça, nous déduisons les raisons de l'appréciation négative du Mariage de Figaro. Les critiques ont comparé cette œuvre avec les drames connus qui sont totalement distincts de celle de Beaumarchais.

Barthes aussi parle de la naissance de la jouissance. Il affirme qu'elle pourrait rejaillir dans chaque époque, à travers les siècles et sans tenir compte des circonstances d'écriture. La jouissance peut être provoquée exclusivement par la nouveauté absolue, mais ce n'est pas la mode, c'est une valeur. L'impulsion à la nouveauté naissait quand un discours établi s'était épuisé. À ce moment, nous voyons la genèse de la jouissance nouvelle qui arrache les gens d'un stéréotype. La jouissance est une exception. Et si le texte contient des éléments qui relient des lecteurs avec la contemporanéité, ces éléments permettent à l'œuvre d'être là ou bien de dépasser les frontières d'époque.

II L'AUTEUR DANS LE CONTEXTE LITTÉRAIRE DE L'ÉPOQUE

Pierre Augustin Beaumarchais produisait ses œuvres dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à cette époque les auteurs étaient rattachés aux normes du classicisme. Pour cette raison, ils ont créé un nouveau type de drame – la comédie bourgeoise¹⁶ pour avoir la possibilité d'exprimer leurs idées avec souplesse. Le représentant principal de ce type de drame était Beaumarchais, qui s'orientait vers une problématique quotidienne et quittait la noblesse du classicisme.

II.1 La vie de Beaumarchais

Pierre Beaumarchais est né en 1732 à Paris comme troisième enfant d' André Charles Caron et Marie-Louise Pichon ; finalement, il a eu cinq sœurs. A l'âge de dix ans, il a commencé à étudier l'école d'Alfort mais au bout de cinq ans, il est rentré chez lui et il a commencé à travailler chez son père à la horlogerie. En 1753, il a inventé un système d'échappement qu'il a monté à Lepaute, l'horloger du roi. Lepaute voulait voler son invention, donc il a proclamé que c'était la sienne. Heureusement, l'Académie des sciences a reconnu que le vrai inventeur était le jeune Pierre. Cela s'est passé le 23 février 1754.¹⁷ Grâce à cet événement, il s'est distingué et il a pu présenter sa machine au roi. Là, il a fait connaissance des Franquets. Le mari était très malade et il a proposé à Pierre son poste de contrôleur-clerc d'office de la Maison du Roi. En janvier 1756, Franquet est mort. Pierre a épousé la veuve Marie-Chtistine Aubertin, le 27 novembre 1756 et il a pris son nom d'une terre – de Beaumarchais. Par malheur, sa femme est décédée l'année suivante d'une fièvre purtude, et en 1758, c'était l'année du décès de sa mère. Beaumarchais est resté à la Cour parce qu'il a trouvé un nouveau travail – il était maître de musique des Mesdames, les filles du roi (Louis XV). Il leur a appris à jouer de la harpe (avant il a perfectionné cet instrument).

¹⁶ En original „měšťanská“ (pozn. překladatele).

¹⁷ FRANTZ, Pierre et MARCHAND, Sophie. *Anthologie de L'avant-scène théâtre. Le théâtre français du XVIII^e siècle*. Paris : L'Avant-scène théâtre, 2009, p. 404.

En 1759, il a rencontré le financier Pâris-Duverney qui le prend pour associé et fait fortune.¹⁸ Avec son aide, il a obtenu le poste de secrétaire du roi et en 1763, il a acheté une autre magistrature.

En 1764 il a séjourné en Espagne et cet événement a joué un rôle important dans sa vie. Il y a passé dix mois parce qu'il aidait sa sœur Lisette ; son fiancé l'a quittée. C'était un écrivain espagnol José Clavijo et Beaumarchais qui lui a lancé un défi mais sans effet. Au contraire, les Espagnols l'ont mis en prison pour un mois. Après, il s'est occupé des affaires commerciales et il a visité les salons de la Cour où il s'est inspiré pour écrire sa première pièce de théâtre. En plus, il a projeté ses expériences à ses personnages. Sa première œuvre, *Eugenie*, est influencée par les fiançailles ratées de sa sœur (Comédie-Française, le 29 janvier 1767). À Paris, il n'a pas réussi, mais ce drame était vraiment favori à l'étranger, par exemple en Allemagne, grâce à la traduction de Goethe.

Entre les années 1770 – 1773, Beaumarchais ressentait plusieurs instants assez durs – la mort de sa deuxième femme, l'accusation d'empoisonnement, la mort de son enfant, la mort de Pâris-Duverney, l'accusation de falsification de document, le procès avec le comte de la Blanche, la querelle avec le duc de Chaulnes, l'emprisonnement et finalement, il a perdu le litige avec le comte de la Blanche. Il a dû payer ses dettes, environ 80 000 livres. Beaumarchais était au bord de la faillite.

En revenant de prison, il a écrit un pamphlet contre l'avocat Goezman, à l'aide de cet acte il était justifié. En 1774, il est entré au service des rois (Louis XV et Louis XVI aussi) et grâce à ce travail, il a voyagé en Angleterre, aux Pays-Bas, plus tard en Amérique. Là-bas, il a soutenu la révolution de la liberté et par ses idées, il a gagné la faveur des classes sociales données.

En 1778, Voltaire est descendu à Paris et Beaumarchais a décidé de publier un ouvrage collectif de Voltaire, donc il a commencé à voyager à travers l'Europe et il cherchait ses travaux. En Allemagne, il a édité soixante-dix tomes des traités voltariens.

En 1785, il est entré en contestation avec le roi, Louis XVI, en raison de l'article *Lions et Tigres*, à cause de ce texte il a été de nouveau emprisonné à Saint-Lazare. En

¹⁸ FRANTZ, Pierre et MARCHAND, Sophie. *Anthologie de...*, op. cit., p. 404.

août, la même année, il a mis en scène la reprise du *Barbier de Séville* à la Cour où la reine, Marie-Antoinette jouait le rôle de Rosine.

En 1789, la Révolution française a éclaté et la popularité de Beaumarchais est tombée en décadence. Donc, il a commencé à collaborer avec l'armée révolutionnaire mais il n'était pas capable de livrer l'arme. Pour cette raison, il a quitté la France donc il s'est trouvé sur la liste des émigrés donc des royalistes. Plus tard, il a vécu en Allemagne avec sa femme Marie-Thérèse et leur fille Eugénie. Il est retourné à Paris en 1796 où il meurt. « Dans la nuit du 17 au 18 mai, Beaumarchais meurt d'apoplexie durant son sommeil. Bien que gêné par une surdité quasi totale, il était resté très actif, essayant de rétablir une situation financière bien compromise et s'intéressant, comme en témoigne la rédaction de plusieurs mémoires, aux sujets les plus divers. »¹⁹

II.2 La situation historique en France

Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, la France passait par la crise de l'absolutisme. En même temps, la bourgeoisie devenait plus forte. Le roi devait être représentant de Dieu pour tout le monde. D'après l'historien anglais Hugh Brogan : « Le despotisme royal avait une influence puissante qui non seulement volé aux Français tous les goûts de la liberté, mais aussi il a détruit toutes les institutions et il a abrogé des lois qui constutuaient l'ordre social et politique. Quand il a affaibli, l'Etat s'est éffondré immédiatement en révolution. »²⁰ Plus qu'un rôle de roi, nous mentionnons les noms de ministres – cardinaux de Bernis, de Fleury, plus tard Jacques Turgot et Jacques Necker.

À cette époque, nous voyons l'épanouissement économique de la France. Elle a remporté de nouvelles colonies en Inde et au Canada. Grâce au colonialisme, les ports français se sont enrichis (par exemple Bordeaux, La Rochelle, Nantes, Rouen, etc.). En plus, nous remarquons l'augmentation du nombre d'habitants - la France avait 25 millions de citoyens. Le Tiers-État était le plus nombreux, il payait les impôts et il n'avait aucune puissance. Le clergé et la noblesse d'épée – ils ne payaient pas d'impôts et ils occupaient des fonctions.

¹⁹ FRANTZ, Pierre et MARCHAND, Sophie. *Anthologie de...*, op. cit., p. 408.

²⁰ « Královský despotismus byl tak mocnou silou, že nejen oloupil Francouze o veškerou zálibu ve svobodě, ale zničil i všechny instituce a zrušil zákony, které konstituovaly sociální a politický řád, takže když zeslábl, stát se okamžitě zhroutil do revoluce. » (BROGAN, Hugh. *Alexis de Tocqueville: prorok demokracie ve věku revoluce*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2011, p. 437).

Dans les années soixante, la situation en France a complètement changé. L'armée française a perdu des guerres et les pertes pour la France étaient énormes. Elle perd des colonies - l'Inde, le Canada. Louis XVI a obtenu le pays endetté. En 1788, il a été forcé de déclarer la faillite de l'État. La France était frappée par la mauvaise récolte totale, un citoyen sur cinq est devenu pauvre. En 1789, le roi a convoqué une assemblée (L'États généraux) où le Tiers-État a pris l'initiative (les avocats, les médecins, les marchands, les scientifiques et les artistes étaient en majorité). Sur la base de cette situation, la Révolution française s'est déclarée.

II.3 Le théâtre d'époque

Pendant le règne de Louis XIV, le classicisme était fondé. Il s'est caractérisé par le système fermé des normes et des conventions esthétiques. Nous connaissons les griffes typiques ; les auteurs faisaient suite à la culture antique et ils s'inspiraient du rationalisme (René Descartes) – ils trouvaient la beauté dans la vérité, c' étaient les critères de l'art à cette époque. Le sentiment n'avait pas de place dans les œuvres classiques où il était mis en conflit avec l'obligation, l'impression de culpabilité, etc. Ces attributs avaient un rapport avec la discipline et la rationalité sobre.

