« LA MERE COUPABLE» DE BEAUMARCHAIS, UNE PIECE DANS LA TRADITION CLASSIQUE ?

Diana-Adriana LEFTER, Associate Professor Ph.D.,
University of Piteşti

Abstract : Beaumarchais's "La Mère coupable", the third and last play of the "Almaviva's story" has almost been forgotten in our days, even if its literary value is still important. In our opinion, this play is, from all Figaro's trilogy, the closest to the classical tradition, strongly linked to the Molière's heritage and to the Aristotle's theory about plot and characters in theatre.

Our paper is articulated in two parts: the first one analyses the classical heritage in this play, its links to the classical French tradition. We also show in this part which are the structural elements that Beaumarchais uses in order to innovate his theatre, making it specific for the XVIIIth century and announcing the theatre of the XIXth century. The second part of our paper is focused on the analysis of crying and tears in this play: the tears viewed as a manifestation of catharsis, the tears theorised by Beaumarchais in his theoretical writings, the tears that establish a strong emotional relation between the spectators and the plot of the play.

Keywords: classical French tradition, structural elements, crying, tears, catharsis

Entre la tradition classique et le renouveau des Lumières

La Mère coupable de Beaumarchais est une pièce qui s'inscrit dans le processus de rénovation esthétique du drame, au XVIII^{e} siècle, et pose des questions incontournables sur le passé culturel et politique dans le nouveau monde social, politique et culturel créé par la Révolution française. Pour Jeffrey M. Leichaman[1], cette pièce a une double valeur : elle « fait le pont entre le théâtre de l'Ancien Régime et celui du XIX^{e} siècle » et représente « une tentative de réconcilier une des grandes disputes esthétiques du milieu du siècle au moment même de la Révolution».[2]

La Mère coupable est la dernière pièce du « roman de la famille Almaviva »[3], succédant à deux comédies, plus connues, celles-ci, que le drame qui clôt la trilogie : *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro.* Les éléments unificateurs de la trilogie peuvent être retrouvés au niveau des personnages, vus dans leur évolution – et Beaumarchais lui-même avalise cette piste d'interprétation dans le *Mot sur « La Mère coupable »* – ou au

[1] Leichman, Jeffrey, M., *La Précaution inutile : Jeux, masques et Révolution dans « La Mère coupable » de Beaumarchais*, en ligne sur www.whatyoumustknowaboutthefrenchrevolutionli.wordpress.com
[2] Idem.
[3] Dans le *Mot sur « La Mère coupable »*, Beaumarchais affirme : « Parmi les vues de ces artistes, j'approuve celle de présenter, en trois séances consécutives, tout le roman de la famille Almaviva, dont les deux premières époques ne semblent pas, dans leur gaieté légère, offrir de rapport bien sensible avec la profonde et touchante moralité de la dernière ; mais elles ont, dans le plan de l'auteur, une connexion intime, propre à verser le plus vif intérêt sur les représentations de *La Mère coupable*. » (Beaumarchais, *Mot sur « La Mère coupable »* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 247).

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)

niveau des éléments dramatiques récurrents, repérables dans les trois pièces : la rivalité amoureuse et le mariage.[4]

Du point de vue technique, Beaumarchais maintient un fin équilibre entre la tradition classique et l'innovation du XVIII[e] siècle, annonçant, cette dernière, le renouvellement du XIX[e].

Tout d'abord, il s'écarte de la dramaturgie aristotélicienne, pour laquelle le « coup de théâtre » représentait la partie la plus apte à provoquer l'émotion des spectateurs. Par contre, Beaumarchais choisit de révéler tout une ou une bonne partie de l'intrigue dès le début de la pièce. Par exemple, le récepteur de la pièce est averti dès le premier acte de l'événement qui bouleversera la vie familiale des Almaviva : Rosine pleure la mort du père de son fils Léon, un père qui n'est pas son mari.

