

« LES DIDASCALIES DANS LA MÈRE COUPABLE DE BEAUMARCHAIS OU QUAND LE DRAMATIQUE TEND VERS LE NARRATIF ET LE PICTURAL »

Anne Coudreuse

Université Paris 13, CENEL (Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires)

La Mère coupable, dernière pièce de la trilogie de Beaumarchais, a été terminée au début de 1791, lue probablement dans quelques salons, et proposée en février aux Comédiens-Français qui l'acceptèrent. Elle leur fut retirée à la fin de l'année, car les relations de l'auteur avec la compagnie n'étaient pas bonnes ; en effet le problème des droits d'auteur, pour lesquels Beaumarchais mena une campagne très vive, n'était pas encore réglé. La pièce fut finalement jouée dans une salle neuve, au théâtre du Marais, le 26 juin 1792, pour quatorze représentations. En 1793, ses amis publient la pièce, pour prévenir une contrefaçon infidèle, en censurant « le peu de mots » qui « auraient pu effaroucher des oreilles nouvellement républicaines ». Le 5 mai 1797, la pièce est représentée à la Comédie-Française, telle qu'elle avait d'abord été écrite. C'est un triomphe éphémère pour l'auteur qu'on fait monter sur scène, puisque la pièce n'a que cinq représentations. Beaumarchais en donne la même année une édition correcte, précédée d'une courte préface, « Un mot sur *La Mère coupable* ». On connaît trois manuscrits de la pièce, dont un est conservé dans les papiers de famille, et un autre à la Comédie-Française. Beaumarchais évoque dès le début de sa préface « tout le roman de la famille Almaviva » (p. 599, dans l'édition de la Pléiade). Dans *La Mère coupable*, les personnages sont pris vingt ans après *Le Mariage de Figaro*. La caractérisation générique de « roman », à propos d'un drame, donc d'un genre dramatique, suggère une hybridation générique et un mélange des genres et des formes caractéristiques de l'esthétique et des mutations littéraires du XVIII^e siècle. Elle suppose une utilisation spécifique du temps et une intrusion de la temporalité romanesque dans la temporalité dramatique, comme nous l'avons analysé dans *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*. Nous ne reprendrons pas ici cette démonstration, mais nous mettrons en évidence la façon dont les didascalies participent de cette intrusion du romanesque et du narratif dans le dramatique. Dans « Un mot sur *La Mère coupable* », Beaumarchais utilise à plusieurs reprises des métaphores picturales. Il affirme que sa pièce est « un tableau des peines intérieures qui divisent bien des famille » (601). Il parle de ce qu'il a voulu « peindre et graver dans tous les esprits » (601). Ces références au roman et à la peinture croisent leurs effets quand il prend Diderot comme modèle :

Diderot, comparant les ouvrages de Richardson avec tous ces romans que nous nommons « l'histoire », s'écrie, dans son enthousiasme pour cet auteur juste et profond : « Peintre du cœur humain ! c'est toi seul qui ne mens jamais ! » Quel mot sublime ! Et moi aussi, j'essaye encore d'être peintre du cœur humain ; mais ma palette est desséchée par l'âge et les contradictions. *La Mère coupable* a dû s'en ressentir ! (p. 602-603)

Comme l'écrit Pierre Frantz, « la peinture devient l'utopie du théâtre »¹. Cela implique une prise en compte et une représentation nouvelles du corps, qui ont une grande incidence sur l'écriture didascalique. Pierre Frantz opère un rapprochement entre les théories de Diderot, qui ont beaucoup influencé Beaumarchais, et celles d'Antonin Artaud :

Le point commun à la réflexion théorique de Diderot et d'Artaud réside dans le fait qu'elle vise à décentrer, à déporter la pensée esthétique de sa tradition logocentrique, à la pervertir en la saisissant d'une sensualité sans hiérarchie. Artaud affirme que le langage « doit satisfaire

¹ P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 39.

d'abord les sens »² et Diderot pense de même. L'enjeu est simple : faire place au corps, sur scène et dans la salle. La conception classique de la *mimésis* s'en trouve bouleversée³.