Les artistes classiques percevaient l'homme en fonction de la société dans ses œuvres, les désirs personnels et intimes cédaient leur place aux normes de société. Ils voulaient atteindre la perfection en observant les règles et les normes esthétiques fermement données. « C'est pourquoi le principe d'Aristote de trois unités était respecté – alors l'unité de temps (l'histoire devrait se passer, si s'était possible) dans les vingt-quatre heures; l'unité de lieu (l'histoire devrait être liée à un endroit) et l'unité d'événement (l'histoire devrait tenir une seule ligne de base).»²¹

En raison de l'orientation rationnelle de la littérature, nous suivons la dominance de genres où la composante intellectuelle a la place de la composante émotive. Donc, la littérature s'est divisée en deux – la haute (l'ode, l'épopée, la tragédie) et la basse (la comédie). De plus, les tragédies étaient en vers, avec des

²¹ « Právě proto byla respektována Aristotelova zásada tří jednot – tedy jednota času (příběh by se měl odehrávat pokud možno během dvaceti čtyř hodin), místa (příběh by měl být spjat s jedním místem) a děje (měla by být sledována jedna základní příběhová linie). » (PROKOP, Vladimír. *Dějiny literatury od starověku do počátku 19. století*. Sokolov : O. K. Soft, 2003, p. 61).

monologues longs et le vers typique était le vers alexandrin, c'est un vers de douze syllabes avec une séparation stable après la sixième syllabe.

« Les règles du classicisme étaient formulées par Nicolas Boileau dans son œuvre *Art poétique* – cet ouvrage est devenu pilier de la littérature de classicisme dans toute l'Europe. Bien qu'on trouve des tendances de classicisme dans d'autres pays, la littérature française est devenue le modèle de l'idéal esthétique qui a été d'habitude respecté. »²²

Les genres

Au début du XVIII^e siècle, la comédie était influencée par la tradition de Molière, les caractéristiques des pièces rappelaient un style romanesque et les personnages parlaient de l'actualité sociale, donc ils étaient assez réalistes. Nous traitons ce type de drame comme la comédie de mœurs, approchant au naturel. Le thème du drame tournait autour de la question d'argent, donc dans les spectacles nous trouvons de riches veuves, des banqueroutes, etc. « Seul Marivaux était parvenu à renouveler profondément la dramaturgie, en faisant du langage lui-même un des moteurs du dévoilement du cœur et des progrès de l'action. »²³

C'était aussi la bourgeoisie qui voulait avoir une influence sur les sujets de théâtre, ils avaient envie d'approcher le théâtre à ces valeurs – la travail, la vertu et la sensibilité naturelle. « La tragédie (Voltaire) était jugée trop éloignée de la vie, artificielle. La comédie ridiculisait le bien. On voulait un théâtre moralisateur, et naturel. »²⁴ Grâce à ces revendications, la base de drame commençait à changer, les auteurs mélangaient les genres pour présenter la variété de la vie – donc le drame est devenu la composition de la comédie larmoyante à la tragédie domestique et bourgeoise. Il y avait trois mots qui caractérisaient le drame d'époque : la vérité, la moralité et la sensibilité, donc ils présentaient la vie quotidienne, proche du réalisme, des émotions et des larmes, c'étaient de vrais révélateurs. Quelques écrivains ajoutaient leurs idées philosophiques dans des œuvres.

²² « Pravidla klasicismu zformuloval v básni *Umění básnické* Nicolas Boileau – dílo se stalo jakýmsi kánonem klasicistní literatury celé Evropy. A přestože se s klasicistickými tendencemi setkáváme v mnoha zemích, francouzská literatura se zpravidla stávala jakýmsi modelem estetického ideálu, jenž byl respektován. » (Ibid., p. 61).

²³ COMBEAUD, Bernard. *Le Mariage de Figaro (édition original de 1785)*. Paris : Hachette, 1991, p. 245.

²⁴ Ibid., p. 245.

Nouvellement, les auteurs ont commencé à s'inspirer de genres différents, principalement les romans, par exemple de l'œuvre du romancier Richardson. Beaumarchais a réagi par ces termes : « Il faut lire les romans de Richardson qui sont de vrais drames, de même que le drame est la conclusion et l'instant le plus intéressant d'un roman quelconque. »²⁵ Mais ce n'étaient pas seulement les romans, les auteurs cherchaient l'inspiration aussi dans la peinture, la danse et la musique. Ces nouveautés ont causé le développement de l'opéra avec un personnage dirigeant Wolfgang Amadeur Mozart (*Noces de Figaro*).

II.4 Présentation et analyse thématique du *Mariage de Figaro*

Beaumarchais utilisait des sources différentes quand il écrivait son *Mariage de Figaro*, mais le principal était le genre comique lui-même. Pour lui, ce n'était pas très difficile de trouver l'inspiration parce que la comédie est fondée sur les stéréotypes et les couples convenus (maîtres et domestiques, vieillards bougons et amants vitaux, etc.). Les autres aspects typiques sont l'action, le conflit, la manigance et le coup de théâtre. Un dernier aspect dont Beaumarchais puisait était la conversation théâtrale ; ce qui est important, il l'a changé radicalement. Ses personnages ne mènent pas le dialogue mais la conversation, parce qu'ils communiquent avec le public. Grâce à ce nouveau style de réalisation, les personnages ne restaient pas lettre morte.

Beaumarchais est, selon les experts, un des maîtres de théâtre dans le théâtre. Ses personnages sont vraiment vifs, exhubérants mais en même temps, ils restent seulement les acteurs jouant leurs rôles. Jacques Schérer dit : « Les formes élémentaires du théâtre populaire ont toujours aimé cette rupture de l'illusion scénique qui met le public dans la complicité du jeu dramatique. »²⁶ Ce pourquoi Beaumarchais a décidé de s'inspirer par la farce et en plus, il a additionné la parade des comédiens forains. Le personnage de Figaro est spécialement influencé par Panurge de Rabelais. L'influence suivante, la commedia dell'arte tire l'avantage des péripéties romanesques et imprévues, les thèmes principaux sont souvent les pirates, les naufrages, les enlèvements, les Turcs, les reconnaissances, etc. Beaumarchais usait ces composantes et il les a accommodées. Il a emprunté aussi un schéma de

²⁵ COMBEAUD, Bernard. *Le Mariage...*, op. cit., p. 245.

²⁶ Ibid., p. 245.

personnages typique pour cette comédie – Pierrot, Colombine, Pantalon, Arlequin, Isabelle et Léandre comme Suzanne et Figaro. Une autre type, la comédie espagnole apporte deux aspects importants – l’amour et l’honneur, ces valeurs se mélangent entre les quatre personnages. Le Comte et Figaro combattent pour gagner Suzanne, il y a encore Marceline, la fille-mère, qui mène les tirades féministes. « La comédie espagnole avait, elle aussi, son valet typique hérité des Latins, Sganarelle. Figaro est d’abord frère de Scapin et des Sganarelle. Mais Beaumarchais l’a beaucoup individualisé et approfondi : il dote Figaro d’un passé, et en fait ainsi une sorte de héros de roman. »²⁷

À cause de ces nouveaux éléments, Beaumarchais vraisemblablement écrivait et préparait cette pièce pendant longtemps. La première lecture s’est déroulée en 1776, mais l’œuvre n’a été terminée que deux ans plus tard. « Elle reste jusqu’en 1781 en portefeuille, d’abord parce que, tout entier à ses affaires et à ses procès, Beaumarchais n’a guère de temps à consacrer au théâtre, ensuite et surtout parce que ses relations avec les Comédiens-Français sont moins qu’amicales à cause de l’irritant problème des droits d’auteur. »²⁸ Cela faisait encore trois ans que l’œuvre était réalisée par la Comédie-Française pour le public.²⁹

L’extrait de la pièce avec le commentaire

Dans cet extrait, nous allons au fond des choses, de l’action du *Mariage de Figaro*. Nous voyons la lutte indirecte entre Figaro et le Comte Almaviva, tous les deux veulent acquérir l’amour de Suzanne seulement pour eux-mêmes. Dans cette partie, Almaviva promet à Figaro le poste de son courrier de dépêche. C’est pourquoi il espère que Figaro déménagera à Londres avec Suzanne, donc elle reste proche du Comte. Ce qui est intéressant, c’est que Figaro et aussi le Comte apparaissent dans les trois pièces de Beaumarchais – *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère coupable*.

Acte III, scène 5 – le Comte, Figaro

LE COMTE (radouci). [...] J’avais...oui, j’avais quelque envie de t’emmener à Londres courrier de dépêche...mais, toutes réflexions faites...

²⁷ COMBEAUD, Bernard. *Le Mariage...*, op. cit., p. 249.

²⁸ LARTHOMAS, Pierre. *Le Mariage de Figaro – La Mère coupable*. Paris : Gallimard, 1984, p. 409.

²⁹ Le développement plus étendu est décrit dans la critique de Porel et Monval (pp. 9 – 13).

FIGARO. Monseigneur a changé d'avis ?

LE COMTE. Premièrement, tu ne sais pas l'anglais.

FIGARO. Je sais *God-dam*.

LE COMTE. Je n'entends pas.

FIGARO. Je dis que je sais *God-dam*.

LE COMTE. Hé bien ?

FIGARO. Diable ! c'est une belle langue que l'anglais ! il en faut aller loin. Avec *God-dam*, en Angleterre, on ne manque de rien nulle part. Voulez-vous tâter d'un bon poulet gras ? entrez dans une taverne, et faites seulement ce geste au garçon. (Il tourne la broche.) *God-dam* ! [...]

LE COMTE (à part). Il veut venir à Londres ; elle n'a pas parlé.

FIGARO (à part). Il croit que je ne sais rien ; travaillons-le un peu dans son genre.

LE COMTE. Quel motif avait la Comtesse pour me jouer en pareil tour ?

FIGARO. Ma fois, Monseigneur, vous le savez mieux que moi.

LE COMTE. Je la préviens sur tout, et la comble de présents.

FIGARO. Vous lui donnez, mais vous êtes infidèle. Sait-on gré du superflu à qui prive du nécessaire ?

LE COMTE. ...Autrefois tu me disais tout,

FIGARO. Et maintenant je ne vous cache rien. [...] ³⁰

Nous trouvons aussi un aspect qui est le détenteur de l'originalité de la pièce, de la tirade amusante ou de la valeur sociale (disant artistique). C'est l'utilisation de l'expression *God-dam*, c'est une déformation du terme britannique *God-damned* ou en français « Dieu me damne ». Ces deux mots nous disent plusieurs informations. La première, c'est un fait que nous pouvons converser et nous faire comprendre sans

³⁰ FRANTZ, Pierre et MARCHAND, Sophie. *Anthologie de...*, op. cit., p. 455.

s'entendre ou sans dire beaucoup de phrases. La deuxième, c'est la franchise spontanée avec laquelle Figaro parle avec son seigneur. Nous y trouvons une satire ouverte contre la noblesse ; Beaumarchais, par le discours de Figaro, présente sans crainte ses opinions sur la société de son époque.