Ensuite, Beaumarchais rejette les contraintes de la comédie de caractères : « le genre sérieux présente l'action de la pièce comme le résultat d'une structure sociale dans laquelle les personnages seront insérés ».[5] Ainsi, les personnages de *La Mère coupable* n'apparaissent pas comme des êtres individuels, déchirés entre leurs vices et vertus, mais comme des êtres vivant dans une société qui les implique du point de vue social et politique. Dans le drame, la famille et son unité se trouvent aux prises avec les menaces du nouvel ordre social, ce qui remplace l'autre problème familial traité dans les comédies antérieures : la fidélité et le droit du seigneur. Comme Leichman le remarque, la pièce « engage un autre lieu de mémoire théâtral et politique, et ainsi ancre la pièce davantage dans une tradition et une culture spécifiquement françaises. Tout comme la pièce de Molière, La *Mère coupable* sert de prophylaxie contre une fausse moralité qui met en danger le bon fonctionnement de l'état. […] Ainsi les tribulations qui parcourent la pièce qui termine « le roman de la famille Almaviva » reflètent et commentent celles de la nation, une association qui est d'autant plus étroite que le clivage entre les générations s'exprime dans des termes explicitement politiques ».[6]

Enfin, Beaumarchais substitue le jeu de rôles par lequel les faibles pouvaient combattre les forts dans les deux comédies par le jeu de l'acteur, la seule manière des hommes moraux de se défendre contre l'hypocrisie qui joue la rectitude. Un exemple est la scène finale de la pièce, où Bégearss vient apporter les trois millions en titres qu'il avait essayé de subtiliser à Almaviva et où le jeu actorial de Figaro dénonce l'hypocrisie et le mensonge de l'Irlandais.

L'action de *La Mère coupable* se déroule quelques vingt ans après celle du *Mariage de Figaro*. La didascalie initiale du drame, « La scène est à Paris, dans l'hôtel occupé par la famille du comte, et se passe à la fin de 1790 »[7] précise une temporalité qui était d'ailleurs assez floue dans *Le Mariage* et dans *Le Barbier*. Ces dernières peuvent toutefois être établies si l'on prend en considération les multiples références qui figurent dans *La Mère coupable*. La

[4] Nous sommes partiellement d'accord en cela avec l'idée de Roseann Runte qui affirme, à propos *de La Mère coupable* : « […] the marriage is not the sole goal of the play. If it were, the development of the play would be as paradoxical as that of Diderot's *Jacques le Fataliste*, for the action continues for one act after that question has been resolved. The play has a double goal, marriage and the remission of the droit du seigneur. (Runte, Roseann, *Beaumarchais' « La Mère coupable »* in *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 29, issue 2, 1982, p. 181).
[5] Leichman, Jeffrey, M., *op. cit.*
[6] Idem.
[7] Beaumarchais, *La Mère coupable* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 252.

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)

même indication scénique initiale signale un changement spatial, social et historique : l'action se déroule en France, à Paris, dans ce Paris républicain et trouble qu'instaure la Révolution française de 1789, dans un hôtel, résidence urbaine et en quelque sorte moins aristocratique des nobles et non plus dans le calme et nobiliaire château des Aguas frescas, dans les proximités de Séville. Beaumarchais opère donc des changements radicaux : déplacement spatio-temporel, impliquant la présentation d'une famille nobiliaire dans un contexte socio-historique qui voit l'aristocratie en disgrâce – les temps révolutionnaires ont d'ailleurs transformé le noble « Monseigneur » Almaviva dans le simplement riche « Monsieur » Almaviva – ; changement d'accent dramatique, avec une focalisation prégnante sur les personnages féminins, notamment la comtesse Rosine qui est la source aussi bien que la solution de la culpabilité et du désordre familial ; changement de genre, enfin, le drame venant se substituer à la comédie.

Le drame tourne donc autour des actions précédentes de la comtesse Rosine, ce dont rend compte le titre que Beaumarchais a finalement choisi pour sa pièce : *La Mère coupable*.[8] Ainsi, un personnage féminin, même avec moins de poids dramatique que ceux masculins, devient le moteur de l'action. La pièce surprend dès le début l'atmosphère tendue qui domine le mariage des Almaviva : Etablis dans un hôtel parisien, après avoir quitté le château des Aguas frescas, après les différents emplois officiels remplis par le comte – celui de vice-roi du Mexique, entre autres – les Almaviva vivent dans le doute provoqué par l'infidélité de la comtesse, commise justement lors de l'éloignement du comte au Mexique. Le schéma familial est en gros le même, le comte conserve toujours son valet Figaro, tandis que la comtesse a auprès d'elle Suzanne. Il y a aussi les jeunes de la maison : Léon, le fils de Rosine résulté de l'adultère avec Chérubin et Florestine, la pupille du comte ; l'autre fils des Almaviva, celui légitime, est déjà mort. Dans la famille s'insinue un vrai Tartuffe, le major irlandais Bégearss qui veut, par des intrigues, mensonges et fausse amitié, écarter Léon de la maison, détruire la relation amoureuse de celui-ci avec Florestine en accrédidant l'idée que les deux sont frère et sœur et s'emparer de la fortune du comte en épousant lui-même la pupille d'Almaviva. Heureusement, le vilain projet de l'Irlandais est démasqué par les aveux que les deux Almaviva se font : Rosine avoue à son mari l'adultère qu'elle regrette, Almaviva se rend compte du comportement faussaire de Bégearss, qui avait feint l'amitié et la méconnaissance du passé de Rosine, alors que c'était lui-même qui avait apporté à la comtesse les lettres de Chérubin, pour les mettre ensuite entre les mains du comte. Emu, le comte accepte Léon comme son fils, alors que Rosine sera la mère de Rosine pour la vie. Le mariage de Florestine