L'intrusion du romanesque dans le drame se manifeste dans les didascalies qui se développent comme un discours interstitiel à la parole. C'est ce que montre Béatrice Didier dans son étude sur les manuscrits de *La Mère coupable*:

Dans les trois états du texte [...] nous constatons, d'un stade au stade suivant, un accroissement progressif de ces didascalies d'expression, mais aussi des didascalies qui indiquent les costumes et les gestes des personnages⁴.

Beaumarchais ajoute certains jeux de scène muets, qui peuvent contredire les paroles auxquelles ils sont parallèles⁵. Grâce aux didascalies, les objets prennent une plus grande réalité ou une plus grande présence sur la scène. Leur fonction est essentielle dans la dramaturgie de *La Mère coupable*. Dès l'exposition, les « fleurs obscures » dont Suzanne fait un bouquet annoncent la couleur de la pièce et lui donnent symboliquement et visuellement sa tonalité macabre. Une variante propose pour « obscures » « de couleur sombre », et ce sera bien la couleur de ce drame. Suzanne « attache le bouquet » d'un crêpe noir dans la première scène. Dès la troisième scène, on verra apparaître Bégearss « en uniforme, un crêpe noir au bras », mais cette fois la couleur du deuil est employé par feinte pour justifier un faux héritage et permettre un détournement d'argent. Les signes ne sont pas univoques et peuvent se retourner. Ce qui se voit ne dit pas forcément la vérité et c'est le jeu entre les paroles dites et les indications scéniques qui permet au spectateur d'y accéder. Dès la scène 2, Figaro indique à Suzanne qu'elle doit être attentive à toutes les manifestations du corps, qui échappent à leur ennemi et peuvent le trahir. Et c'est du même coup une façon pour le dramaturge Beaumarchais de donner une sorte de mode d'emploi de son drame au spectateur : « Mais saisir, en parlant, les mots qui lui échappent, le moindre geste, un mouvement : c'est là qu'est le secret de l'âme ! » Parallèlement à cette traque des signes, ces acteurs de bonne foi doivent mettre en œuvre de faux signes pour piéger cet acteur de mauvaise foi qu'est Bégearss, « l'autre Tartuffe », comme l'indique le premier titre de la pièce. C'est dans l'illusion de l'illusion que sortira la vérité. Ces acteurs jouant au second degré annoncent les vertiges du théâtre de Pirandello. C'est ainsi qu'on voit à la scène 2 Figaro « feignant de lui donner un soufflet » et Suzanne « feignant de l'avoir reçu », puis « feignant de pleurer » à la scène 3. Grâce aux didascalies, le spectacle est à double-fond : réel pour Bégearss, fictif pour le spectateur. Les didascalies participent donc de la construction éthique de la pièce, en créant une complicité de jeu et de plan entre certains acteurs et la salle, ce qui exclut celui qui connaît le double-fond de l'écrin, mais pas celui de la scène. Cette scène de ménage fictive en tre Figaro et Suzanne, annonce celle, réelle, entre le comte et la comtesse, mais laisse aussi prévoir qu'elle pourra se retourner en fiction à son tour, quand tous les personnages seront réconciliés et le traître exclu. De même l'écrin à double-fond, qui contenait des lettres révélatrices de Chérubin et de la Comtesse, est indispensable dans l'intrigue et dans ses péripéties, tout comme le bracelet où figure une miniature de

² A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, p. 54.

³ P. Frantz, *op. cit.*, p. 30.

⁴ B. Didier, « Inscriptions de régie dans les manuscrits dramatiques et musicaux de la fin du XVIII^e siècle », *Genesis*, n° 7, 1995, p. 85-105, p. 96.

⁵ p. 617, 622, 626.

Chérubin: l'objet a une telle présence qu'il provoque l'évanouissement dramatique de la comtesse. Ces deux objets sont introduits sur scène dès le premier acte, à la scène 8, par des didascalies qui font penser à l'esquisse d'un roman, si on les lit à la suite, sans faire intervenir le dialogue auquel ne se réduit pas le texte de théâtre :

Le comte tire de sa poche un bracelet entouré de brillants
(il met la main à ses yeux) (615)
Le comte : le bracelet est fait, le portrait du page est dedans...
Le comte a enlevé le bracelet de l'écrin.
Il y substitue l'autre.
Bégearss feint de s'y opposer. Ils tirent chacun l'écrin de leur côté ; Bégearss fait ouvrir adroitement le double fond et dit avec colère : « Ah ! voilà la boîte brisée !
Il s'éloigne. Le comte tient des papiers et lit. Bégearss le regarde en dessous, et s'applaudit secrètement.
Le comte : (Il se jette sur un fauteuil.)