III L'ÉVOLUTION D'UNE COMPRÉHENSION DU SUJET DE LA PIÈCE

III.1 Les critiques de XVIII^{ème} siècle

Sur la base de la connaissance du fait que Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais avait écrit un drame (*Le Mariage de Figaro*) qui a provoqué une exaspération, un scandale nous pourrions supposer que les critiques de l'époque étaient plutôt négatives. Mais nous voulons aussi trouver si l'appréciation de cette œuvre était orientée seulement sur un thème choisi par Beaumarchais, ou si les critiques ont jugé un lexique, une variété d'expressions, une syntaxe, une curiosité d'un texte, donc les valeurs esthétiques.

Nous devons dire que les critiques de XVIII^e siècle ont la forme d'analyses littéraires pour la plupart. Bien sûr ce n'est pas un désavantage, au contraire, à l'aide de ces textes, nous avons les meilleurs fondements pour notre propre analyse. Ce qui est aussi important, c'est de savoir si les auteurs de critiques données sont des admirateurs, des sympathisants de Beaumarchais ou s'ils sont plutôt les critiques de l'État. Les critiques sont influencés selon ces sympathies.

Les critiques ne sont pas classées chronologiquement, mais selon l'importance de contenu. La première contient les plus larges informations bien qu'elle ne soit pas presque du XVIII^e siècle mais les auteurs tirent directement des sources d'époque.

III.1.1 *Le Mariage de Figaro*, histoire de la représentation du 27 avril 1784

Au début de cette critique, les auteurs Paul Porel (1843 – 1917) et Georges Monval (1845 – 1910) apprécient l'œuvre, concrètement les éléments esthétiques particuliers et aussi certains éléments artistiques. Dans la partie restante, ils s'occupent du développement de la pièce avant la réalisation, ils se concentrent encore sur le processus quel cette œuvre passait avant la première réalisation. De plus, ils complètent leurs critiques d'autres retentissements de la presse ou des

citoyens, des noblesses, du roi, etc. Tous ces composants nous donnent indirectement l'image de la valeur artistique, ou bien nous sommes capables de la déduire.

Comme premier exemple d'élément esthétique, ils donnent la satire qui pénètre cette œuvre. Ils disent que Beaumarchais a caché sa satire dans les personnages et il s'est orienté principalement vers la censure, l'inaptitude, la vénalité et l'arbitraire. Grâce à la satire, la comédie gagne des traits narquois, mordants et combattifs. Pour atteindre la force de persuasion, Beaumarchais a utilisé une langue spécifique. D'après tout ça, nous pouvons voir des répliques éclatantes. Elles sont constituées des jolies phrases féeriques, torchées. Ces éléments s'interposent en même temps à la valeur artistique parce qu'ils influencent par leur force la compréhension future et ils mettent l'intemporalité dans l'œuvre. Ils estiment également le pot-pourri des styles et des mélodies pour lesquels Beaumarchais a opté pour sa comédie. Cette diversité apporte allégresse, joie, espérance et hardiesse au public. Même ces façons d'écrire persistaient à l'époque moderne, donc nous pouvons les mettre sur le compte de la valeur artistique. C'est pourquoi nous ne sommes pas surpris que Messieurs Porat et Montval disent : « *Le Mariage de Figaro* est la comédie la plus vivante du répertoire de l'époque. »

Successivement, ils décrivent plutôt le développement avant la représentation et l'effort de Beaumarchais pour faire passer son drame et le rendre accessible au public, car il n'a pas gagné la faveur de la Comédie française. Ces témoignages d'époque sont vraiment importants pour nous parce-que nous pourrions tirer l'influence de la valeur artistique selon eux. Le texte de Beaumarchais devait passer par plusieurs aristocrates, le comte de Maurepas, M^{me} de Richelieu, M^{me} la duchesse de Villeroy, etc., enfin, le 10 mai 1783, il était présenté à Leurs Majestés, mais ils désignaient la pièce comme injouable. Louis XVI avaient peur de l'influence de cette comédie, donc il permettait de la jouer seulement à la Cour (pas sa capitale).³¹

Malgré tout, les premiers spectacles, environ trente, étaient secrets, les suivants étaient à peu près publics. Après la première répétition au théâtre des Menus-Plasirs (l'Hôtel de Menus) le 13 juin 1783, le gazetier de Mémoires secrets a désigné *Le Mariage de Figaro* comme une farce (avec une connotation négative). Toutefois, la noblesse était énormément intéressée par les billets. « Tout Paris se dispute les

³¹ Louis XIV agissait pareillement avec *Tartuffe* de Molière.

billets, jolis cartons taillés en losange et rayés à la Marlborough dans son costume, avec la figure gravée de Figaro. »³²

Ici, nous pouvons voir le premier paradoxe – chez le roi et les journaux, nous avons observé des réactions négatives, par contre la noblesse admirait la pièce. Ce phénomène se différencie un peu de la théorie de Kulka, mais il n’influence pas la valeur artistique. En revanche, nous pouvons confirmer sa présence - les aristocrates adoraient cette comédie parce qu’elle était, est, nouvelle et innovante, mais ils n’étaient pas critiques donc ils ne voyaient pas sa dangerosité qui était distinguée par le roi, les seigneurs et les critiques.

Malheureusement, on a trouvé de nouveaux problèmes, d’autres obstacles qui se sont opposés à la tradition et à l’originalité d’une œuvre. C’était le lieutenant de police, monsieur Lenoir, qui s’est fait défense expresse à tous les Comédiens du roi. Pour cette raison, Beaumarchais a dû trouver de nouveaux acteurs. De plus, dans le prolongement de ces événements, il s’est obéré, mais excepté ça, il n’a pas perdu courage. Il a mené la conversation avec l’ex-ministre Amelot, pendant laquelle il a conclu la réalisation du *Mariage de Figaro*. « [...] des ennemis et des obstacles, disait-il, et je réussirai. » « La grande raison pour que votre comédie ne soit pas jouée, c’est que le roi ne le veut pas. » « Si ce n’est que cette raison, répondit Beaumarchais, ma pièce sera jouée. »³³ Et il a réussi – trois mois après – le 26 septembre 1783, *Le Mariage de Figaro* a obtenu une permission mais constamment limitée, pourtant c’était une permission du censeur national. La première sortie de la pièce a connu un vif succès devant l’élite de la cour. Il y avait aussi la Reine. À la suite de cette séance, Beaumarchais a fait quelques corrections et il a donné la nouvelle version au baron de Breteuil, le ministre de Paris. Son texte a provoqué une vague d’admiration, grâce à ce changement, Beaumarchais pouvait présenter son œuvre au grand public. Le 27 avril 1784, la première représentation publique s’est réalisée dans la salle de la Comédie Française : « Dix heures avant l’ouverture des bureaux, la capitale est aux portes de la Comédie. Les avenues du théâtre sont encombrées, et non-seulement les amateurs et curieux ordinaires, mais toute la Cour, mais aussi les princes du sang, mais les princes

³² POREL, Paul et MONVAL, Georges. *Le Mariage de Figaro, histoire de la représentation du 27 avril 1784*. Théâtre national de l’Odéon, 1877, p. 5.

³³ Ibid., p. 6.

de la famille royale semblent s'être donné rendez-vous au faubourg Saint-Germain. »³⁴

Porel et Monval disent que Beaumarchais a triomphé dans son élément, ils vérifient cette affirmation par la description de l'atmosphère avant l'entrée dans les salles – elle s'accroissait à chaque minute, selon eux, et le public était vraiment survolté. Les critiques présentent les représentants de la plus haute couche sociale, les gens de la première volée qui arrivaient pour voir le spectacle de Beaumarchais. « Quel public d'élite ! »³⁵ disaient les critiques. Porel et Monval remarquent aussi que les reporters d'époque avaient une vraie chance, celle de pouvoir « rencontrer » des gens si importants.

Beaumarchais a pris plaisir dans les non-conformités, parce qu'il a écrit une pièce dont le spectacle a fini à onze heures et demie. C'était une heure indue à cette époque donc à l'aide de cela aussi il a dérangé les conventions d'époque. Mais malgré tout, comme Charles Nodier (le critique, 1780 – 1844) avait dit : « Figaro était représenté et la Révolution était faite. » De cette façon, il a prouvé l'influence d'une œuvre sur la compréhension et la pensée de peuple. « Oui, sans cette comédie, le peuple n'eût pas appris sitôt peut-être à secouer ce respect de servitude que les grands avaient imprimé sur la nation entière. On osait applaudir la satire, parce qu'on s'essayait à mépriser l'autorité. »³⁶ C'est une déclaration de Daru du 13 août 1806 dans *Le discours à l'Académie*, il a confirmé la valeur artistique d'une œuvre parce que si Beaumarchais n'avait pas écrit ce texte, les gens (des seigneurs même les hommes de la rue) n'auraient pas changé leurs attitudes et leurs points de vues.

Les réactions d'alors n'étaient pas si enthousiastes du tout ; le jour suivant, des critiques ont prononcé une sentence négative du *Mariage de Figaro* – ils l'ont désigné comme repoussant, dégoûtant et obscur. Ils ont affirmé que Beaumarchais avait écrit cette comédie avec l'intention la plus basse. Selon eux, il a voulu se moquer, insulter les goûts, la raison, l'honnêteté et les manières distinguées : « [...] la seule présomption d'occuper le public français, pendant plus de quatre heures, avec une

³⁴ POREL, Paul et MONVAL, Georges. *Le Mariage...*, op. cit., p. 7.

³⁵ Ibid., p. 8.