[8] Il faut à ce point préciser que Beaumarchais avait pensé à plusieurs variantes de titres pour cette pièce, chacune rendant compte d'un certain éclairage de la pièce: *L'autre Tartuffe* renvoie à la comédie moliéresque et désigne l'intrigue principale du drame, à savoir démasquer l'hypocrite Bégearss qui veut épouser la fille d'une riche famille pour en posséder les biens; *Les Epoux infidèles* annonce le double adultère, du comte et de la comtesse, mais ce titre aurait été trop loin de la vraie veine dramatique de la pièce, car les vingt ans qui sont passés depuis les trahisons sont marqués par l'usage progressif des passions; enfin, *La Mère coupable* éclaircit le mieux le déclencheur du drame: la liaison que la Comtesse avait entretenue avec Chérubin dans l'espace-temps qui sépare la deuxième pièce, *Le Mariage de Figaro* de cette troisième – 20 ans et explicite aussi la difficile relation entre Léon, le fils de l'adultère, et le Comte. Entre ces trois états du texte, il y a également des changements et des modifications formels, notamment en ce qui est des didascalies : « 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 personnages ». (Didier, Béatrice, *Inscriptions de régie dans les manuscrits dramatiques et musicaux de la fin du XVIII^e siècle* in *Genesis*, no. 7, 1995, p. 96).

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)

et Bégearss est annulé, les machinations financières de celui-ci dévoilées grâce à Figaro, qui avait toujours vu dans l'Irlandais un ennemi de la famille. Ainsi, la pièce finit dans la bonne tradition de Beaumarchais : les époux Almaviva se réconcilient, tandis que Figaoi, fidèle allié de son maître, reconfirme son attachement à la famille :

« LE COMTE, *ivre de joie*. – […] O mes enfants ! il vient un âge où les honnêtes gens se pardonnent leurs torts, leurs anciennes faiblesses ! font succéder un doux attachement aux passions orageuses qui les avaient trop désunis ! Rosine ! (c'est le nom que votre époux vous rend) allons nous reposer des fatigues de la journée. […]

FIGARO, *vivement*. – […] Ma récompense est de mourir chez vous. Jeune, si j'ai failli souvent, que ce jour acquitte ma vie ! O ma vieillesse ! pardonne à ma jeunesse, elle s'honorera de toi. Un jour a changé notre état ! plus d'oppresseur, d'hypocrite insolent ! Chacun a bien fait son devoir ; ne plaignons point quelques moment de trouble : on gagne assez dans les familles quand on en expulse un méchant. »[9]

Bégearss est le seul personnage de la pièce à porter des masques pour atteindre ses buts. Il feint être l'ami et le confident du comte et l'aider dans son effort d'éclaircir l'obscure histoire d'amour entre la comtesse et Chérubin, advenue 20 ans auparavant. Dans le même temps, il prétend être un honnête homme qui veut empêcher Almaviva à commettre des indiscrétions et il joue cette partition au moment où le comte s'empare de l'écrin de la comtesse pour y chercher les lettres échangées avec Chérubin. Par contre, il pousse Almaviva à éloigner de la maison tous ses fidèles, divorcer de Rosine et envoyer le fidèle Figaro en Malte, pour y accompagner Léon. Ensuite, il joue le rôle de l'ami protecteur de Léon et de Florestine en leur disant en confident qu'ils sont frère et sœur, donc leur mariage serait un sacrilège. Enfin, avec la comtesse Rosine, il feint être l'ami et le confident, il semble vouloir apaiser la douleur de l'adultère commis par Rosine en lui confiant un supposé secret d'Almaviva : Florestine serait sa fille secrète. De plus, pour enterrer à jamais la vérité et s'assurer l'appui de Rosine pour ses noces avec Florestine, il la conjure de brûler les lettres que Chérubin avait envoyées à sa femme chérie au moment de sa mort.

