

DRAMATURGIE DES OBJETS DANS L'ŒUVRE THÉÂTRALE DE BEAUMARCHAIS

Dominique Mathieu

Les Belles lettres | « *L'information littéraire* »

2002/3 Vol. 54 | pages 6 à 11

ISSN 0020-0123

ISBN 225106107X

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2002-3-page-6.htm>

!Pour citer cet article :

Dominique Mathieu, « Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais »,
L'information littéraire 2002/3 (Vol. 54), p. 6-11.

Distribution électronique Cairn.info pour Les Belles lettres.

© Les Belles lettres. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais *

Proposer une lecture nouvelle de l'œuvre théâtrale de Beaumarchais à travers le prisme de la multitude d'objets qui l'habitent ; inventer, à partir de ce « système » d'objets, une série de modes de lecture, de classement et d'interprétation suffisamment explicites pour éclairer activement le texte de théâtre et en dégager des significations fortes ; revisiter par ce biais les propositions dramaturgiques de cet auteur (en particulier dans le domaine du drame, où on l'a souvent réduit à un praticien fidèle aux idées de Diderot), et aller les

confronter aux mises en scène contemporaines : tels étaient les enjeux de cette thèse.

L'œuvre de Beaumarchais, que nous avons ici abordée dans sa totalité, pour étudier la portée des motifs dans leur retour et leurs modifications progressives, est habitée par un très grand nombre d'objets¹. Une réflexion sur l'objet, et sur

1. Lettre, papier, fauteuil, billet, bouquet, habit, botte, épée, clef, ruban, baguette, écus, effets, épingle, chapeau, bâton, compliment, fleur, manteau, écrin, paquet, bourse, robe, contrat, mouchoir, valise pour les premiers objets de nos index. Voir aussi les travaux de Patrice Pavis, d'Anne Ubersfeld, et les éditions récentes des œuvres de Beaumarchais qui attirent l'attention sur la présence des objets.

* Thèse dirigée par Pierre Malandain à l'Université Charles de Gaulle-Lille III et soutenue en mai 2001.

l'objet théâtral plus précisément, soulève des problèmes de définition. La critique contemporaine définit l'objet théâtral comme mobile, indépendant, transportable ; il peut être manipulé par le comédien. La distinction entre décor, accessoire et costume se trouve de ce fait bouleversée : si l'acteur s'empare d'une pièce de costume ou de décor, elle devient objet théâtral ; lorsque le personnage formule des commentaires qui incluent l'objet, ainsi le costume, celui-ci devient objet théâtral. Ces précisions ne résolvent pas tous les problèmes posés par les frontières du corpus à étudier. On s'est fixé ici des critères de définition qui n'ont pas exclu quelques acceptions limites, ainsi celles qui suggéraient un objet sans le nommer clairement (le vin pour la bouteille de vin, l'argent pour les pièces d'argent), dans la mesure où le spectateur, sensible aux figures de la langue tout autant qu'à la réalité théâtrale des objets, reconstitue sans cesse mentalement le dessin de l'objet.

La fonction de l'objet théâtral est par essence paradoxale. Il est factice même s'il est réel. Il est à la fois signe de quelque chose et signe de signe (ainsi un diamant, véritable ou non, est-il à la fois le signe d'un diamant réel et celui de la richesse d'un personnage). Surtout, cet objet théâtral, contrairement à celui sur lequel se penche l'historien, chargé de reconstruire l'existence d'un être disparu dont il relit le parcours², vient témoigner de la déchirure, de l'énigme du sujet. Le théâtre transforme l'objet réel, présent, lieu d'une connaissance, en un objet vacillant, dénudé de tout savoir, qui va diviser le sujet et non plus le compléter. C'est la fonction du théâtre de dépouiller l'objet du savoir qu'on a sur lui, pour laisser jaillir une vérité intime, inattendue, celle du personnage, celle du créateur, et cette vérité résonne en écho dans la conscience du spectateur. Il ne s'agit pas de faire dire aux objets tout et n'importe quoi, mais d'analyser les multiples sens qu'ils délivrent, dans un triple cadrage esthétique, sémantique et politique, tout autant que rhétorique. Pour mettre en perspective ces directions de travail, on a établi des comparaisons avec d'autres auteurs dramatiques : en priorité avec Molière, dont Beaumarchais se réclame pour s'en démarquer ; avec Marivaux, qui s'intéresse aux objets en homme de théâtre et en romancier ; avec Goldoni, dont le théâtre, abordé sous l'angle des objets, est d'une grande richesse documentaire et d'une belle vitalité politique ; avec d'autres encore, issus du théâtre du XVIII^e siècle³ ; avec des romanciers enfin, ainsi Diderot, Marivaux, Crébillon fils, Duclos, Cazotte, Vivant Denon, Louvet, Sénac de Meilhan...