³⁶ Ibid., p. 10.

farce aussi dégoûtante, méritait d'être sifflée; qu'on ne savait ce qu'admirer le plus, ou de l'impudence du sieur Beaumarchais ou de la patience des spectateurs. »³⁷

Nous devons dire que Beaumarchais a réussi dans tous ces aspects, mais pas avec les connotations négatives. Aussi Porel et Monval disent que cette pièce, qui est conçue comme une satire ou un pamphlet, a changé le théâtre et formé l'histoire, principalement grâce à la popularité et l'importance, pas seulement par les beautés.

En dépit de toutes médisances et outrages (de plus, Beaumarchais était emprisonné), la comédie a fêté un succès, elle s'est diffusée à l'étranger et dans les provinces et elle s'est fixée dans les cerveaux des citoyens. Ils spéculent que *Le Mariage de Figaro* a influencé le développement suivant en France, par exemple l'exécution de Louis XVI et Marie-Antoinette, donc nous pouvons dire que la réalisation de la pièce était aussi un événement politique.

III.1.2 L'Année littéraire & les Correspondances secrètes politique et littéraire

Julien Louis Geoffroy (1743 – 1814) s'occupe de l'intrigue de la pièce de Beaumarchais dans son œuvre *l'Année littéraire* de 1784. Il est complètement dégoûté par ce drame, il affirme que ce morceau de Beaumarchais n'est pas, ou plus ne sera jamais une Comédie. Il décrit cette œuvre comme un labyrinthe d'actions. Les actes sont non-systématiques, chaque acte présente un autre événement, donc la pièce n'est pas compacte. « [...] labyrinthe tortueux et obscur où l'auteur semble prendre plaisir à s'enfoncer et à perdre les spectateurs. »³⁸ Il s'effraie du fait que Beaumarchais nous ait renvoyés au commencement du théâtre.

Monsieur Geoffroy est un exemple typique dont Tomáš Kulka parle dans sa théorie. Geoffroy critique les éléments esthétiques d'une œuvre et il ne voit pas ou il ne veut pas voir le potentiel qui y est renfermé. Il a jugé *Le Mariage de Figaro* selon les règles de l'époque, c'est concevable, mais pour cette raison, il ne peut pas attraper la valeur artistique.

³⁷ POREL, Paul et MONVAL, Georges. *Le Mariage...*, op. cit., p. 10.

³⁸ COMBEAUD, Bernard. *Le Mariage...*, op. cit., p. 251.

Par contre, un autre auteur inconnu (*Correspondances secrètes politique et littéraire*) n'est pas si partial, il est capable de remarquer les nouvelles nuances de la pièce pourtant il est aussi vraiment critique. « [...] est un amphigouri, un imbroglio, un salmigondis des mieux compliqués ; ou plutôt, car c'est trop peu dire, c'est une monstruosité littéraire des plus raffinées : mais on y rit, on y rit [...] »³⁹

III.1.3 Correspondance littéraire, philosophique et critique

Le censeur du *Mariage de Figaro* Jean Baptiste Antoine Suard (1732 – 1807) s'oriente vers le style de Beaumarchais, il était son rival jaloux, donc il a apprécié sa pièce vraiment rigoureusement. Il était si effrayé par le texte qu'il a accusé Beaumarchais de s'exprimer comme un crocheteur. « Il n'y a pas un gagne-denier ni une blanchisseuse un peu renforcée qui n'ait vu au moins une fois *Le Mariage de Figaro*, et qui n'en ait retenu quelques traits facétieux qui égayaient à chaque instant leurs conversations. Vouz leur avez appris à rajeunir ingénieusement de proverbes qu'ils commençaient à trouver usés. Tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle s'emplit, se répète dix fois de suite dans leurs joyeux propos, et dix fois de suite excite des éclats de rire sans fin. »⁴⁰ C'est la réaction à la pièce et aux réalisations du *Mariage de Figaro* de Suard de mars 1785.

III.1.4 Le résumé des critiques de XVIII^{ème} siècle

Nous voyons franchement la différence entre les critiques d'époque qui étaient publiées immédiatement après la lecture ou la représentation du *Mariage de Figaro* et les critiques qui réagissent au texte avec la distance temporelle.

Les réactions correspondent à la théorie de Tomáš Kulka, qui décrit la reconnaissance séquentielle d'une œuvre avec les éléments innovants et non orthodoxes. Les critiques, qui appréciaient la pièce autour des années quatre-vingts, ont un point de vue assez négatif. Ils se sont concentrés sur les éléments esthétiques, ils n'étaient pas capable de comprendre la force innovante parce-qu'ils s'étaient dirigés seulement selon des règles connues. Et c'est naturel. Au contraire, les critiques, qui ont estimé l'œuvre plus tard, avaient la possibilité de suivre le développement des événements historiques et il étaient persuadés de l'influence

³⁹ COMBEAUD, Bernard. *Le Mariage...*, op. cit., p. 251.

⁴⁰ Ibid.

d'une œuvre. Toutefois, ils avaient connu les critiques anciennes, ils pouvaient donner une évaluation positive.

L'appréciation reflète aussi l'orientation d'une critique donnée. Les critiques de l'époque s'occupent principalement des éléments esthétiques parce que, comme nous avons dit, ils étaient guidés par les normes du classicisme qui étaient largement strictes et un peu racornies. C'est pourquoi ils n'ont pas vu tous les points positifs de Beaumarchais, ils étaient, selon la théorie de Kulka, des critiques avec les yeux fermés. Paul Porel et Georges Monval étaient déjà ouverts au style original donc ils pouvaient connaître la vraie valeur du *Mariage de Figaro* – la valeur artistique. De plus, ils ont trouvé le rapport entre l'influence du *Mariage de Figaro* et la Révolution française.

Nous voyons le développement typique que Tomáš Kulka décrit – les critiques mais aussi les hommes qui ont besoin de temps pour s'habituer aux œuvres, mouvements, styles, formes différentes, progressives. Si nous avons le temps pour estimer un ouvrage donné, juste à ce moment nous sommes capables de déterminer objectivement la valeur esthétique et artistique.

L'analyse selon la théorie de Roland Barthes est différente, il s'occupe des éléments esthétique ou artistique par une méthode distincte. Selon Barthes, Beaumarchais a créé « l'espace de jouissance » spécial et les critiques de ce temps-là n'étaient pas capables de l'exprimer ou de l'attraper, ils ne savaient pas s'orienter dans ce texte. Cette œuvre est nouvelle à tel point que les critiques étaient perplexes par ses séductions. De plus, *Le Mariage de Figaro* satisfait une autre revendication de Barthes – nous trouvons soi-disant « la brèche linguistique », donc la collision entre la raison et la franchise. Il y a encore un suspense attractif – les tournants continuels dans l'événement. Malheureusement, les critiques n'étaient pas capables d'accepter tous ces éléments non orthodoxes. Ils avaient l'habitude d'apprécier uniquement des textes de plaisir, qui remplissent des normes données et par conséquent, ces textes satisfont leur attente (les critiques restaient à l'intertexte du classicisme). Mais *Le Mariage de Figaro* est écrit dans une dimension différente, c'est un texte de jouissance, il a pour but de faire sursauter les lecteurs, il les jette dans le suspense. En même temps, nous y trouvons les éléments de plaisir, ces sont les éléments esthétiques, c'est la ressemblance nécessaire avec les œuvres précédentes.

Néanmoins, la jouissance est à un niveau totalement différent. Selon Roland Barthes, Beaumarchais est l'écrivain de la jouissance, il donne la vie à une chose originale, nouvelle et hors critique.

Nous pensons personnellement que les critiques sont racornis. Ils s'efforcent de conserver les normes d'écriture classiques en forme précise. Si une œuvre s'écarte des règles données, les critiques ne veulent ni trouver ni chercher n'importe quels aspects positifs. Cette œuvre est rejetée instantanément. À notre avis, quelques critiques essaient de chercher des fautes qui ne sont pas contenues dans l'œuvre en réalité ou ils grossissent les faits et ils les dramatisent. Toutefois, Porel et Monval sont les critiques avec une vision, ou bien ils sont ouverts aux nouveautés audacieuses, c'est pourquoi ils ne condamnent pas le style d'écriture osé de Beaumarchais. Au contraire, ils se moquent plutôt des critiques qui sont couverts d'obscurité et qui ne voient pas le potentiel d'une œuvre.

III.2 Les critiques contemporaines

Pour comparer les opinions des critiques de l'époque, nous avons choisi des textes du XXI^e et aussi de la deuxième moitié du XX^e siècle. À l'aide de ces critiques et leurs analyses nous voulons présenter le changement de perception de l'œuvre *Le Mariage de Figaro*. La comparaison n'est pas fortuite, nous partons de la théorie de Tomáš Kulka que nous avons citée plus haut, dans la première partie de ce travail.

Nous voulons découvrir si l'appréciation d'une seule œuvre pourrait changer complètement en deux cents ans. Nous savons que cette œuvre était interdite pendant appréciée plusieurs années après sa publication. Mais maintenant, cette pièce de théâtre est vraiment préférée, courue et fréquemment mise en scène. Par conséquent, nous voulons déterminer pourquoi les opinions sont assez différentes à l'époque contemporaine et comment elles se sont modifiées.

Nous devons nous orienter aux éléments esthétiques ainsi que vers les valeurs artistiques parce que nous pourrions vers les être capable de dire comment l'estimation a changé et de plus, nous devons désigner le développement des valeurs esthétiques et artistiques. Principalement, la valeur artistique parce-que nous avons la distance temporelle. Tout sera intelligiblement géré et dirigé principalement par la théorie de Tomáš Kulka. Mais nous ajoutons aussi les éléments de la théorie de Roland Barthes, quels introduisent les autres aspects et dimensions à l'appréciation.