On se rend compte que le fameux fauteuil du *Mariage de Figaro*, qui permettait toute une série de jeux de scène comiques, est passé du côté du pathétique et du drame. L'essentiel de la scène passe par le jeu des acteurs, la pantomime, plus que par le dialogue. On retrouve cette intrusion du romanesque grâce aux accessoires introduits sur la scène, et soigneusement notés dans les didascalies, à la scène 16 de l'acte II : « Figaro, arrivant avec l'équipage du thé, Suzanne, de l'autre côté, avec un métier de tapisserie ». Une didascalie située à la fin de la scène 9 de l'acte III peut également retenir notre attention, car elle constitue une sorte de narrativisation du dialogue. Le comte et Bégearss sortent, et on lit la phrase suivante : « On n'entend pas le reste ». La didascalie l'emporte sur le dialogue, à propos de paroles effectivement prononcées, mais dont l'effet majeur est de ne pas être entendues. On voit toute la richesse d'une telle indication pour un metteur en scène et des acteurs, auxquels est laissée toute latitude pour improviser ce dialogue mal entendu puisque les acteurs sont presque déjà dans la coulisse, mais qui doit porter sur le « reçu » évoqué juste avant, et qui échappe à Figaro. Enfin, on voit un autre détail apparaître dans les didascalies de la scène 4 de l'acte IV, qui manifeste bien ce sens du réel nouveau dans le théâtre du XVIII^e siècle et qui le rapproche de l'univers du roman :

Bégearss, riant sardoniquement (Il pétrit dans sa boîte une prise de tabac, d'un air content de lui.)
Bégearss, bien fat
Bégearss, prenant son tabac en plusieurs fois
Bégearss, d'un ton bien fat, secouant le tabac de son jabot

Les objets très souvent, comme l'écrin, le bracelet ou les lettres portent le pathétique du drame et le font sortir de l'esthétique du théâtre classique qui refusait le mouchoir de Desdémone ou la toge de Jules César exhibée par Marc-Antoine dans le théâtre de Shakespeare. Comme l'écrit Béatrice Didier, « la présence des objets est [...] un de ces éléments qui amène le drame à côtoyer le romanesque, et parfois le réalisme »⁶. Les critiques ont en effet montré que le roman au XVIII^e siècle voit se développer un souci du réel, qu'ils préfèrent souvent ne pas appeler réalisme, par l'apparition dans la diégèse d'objets, de repas, de scènes quotidiennes qui renvoient aux *realia*. Les didascalies tirent également le drame du côté de la peinture, par la constitution de tableaux vivants dans lesquels le pathétique se déploie. Ces scènes qui évoquent les tableaux de Greuze seront retenues avec prédilection par les illustrateurs. Le corps et en particulier celui, pathétique, de la comtesse devient un corps parlant, comme dans la scène où Bégearss la

⁶ B. Didier, *op. cit.*, p. 98.

force à brûler les lettres de Chérubin et dans celle où son corps évanoui a toutes les apparences d'un corps mort. Le théâtre et la peinture conjuguent leurs effets et leurs codes esthétiques pour produire une sorte d'immobilisation sur image que Diderot recherchait déjà, dans *La Religieuse* et dans ses écrits théoriques sur le théâtre. Dans le *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot écrit : « Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau »⁷. Et dans *l'Essai sur la peinture*, il est encore plus clair :

Un comédien qui ne se connaît pas en peinture, est un pauvre comédien ; un peintre qui n'est pas physionomiste, est un pauvre peintre⁸.

Dans *La Dramaturgie de Hambourg*, Lessing définit également l'art de l'acteur en le référant à la peinture. Pierre Frantz commente ainsi cette hybridation de formes esthétiques :

La pantomime apporte donc à « l'effet tableau » un concours essentiel. Elle est descriptive, et même narrative⁹.