Le drame présente donc un conflit de maturité apparu chez les Almaviva : le doute du comte sur la paternité de Léon et la douleur de la comtesse quant au comportement du comte avec Florestine, pupille et filleule du comte. Sur ce fond de jalousie et de supposé adultère viennent se construire deux histoires connexes : celle d'amour entre Léon et Florestine, ce qui rappelle la tradition classique de l'histoire d'amour des jeunes innocents contrariée par le barbu et celle du profiteur hypocrite[10] Honoré-Tartuffe-Bégearss[11], un Irlandais, major d'infanterie espagnole et ancien secrétaire des ambassades du comte, dont la double intention – dépouiller la famille et épouser Florestine – n'est pas sans rappeler le théâtre classique moliéresque, à savoir le célèbre Tartuffe.

[9] Beaumarchais, *La Mère coupable* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 316.

[10] « FIGARO. – Encore faut-il expliquer pour s'assurer que l'on s'entend. N'est-il pas avéré pour nous que cet astucieux Irlandais, le fléau de cette famille, après avoir chiffré, comme secrétaire, quelques ambassades auprès du Comte, s'est emparé de leurs secrets à tous ? que ce profond machinateur a su les entraîner, de l'indolente Espagne, en ce pays, remué de fond en comble, espérant y mieux profiter de la désunion où ils vivent pour séparer le mari de la femme, épouser la pupille , et envahir les biens d'une maison qui se délabre ? » (Beaumarchais, *La Mère coupable* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, pp. 254-255).

[11] C'est Figaro qui l'appelle ainsi, voir page 253 de l'édition citée. Le vrai nom de l'Irlandais est Honoré Bégearss.

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)

John Leigh remarque lui-aussi cette parenté de la pièce de Beaumarchais, notamment du personnage de Bégearss, avec le Tartuffe de Molière : « The new Tartuffe fails to take the money, so the play ends with the triumph of solvency if not love. In the final moments of this last scene, the greatful Count offers Figaro a financial reward, which he turns down. This rejection signals either Figaro's acquisition of autonomy and self-confidence or perhaps his willingness to stick to a more traditional model of loyalty which proceedes the reign of money. »[12]

De la tradition classique, moliéresque, Beaumarchais garde le parallélisme des couples des maîtres et des valets, mais n'en garde pas le parallélisme des actions. Alors que le couple des Almaviva est en péril à cause des soupçons et des intrigues, celui de Figaro et de Suzanne fonctionne parfaitement, au profit de l'unité du couple des maîtres. Ils semblent même avoir construit une stratégie qui voit Figaro en feinte opposition avec son maître et Suzanne en confidente et partenaire des actions du comte et de Bégearss[13], tandis que Figaro assume le rôle d'investigateur et de raisonneur. C'est toujours Suzanne qui, dans un rapide échange de paroles avec Figaro, dévoile tout le projet du comte et de Bégearss[14]. Beaumarchais conserve également de la tradition classique le conflit entre le jeune amoureux et le barbu, avec l'issue consacrée par les classiques : les machinations du barbu sont démasquées et le couple des jeunes amoureux est réconcilié. Chez Beaumarchais, le mariage entre Florestine et Léon ne se fait pas, mais les prémices en sont favorables, vu que leur union n'est pas sanguine. Cette fin que le dramaturge choisit pour son drame l'apparente à la comédie où « […] le dénouement signifie une solution heureuse de l'intrigue, mais non pas nécessairement la fin de l'action, puisque certaines conséquences peuvent être déduites. Souvent, l'*exitum laetum* (la fin heureuse) de la comédie signifie conclusion d'un mariage, rétablissement de la paix conjugale ou des relations cordiales père-fils, victoire sur les machinations d'un rival jaloux ».[15] Beaumarchais le souligne d'ailleurs dans *Un mot sur « La Mère coupable »* :

« Ainsi, la *comédie d'intrigue*, soutenant la curiosité, marche tout au travers du *drame*, dont elle renforce l'action, sans en diviser l'intérêt, qui se porte entier sur la mère. Les deux enfants, aux yeux du spectateur, ne courent aucun danger réel. On voit bien qu'il s'épouseront si le scélérat est chassé, car ce qu'il y a de mieux établi dans l'ouvrage, c'est qu'ils ne sont parents à nul degré, qu'ils sont étrangers l'un à l'autre, ce que savent fort bien, dans le secret du cœur, le comte, la comtesse, le scélérat, Suzanne et Figaro, tous instruits des événements, sans compter le public qui assiste à la pièce, et à qui nous n'avons rien caché ».[16]

[12] Leigh, John, *The Search for Enlightenment*, Rowman and Littlefield Publishers, Boston, 1999, p. 146.
[13] « BEGEARSS [s'adressant à Suzanne], *riant*. – (*Il lui prend la main*). Et voici ce qui nous concerne : le Comte, Florestine et moi, habiterons le même hôtel ; et la chère Suzanne à nous, chargée de toute la confiance, sera notre surintendant, commandera la domesticité, aura la grande main sur tout. Plus de mari, plus de soufflets, plus de brutal contradicteur ; des jours filé d'or et de soie, et la vie la plus fortunée !… » (Beaumarchais, *La Mère coupable* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 258).
[14] « SUZANNE *accourt, regarde, et dit très vivement à l'oreille de Figaro*. – C'est lui que la pupille épouse. – Il a la promesse du comte. – Il guérira Léon de son amour. – Il détachera Florestine. – Il fera consentir Madame. – Il te chasse de la maison. – Il cloître ma maîtresse en attendant que l'on divorce. – Fait déshériter le jeune homme, et me rend maîtresse de tout. Voilà les nouvelles du jour. (*Elle s'enfuit*). (Beaumarchais, *La Mère coupable* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 270).
[15] Lefter, Diana-Adriana, *Théâtre et mythe. Mythe et théâtre*, *Editura Universitaria*, Craiova, 2013, p. 80.
[16] Beaumarchais, *Mot sur « La Mère coupable »* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 250.

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)

Un théâtre à visée publique : provoquer la catharsis par les larmes

Dans la tradition antique et ensuite classique, le but primordial du théâtre de Beaumarchais est l'instruire le public, de provoquer ce que les Grecs appelaient la catharsis, à savoir une forte émotion qui puisse purger et former les caractères. Si longtemps la catharsis a été associée aux troubles forts causés par la tragédie chez les spectateurs, avec Jacques Morel[17] il devient évident que le rire, aussi bien que les larmes sont des moyens tout aussi efficaces pour corriger les mœurs, comme disait Santeuil. Dans *Un Mot sur « La Mère coupable »* Beaumarchais exprime clairement cette visée sociale de ses pièces, un but qu'il a poursuivi par les deux moyens : provoquer le rire, dans les deux comédies de la trilogie et les larmes, la compassion, les passions de l'âme dans la pièce dramatique :

« O mes concitoyens ! vous à qui j'offre cet essai ! s'il vous paraît faible ou manqué, critiquez-le, mais sans m'injurier. Lorsque je fis mes autres pièces, on m'outragea longtemps pour avoir osé mettre au théâtre ce jeune Figaro, que vous avez aimé depuis. J'étais jeune aussi, j'en riais. En vieillissant, l'esprit s'attriste, le caractère se rembrunit. J'ai beau faire, je ne ris plus quand un méchant ou un fripon insulte à ma personne, à l'occasion de mes ouvrages ; on n'est pas maître de cela ».[18]

Si la fonction du rire dans les pièces de Beaumarchais a été largement commentée, nous voulons en ce qui suit nous arrêter sur la place qu'il accorde aux larmes dans *La Mère coupable*, comme forme de manifestation de la catharsis, comme moyen donc de construire la fonction sociale de la pièce. Pourquoi les larmes ? Parce qu'elles sont l'une des manifestations du pathos au XVIII^{e} siècle, un pathos dans lequel « la souffrance se montre et se fait spectacle» :[19]

« Si, selon un topos repris pendant tout le XVIII^{e} siècle, la sensibilité ne peut pas être exprimée, elle peut du moins être transmise en raison de la vertu communicative des émotions fortes. Le XVIII^{e} connaît un véritable bouleversement axiologique caractérisé par un renversement des signes dans le domaine de l'affectivité. La sensibilité, marquée jusqu'alors au coin de la négativité car elle était confondue avec la passivité des « passions de l'âme », se retourne en positivité, car on l'assimile désormais à l'énergie de la nature et de la vie. »[20]

Dans *Un mot sur « La Mère coupable »*, Beaumarchais établit très rigoureusement une hiérarchie des émotions qu'il a voulu et pu provoquer avec ses pièces, du rire aux larmes, montrant que ces dernières, susceptibles à être suscitées par le drame qui clôt la trilogie, sont vouées établir la plus forte connexion avec le public :

---

[17] « Rire de Jourdain, c'est se moquer d'un certain type social, mais c'est rire aussi du secret désir qui est en tout homme de se voir plus grand, plus jeune et plus beau qu'il n'est en réalité. Si l'on met à part un monstre comme Tartuffe ou un fantoche comme Géronte, la plupart des « victimes » de la comédie sont bâties de telle sorte qu'elles éveillent la sympathie après avoir inspiré un amusement moqueur. De ce point de vue, il y a analogie entre la catharsis tragique et la catharsis comique : je me veux différent et je me sens proche de Phèdre et d'Argan, d'Athalie ou de M. Jourdain. » (Morel, Jacques, *Agréables mensonges*, Klincksieck, Paris, 1991, p. 258)

[18] Beaumarchais, *Mot sur « La Mère coupable »* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 251.

[19] Coudreuse, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^{e} siècle*, PUF, Paris, 1999, p. 8.

[20] Coudreuse, Anne, *La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII^{e} siècle : étude de quelques exemples*, en ligne sur www.hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655305

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)

« J'ai donc pensé avec les comédiens que nous pouvions dire au public : « Après **avoir bien ri**, le premier jour, au *Barbier de Séville*, de la turbulente jeunesse du comte Almaviva, laquelle est à peu près celle de tous les hommes ;

« **Après avoir**, le second jour, **gaiement considéré**, dans *La Folle journée*, les fautes de son âge viril, et qui sont trop souvent les nôtres ;

« Par le tableau de sa vieillesse, et voyant *La Mère coupable*, venez vous convaincre avec nous que tout homme qui n'est pas né un épouvantable méchant finit toujours par être bon, quand l'âge des passions s'éloigne, et surtout quand il a goûté le bonheur si doux d'être père ! C'est le but moral de la pièce. Elle en renferme plusieurs autres que ces détails feront ressortir. »

Et moi, l'auteur, j'ajoute ceci : Venez juger *La Mère coupable*, avec le bon esprit qui l'a fait composer pour vous. Si vous trouvez quelque plaisir à **mêler vos larmes aux douleurs, aux pieux repentirs de cette femme infortunée, si ses pleurs commandent les vôtres**, laissez-les couler doucement. Les larmes qu'on verse au théâtre, sur les maux simulés, qui ne font pas le mal de la réalité cruelle, sont bien douces. On est meilleur quand on se sent pleurer. On se trouve si bon après la compassion. »[21]

Rappelons à ce point que pour Freud, la volonté du spectateur de puiser de la jouissance dans la souffrance, qui est un plaisir cathartique, est la manifestation d'un masochisme érogène qui se traduit par un retournement sur soi de pulsion sadique. Ce plaisir cathartique est en effet spécifique pour le XVIII^{e} siècle, surtout pour le théâtre de cette période, car c'est par le théâtre, par la représentation scénique, que l'homme assouvit son besoin d'être un autre que lui-même.

Dans *La Mère coupable*, Beaumarchais hérite, par l'utilisation des larmes, la théâtralisation du plaisir cathartique, en substituant la conception moralisatrice, typique du XVII^{e} siècle, avec le plaisir des larmes. Les larmes partagées par le public et présentes dans l'action dramatique, deviennent une manière par laquelle on éduque la sensibilité. Les larmes du public montrent qu'il s'émeut des malheurs d'autrui, par des signes expressifs. D'ici se développe une socialité formée sur la pitié, tel que le montre Grimm : « Les hommes sont tous amis au sortir du spectacle. Ils ont haï le vice, aimé la vertu, pleuré de concert, développé les uns à côté des autres ce qu'il y a de non et de juste dans le cœur humain. Ils se seront trouvés bien meilleurs qu'ils ne croyaient, ils s'embrassaient volontiers : […] on ne sort pas d'un sermon mieux disposé. »[22] D'ailleurs, Grimm partage ce point de vue avec Diderot, pour lequel les larmes ont une évidente vertu moralisatrice, si elles sont versées au théâtre. Les larmes versées par le spectateur vertueux font accroître la valeur du spectacle, car elles sont la preuve que le spectateur aime la vertu et haït le vice.

Ce n'est pas seulement dans *Un mot sur « La Mère coupable »* que Beaumarchais insiste sur la valeur des larmes au théâtre. Dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, il voit dans les larmes un moyen de persuader par le sentiment, non pas par le raisonnement[23]. Les larmes versées dans la comédie larmoyante ou dans le drame sont bien distinctes de celles engendrées par la tragédie : des larmes « pénibles, rares, brûlantes »[24], qui « serrent le front

[21] Beaumarchais, *Mot sur « La Mère coupable »* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, pp. 248-249.
[22] Grimm, apud. Vincent-Buffault, Anne, *Histoire des larmes : XVIII^{e} et XIX^{e} siècles*, Payot, Paris, 2001, p. 74.
[23] Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Mignot, Paris, 1759-1793, p. 21.
[24] Idem., p. 26.

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)

longtemps avant que de couler »[25] ; par contre, le drame fait pleurer le spectateur « avec délices »[26], ce qui est « le plus beau triomphe de l'art »[27].

Comme William Howarth le remarque, Beaumarchais a développé, dans *La Mère coupable*, les traits de caractère spécifiques, dominants de chaque personnage. Ainsi, « the Countess is most obviously an extension of the sentimental, larmoyantand, in spite of her lapse, highly moral heroine of the earlier play ».[28]

En effet, les larmes représentent une sorte der fil conducteur de la vie de Rosine pendant vingt ans, depuis l'adultère qu'elle a commis avec Chérubin, traversant la mort de cet homme qu'elle a aimé, la mort du fils légitime et jusqu'au présent, où elle se heurte à la condamnation du mari. Les larmes sont aussi la manifestation récurrente de la comtesse le long de la pièce, remplaçant parfois les manifestations verbales, s'associant à d'autres manifestations sentimentales : étouffements, tremblements, évanouissements ou bien à des manifestations verbales, tels les cris.

A établir une typologie des larmes de Rosine, l'on pourrait parler de deux classes bien distinctes : les larmes de la douleur et les larmes du soulagement. Les premières sont bien plus présentes dans la pièce, accompagnent l'évolution et les troubles de la comtesse et elles sont le plus souvent marquées soit par les didascalies, soit par le discours des autres personnages.

Les larmes de la douleur marquent le visage de la comtesse dès la scène initiale du drame et le monologue initial de Suzanne le fait clair : « SUZANNE, *seule, tenant les fleurs obscures dont elle fait un bouquet*. […] Pauvre maîtresse ! elle pleurait !… Pour qui ce mélange d'apprêts ? »[29] Ce sont les larmes versées toujours le même jour, celui de saint Léon, les larmes de la tristesse pour le sort de son fils aimé Léon et les larmes du deuil pour « un autre homme qui n'est plus ».[30]

Les larmes de la douleur marquent aussi les objets de la comtesse, laissant ainsi une preuve tangible et pérenne de sa souffrance. Ce sont les larmes versées sur les lettres de Chérubin, que le comte découvre et qui sont pour lui le signe tangible de la trahison de sa femme : « LE COMTE. […] Condamnée désormais à des larmes intarissables, je sens qu'elles n'effaceront point un crime… dont l'effet reste subsistant. Ne me voyez jamais : c'est l'ordre irrévocable de la misérable Rosine… qui n'ose plus signer un autre nom ».[31]

Ce sont aussi les larmes sincères de la douleur que Rosine verse devant Bégearss, qu'elle croit un ami et confident sincère. Ces larmes sont la preuve de l'impuissance de la comtesse et du désespoir qu'elle souffre à vivre avec son adultère et à voir son fils Léon rejeté par Almaviva : « LA COMTESSE, *en larmes*. – Pardon, mon digne ami ; je ne puis pleurer qu'avec vous ! BEGEARSS. – Déposez vos douleurs dans le sein d'un homme sensible.»[32]

Enfin, Rosine verse des larmes de douleur en brûlant, sous le conseil de Bégearss, les lettres échangées avec Chérubin. Ces larmes marquent la destruction de son passé, mais elles restent douloureuses parce que l'enlèvement de la preuve n'élimine pas la culpabilité. C'est le

[25] Idem.
[26] Idem.
[27] Idem.
[28] Howarth, William, D., *Beaumarchais and the Theatre*, Routhlege, Oxon, 1995, p. 225.
[29] Beaumarchais, *La Mère coupable* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 253.
[30] Idem..
[31] Idem., p. 266.
[32] Idem., p. 283.