III.2.1 Vent de folie pour Figaro

René Solis (Le Liberation, le 31 mars 2000) oscille entre le niveau esthétique et artistique, il essaie de décrire les deux. Mais il se préoccupe principalement d'une adaptation de Jean-François Sovadier. Avec cet aspect de la critique, il relie l'aptitude du texte de Beaumarchais qui permet aux metteurs en scène de transformer le drame d'après ses propres visions, alors chaque réalisation est enrichie d'éléments uniques. C'est une part importante de la valeur artistique. « D'autres images viennent à l'esprit : celle d'un aspirateur, ou d'une bouche grande ouverte capable de tout ingurgiter : théâtre, vie, présent, passé, corps et âmes. »⁴¹ Il accentue aussi la capacité du drame à s'adapter à l'époque donnée, le texte est modifiable et en même temps,

⁴¹ SOLIS, René. « Vent de folie pour Figaro », In *Le Libération*, le 31 mars 2000, p. 16.

reste original et bouleversant. « La force ou la modernité de Beaumarchais, c'est la capacité à faire du théâtre tout entier une machine désirante. »⁴²

À la frontière de la valeur esthétique et artistique, nous trouvons les mentions de deux aspects de la pièce. Comme premier élément, l'auteur mentionne le moteur de l'histoire de *La Folle Journée* (ou *Le Mariage de Figaro*). Selon lui et aussi selon Beaumarchais, la force de propulsion c'est une « disconvenance sociale ». Les personnages transgressent les lois et les conventions sociales, ces transgressions développent les intrigues humoristiques. Grâce à l'utilisation de cette méthode de construction de l'histoire, nous pouvons désigner cette pièce comme une comédie du désir. La deuxième partie de la valeur esthé-artistique, c'est l'élément soulignant la position des femmes. Ces rôles sont les créateurs des actions, elles développent l'histoire. Mais les personnages masculins ont des caractères plus ouverts.

Nous ne pouvons pas oublier les éléments esthétiques, l'auteur souligne deux aspects principaux – les personnages et le texte. Aux personnages il apprécie surtout la peinture excellente, les caractères soignés, la différenciation psychique, mais aussi les relations tressées entre les personnages principaux d'une pièce. Concernant le texte, l'auteur admire le changement du rythme de l'action rapide avec les parties prolixes. Beaumarchais a aussi additionné des textes spéciaux complétant le caractère de drame. Le couronnement imaginaire est le titre de cette pièce créé par Beaumarchais – *La Folle Journée*, plus connu sous le nom de *Mariage de Figaro*.

III.2.2 Un chef-d'œuvre éblouissant

L'auteur (nous connaissons seulement les initiales A. H., Le Figaro, le 24 septembre 2007) estime cette pièce de théâtre comme une œuvre originale et forte. Au commencement, il s'oriente principalement vers les valeurs artistiques, donc il cherche l'originalité, l'esprit novateur, la finesse d'esprit, etc. L'auteur soutient que cette œuvre déborde, sort du cadre de l'un amusement par son influence, mais en même temps l'œuvre est délicieuse et brillante. Il désigne ce drame comme un chef-d'œuvre de la littérature du XVIII^e siècle parce qu'il a un charme, une grâce, une plaisanterie surnaturelle. « *Le Mariage de Figaro*, chef d'œuvre de la littérature du XVIII^e, tout de saveur, d'alacrité, pièce d'une cocasserie merveilleuse, mais partition

⁴² Ibid., p. 16.

politique également dont les leçons sont toujours actives.»⁴³ Dans cette partie, l'auteur de cet article privilégie des valeurs artistiques contrètes, il a cette possibilité parce qu'il a une perspective temporelle. Il peut dire si l'œuvre influence d'autres auteurs ou si elle est atemporelle, presque selon la théorie de Kulka. Le journaliste a le pouvoir et la possibilité de donner, adjuer le niveau de la valeur artistique.

En plus de ces informations concernant la valeur artistique, l'auteur parle aussi des éléments esthétiques. Il apprécie la franchise et le cynisme des personnages, même il dit que ses personnages sont vraiment soignés. Il admire encore les monologues célèbres de Beaumarchais. Il reproche peut-être l'utilisation et le changement de basse façon de narration (de genre) – par exemple la comédie, le corps, le vaudeville, la farce, la tirade, les messages au public, etc. Mais résolument, il ne le rejete pas, il ne dit pas que c'est une faute. De plus, il estime la langue que Beaumarchais utilise pour sa pièce de théâtre. « Et comme on entend bien la langue fruitée et puissante de Beaumarchais, un maître. »⁴⁴

III.2.3 Un air de liberté et tout le plaisir du texte dans « *Le Mariage de Figaro* »

Martine Silber (Le Monde, le 29 septembre 2007) transforme un élément esthétique en aspect artistique – ces sont les personnages – parce qu'il ne s'occupe pas de psychologie ou de peinture de personnages. Il dit qu'ils sont atemporels, nous pouvons les utiliser de la même façon et les associer aux problèmes de société contemporaine. Par exemple, Marceline qui lutte pour le droit de femmes. Ou la comtesse Rosine qui veut remplir la place vide dans son cœur par une relation avec le jeune Chérubin. Et finalement Suzanne, la force de propulsion de toute pièce, elle est, selon l'auteur, la vraie puissance et la vitalité de l'histoire, c'est elle qui domine sur la scène. Beaumarchais lui-même a souligné l'importance des personnages féminins. Elles sont la cervelle des intrigues et des destins. Un autre aspect atemporel concernant les personnages, c'est la relation entre le comte Almaviva et la comtesse Rosine – son mariage représente les relations contemporaines, l'amour s'efface et les époux essaient de sauver.

⁴³ A. H. « Un chef-d'œuvre éblouissant », In *Le Figaro*, le 24 septembre 2007, p. 17.

⁴⁴ Ibid.

Le critique s'oriente encore aussi sur les personnages masculins. Tout d'abord, il décrit le comte Almaviva comme un noble typique, un chef (du moins pour la forme). Au contraire Figaro, malgré ses souffrances de vie, est un homme fort, indépendant, prêt à s'occuper de lui-même et à défendre son amour Suzanne. Mais au-dessus des hommes, il y a toujours une femme.

De plus, l'auteur apprécie tous les personnages d'une façon positive : « C'est une *Folle Journée*, qui regorge de rebondissements, de coups de théâtre, et bouillonne de vie comme bout le sang des protagonistes, prompts à s'enflammer, par amour, par jalousie, par peur. »⁴⁵

L'auteur s'occupe aussi des éléments esthétiques, mais beaucoup moins. Il parle de la modernité et de la liberté que nous pouvons ressentir dans une œuvre. Il mentionne encore les émotions soignées de cette histoire. Et juste au début, il apprécie le texte de Beaumarchais, le texte qui assure la grâce et le succès de la réalisation. « Cette explication de texte vibre, virevolte, appuie sans y toucher, suscite les rires, fait surgir l'émotion ou la réflexion, là où la simple lecture n'aurait suffi. »⁴⁶

III.2.4 Les critiques tchèques

Nous avons décidé d'ajouter aussi des critiques tchèques pour une meilleure présentation de la problématique de reconnaissance d'une valeur esthétique et artistique. C'est utilisé et analysé principalement pour parachever la vision et l'image de l'appréciation d'une œuvre.

III.2.4.1 Mezi literaturou a divadlem [Entre la littérature et le théâtre]

Le texte de Jan Grossman de 1949 est plutôt une analyse littéraire, mais elle est traitée d'une façon vraiment adéquate et de plus, elle décrit les faits dont nous avons besoin, qui sont convenables pour notre travail. Jan Grossman était un spécialiste, un maître dans notre domaine, le drame, parce qu'il était un critique littéraire et dramatique ; de plus, il travaillait comme dramaturge et metteur en scène donc il a pu

⁴⁵ « SILBER, Marin. Un air de liberté et tout le plaisir du texte dans *Le Mariage de Figaro* », In *Le Monde*, le 29 septembre 2007, p. 15.

⁴⁶ Ibid.

porter deux points de vue sur *Le Mariage de Figaro* – une opinion artistique et aussi professionnelle.

Jan Grossman a désigné Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais comme l'esprit le plus courageux, hasardeux du XVIII^e siècle. Il apprécie considérablement son courage avec le choix du thème de sa pièce de théâtre, mais aussi son traitement du texte. Dans le prolongement de ces informations, il vérifie que cette œuvre était sous la censure rigoureuse et sa réalisation scénique était interdite pour trois ans par le roi Louis XVI. Cette interdiction a été renommée après la lecture privée (la sortie) de la pièce chez le roi en 1781. En deux ans, le 26 septembre 1783, la première privée était réalisée dans la résidence de Monsieur Vaudreill et cette réalisation a causé un bruit nouveau. Successivement, le roi a annulé son interdiction, le 27 avril 1784.

Ci-après, l'auteur s'occupe des éléments esthétiques et artistiques, mais il les définit d'une façon un peu différent. Il déduit un aspect d'un deuxième donc il mentionne par exemple l'aspect esthétique et après il continue sur l'aspect artistique. Il commence à apprécier l'événement compliqué (sens positif d'un mot), l'intrigue savante, l'humour. Ces sont les aspects esthétiques. Jan Grossman explique après que ces composants sont en même temps la moquerie de l'ordre social établi. En cet instant, les éléments esthétiques deviennent des aspects de la valeur artistique.

Jan Grossman décrit d'autres éléments esthétiques de l'œuvre – cette fois-ci ces sont les personnages. Il dit que Beaumarchais inclue les aspects autobiographiques dans ses personnages, concrètement dans Figaro. Pour représenter Figaro, Beaumarchais profite des conventions établies (tout ça, ces sont les éléments esthétiques) mais avec une différence essentielles. Figaro est un personnage accompli, un homme indépendant - il a un antécédent riche, rebelle, il dirige sa vie par lui-même, il protège son propre désir. Selon Grossman Figaro est un représentant d'une nouvelle classe sociale, d'une nouvelle génération pourtant Figaro est détenteur d'une valeur morale. Et c'est un élément innovant qui subsiste dans le futur, qui est utile thématiquement dans chaque époque. Et ces affirmations sont presque, selon Tomáš Kulka, les preuves d'une présence de la valeur artistique. « Malgré tout, ce n'est pas une comédie dont le sens disparaît avec un changement de la structure sociale. À cette époque, après cent cinquante ans, nous reprenons le sens et

l'orientation du *Mariage de Figaro* : c'est une pièce de théâtre qui use des restes de vieux l'orde social et elle annonce l'entrée de la nouvelle société. »⁴⁷

Jan Grossman mentionne encore d'autres éléments artistiques. Il dit que Beaumarchais proclame la liberté en comparaison avec le despotisme, présente l'idée de l'égalité. De plus, il apprécie sa construction situationnelle originale et sa satire sociale éffernée.