Les indications scéniques trouvent leur justification chez Diderot, dans un détour par la peinture :

Appliquez les lois de la composition pittoresque à la pantomime, et vous verrez que ce sont les mêmes [...] Lorsque chacun est maître de son rôle, il n'y a presque rien de fait. Il faut mettre les figures ensemble, et les rapprocher ou les disperser, les isoler ou les grouper, et en tirer une succession de tableaux tous composés d'une manière grande et vraie¹⁰.

La différence entre le texte romanesque et le texte didascalique est simplement quantitative. On peut donc comme Pierre Frantz parler de « contamination générique » : « la présence directe du discours de l'auteur a pour conséquence [...] de rapprocher le drame du roman »¹¹.

Sur le théâtre l'écriture du corps se déploie dans tous ses effets, en particulier grâce aux didascalies que Pierre Frantz décrit comme une « voix off » permanente « dont le destinataire est incertain »¹². *La Mère coupable* de Beaumarchais en fournit une illustration exemplaire. Les didascalies orientent précisément le jeu des acteurs et les mouvements qu'ils doivent faire pour accompagner le texte. On voit ainsi Florestine implorer la bénédiction de la Comtesse, à la scène 9 de l'acte IV : « Maman, ayez pitié de nous..., bénissez vos enfants! ils sont bien malheureux ! » Et la didascalie précise : « Elle se jette à genoux, Léon en fait autant ». La gémissement, dans ce contexte profane, récupère la valeur sacrée qu'elle a dans le rituel chrétien. La Comtesse est une sorte de prêtresse laïque habilitée à pratiquer l'imposition des mains.

Il s'agit dans la Bible d'un rite de transmission d'une bénédiction ou d'un pouvoir¹³. Elle crée une relation spéciale entre celui qui la donne et celui qui la reçoit. Elle peut être soit le geste d'une simple bénédiction, par lequel Jacob adopte et bénit les fils de Joseph par exemple, soit le moyen d'opérer une guérison, soit le moyen de communiquer l'Esprit-Saint aux baptisés. Par ce geste, on consacre un homme en vue d'une fonction particulière: ainsi les Lévites, serviteurs de Dieu¹⁴, Josué, chef de la

⁷ D. Diderot, *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Le Club français du livre, 1969-1973, t. III, p. 491.

⁸ *Ibid.*, CFL, VI, p. 278.

⁹ P. Frantz, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰ D. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, CFL, III, p. 458.

¹¹ P. Frantz, *op. cit.*, p. 149.

¹² *Ibid.*, p. 150.

¹³ Voir l'Épître aux Hébreux, 6, 2: "C'est pourquoi, laissant l'enseignement élémentaire sur le Christ, élevons-nous à l'enseignement parfait, sans revenir sur les articles fondamentaux du repentir des œuvres mortes et de la foi en Dieu, de l'instruction sur les baptêmes et de l'imposition des mains, de la résurrection des morts et du jugement éternel."

¹⁴ Voir Les Nombres, 8, 10: "Lorsque tu auras fait avancer les Lévites devant Yahvé, les enfants d'Israël leur imposeront les mains."

communauté¹⁵, Barnabé et Paul¹⁶, envoyés en mission reçoivent l'imposition des mains. L'Église catholique reprend ce geste pour l'ordination des diacres et des prêtres.

Dans cette scène, le pathétique provient d'une laïcisation du sacré. Loin d'avoir une valeur blasphématoire, la gémulation et l'imposition des mains deviennent les rites profanes de la France révolutionnée. Le pathos conserve la grandeur sacrée du rite chrétien en lui refusant sa signification religieuse. *La Mère coupable* serait alors révélatrice d'un mouvement qui aboutit au XVIII^e siècle à ce que Béatrice Didier décrit comme un « transfert du sacré vers des valeurs purement esthétiques ». Dès lors le sacré, sortant d'un cadre strictement religieux, deviendrait « une sorte d'amplificateur du pathétique »¹⁷. On peut également citer l'analyse de Pierre Frantz :

La laïcisation des topoï iconographiques affecte la peinture, la gravure, tout autant que le théâtre de l'époque, comme en témoigne l'œuvre d'un Greuze. Mais la laïcisation s'accompagne d'un mouvement compensatoire, d'un transfert de sacralité vers l'art, la morale et les mythes¹⁸.