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)

discours dur du comte qui dresse le tableau de ces larmes : « LE COMTE, *les surprenant en cette posture*. – Qu'est-ce que donc que je vois, Madame ! d'où vient ce désordre ? quel est ce feu, ce coffre, ces papiers ? pourquoi ce débat et ces pleurs ? »[33]

Les larmes de soulagement marquent les scènes finales de la pièce, aussi bien qu'un changement notable dans l'état d'âme de Rosine : l'aveu lui rend la dignité, le pardon lui rend sa place dans la famille et celle de son fils. Les larmes de la comtesse sont présentées par Suzanne et par le comte, sur un ton, cette fois, qui marque un tournant dans son comportement aussi : c'est la paix conjugale qui s'installe chez les Almaviva : « SUZANNE. – Monsieur, celle qui vit Madame pleurer, prier pendant vingt ans, a trop gémi de ses douleurs pour rien faire qui les accroisse ! (*Elle sort)*. LE COMTE, *avec un vif sentiment*. – Ah ! Rosine ! séchez vos pleurs ; et maudit soit qui vous affligera ! »[34]

Selon le vœux de Beaumarchais, le spectateur partagera avec l'héroïne du drame et la douleur, et le soulagement, les deux exprimés dans les larmes qu'elle verse le long de la pièce. Avec cela, il purgera et l'adultère, et la sincérité, et la paix conjugale retrouvée.

La Mère coupable est peut-être une pièce ignorée de Beaumarchais, mais sa valeur ne lui vaut certainement pas ce jugement. Avec ce drame qui clôt la trilogie de Figaro, Beaumarchais se montre dans une égale mesure un digne continuateur de la tradition théâtrale classique – dans la forme dramatique, dans la structure des personnages et dans la construction de l'intrigue – et aussi novateur, en proposant à ses spectateurs un pathos spécifique à son époque, exprimé dans les larmes et en montrant que la correction des mœurs peut bien se faire et par le rire, et par les larmes.

Bibliographie

Beaumarchais, *Mot sur « La Mère coupable »* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965
Beaumarchais, *La Mère coupable* in *Théâtre*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965
Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Mignot, Paris, 1759-1793
Coudreuse, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, PUF, Paris, 1999
Coudreuse, Anne, *Les didascalies dans « La Mère coupable » de Beaumarchais ou quand le dramatique tend vers le narratif et le pictural*, Tunis, Tunisie, 2006
Coudreuse, Anne, *La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII^e siècle : étude de quelques exemples*, en ligne sur www.hal.archives-ouvertes.fr/hal-00655305
Didier, Béatrice, *Beaumarchais ou la passion du drame*, PUF, Paris, 1994
Didier, Béatrice *Inscriptions de régie dans les manuscrits dramatiques et musicaux de la fin du XVIII^e siècle* in *Genesis*, no. 7, 1995, p. 85-105
Francis, R.A., *Figaro in Changing times : Beaumarchais's « La Mère coupable »* in Journal for Eighteen Century Studies, vol 18, issue 1, 1995, pp. 19-31
Freud, Sigmund, *Œuvres complètes*, PUF, Paris, 1923-1925
Healey, Frank, George, *The Literary Culture of Napoleon*, Droz, Genève, Minard, Paris, 1959
Howarth, William, D., *Beaumarchais and the Theatre*, Routhlege, Oxon, 1995

[33] Idem., p. 288.
[34] Idem., p. 309.

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)

Lefter, Diana-Adriana, *Théâtre et mythe. Mythe et théâtre, Editura Universitaria*, Craiova, 2013
Leichman, Jeffrey, M., *Beaumarchais's Revolution : Genre, Politics and Theatricality in « La Mère coupable »* in Studies in Eighteen Century Culture, vol. 42, 2013, pp. 21-47
Leichman, Jeffrey, M., *La Précaution inutile : Jeux, masques et Révolution dans « La Mère coupable » de Beaumarchais*,
en ligne sur www.whatyoumustknowaboutthefrenchrevolutionli.wordpress.com
Leigh, John, *The Search for Enlightenment*, Rowman and Littlefield Publishers, Boston, 1999
Morel, Jacques, *Agréables mensonges*, Klincksieck, Paris, 1991
Runte, Roseann, *Beaumarchais' « La Mère coupable »* in *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 29, issue 2, 1982, pp. 181-189
Vincent-Buffault, Anne, *Histoire des larmes : XVIII^{e} et XIX^{e} siècles*, Payot, Paris, 2001

BDD-A23429 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 06:18:35 UTC)