III.2.4.2 Pod Palmovkou tradici kvality neporušili [Au théâtre Pod Palmovkou, on ne viole pas la tradition de qualité]

Madame Radmila Hrdinová (Právo, le 5 février 2002) s'occupe notamment des éléments de la valeur artistique, elle se dirige à peu près vers la théorie de Tomáš Kulka parce qu'elle souligne les informations dont nous avons besoin pour confirmer une présomption d'un développement de la valeur artistique. Elle écrit que dans l'époque contemporaine, nous ne pouvons pas considérer *Le Mariage de Figaro* comme une pièce de théâtre immorale et polissonne. Cependant, nous trouvons beaucoup d'éléments existentiels et ces parties peuvent être encore utilisées et développées dans les diverses réalisations et chaque prochaine réalisation pourrait être originale. « Nous soulignons un mérite de la comédie, c'est un contact avec un public. Ce contact est vivement accepté vers les générations, tout le monde peut trouver ce qu'il veut – l'amusement pour les jeunes, à travers des ennuis pré-nuptials de Figaro et Suzanne pour la génération moyenne, et enfin la submersion dans l'existentialisme de Beaumarchais pour les spectateurs exigeants. »⁴⁸

Nous sommes capables de trouver encore d'autres informations confirmant la présence de la valeur artistique. Hrdinová écrit sur l'agrandissement de la renommée du *Mariage de Figaro*. Ceci a été causé par l'aide apportée par Mozart pour l'adaptation de ce drame de Beaumarchais. Il avait choisi cette pièce pour la réécrire en opéra qui s'appelle *La nozze di Figaro*. C'était seulement trois ans après la

⁴⁷ « Přesto to však není komedie, jejíž význam by zmizel se změnou společenské struktury doby. Dnes, po sto padesáti letech, přebíráme smysl *Figarovy svatby* v jejím typickém zaměření: totiž jako hru podvracející zbytky starého, rozpadajícího se řádu a ohlašující nástup společnosti nové. » (GROSSMAN, Jan. *Mezi literaturou a divadlem I*. Praha: Torst, 2013, p. 413).

⁴⁸ « Kontakt s hledištěm je jednou z mnoha předností inscenace, živě přijímané publikem několika generací. Každá si z ní bere své – od pouhé zábavy vnímané nejmladšími, přes (před)manželské trampoty Zuzanky s Figarem pro střední generaci, až po zmíněné ponory do beaumarchaisovského existentialismu pro ty, kteří od *Figarovy svatby* očekávají víc. » (HRDINOVÁ, Radmila. « Pod Palmovkou tradici kvality neporušili », In *Právo*, le 5 février 2002, p. 16).

première représentation publique de la pièce originale, donc en 1787. Ce qui est encore très intéressant, c'est le fait que W. A. Mozart n'utilise pas les éléments esthétiques du drame mais principalement les éléments artistiques, donc la perspective thématique, la grande dimension des personnages, l'originalité du thème, etc. Ces sont les aspects importants qui nous cherchons parce-que Tomáš Kulka décrit presque ces composantes comme les détenteurs de la valeur artistique.

Comme les auteurs des critiques précédentes, Radmila Hrdinová rappelle la construction des personnages. Elle dit que les personnages de Beaumarchais reflètent les caractères des gens de chaque époque historique. C'est une preuve distincte de la présence de l'atemporalité, donc de la valeur artistique aussi. Elle souligne encore un élément innovant – la ressemblance des personnages, principalement du comte Almavive et Figaro. Elle n'oublie pas le rôle important des femmes dans la pièce de laquelle parlent les auteurs précédents.

Hrdinová décrit aussi quelques éléments esthétiques, surtout d'une façon positive. Elle mentionne les qualités de la pièce comme la pureté de style, la dynamique, les situations construites avec clarté. Elle apprécie cette œuvre comme une réalisation bien lisible et une comédie situationnelle (de désir) bien écrite.

III.2.4.3 Komédie s nečekanými významy [La comédie avec les sens inattendus]

Le dernier texte de Jana Paterová (Lidové noviny, le 25 décembre 2002) décrit l'œuvre de Beaumarchais vraiment convenablement. Elle s'oriente vers des éléments qui sont directement nécessaires pour notre analyse. Elle observe les détails qui reproduisent parfaitement la valeur artistique et esthétique ; de plus, elle s'occupe de chaque valeur relativement équilibrément. Ce qui est important à dire, c'est que les éléments esthétiques que Paterová trouve sont à la frontière de la valeur esthétique et artistique. Ou nous pouvons dire que ces éléments font immédiatement référence à la valeur artistique parce qu'ils sont vraiment originaux, innovants. Mais elle ne reste pas purement dans l'éloge, elle relève aussi quelques imperfections.

Nous commençons avec l'imperfection mentionnée, Jana Paterová présente le caractère retardataire des monologues de Beaumarchais qui sont souvent apparus dans le texte du *Mariage de Figaro*. Pour cette raison, les personnages donnent l'impression de l'improbabilité, ils ont été créés en utilisant un peu trop de

psychologie. Mais selon Paterová, nous pouvons résoudre ce problème si nous donnons le niveau commentant aux personnages.

« Avant tout, nous ne voyons pas la perle du champagne français mais le vin espagnol enflammé. Parce-que l'auteur situe son œuvre exactement sur cette région. »⁴⁹ Par ces mots, l'auteure commence à décrire les aspects esthétiques de *Le Mariage de Figaro*. Elle parle de l'emplacement de l'action de la pièce et elle l'apprécie assez favorablement. Non seulement à l'aide de ce choix, Beaumarchais sait entraîner les spectateurs dans l'action. Nous sommes capables de dire que cette capacité est placée entre la valeur esthétique et artistique. D'un côté, cette capacité d'action part des éléments esthétiques, elle est formée par eux. D'un autre côté, elle fortifie la valeur artistique parce qu'elle est un composant innovant en même temps.

Ci-après, Paterová prête attention à trois sentiments – ce sont l'amour, la trahison, l'honneur. Elle dit que ces sentiments ont un naturel pathétique dans cette pièce, mais concomitamment, ils contiennent une position humoristique. Ça cause que les actions des personnages sont en désaccord avec les images qu'ils donnent au public. C'est une forme d'humour originale créée par Beaumarchais et spécifique pour lui.

En parlant de la valeur artistique, Jana Paterová allégué que *Le Mariage de Figaro* est une comédie de mœurs traditionnelle mais avec des changements radicaux. Beaumarchais quitte le moralisme didactique et l'ornementalisme rococo qui était typique chez les auteurs précédents. C'est pourquoi il a donné naissance à un nouveau type de comédie et ce fait augmente la valeur artistique du drame.

De plus, Paterová souligne les autres aspects artistiques qui se sont retrouvés dans le texte et qui forment les diverses réalisations. Elle dit que cette comédie dessine l'accentuation sociale, découvre les sens cachés donc par une vue générale c'est une comédie atemporelle. « [...] la comédie vraiment atemporelle dans laquelle sont les relation entre les personnages concrètement visibles. Les créateurs ne se

⁴⁹ « Především tu neperlí francouzské šampaňské, ale ohnivé španělské víno, protože právě sem autor své dílo situoval. » (PATEROVÁ, Jana. « Komédie s nečekanými významy », In *Lidové noviny*, le 25 décembre 2002, p. 8).

confient pas seulement à la dimension comique mais ils interprètent systématiquement le texte qui démasque des sens cachés. »⁵⁰

Jana Paterová s'arrête sur les personnages de femme, comme les critiques précédentes. Elle confirme aussi leur importance dans cette pièce de théâtre de Beaumarchais. Selon elle, les rôles féminins reprennent un pouvoir, une autorité et une hégémonie sur les actions et les autres personnages.

Une véritable atemporalité se cache, selon Paterová, presque à la fin de l'histoire : « À la fin de la pièce, les personnages expriment ses propres pointes et aussi la pointe de la pièce entière : Si tu as de l'agent, tu serais le plus populaire. »⁵¹ À l'aide de cette pointe, Beaumarchais a devancé son temps. Il a créé un aspect qui est valide dans chaque époque historique et aussi dans l'époque contemporaine, à présent peut être plus qu'auparavant. Selon la théorie de Kulka, c'est un élément parfait que nous cherchons dans les œuvres pour faire la preuve de la valeur artistique. Nous pouvons entrevoir cet élément à l'époque de la naissance d'une œuvre mais il donne réellement la preuve dans les années suivantes.

III.2.5 Le résumé des critiques modernes

Si nous décomposons toutes les descriptions de la valeur ou des éléments esthétique et artistique, nous trouvons que les critiques s'occupent plusieurs parties de ces valeurs ou bien décrivent les aspects variables d'une œuvre. Mais dans la majorité des cas, ils mentionnent des remarques similaires.

Nous commençons avec la valeur esthétique. Les critiques s'orientent très souvent sur les personnages de la pièce, ils les décrivent comme soignés et orinaux (ou classiques avec les modifications nouvelles). Ils soulignent les relations et les similitudes entre les personnages qui sont vraiment inhabituelles. De plus, ils confirment que les caractères des personnages sont travaillés savamment.

⁵⁰ « [...] skutečně nadčasová komedie, v níž jsou všechny vztahy postav velmi konkrétně zviditelňovány. Tvůrci se v ničem nespolehají na obecnou komediální rovinu, ale důsledně vycházejí z pečlivé interpretace textu, který tak odhaluje nečekané významy. » (PATEROVÁ, Jana. „Komedie s nečekanými významy », In *Lidové noviny*, le 25 décembre 2002, p. 8).

⁵¹ « V závěru inscenace se vytvoří jakési skupinové tablo a postavy vysloví své pointy i pointu celé hry : Když máš peníze, budou tě mít všichni rádi. » (Ibid.).

En même temps, ils apprécient l'intrigue d'un drame de Beaumarchais, la façon dont la comédie est utilisée, l'action compliquée et humoristique et aussi la variété des styles de narration utilisés. Ils tombent d'accord ensemble sur la construction de l'intrigue, ils disent qu'elle est pure et dynamique.