2. Voir par exemple les travaux d'Arlette Farge : *La Vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*.

3. Voir l'édition de La Pléiade : *Théâtre du XVIII^e*, présenté par J. Truchet, et donc Diderot, Voltaire, Seurin, Sedaine, Mercier, Sade... Voir aussi Gueullette, Olympe de Gouges...

Fortement métonymiques, puisqu'ils évoquent d'autres temps et d'autres lieux, les objets, depuis le théâtre de société jusqu'à *La Mère coupable*, en passant par les drames et les grandes comédies, tissent un fil continu qui participe à l'architecture dramaturgique des textes. Dès les parades, il apparaît que les personnages qui l'emportent sont ceux qui élaborent des stratégies pour utiliser les objets (déguisement, bottes, lettres) contre leur adversaire, fût-il *a priori* beaucoup plus puissant qu'eux. Mieux encore, les vainqueurs sont ceux qui inventent avec virtuosité un langage nourri d'allusions métaphoriques aux objets. Beaumarchais associe le jeu avec les objets au rythme étourdissant des corps, et cela avec plus de sens théâtral qu'un Gueullette par exemple : il perçoit que l'objet est une matière poétique à travailler, à transformer, à détourner au service d'une illusion théâtrale qui vise l'implicite et non l'évidence. Dans toute l'œuvre se déclinent toutes les variations possibles autour des objets : apparition récurrente, circulation de main en main, métamorphose, démultiplication, effet d'animation, détournement, mise en série... Désignés dans *Le Barbier de Séville* comme *vieilles finesses, moyens de comédie* (III, 2) dans une exhibition dramatisée, ils mettent Beaumarchais en position d'historien critique de la matière théâtrale. Soumis au choc des événements historiques à l'époque de *Tarare*, ils prennent des allures plus décentes pour affronter la critique révolutionnaire. Dans *La Mère coupable* s'opère un renversement remarquable : au lieu de donner vie à une chaîne ininterrompue, dynamique et soumise au regard public, les objets adoptent dorénavant le parti de l'imbrication, de la mise en abîme dissimulée, comme si l'intention réaliste cédaient le pas devant une vision plus allégorique du monde.

Les objets permettent aussi à Beaumarchais de créer une temporalité subtile, subjective, élastique, par exemple par le biais des lettres, ainsi celle que reçoit le Comte dans *Eugénie*, en I, 8, ou celle qui porte les mots de la Comtesse et de Chérubin dans *La Mère coupable*. Le contraste entre ces objets intimes et ceux plus « réalistes » utilisés dans le quotidien, dans les *jeux d'entracte* d'*Eugénie* par exemple, permet au spectateur d'éprouver la modulation temporelle dans toute sa subtilité. Par ailleurs, profitant de la disparition des banquettes de la scène à partir de 1759, Beaumarchais réfléchit à un espace *en perpétuelle construction*, pour reprendre l'expression de Pierre Larthomas. Les objets donnent corps à un espace hors-scène très dense et enrichissent une occupation spatiale en trois dimensions : latéralité, verticalité avec la lettre jetée de la fenêtre dans *Le Barbier*, profondeur avec l'emploi de la toise par Figaro dans *Le Mariage de Figaro*⁴. Les travaux de Pierre Frantz ont mis

4. La mise en scène de Jean-Pierre Le Garrec exploite avec bonheur ce dispositif vertical. Pour la toise, voir la mise en scène de Jean-Pierre Vincent en 1987 au Palais de Chaillot.

l'accent sur les initiatives des comédiens de l'époque, comme Garrick ou la Clairon. Ceux-ci font des propositions de jeu plus dynamiques : elles offrent au regard des images que les spectateurs éclairés de l'époque réfèrent à des peintres magistraux, l'enjeu de ces initiatives étant l'équilibre instable entre la parole et les gestes que le comédien tente d'instaurer. Nourri de cette culture picturale, Beaumarchais invente des images complexes, les fameux « tableaux », conçus avec des objets qui ne se contentent pas d'illustrer un milieu, mais portent en eux les composantes de la narration de façon très dynamique, et parfois même constituent le point de focalisation de l'image arrêtée. C'est la figure de la « Femme au fauteuil », fréquente dans les romans, qui semble la plus riche en significations esthétiques et politiques : elle traverse *Eugénie*, *le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable*, donne lieu à de nombreuses et précises didascalies et à un jeu très contrasté de la part des comédiennes qui restent assises pendant de nombreuses scènes dans un rapport frontal au public, qu'il s'agisse d'exprimer le renoncement, l'abandon, la dignité, ou la magnanimité. Le texte alimente aussi constamment la réflexion sur l'éclairage, qui contribue à donner chair à l'espace, espace « réel » et espace subjectif. Partisan d'une lumière plus naturelle, Beaumarchais profite des trouvailles de Quinquet, dont les lumières du même nom seront utilisés pour la première du *Mariage de Figaro*. Si les objets liés à l'éclairage ont souvent une valeur indiciaire, ils contribuent aussi à créer un espace puissamment poétique, ce que la mise en scène de Flore Bernard en février 1996 à l'Hôtel de la Monnaie, quai Conti, a confirmé de façon magistrale. Très chorégraphique⁵, le théâtre de Beaumarchais s'affirme comme une recherche sur les déplacements dans l'espace. Depuis les *lazzi* des parades, jusqu'aux chutes dans les fauteuils ou aux mouvements d'hommes en armes des drames, en passant par l'éblouissant programme chorégraphique autour du fauteuil dans *Le Mariage*, sur un plateau nu très moderne, le travail scénographique rappelle avec brio que les règles d'occupation de l'espace ne sont pas les mêmes pour tous. S'il est un lieu de pouvoir pour les uns, il est celui de périls mortels pour les autres, ce qui renvoie le spectateur aux troubles qui traversent le champ social, à la violence des avancées et à la fragilité des conquêtes. Ce traitement de l'espace, qui oscille entre représentation naturaliste et stylisation, intéresse le spectateur d'aujourd'hui de façon décisive. Figures de la métonymie, les objets sont aussi porteurs de significations induites par le texte ou projetées sur lui par le spectateur de théâtre.

5. C'est le choix dramaturgique effectué par le metteur en scène Joël Dragutin en septembre 1998 au Théâtre Sylvia Monfort.

Fort de sa volonté d'élucidation du monde, l'homme des Lumières veut s'emparer des choses, les posséder. Or, les nommer, c'est déjà un pas décisif vers la possession. Dans les parades, le rapport verbal aux objets est hyperbolique, fantaisiste, quasi charnel, inquiétant aussi : les dénominations ambiguës des objets, à double sens, sexuel le plus souvent, présentent le langage comme fondamentalement suspect, miné de l'intérieur. Dans les autres textes, la polysémie adoptée par Beaumarchais lorsque les différents protagonistes désignent les objets met l'accent sur la particularité de leur statut social et de leur personnalité ; c'est le cas de l'*écri*n dans *La Mère coupable*. Les dénominations de cet objet exclusivement féminin portent la marque d'une réflexion sur le rapport des êtres au langage et aux choses. Quand un personnage fait triompher sa dénomination, il affirme son pouvoir sur le monde. Mais nommer, c'est aussi interroger le monde, chercher une vérité, aussi temporaire soit-elle, mais une vérité tout de même. La signification métaphorique des éclairages par exemple, fréquente dans les romans, occupe dans le théâtre de Beaumarchais une place originale. Il s'agit bien de révéler au spectateur les errances, la mauvaise foi, la méconnaissance du sujet qui évolue devant lui et lui ressemble. Qu'il comprenne ses erreurs de parcours ou qu'il ne puisse accepter encore une vérité trop brutale pour lui, ce sujet utilise les objets, dans son rapport ambigu au réel, comme médiateurs. Souvent, ceux-ci servent un langage codé, celui de la condition féminine (épingles, mouchoirs, éventails, ouvrages), souffrante dans les drames, exubérante et inventive dans les comédies, surtout dans *Le Mariage de Figaro* qui constitue sur ce point un paroxysme ; celui de l'univers masculin, dans lequel de viriles épées sont déposées à la porte des appartements des femmes dans le drame, ou tirées de leur fourreau par d'impétueux jeunes gens dans la comédie. Lorsque ces deux mondes tentent de se rencontrer, ils le font par le biais d'objets codifiés comme les fleurs, les partitions musicales comme la *romance*, les instruments de musique.

Le ruban de la Comtesse⁶ taché de sang laisse entrevoir une part d'ombre plus inquiétante : les objets, mis au service d'un langage socialisé, laissent émerger des significations qui débordent vite du cadre autorisé. Ils libèrent du sens par surprise, voire par provocation et tendant à déconstruire de fond en comble un monde trop policé. L'image du corps occupe dans ce remaniement une place capitale. Dans les parades, les références aux objets permettent d'évoquer l'acte sexuel de façon libre, agressive et cruelle même, ainsi le recours aux objets de la médecine évoque-t-il la sexualité tout autant que les pratiques du bourreau. Le spectateur y

6. Voir les travaux de Jacques Scherer, Christiane Mervaud et Jean-Michel Adam.

trouve son compte qui jouit secrètement des violences faites à l'héroïne – il le fera plus encore dans le mélodrame –, héroïne de la comédie ou du drame : c'est sans délicatesse que l'on décachète les lettres de Rosine à son insu ou que l'on démantèle l'écrin dans *La Mère coupable*. Quant à l'étonnant *fauteuil de malade*, il représente un lieu mixte où l'on peut s'asseoir ou se coucher. Lieu de la maladie, de la mort, du viol possible, de l'abandon volontaire ou forcé, il a comme contrepoint féminin la *bergère*, point de focalisation scénographique du désir et point de départ des menées féminines, dans *Le Mariage* par exemple. Les objets parlent de la menace du monde et de l'éclatement possible de l'identité du sujet fragilisé par sa confrontation avec lui. Les déguisements occupent une place de choix dans ce dispositif. Ils se présentent comme une façon de résoudre humainement une difficulté, une façon aussi d'aborder les métamorphoses identitaires que la société exige de ses ambitieux, Beaumarchais en sait quelque chose. Il prend plaisir à jouer avec cette référence ouverte à la tradition théâtrale, tout en réfléchissant à sa portée philosophique, ainsi dans *Les Bottes de sept lieues* Cassandra ne reconnaît-elle pas Gilles maquillé par les deux fourbes. Ce que le déguisement a de terrifiant, c'est qu'il amène à ne pas reconnaître quelqu'un que l'on connaît parfaitement. Étrange, inquiétant, créatif, parodique, romanesque, le déguisement brouille les signifiants sexuels dans le cas du travestissement ; Chérubin se voit infliger à son tour les violences que les femmes ont subies, par celles-ci justement. Dans la scène des marronniers, l'aveuglement du Comte devant sa propre épouse témoigne des malentendus du désir, tandis que Suzanne profite du subterfuge pour refuser catégoriquement la dictature domestique.

À l'autre bout de cette chaîne, l'objet se fait interprète de l'inconscient. Les nuances que le roman peut suggérer, le théâtre de Beaumarchais parvient à les restituer, à leur donner une couleur particulière sur la scène. Ou bien l'objet, en disparaissant, du fait de sa fonction métonymique, met en danger de mort le sujet qui était enchaîné à lui, ainsi les lettres de Rosine dans *La Mère coupable* ; ou bien le personnage s'efface totalement au risque de perdre sa subjectivité dans cette identification mortifère à l'objet : les flacons et les fauteuils viennent exprimer cet indicible, les scènes d'évanouissement de l'acte IV du dernier drame atteignant une force paroxystique. Cette irruption de l'objet sur la scène, dans un contexte qui échappe à la maîtrise du personnage, lui révèle ainsi un pan de sa propre énigme. À travers lui, le sujet expérimente tout autant sa puissance sur l'univers que le contraire. Mais l'objet peut aussi contribuer au progrès moral du sujet, confronté à sa naïveté, à sa crédulité, à son inhumanité ou à ses déchirements. Lorsque ce sujet incertain s'est remis en cause, il peut s'immerger dans le monde, dont Beaumarchais propose une bouillonnante allégorie à travers une multitude d'objets.

Avoir accordé autant d'importance à la dramaturgie des objets apparaît comme un choix esthétique, sémantique sans doute, mais aussi politique. Beaumarchais lui-même, négociant, agent secret, affréteur de navires, pourvoyeur de fusils et dramaturge⁷, s'est posé en homme d'action, désireux de construire son existence et d'en maîtriser le cours. Le rapport aux objets qu'il défend dans son œuvre théâtrale équivaut à une attitude politique offensive et à un engagement philosophique. Les intérieurs de la grande bourgeoisie se modifient considérablement au XVIII^e siècle, dans le sens d'un resserrement des liens familiaux et d'une culture de l'individualisme. Il s'agit d'échapper aux regards du dehors et de se créer un refuge. Les salons présentés dans les trois drames portent la marque des ambitions de la bourgeoisie de mener une vie aristocratique, de ses rêves d'anoblissement. Mais les didascalies de *La Mère coupable* invitent à une représentation du luxe moins appuyée. Il est préférable d'être discret sur ses revenus en 1791, ce que l'atmosphère de complot et de danger imminent de la pièce confirme. Il s'agit peut-être d'un désir d'appliquer au drame les innovations tentées dans *Le Mariage*, à savoir un espace scénographique libéré des objets, et d'une volonté de stylisation liée à ces nouvelles perspectives ; en tout cas, le nombre moins élevé des objets ne peut équivaloir à une simplification naïve liée à l'influence du mélodrame. On y verra plutôt une modification du statut des objets dans le monde : ceux de *La Mère coupable* ont irrémédiablement perdu leur vitalité et leur éclat, tout comme ont disparu la jubilation de posséder et le désir de le faire savoir. En tout cas, l'espace privé, qui permet l'épanouissement de l'individu, sert aussi à enfermer les femmes grâce à tout un jeu de clés. La famille, sous la loi paternelle, douce aux enfants dans les drames, beaucoup plus dictatoriale dans les comédies, n'est pas sans fragilité. Inceste, adultère, mariage forcé et captation d'héritage sont des constantes dans le théâtre de Beaumarchais : les objets (lettre de Lindor, ruban de la Comtesse, obligation de Marceline, objets liés à la scène de reconnaissance de Figaro) en sont les embarrassants témoins.

Dans le salon toutefois, la convivialité permet aux tensions de se relâcher un peu. Les transformations des sièges et du mobilier⁸ vont dans ce sens ; on peut s'y asseoir, s'y abandonner même. D. Roche établit un lien direct entre la modification des intérieurs et les pratiques théâtrales, les habitués des théâtres transposant chez eux le luxe des décors et alimentant à leur tour *le spectacle de la distinction*⁹.

7. Pour les analyses biographiques, voir les travaux de René Pomeau, Philippe Van Tieghem, Maurice Lever et Jean-Pierre de Beaumarchais.

8. Voir les travaux de Philippe Ariès, de Daniel Roche, de Benoît Garnot.

9. *La France des Lumières*, p. 576.

L'espace privé revisité par Beaumarchais est, en tout cas dans sa représentation la plus heureuse, c'est-à-dire dans *Le Mariage*, farouchement tourné vers le dehors, ce que les objets et la démultiplication des espaces (privé, social et politique) mettent en relief. Mais *La Mère coupable* apparaît comme un texte profondément énigmatique. Le spectateur se demande si le renoncement du Comte à tous les codes nobiliaires pour sauver ses biens est présenté par Beaumarchais comme une issue possible, et cynique, à la crise sociale, ou comme un contre-exemple sur le mode de la provocation, visant à la fois Bégearss, figure maléfique de la Révolution et la famille Almaviva, d'un opportunisme ahurissant. À cet enfermement programmé, Beaumarchais, porte-parole des auteurs, oppose l'inaliénable liberté de l'écriture et la prolifération des écrits. Sous nos yeux s'attellent à la création les auteurs de *compliment* dans les parades et les poètes en herbe comme le Figaro du *Barbier de Séville*. Car ce sont bien les écrits qui arrivent en tête des relevés effectués lors de cette thèse : papiers, billets, effets, compliments, contrat, brevet, survivance, chanson, reçu, titre, *agrément du roi*, promesse, actes, bordereau, reconnaissance, la liste est encore longue. Ils évoquent tout autant la probité du négociant qui défend la transparence de ses opérations que toutes les menées frauduleuses qui peuvent s'y rattacher. Or, l'escroc sera celui qui s'appuie sur les procédures légales pour arriver à ses fins et gruger le naïf. Aux écrits publics répond la masse des textes écrits par les individus, lettres, journaux et pièces de théâtre. Pour les défendre, il reste décidément la parole publique, produite devant témoins, dont tout le théâtre de Beaumarchais se fait l'avocat.

Les objets qui font irruption sur la scène de théâtre évoquent leur abondance dans le monde réel, pris dans une frénésie de luxe, de possession d'objets divers, décoratifs, liés à l'ameublement, personnels aussi. Même le peuple s'empare des objets, lui qui ne les possédera pas, par le détour du discours et des jeux de mots. C'est bien là une des raisons qui donnent au théâtre de Beaumarchais sa dimension populaire. Ce théâtre à la gloire du commerce met en scène l'ivresse des échanges avec une circulation des objets de main en main, ainsi les lettres, et l'argent surtout, sous forme de pièces ou d'effets. La circulation des objets, et des signes qu'ils véhiculent, est présentée par le dramaturge comme une opération constructive et créatrice, même si elle doit subir des obstacles et des échecs, même si elle porte en elle-même le risque de la démesure, de la folie, de la dépersonnalisation même. Le discours sous-jacent est tout de même clair : pour posséder un bien, il faut l'arracher à l'autre, de façon obscène, sans retenue, avec un déploiement de stratégies compliquées à peine dissimulées sous des rites sociaux acceptables.

En ce qui concerne la représentation des catégories sociales, le *lever de rideau*, (*Colin et Colette*) et la comédie poissarde proposent une vision stéréotypée des paysans, par exemple à travers les objets destinés au feu d'artifice, preuve

de l'indéfectible amitié entre seigneur et vassaux, et finalement dévalorisante. Beaumarchais n'est ni Goldoni, ni Mercier. Ses textes sont cependant l'occasion d'une recherche étonnante sur le langage et les objets des petits métiers. La représentation du peuple des villes est plus dynamique : ces hommes du XVIII^e siècle, incontrôlables, parfois inquiétants, ancrés dans un monde matériel dont ils veulent tirer parti, utilisent les objets pour arriver à leurs fins. Les drames, avec leur cortège de papiers et d'épées, offrent une représentation idéalisée des codes nobiliaires vus à travers les yeux de la bourgeoisie. Dans les comédies, il apparaît clairement que le tiers état ne possède pas d'objets. Or, les historiens en apportent la preuve à travers les inventaires après décès, le peuple aussi est touché par la multiplication des objets : Beaumarchais fait donc le choix dramaturgique et politique de montrer l'exubérance d'objets dont s'entoure l'aristocratie, ce que la mise en scène du *Mariage de Figaro* par Jean-Pierre Vincent met en relief. Toutefois, les domestiques font preuve d'inventivité pour nommer les objets, en jouer, ce qui est une occasion de promotion exceptionnelle pour eux dans la hiérarchie sociale.

Inventer une dramaturgie des objets apparaît donc comme une stratégie politique offensive. La célèbre tirade de Figaro utilisant *God-dam* comme un passe-partout et obtenant des objets qu'il ne désirait pas constitue la preuve que l'appropriation des objets demande de l'énergie, de l'inventivité et une bonne dose d'humour. Le pauvre doit revoir son désir à la baisse, le philosophe aussi, et ici, le Français. Quelque chose du langage sur les objets échappe. Mais la dramaturgie des objets s'affirme bel et bien comme une stratégie de combat. Les domestiques deviennent metteurs en scène et dramaturges, les femmes aussi. Le déguisement prend une portée politique dans un monde où l'apparence prend le pas sur la réalité, où les signes des classes sociales se brouillent¹⁰, et où simultanément la contestation sociale augmente. Le déguisement raconte la possibilité, voire la promesse d'un changement de profession ou de niveau social. Cette façon d'utiliser les objets au théâtre apparaît comme la réponse personnelle, esthétique et politique d'un artiste qui voit là une façon de représenter le monde ; elle est aussi, de manière plus ou moins consciente, une sorte de mode d'emploi pour en accompagner les transformations, sinon pour agir sur lui. Simultanément, sur la scène du monde, le pouvoir politique utilise sa propre dramaturgie des objets pour asseoir sa légitimité. La royauté fait surgir armes (bâtons, épées) et jeux (fusées, pétards) pour circonvenir le peuple ; le pouvoir révolutionnaire invente à son tour sa dramaturgie des objets lors de fêtes laïques ou de palinodies

10. Voir les travaux de Nicole Pellegrin, de Daniel Roche, de Benoît Garnot.

théâtralisées. Dans cet écheveau complexe s'ancrent l'écriture de Beaumarchais et une œuvre inscrite dans l'Histoire. Le dramaturge dépose sur la scène des indices ambigus. Que penser du *portrait du roi* dans *Le Mariage de Figaro* qui n'apparaît plus dans nos mises en scène contemporaines ? Référé à Charles III d'Espagne, de la branche des Bourbon, despote éclairé, sorte de double amélioré de Louis XVI, le portrait condamne plutôt les seigneurs qui abusent de leurs privilèges sous couvert de l'autorité royale qu'il n'attaque un pouvoir sacralisé par l'*impériale en dais*. Peut-être même constitue-t-il la représentation théâtrale de ce qu'une monarchie éclairée pourrait offrir, c'est-à-dire un débat public contradictoire cautionné par la figure royale. En contrepoint, le buste de Washington du dernier drame ne laisse pas de nous interroger. Dans cette pièce dont Jean-Pierre de Beaumarchais dit qu'elle voudrait *penser le nouveau cours des choses*¹¹, le Comte insiste pour laisser hors-scène ce buste qui appartient à Léon. La Révolution rêvée, américaine ou française, appartiendrait-elle au passé, aux folies des jeunes gens, aux idéalistes ? Pour Beaumarchais, ce parti pris dramaturgique équivaut peut-être à un aveu d'impuissance : la révolution ne peut se laisser représenter, du moins théâtralement. Le jugement esthétique (les personnages sortent pour aller voir le buste) se voit refoulé hors de l'espace scénique, de l'espace public donc, parce qu'il est devenu impossible, ou interdit, parce que la Révolution a opéré un bouleversement absolu dans les règles de répartition de la parole publique. Léon parle du buste comme d'un pendant, celui de B. Franklin peut-être, ambassadeur plus heureux de la jeune République américaine.

Dans le théâtre de Beaumarchais, les personnages tentent de recomposer le fil des événements. Loin en amont, tel un demiurge, le dramaturge a organisé savamment une sorte de mise en scène du hasard. Il a anticipé les faits, en faisant surgir un objet crucial, de façon apparemment aléatoire, dont

les effets viennent se répercuter plus loin en aval sur l'action dramatique. Tout au long des pièces, les personnages tentent de remettre les événements dans l'ordre, en suivant le parcours de ces objets stratégiques, ainsi tous les protagonistes de *La Mère coupable* découvrent-ils que ce qu'ils attribuaient au hasard était le fait de Bégéarss. Patiemment, ils récrivent leur histoire. Tandis que l'Histoire à son tour invente sa dramaturgie, Louis XVI contraint d'arborer le bonnet rouge le 20 juin 1791, ou Robespierre mettant en scène la Fête de l'Être suprême, Beaumarchais circonscrit sa dernière pièce dans un espace fermé, met en jeu des personnages qui dissimulent leurs objets, allégoriques de tous les désirs, illicites ou non. Le temps des dramaturgies pleines de fantaisie et d'audace, que des opprimés, transcendés par un sentiment d'injustice et un désir de changement, détournant avec génie des objets qui les côtoyaient au quotidien, concevaient et mettaient en acte, ce temps est bel et bien révolu.

À travers la variété et la richesse de la dénomination linguistique, Beaumarchais donne à voir la formidable démarche d'appropriation et de dénaturation des objets que les hommes du XVIII^e mettent en œuvre. Avec une sorte de pré-science, son théâtre fait vivre cet espace politique en mouvement, cette redistribution des objets que toute une société fantasme, qui s'opère souterrainement, ce verrouillage que l'aristocratie tente en vain de maintenir. Beaumarchais explore ce qu'on pourrait appeler une phénoménologie éclairée de l'objet : il inventorie ses potentialités à l'œuvre dans les trois registres du réel, de l'imaginaire et du symbolique. Inventer une dramaturgie des objets, c'est à la fois parler du monde, en présenter les dérives, en proposer un mode d'emploi possible, expérimental, et soutenir l'élan vital du sujet. À travers l'œuvre de Beaumarchais, ce que le théâtre vient exposer publiquement, c'est une véritable fresque anthropologique qui s'élabore puissamment sous nos yeux, animée de façon lumineuse, énigmatique et aventureuse par les objets.

11. Beaumarchais. *Le Voltigeur des Lumières*, p. 84.

Dominique MATHIEU