A la scène 12 de l'acte IV, on voit la Comtesse en prière, « seule, un genou sur un fauteuil ». C'est une didascalie bien singulière, qui indique que le rite chrétien de la prière n'est qu'à moitié respecté. Pour prier, le croyant se met à genoux sur un prie-Dieu, dans un espace consacré à la prière, et le plus souvent dans une église. Or dans cette scène, le meuble utilisé pour la prière est un fauteuil: le rituel chrétien est contaminé par le drame familial ; comme l'évocation, dans le deuxième acte, du chocolat, du thé ou de « la robe à peigner » de la Comtesse, le fauteuil symbolise ici l'émergence de la vie privée comme valeur au cours du XVIII^e siècle.

Cette scène de prière présente une autre originalité: le mot « genou » est au singulier, comme si le corps de la Comtesse était scindé entre le rite religieux de la prière et la demande toute profane d'une résolution du conflit familial par la réconciliation entre le Comte et Léon. Autant qu'à Dieu, la prière de la Comtesse s'adresse donc au père de famille. Le drame est investi par tout un refoulé religieux et « la figure du père est une métaphore de celle de Dieu, et d'autant plus que le christianisme répète à l'envi que Dieu est père »¹⁹.

La confusion entre la figure divine et celle du père est encore plus évidente dans la scène suivante. Le dialogue de la Comtesse avec Dieu double le dialogue avec le Comte quand ce dernier devient trop difficile, et en particulier au moment où le Comte lit à haute voix les lettres accusatrices. Cette scène de théâtre et de ménage que la Comtesse redoute comme le « jugement dernier » ne se joue pas seulement devant le tribunal de Dieu; la Comtesse attend le jugement et l'absolution du Comte. Or cette absolution n'est pas conforme au sacrement de la confession. C'est finalement la faute du Comte qui libère la Comtesse de sa culpabilité. Cette indulgence réciproque est une solution laïque qui ne requiert nulle intervention divine. Le pathos religieux est réinvesti sur le corps souffrant de la Comtesse; son effet est plus esthétique que moral.

Les genoux sont au centre de la deuxième scène du dernier acte, au moment de la réconciliation entre Léon et le Comte. La Comtesse engage Léon à « embrasse[r] les genoux de [s]on généreux protecteur ». On remarque que cette périphrase lui permet de

15. Voir Les Nombres, 27, 18: "Yahvé répondit à Moïse: Prends Josué, fils de Nûn, homme en qui demeure l'esprit. Tu lui imposeras la main."

16. Voir Les Actes des Apôtres, 13, 3: "Or un jour, tandis qu'ils célébraient le culte du Seigneur et jeûnaient, l'Esprit Saint dit: "Mettez-moi donc à part Barnabé et Paul en vue de l'œuvre à laquelle je les ai appelés." Alors, après avoir jeûné et prié, ils leur imposèrent les mains et les laissèrent à leur mission."

17. Béatrice Didier, *Beaumarchais ou la passion du drame*, P. U. F, "Écrivains", 1994, p. 170.

18 P. Frantz, *op. cit.*, p. 172.

19. *Ibid.*, p. 100.

ne pas utiliser le mot « père » qui est tabou dans ce drame de la filiation, comme le montre la dernière réplique du Comte à la fin du deuxième acte:

Léon
Mon père!...

Le Comte, *dédaigneux*
Laissez à l'artisan des villes ces locutions triviales. Les gens de notre état ont un langage plus élevé. Qui est-ce qui dit *mon père*, à la Cour, monsieur? Appelez-moi *monsieur*! Vous sentez l'homme du commun! Son père!...²⁰

La dernière phrase, dans laquelle transparaît la morgue aristocratique du Comte dès que l'on touche à une question aussi viscérale que les liens du sang, a été supprimée dans l'édition de 1793 qui a été faite non par Beaumarchais, mais par « des amis de l'auteur ». Les mots de la parenté sont des mots dangereux qui sont remplacés par des points de suspension dans la scène dramatique de l'acte IV, 8, comme dans ces jeux où il est interdit de prononcer tel ou tel mot. Ni oui, ni non, ni père, ni fils, la parenté ne peut se dire dans ce roman familial que par l'ellipse ou la périphrase.

Au moment où Léon « veut se mettre à genoux », dans un mouvement qui annonce la gestuelle outrancière du mélodrame, le Comte « le relève », relevant du même geste la Comtesse éplorée (« votre mère ») de sa faute. Cette scène est comparable au pardon du marquis des Arcis dans *Jacques le Fataliste*. Les deux écrivains traitent sur le même mode pathétique des questions essentielles de parenté. Alors que le marquis des Arcis reconnaît la marquise comme sa femme, le Comte n'est pas encore capable d'appeler Léon son fils. Seul le lien maternel est indubitable et permet d'éluder la question plus suspecte de la paternité.

Dans *La Mère coupable*, le pathos se manifeste autant dans le dialogue que dans les didascalies, car il se traduit visuellement par un désordre du corps, à tel point que l'on pourrait établir un tableau clinique des symptômes de la Comtesse. Rien n'est épargné dans cette écriture organique de la crise familiale: convulsions (IV, 13), évanouissements (IV, 13-17), tremblements (IV, 13), prosternation (IV, 17), suffocation (IV, 16), délire (IV, 13; V, 1), étouffements (III, 1; III, 4; IV, 13; IV, 18), tous les signes corporels traduisent des émotions paroxystiques proches de la folie. Suzanne « un peu troublée » en donne un tableau complet dans un raccourci dont la valeur comique, indéniable pour un lecteur moderne, n'était sans doute pas programmée aussi clairement par Beaumarchais:

Monsieur Bégearss, de quoi s'agit-il donc? Toutes les têtes sont renversées! Cette maison ressemble à l'hôpital des fous! Madame pleure; mademoiselle étouffe; le chevalier Léon parle de se noyer, monsieur est enfermé et ne veut voir personne.²¹

On voit donc bien comment dans cette dernière pièce de la trilogie de Beaumarchais, l'écriture didascalique fait tendre le dramatique vers le narratif et vers le pictural. Pour des auteurs qui en général comptaient peu aux yeux des comédiens, surtout des Comédiens-Français, « l'écriture didascalique est un peu l'écho d'une frustration »²², comme l'écrit Pierre Frantz. Le destinataire idéal de ce texte en italique est le metteur en scène encore à naître, car, comme le signale fort lucidement Beaumarchais dans l'Avertissement de *Les Deux Amis* : « Si le drame par cette façon

²⁰ Beaumarchais, *op. cit.*, Acte II, scène 12, variante *b.* de la p. 619, p. 1493.

²¹ *Ibid.*, Acte III, scène 4.

²² P. Frantz, *op. cit.*, p. 145

de l'écrire perd quelque chaleur à la lecture, il y gagnera beaucoup de vérité à la représentation ». Alors que Pierre Larthomas, dans son édition de 1988, pour la Bibliothèque de la Pléiade, pense que si la pièce a quelque chance d'être rejouée, ce sera uniquement sous la forme de l'opéra créé d'après le drame en 1965 par Darius Milhaud, Jean-Pierre Vincent a donné une mise en scène de *La Mère coupable* en 1991 à la Comédie-Française. Cette reprise inespérée par un grand metteur en scène prouve la vitalité de cette pièce dont on décrit l'auteur comme à bout de souffle et usé. Cette renaissance du drame, sur une grande scène, à deux siècles d'intervalle, doit sans doute beaucoup aux soins qu'a apporté Beaumarchais à ses didascalies, à la précision et à la subtilité de jeu qu'elles permettent, à tous les détails visuels à laquelle elles font place, aussi bien dans le décor, que dans les costumes et les accessoires. C'est du pain béni pour un metteur en scène intelligent et inventif et on ne peut qu'espérer que le XXI^e siècle verra lui aussi des représentations de *La Mère coupable* qui, sans chercher une fidélité absolue, sauront en proposer une transposition que permettent tout à fait à la fois la richesse de ses indications scéniques et la finesse du jeu qu'elles proposent.