Ce qui est intéressant, c'est un désaccord des auteurs quand ils évaluent le texte du drame. Quelques critiques écrivent que le texte de *Le Mariage de Figaro* est vraiment varié, raffiné, que Beaumarchais change les styles de texte pour caractériser les scènes. En outre, ils apprécient la langue utilisée. Mais d'autres critiques disent au contraire que les monologues de Beaumarchais sont longs inutilement et que le texte n'est pas si choquant aujourd'hui. Ce qui est important c'est le fait que tous les auteurs apprécient positivement que le thème de *Le Mariage de Figaro* est tellement original, intéressant, courageux, vivant, fort, etc.

Maintenant, nous nous déplaçons à l'égard de la valeur artistique parce que le thème du drame c'est un des composants de cette valeur. En dehors du thème, les critiques rappellent aussi l'originalité d'une œuvre entière, l'œuvre qui dépasse le domaine de la comédie. Ils disent qu'un des attributs d'une œuvre est la modernité, la liberté et la satire. De ces attributs, nous pouvons déduire le mérite ou l'avantage principal – c'est l'atemporalité de la pièce. Nous sommes capables d'adapter la structure, l'essentiel du drame de Beaumarchais à chaque époque historique et elle/il était utile, elle/il s'adaptera aux conditions momentanées. Par conséquent, les metteurs en scène peuvent aménager le texte et l'histoire de la pièce d'après les problèmes sociaux contemporains. Grâce à ça et aussi grâce au Figaro, ce drame sera toujours actuel. Figaro est à savoir un représentant de la nouvelle classe sociale, un membre de la société qui se sépare des masses par son comportement et sa manière d'agir.

L'élément suivant de la valeur artistique est le rôle des femmes dans *Le Mariage de Figaro*. Beaumarchais a donné un pouvoir non orthodoxe aux femmes, il les place à la position de négociatrices d'action, elles sont des inspiratrices, initiatrices de l'intrigue. Beaumarchais émancipe les personnages féminins, elles ont leur propre opinion, voix. C'est un aspect marqué de la valeur artistique, un élément innovant.

Nous avons le droit de dire que *Le Mariage de Figaro* de Pierre-Augustin de Caron Beaumarchais, selon les critiques contemporaines, est une œuvre dans laquelle se rejoignent les éléments de la valeur esthétique et artistique selon un rapport idéal. La quantité des éléments esthétiques est équilibrée avec la quantité des éléments artistiques, c'est pourquoi l'œuvre est appréciée sans cesse.

Nous complétons encore l'analyse des critiques selon la thèse de Roland Barthes. Il est évident que la distance temporelle influence fondamentalement l'appréciation d'une œuvre. Les critiques estiment *Le Mariage de Figaro*, entre autre, suivant l'intertexte, alors selon les autres ouvrages déjà connus. Ils ont des expériences avec les divers type de comédie, c'est pourquoi ils sont capables de comprendre les intentions de Beaumarchais et sa manière de construire une comédie. Ils connaissent les œuvres modernes ; malgré cela, ils saisissent toujours la *tmèse* du *Mariage de Figaro* – la vivacité, la construction originale des actes, etc. L'œuvre garde la volonté à la jouissance et l'espace de jouissance n'est pas violé, donc les critiques sont logiquement positives, parce-que l'auteur (Beaumarchais) arrache les lecteurs de la culture de masse. De plus, selon Barthes, la jouissance peut rejallir en n'importe quelle époque et *Le Mariage de Figaro* est un cas type de ce phénomène. À l'époque contemporaine, les éléments de jouissance sont découverts et la nouveauté enlève la société de la stagnation et de la moyenne, c'est pourquoi les critiques attribuent une valeur incontestable au *Mariage de Figaro*.

D'après nous, les changements d'appréciation d'une œuvre donnée sont tout à fait divertissants. À l'époque contemporaine, nous chercherions difficilement des critiques qui déchirent complètement *Le Mariage de Figaro*. À vrai dire, c'est presque le contraire, *Le Mariage de Figaro* est un drame souvent mis en scène. Nous déduisons encore un immense avantage de cette pièce de théâtre ; c'est l'intemporalité, de laquelle Beaumarchais a doté cette comédie. Grâce à cette intemporalité, les metteurs en scène ont la possibilité de l'aménager selon leurs propres visions et facultés. Pour les besoins de la cause, ils peuvent transformer la pièce pour les grands ou les petits plateaux. Selon les conditions, elle devient une comédie simple pour s'amuser et se dégager. Ou elle devient une pièce sérieuse avec un sens politique caché. Cette variabilité et la gamme large de réalisation, causée peut-être par un thème, augmentent la valeur artistique de la pièce.

Cette comédie est aussi vraiment favorite parmi les acteurs, qui disent que ce n'est pas difficile de se mettre dans la peau de leurs personnages. C'est possible grâce à la franchise des personnages. Naturellement, les personnages ont leurs caractéristiques données, mais ils peuvent simplement se mettre au diapason d'un acteur donné et de ses aptitudes et expériences.

CONCLUSION

Sur la base des analyses des critiques littéraires, nous sommes maintenant capables d'estimer les valeurs esthétiques et artistiques du *Mariage de Figaro*, de plus nous connaissons les circonstances qui influençaient la création de Beaumarchais mais aussi la réception de la comédie par le public de l'époque. Les réactions (donc les critiques) correspondent dans les aspects principaux à la théorie de Tomáš Kulka. Nous avons trouvé que les critiques d'époque ne comprenaient pas réellement le sens du texte de Beaumarchais parce qu'ils critiquaient son style d'écriture, son intrigue, ils décrivaient ses actes comme confus et illogiques. Naturellement, ils condamnaient aussi son thème qui est obscur, immoral et repoussant. La valeur esthétique, mais bien sûr artistique, est nulle, selon eux.

En revanche, les critiques postérieurs et contemporains considéraient l'œuvre comme un revirement de la création dramatique. Ils appréciaient les éléments originaux, innovants – donc le sujet principal de la comédie, la satire de la noblesse et du gouvernement, la langue vivante, etc. Les critiques s'occupaient et confirmaient plutôt la valeur artistique (presque selon l'allégation de Kulka). Ce qui est curieux, c'est le fait que quelques, disons la plupart des critiques, appréciaient positivement aussi les éléments esthétiques à la différence des critiques d'époque. Nous trouvions même des critiques contemporains qui reprochaient les défauts esthétiques à Beaumarchais, mais c'était la minorité. Nous expliquons cette diversité des opinions par une affirmation que les critiques d'époque étaient excessivement influencés par l'indignation du thème scandaleux donc ils projetaient leurs émotions dans l'appréciation des éléments esthétiques.

En partant de ces résultats, nous avons trouvé plusieurs différences dans les exemples que Tomáš Kulka présente dans sa théorie. Les premières, ces sont les qualités esthétiques, elles ne sont pas vraiment de mauvaise qualité (comme *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso). Les critiques modernes ne confirmaient pas cette affirmation. La critique négative d'époque était liée au choix du thème. Bien sûr, nous voyons la différente réception par les citoyens ou par la bourgeoisie – seulement le roi, le gouvernement et les critiques étaient à l'opposition, au contraire, la peinture de Picasso était répudiée par tout le monde. Ici, nous présentons les distinctions de cas

du *Mariage de Figaro*, mais dans les points principaux, l'œuvre est identifiée avec la théorie de Kulka et montre la valeur artistique selon « la stratégie » donnée.

Si nous généralisons nos résultats à la littérature, nous trouvons deux effets fondamentaux. Au plus tôt, nous nous orientons vers les influences de la théorie littéraire. La théorie de Tomáš Kulka éclaircit les changements de la compréhension et de l'emprunt des œuvres littéraires. Beaucoup d'écrivains se rencontraient avec un échec, une incompréhension, un refus pendant leur vie, leurs œuvres et leurs styles d'écriture étaient effrayants, révoltants, hors norme. Ses auteurs apportaient de nouvelles techniques, des thèmes insolents, etc. mais la société de ce temps-là n'était pas prête à ces grandes nouveautés. C'est pourquoi ces ouvrages n'avaient pas de succès immédiatement. Comme exemple, nous donnons les livres du Marquis de Sade qui bouleversaient énormément les lecteurs. Les histoires de Sade étaient une trop grande bouchée pour les gens de XVIII^{ème} siècle. Nous suivons une aventure ressemblante dans les recueils de Poètes maudits ou les poèmes dada. Mais la société s'est développée et sous l'influence du temps et de la distance temporelle les œuvres, réprouvées auparavant, deviennent célèbres, révolutionnaires, exaltées en raison de leur originalité et de leur fraîcheur – leur valeur artistique a augmenté. Tomáš Kulka explique cette transformation et il fait une ébauche des différences entre les œuvres connues et oubliées.

La théorie de Kulka intervient aussi dans la critique littéraire. Kulka montre que l'œuvre littéraire ne devrait pas être esthétiquement parfaite pour réussir et s'imposer. Il prouve que nous devons suivre aussi le potentiel d'une œuvre pendant l'appréciation. Par conséquent, si le style d'écriture pronostique le nouveau mouvement, la révolution, etc.

La théorie de Barthes apprécie les affirmations émergeant de la théorie de Kulka. Le concept de Barthes est basé sur deux valeurs qui sont proposées par des textes de plaisir et de jouissance. Ces termes sont vraiment semblables aux termes de Kulka. Nous pouvons bien comparer le texte de jouissance à la valeur artistique et le texte de plaisir à la valeur esthétique. Les textes de plaisir, ou bien les œuvres de plaisir, peuvent être de haute qualité, mais elles sont souvent appréciées seulement à certaine époque. À la différence de ces textes, la valeur des œuvres de jouissance est stable ou elle s'accroît. Les œuvres sont dotées d'un élément original, grâce auquel

elles gagnent une plus-value. Ici, nous voyons la similitude entre la théorie de Kulka et de Barthes.

Si nous comparons les deux théories un peu plus en détails, nous trouvons quelques points positifs et aussi négatifs de chaque théorie. Tomáš Kulka présente les informations plus concrètement, il délimite les différences entre la valeur esthétique et artistique, il donne des explications exactes, claires. De plus, il ne damne pas les œuvres de bas niveau, par contre, il explique et montre les décalages de l'appréciation et de la compréhension des œuvres artistiques. Son style d'écriture est encore vraiment démonstratif, parce-qu'il présente beaucoup d'exemples. Nous avons trouvé aussi des défauts. Tomáš Kulka base sa théorie plutôt sur les pièces d'arts plastiques (mais il ne dit pas que ses règles sont valables seulement pour les Beaux-Arts). Et encore, il présente ses conclusions d'une façon un peu simple, peut-être pour un lecteur majoritaire. Donc, il pourrait utiliser un style plus professionnel.

Nous nous orientons vers les points positifs de la théorie de Barthes ; tout d'abord, c'est son orientation uniquement vers la littérature et aussi ses exemples. De plus, il s'est intéressé au contexte et aux circonstances de la genèse d'une œuvre donnée et il cherche ses qualités internes et son potentiel caché. Mais d'autre part, nous avons trouvé des inconvénients ; Barthes s'occupe principalement de livres modernes. Et encore, son style d'écriture est un peu trop philosophique, donc il est plus ouvert et il permet plusieurs interprétations. Il ne donne pas des règles de groupement strictes ou concrètes.

Finalement, la valeur artistique est encore renforcée par les œuvres qui suivaient *Le Mariage de Figaro*. Nous citons l'opéra *La Noce de Figaro* (*Le nozze di Figaro*) du compositeur Wolfgang Amadeus Mozart, qui a traité l'original de la pièce de théâtre. De plus, le compositeur allemand a utilisé la thématique de la vie et de l'œuvre de Beaumarchais pour écrire son propre drame qui s'appelle *Beaumarchais aneb zrození Figara*. Son texte débute par deux phrases qui résument la valeur complète de la création de Beaumarchais :

« Pinguin : Mon fils, chacun d'entre nous pourrait raconter une petite histoire.

Beaumarchais : Un jour, les petites histoires seront le grand historique. »⁵²

⁵² « Pinguin : Synku, každý z nás by mohl vyprávět nějakou malou historku. Beaumarchais : Jednou bude z malých historek velká historie, » (WOLF, Frichrich. *Beaumarchais aneb zrození Figara*. Praha : Dillia, 1976, p. 1.).

BIBLIOGRAPHIE

- [1] A. H. *Un chef-d'œuvre éblouissant*. Le Figaro, le 24 septembre 2007. p. 17.
- [2] BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha : Triáda, 2008. 96 p. ISBN 978 80 86138 90 9
- [3] BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron. *La folle journée ou Le Mariage de Figaro*. Paris : Librairie Générale Française, 1989. 286 p. ISBN 2253051381.
- [4] BĚLIČEK, Pavel. *Dějiny literární estetiky: Od antiky až po romantismus I*. Volume I, Praha: Urania, 2009. 390 p. ISBN 80 865 800 75
- [5] BLAHNÍK, Vojtěch Krisian. *Světové dějiny divadla*. Praha: družstvo Máje, 1929. 622 p.
- [6] BORDONOVE, Georges. *Ludvík XV. – Milovaný – nemilovaný král*. Praha: Brána, 2006. 267 p. ISBN 80 7243 297 4
- [7] BROGAN, Hugh. *Alexis de Tocqueville: prorok demokracie ve věku revoluce*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2011. 555 p. ISBN 978 80 7325 251 9
- [8] COMBEAUD, Bernard. *Le Mariage de Figaro (édition original de 1785)*. Paris, 1991. 251 p.
- [9] FRANTZ, Pierre et MARCHAND, Sophie. *Anthologie de L'avant-scène théâtre. Le théâtre français du XVIIIe siècle*. Paris: L'Avant-scène théâtre, 2009. p. 455.
- [10] FURET, François. *Francouzská revoluce. Díl 1. Od Turgota k Napoleonovi 1770 – 1814*. Praha: Argo, 2004. 450 p. ISBN 80 7203 452 9
- [11] GROSSMAN, Jan. *Mezi literaturou a divadlem I*. Praha: Torst, 2013. 736 p. ISBN 978 80 7215 464 7
- [12] HRDINOVÁ, Radmila. *Pod Palmovkou tradici kvality neporušili*. Právo, le 5 février 2002. p. 16
- [13] KAHN, Gerard. *Beaumarchais, Le Mariage De Figaro: Edition Critique Avec les Variantes de la Version Scenique Originale*. Oxford : Voltaire Foundation, 2002, 520 p. ISBN 0729408027.
- [14] KAZDA, Jaromír. *Kapitoly z dějin divadla*. Praha: H&H, 1998. 252 p. ISBN 80 86022 25 0
- [15] KULKA, Tomáš. *Umění a falzum – Monismus a dualismus v estetice*. Praha: Academia, 2004. 184 p. ISBN 80 200 0954 X
- [16] KULKA, Tomáš, CIPORANOV, Denis. *Co je umění?*. Praha: Pavel Mervart, 2010. 440 p. ISBN 978 80 87378 46 5
- [17] LARTHOMAS, Pierre. *Le Mariage de Figaro – La Mère coupable*. Paris: Gallimard, 1984. 448 p.
- [18] LECARPENTIER, Sophie. *Le langage dramatique dans la trilogie de Beaumarchais: Efficacité, gaieté, musicalité*. Saint-Genouph : Libr. Nizet, 1998, 193 p. ISBN 2707812366.
- [19] LEMONNIER - DELPY, Marie – Françoise. *Nouvelle étude thématique sur Le Mariage de Figaro de Beaumarchais*. Paris : Sedes, 1987. 258 p. ISBN 2718119608.
- [20] OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 248 p. ISBN 978 80 7325 125
- [21] PATEROVÁ, Jana. *Komedie s nečekanými významy*. Lidové noviny, le 25 décembre 2002, p. 8.
- [22] POREL, Paul et MONVAL, Georges. *Le Mariage de Figaro, histoire de la représentation du 27 avril 1784*. Théâtre national de l'Odéon, 1877. 22 p.

- [23] PROKOP, Vladimír. *Dějiny literatury od starověku do počátku 19. století*. Sokolov: O. K. Soft, 2003. 61 p.
- [24] SCHERET, Jacques. *La Dramaturgie classique*. Paris: Armand Colin, 2014. 452 p. ISBN 978 22002 912 73
- [25] SILBER, Martin. *Un air de liberté et tout le plaisir du texte dans « Le Mariage de Figaro »*. Le Monde, le 29 septembre 2007. p. 15.
- [26] SOLIS, René. *Vent de folie pour Figaro*. Le Libération, le 24 septembre 2007. p. 16.
- [27] ŠIMEK, Otokar. *Dějiny francouzské literatury v obrysech. 4. díl, Literatura 18. a. 19. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. 635 p.
- [28] VOŽDOVÁ, Marie. *Francouzský vaudeville. Geneze a proměny žánru*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2009. 304 p. ISBN 978 80 244 2485 9
- [29] WOLF, Frichrich. *Beaumarchais aneb zrození Figara*. Praha: Dillia, 1976. 95 p.

ANNOTATION

Jméno, příjmení: Eliška Hrbáčková

Název fakulty a katedry: Filozofická fakulta, katedra romanistiky

Název diplomové práce: *Le Mariage de Figaro* et ses valeurs littéraire et esthétique en XVIII^{ème} et XXI^{ème} siècle

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jiřina Matoušková

La quantité du signe: 111 377

La quantité des titres de littérature utilisée: 29

Les mots clés: *Le Mariage de Figaro*, le théâtre français, la société française du XVIII^e siècle, le dualisme artistique, l'analyse de la critique, la valeur esthétique et artistique

Ce travail littéraire est la connexion de la théorie artistique et de l'analyse de *Le Mariage de Figaro*. À l'aide de cette connexion nous voudrions découvrir comment se développe la valeur artistique pendant les siècles. Nos thèses initiales sont la théorie artistique de Tomáš Kulka, un théoricien esthétique, et la théorie littéraire de Roland Barthes. Pour gagner l'appréciation (de *Le Mariage de Figaro*) de grande qualité, nous analysons les critiques du XVIII^e siècle et bien entendu les critiques contemporaines. Sur la base de ces éléments, nous déterminons le glissement de l'appréciation et donc de la valeur artistique.

Keys words: *The Marriage of Figaro*, the French theatre, the French society of 18th century, the dualism artistic, the analysis of critical review, the value aesthetic and artistic

This literary work is the connection of the theory artistic and the analysis of *The Marriage of Figaro*. By means of this connection we would discover how develop the value artistic during the centuries. Our startings theses are the theory of Tomáš Kulka, the aesthetical theorist, and the theory of Roland Barthes. For gain the evaluation of high-quality (of *The Marriage of Figaro*) we analyse the critical reviews of 18th century and of course the contemporary criticals reviews. On the basis of these elements we determine the movement of evaluation and of the value artistic too.

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2013/2014

Studijní program: Humanitní studia
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Francouzská filologie - Žurnalistika (FF-ŽU)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
HRBÁČKOVÁ Eliška	Lešetín 260, Zlín	F120030

TÉMA ČESKY:

Le Mariage de Figaro et ses valeurs littéraire et esthétique en XVIII eme et XXI eme siecle

NÁZEV ANGLICKY:

The Marriage of Figaro and the work´s literary and aesthetic value in 18th and 21st century

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jiřina Matoušková - KRF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

1. L´auteur dans le contexte littéraire de l´époque
2. Présentation et analyse thématique du Mariage de Figaro
3. L´évolution de compréhension du sujet de la piece

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

La littérature primaire:

Beaumarchais de, Pierre-Augustin Caron, Le Mariage de Figaro, Paris, Brodard et Taupin, 1989.

La littérature secondaire:

Blahník, Vojtěch Krisian, Světové dějiny divadla, Praha, družstvo Máje, 1929.

Kazda, Jaromír, Kapitoly z dějin divadla, H&H, Jihočany, 1998.

Šimek, Otakar, Dějiny francouzské literatury v obrysech IV, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha, 1962, str.

Bělíček, Pavel, Dějiny literární estetiky I, Urania, Praha, 2009.

Kulka, Tomáš, Umění a falzum, Academia, Praha, 2004.

Voždová, Marie, Francouzský vaudeville, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2009.

Osolsobě, Petr, Kierkegaard o estetice divadla a dramatu, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno, 2007.

Kulka, Tomáš, Ciporanov, Denis, Co je umění?, Univerzita Karlova v Praze, Praha, 2010.

Podpis studenta: Datum:

Podpis vedoucího práce: Datum: