

BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de) 1732-1799

Article écrit par Pierre FRANTZ

Prise de vue

L'apparition de Beaumarchais dans le théâtre et les lettres françaises de la fin du XVIII^e siècle relève de la magie. Il touche à tout, fait flèche de tout bois et apporte au théâtre le charme qui s'en est absenté après la mort de Marivaux. Ce séducteur écrit et agit dans un roman qui ne s'embarrasse que rarement du récit et de la rétrospection parce qu'il va son chemin sans s'arrêter longtemps. L'auteur et l'aventurier vont du même pas. Comme les « bâtards conquérants » des romans, Beaumarchais ne doit pas son succès à sa naissance mais à son talent et à sa propre énergie.

I-L'élégance roturière

Si Beaumarchais a peu de naissance, il n'en a pas moins une famille très présente et très aimée : Pierre-Augustin, fils de l'horloger Caron, qui doit le nom de Beaumarchais à une maison de sa première femme, et son anoblissement à l'argent, à la différence de tant de parvenus, revendique sa filiation roturière au même titre que sa noblesse, récente mais personnelle. Vif, ami des plaisirs et des femmes, il est aussi le bon fils des drames bourgeois, dévoué à sa famille et fort de son soutien, entouré par l'affection de ses cinq sœurs. Mais cette famille n'est pas fermée. La boutique de l'artisan est ouverte sur la ville. On y joue de la musique, on y lit des romans, on y parle d'abondance. Le travail d'horlogerie est créatif : Beaumarchais invente en juillet 1753 un nouveau système d'échappement pour le ressort des montres. Il doit défendre sa découverte contre un confrère de son père qui, abusant de sa confiance, s'en est attribué la paternité. Devant l'inertie judiciaire, il écrit au *Mercur*, en appelle à l'Académie des sciences et obtient gain de cause. Sa victoire lui permet d'être reçu par le roi et ses filles – à qui il donnera bientôt des leçons de musique – et d'être introduit à la cour. Il fait un premier mariage avantageux mais perd sa femme avant de pouvoir en hériter. Il se lie et s'associe avec le financier Pâris-Duverney, devient homme d'affaires, s'enrichit, et achète une charge qui l'anoblit. Il fréquente Le Normand d'Étioles, financier et mari de M^{me} de Pompadour ; pour divertir sa société, il écrit des *Parades*, courtes comédies à la mode, qui sont représentées sur la scène privée de son riche ami. Il part pour l'Espagne en 1764, où l'appellent des affaires de famille et d'argent : à Madrid, il s'emploie vainement à marier sa sœur Lisette avec son prétendu, Clavijo, qui se dérobaît, et ne réussit pas plus dans les projets mirifiques qu'il agissait. Il racontera plus tard cet épisode qui devait inspirer Goethe, dans les *Mémoires contre Goezman*, avec un sens étonnant du drame et du roman. Pendant les années qui suivent son retour à Paris, il fait jouer un drame, *Eugénie*, à la Comédie-Française (1767) se remarie, puis perd sa femme en 1770 et, la même année, son ami Pâris-Duverney. Beaumarchais entre dans une période de grandes difficultés.

Sa réussite lui avait valu beaucoup d'ennemis, mais le procès qui l'oppose au comte de La Blache, l'héritier de Pâris-Duverney, va déboucher sur une véritable coalition d'obstacles placés sur son chemin. La mauvaise foi et la cupidité de son adversaire n'ont d'égales que celles du juge corrompu qui rapporte contre lui : le conseiller Goezman. Une méchante affaire de femme avec le duc de Chaulnes vient tout compliquer et le conduit en prison. Beaumarchais se débat et publie des *Mémoires* justificatifs où éclatent ses talents de rhéteur et son intelligence précise. Ce sont des textes travaillés à la manière de Voltaire, mais avec un humour et un sens de l'émotion qui n'appartiennent qu'à leur auteur et entraînent la conviction. Si, dans un premier temps, il n'obtient pas satisfaction devant le tribunal qui se contente de le blâmer à égalité avec son adversaire, il triomphe dans l'opinion publique. Il devient agent secret de Louis XV, puis de Louis XVI, en Angleterre et en Hollande, avec pour mission de faire disparaître des libelles injurieux contre la monarchie. Il convainc son maître de venir en aide aux insurgents d'Amérique et sert d'intermédiaire pour l'achat des armes nécessaires à cette guerre. L'intérêt personnel et l'attachement à une cause juste lui paraissent

marcher de conserve.

Au milieu de toute cette agitation, Beaumarchais trouve le temps d'écrire un second drame, *Les Deux Amis* (1770) et une comédie, *Le Barbier de Séville*, qui est représentée pour la première fois le 23 février 1775. Il achève *Le Mariage de Figaro* en 1778. Il lance en 1780 (le prospectus paraît en janvier 1781) le projet d'une grande édition complète des *Œuvres* de Voltaire et va le mener à bien : c'est l'édition de Kehl dont le dernier volume paraît en 1790. Il est, dès 1776, en conflit avec la Comédie-Française et réussit à regrouper les auteurs dramatiques pour faire valoir leurs droits ; il jette ainsi les bases d'une réglementation de la propriété littéraire qui sera fixée une première fois en 1780 par le Conseil d'État puis par l'Assemblée constituante en 1791. C'est que sa vie d'homme de lettres ne constitue pas pour lui une alternative à son engagement dans la vie sociale. Le choix du théâtre est, à cet égard, significatif : l'esprit de divertissement, poussé au XVIII^e siècle jusqu'à l'ivresse, coexiste avec un sérieux didactique et moral qui le lie délibérément à la société. La campagne d'opinion menée par Beaumarchais pour faire représenter *Le Mariage de Figaro* en dépit des censeurs fait apparaître cette profonde unité. La pièce est reçue, dans une première version, à la Comédie-Française dès septembre 1781. L'action avait pour cadre la France et les allusions aux abus du régime étaient directes. Le roi, alerté par la rumeur, se fait lire la pièce et est scandalisé par le persiflage de Beaumarchais. Celui-ci révisé son œuvre et en transporte l'action en Espagne. Elle est lue partout, dans les cercles de la grande noblesse. Le comte d'Artois en fait préparer la représentation à la cour, mais le 13 juin 1783, au moment où le rideau va se lever, l'interdiction royale est signifiée. La campagne d'opinion cristallise alors une véritable fronde aristocratique. En septembre 1783, le *Mariage* est joué à Gennevilliers, chez le comte de Vaudreuil, devant le comte d'Artois et l'assistance la plus brillante ; le roi s'est tu. Le 27 avril 1784, c'est la première, dans la nouvelle salle de la Comédie-Française. Le tout-Paris s'écrase dans la salle qui vibre d'enthousiasme et fait un triomphe à la représentation qui sera suivie de cent autres entre 1784 et 1787. La distribution était la meilleure qu'on pût trouver, avec Dazincourt, Molé, Mlles Contat, Saint-Val et Olivier. Cette soirée éblouissante est sans aucun doute l'événement théâtral majeur du XVIII^e siècle, à la fois par sa signification esthétique et son importance politique. La bataille qui va se poursuivre dans la presse, avec ses surprises (l'auteur est à nouveau momentanément incarcéré), prolonge le succès de la pièce. Dernière consécration : *Le Barbier de Séville* est repris à la cour, avec la reine dans le rôle de Rosine et le comte d'Artois dans celui de Figaro.

Mais, bientôt, l'auteur vient se jeter dans l'affaire Kornmann-Bergasse, dont l'épilogue judiciaire lui sera favorable alors que l'opinion se détachera de lui : Beaumarchais est enveloppé, piégé dans une guerre de pamphlets qui débute en 1787, et l'avocat Bergasse parvient à le faire passer, au début de la Révolution, pour l'incarnation même de la dépravation de l'Ancien Régime. Au reste, l'auteur, malgré quelques sympathies au début, ne se trouve pas en phase avec les événements. Il écrit, avec le musicien Salieri, un opéra, *Tarare* (1787), qui déconcerte mais connaît un vif succès et dont il modifiera certains éléments en fonction des changements politiques. Puis il donne une suite au *Mariage*, à *La Mère coupable*, achevant ainsi une véritable trilogie. Bergasse, sous le nom transparent de Bégearss, y fait figure du traître de mélodrame. Ce drame, après avoir connu un demi-échec en juin-juillet 1792 (du fait, probablement, des événements), réussit honorablement sous le Directoire. Beaumarchais entreprend une nouvelle opération politique et spéculative dans laquelle il va manquer de laisser la vie. L'Assemblée législative se prépare à la guerre et l'infatigable aventurier entreprend de fournir des armes à sa patrie : soixante mille fusils, déposés en Hollande, qu'il s'agit de faire entrer en France. Mais les affaires traînent et les événements vont vite. Il est accusé de cacher ces armes et, le 11 août, le peuple envahit la luxueuse maison qu'il s'était fait construire à côté de la Bastille. On ne trouve rien. Beaumarchais est incarcéré, libéré de justesse au milieu des massacres de septembre 1792 ; il ne renonce pas à défendre ses intérêts et, en pleine Terreur, quitte Londres où il s'était réfugié et vient à Paris où il publie un *Mémoire* justificatif. Sa tactique réussit : il se rétablit, quitte la France comme commissaire de la République mais se retrouve émigré. Il revient en 1796 et meurt le 17 mai 1799.

II-Une dramaturgie nouvelle

L'œuvre de Beaumarchais a traversé les siècles. L'œuvre, c'est-à-dire *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* ; mais des rééditions récentes des *Mémoires contre Goetzman* et des *Parades*, tout comme les mises en scène de *La Mère coupable* et de *Tarare* incitent à moins de sévérité que n'en a témoigné la critique contre ces œuvres mineures. En 1990, on a pu voir représenter au cours de la même saison les trois pièces de la trilogie sur la scène du Théâtre-Français et on a joué *Tarare* à Strasbourg en 1991 ; cet heureux rapprochement rendait sensible la portée de l'étonnante révolution dramaturgique opérée par l'auteur, aussi bien dans la comédie que dans le drame et l'opéra. Cette dimension, essentielle pourtant, fut occultée par le scandale politique du *Mariage*, mais les contemporains, comme la comtesse d'Oberkirch, l'avaient perçue : ne s'étonnet-elle pas du succès d'une pièce si manifestement contre « les règles de l'art » ? Le dessein réformateur de Beaumarchais s'inscrit dans des réalisations de ton et d'intérêt variés, mais aussi dans des textes théoriques d'une grande clarté. Entre 1759 et 1767, il élabore sa théorie du théâtre sérieux et se réclame des innovations de Diderot ; *Eugénie* et *l'Essai sur le genre dramatique sérieux* (préface à la seconde édition de ce « drame ») en sont les fruits directs mais on en retrouve l'empreinte partout, dans la préface du *Barbier de Séville* (*La Lettre modérée sur la chute et la critique du « Barbier de Séville »*) et dans celle de *Tarare* (*Aux abonnés de l'opéra qui voudraient aimer l'opéra*), dans *Le Mariage* et dans *La Mère coupable*. Il s'agit de bousculer profondément le système des genres dramatiques français, fondé sur la distance tragique ou comique qui sépare le spectateur de la scène et sur le clivage des personnages nobles et bourgeois. Ce projet poétique repose sur une critique idéologique des formes du théâtre de cour. Beaumarchais choisit l'effet de proximité et de sympathie, visé dans le drame ou la tragédie domestique, et la complicité dans le comique. Le spectateur doit se retrouver dans le personnage parce que, comme lui, il est homme. C'est le « caractère », Figaro ou Tarare, qui compte plus que l'« état », Beaumarchais proclame brillamment l'idéologie humaniste et morale des Lumières.

Ce qui distingue vraiment les genres, c'est ainsi leur effet : le sérieux ou la gaîté ; encore peuvent-ils se mêler, comme on le voit dans *Le Mariage de Figaro* mais aussi dans *Eugénie* et dans *Les Deux Amis* : on passe sans rupture de l'attendrissement au sourire. Le genre sérieux, tournant le dos à la tragédie héroïque, doit être écrit en prose : sa beauté doit naître du naturel, de l'« énergie » des situations, des caractères et des émotions. De même, l'opéra doit être débarrassé d'un trop-plein de musique qui l'éloigne de la nature : « une abondance vicieuse étouffe, éteint la vérité : l'oreille est rassasiée et le cœur reste vide » (*Aux abonnés de l'opéra*). Contre le formalisme poétique, Beaumarchais affirme avec force la prépondérance de la qualité dramatique, proprement théâtrale, du texte : la réévaluation récente de *La Mère coupable* et de *Tarare* est directement liée à la réussite scénique de ces textes, qu'encombre pourtant une rhétorique d'époque ou des vers de mirliton. *Tarare* n'est pas seulement intéressant par la qualité dramatique (assez rare en 1787) de son livret, mais aussi par l'équilibre obtenu entre drame et musique grâce à une collaboration étroite entre Beaumarchais et Salieri. Ce n'est certes pas non plus hasard si les pièces de Beaumarchais ont fourni des livrets d'opéra à Mozart et à Rossini, qui sont parmi les meilleurs (on peut encore mentionner pour mémoire Darius Milhaud).

Mais ces réformes, dessinées dans la théorie et consciemment mises en œuvre dans les pièces, ne constituent qu'un élément plus immédiatement lisible d'une transformation profonde qui atteint l'ensemble de la structure dramatique. C'est « une révolution théâtrale profonde, et si bien intégrée qu'elle est à présent à peine perçue » (A. Ubersfeld). Beaumarchais tire les leçons de l'évolution de la scène en France et des possibilités décoratives nouvelles qui permettent d'absorber la scène dans le décor, donc dans la fiction. L'espace de la scène devient tout entier mimétique ; il se prolonge fictivement et continûment au-delà de la toile de fond ou des coulisses. Dans *Le Barbier de Séville*, on est tantôt dans la rue sous la jalousie de Rosine, tantôt de l'autre côté, à l'intérieur de la maison. La scène n'est qu'un fragment prélevé sur l'espace fictif : la plupart des scènes essentielles du *Mariage* impliquent ce réalisme visuel. Le théâtre doit rivaliser avec la peinture et bien des scènes sont conçues comme des tableaux de genre. Il ne s'agit pas au reste d'un détail formel, car le conflit dramatique est formulé en termes spatiaux : effraction de la maison du bourgeois Bartholo par le noble comte Almaviva (*Le Barbier*), menaces sur la chambre domestique, arpentée et mesurée par Figaro, pénétrations de l'espace des femmes par Chérubin ou par le comte (*Le Mariage*). Le temps dramatique est, lui aussi, l'objet d'un travail de ce genre. Il s'agit de dénier la clôture du temps dramatique. De là les « jeux d'entracte » dans *Eugénie*, mais surtout l'extension de la trilogie selon un modèle d'illusion temporelle semblable à celui qu'on rencontre dans le roman. Du coup, le travail du temps sur le monde et sur les héros est rendu sensible : on passe de Séville, la ville des chansons et de la jeunesse,

au château de la maturité, puis au Paris de la Révolution et aux tristesses du second versant de la vie. En 1990, à la Comédie-Française Jean-Pierre Vincent achevait *La Mère coupable* par un tableau qui regroupait tous les personnages de la famille, s'endormant au son de la bourgeoise pendule. Le temps intérieur et le temps de l'histoire agissent sur la scène. Beaumarchais « invente » la scène de Hugo, de Dumas, père et fils, et de Tchekhov. C'est enfin, comme l'a noté Anne Ubersfeld, la conception de l'action qui constitue le troisième axe de cette révolution. Dès *Eugénie*, mais de façon tout à fait nette dans *Le Mariage*, l'action n'est pas dirigée par le héros. Tout semble se faire en dépit de Figaro. Seules triomphent les forces du hasard, qui ne sont providentielles que parce qu'on se trouve dans un monde comique. Là encore, Beaumarchais est un précurseur de Hugo et de la comédie d'intrigue de Labiche ou de Feydeau.

III-La dernière fête : ambiguïtés et audaces

L'audace politique de la trilogie de Figaro, et surtout celle du *Mariage*, n'a pas frappé que les contemporains (Danton disait qu'il avait « tué la noblesse »). C'est la valeur subversive de cette pièce qui l'a portée, contre toutes les hypocrisies de l'ordre politique et moral, à travers le XIX^e siècle. Elle tient à l'étincelante fête de mots décochés contre l'ordre privilégié et contre les abus de l'Ancien Régime dont Beaumarchais avait tant souffert. Ce verbe d'enfer s'est affûté dans la rédaction des *Mémoires contre Goezman* qui constituent l'un des plus brillants textes pamphlétaires du siècle : l'étude attentive des différentes phases de leur rédaction, tout comme celle des brouillons et versions successives du *Barbier* et du *Mariage*, fait apparaître le travail minutieux de Beaumarchais pour rendre le mot incisif ou percutant. Mais l'insolence du plébéien, paradoxalement, s'intègre merveilleusement dans l'art de la conversation des salons de l'Ancien Régime. L'« esprit » y est plus à l'aise que dans la rhétorique sentencieuse de ceux qui feront la Révolution et qui considèrent la comédie elle-même comme une inconvenance monarchiste : c'est là une autre raison de l'éclipse de Beaumarchais après 1789.

Tout aussi ambiguë est l'audace idéologique et structurelle de la trilogie. *Le Barbier de Séville* est construit sur le modèle de certaines des parades auxquelles l'auteur s'était essayé de si bonne humeur. Ces pièces en un acte mettent en œuvre un canevas conventionnel, adapté de la commedia dell'arte : Léandre, aidé par Arlequin, recherche une Isabelle peu farouche et s'oppose ainsi aux desseins du barbon, Cassandre. *Zizabelle mannequin*, *Jean-Bête à la foire* ou *Léandre marchand d'agnus* sont des variations sur ce schéma. *Le Barbier* l'enrichit. La jeunesse triomphe de cette comédie d'intrigue au rythme stupéfiant (c'est l'effet, entre autres choses, de la « contraction » de la pièce en quatre actes), mais aussi le grand seigneur, libertin quoique amoureux. Dans *Le Mariage*, le modèle se transforme, le valet Figaro n'est plus au service des desseins de son maître, il s'oppose à lui et tente de mener une action qui assure la réalisation de ses ambitions et de ses désirs propres : c'est déjà Ruy Blas. Le plébéien s'oppose ainsi à la pratique du « droit du seigneur » qui livrerait au comte Almaviva sa propre fiancée, Suzanne, et rameute autour de lui une véritable troupe populaire. Mais la jacquerie tourne à la fête réconciliatrice autour de l'union conjugale, celle du comte et de la comtesse, celle de Bartholo et de Marceline, celle de Figaro et de Suzanne. Les déguisements de la parade, le feu d'artifice, les fêtes traditionnelles font oublier les menaces et les insolences de Figaro ou de Chérubin. Ainsi tout finit par des chansons : *Le Mariage de Figaro* est la dernière fête de l'Ancien Régime, sa dernière utopie. Quant au dernier drame de Beaumarchais, il porte partout la trace de la politique, mais d'une politique qui se fait ailleurs et dont le foyer n'est nullement le discours dramatique ; la présence du buste de Washington, l'engagement de Léon au club, le renoncement aux marques extérieures de noblesse révèlent l'inscription de la pièce dans l'histoire.

Ce n'est pas non plus le moindre paradoxe de voir « monter » dans la trilogie le thème de la famille comme valeur et refuge, thème présent dès les deux drames de 1767 et 1770, en même temps que le travaillent ceux du désir, de l'adultère, de l'inceste et de la perversion. À cet égard, *La Mère coupable* révèle étonnamment les pulsions qui étaient à l'œuvre dans *Le Mariage*. Le jeune Chérubin, ce morveux sans conséquence, qui s'introduit si facilement chez les femmes du château et surtout chez sa belle marraine, ce joli valet de cœur n'en est pas moins promis à la mort par la jalousie du roi, et l'on apprend qu'il a violé la comtesse. Le désir, comme le ruban taché de sang, ne circule pas impunément. L'ombre de l'inceste plane sur les amours de Léon et de Florestine. Le double adultère de *La Mère coupable* appartient à la thématique

du drame moderne. Beaumarchais lève un tabou de la scène d'Ancien Régime (on n'y évoquait que des « mariages secrets ») et annonce un *topos* du théâtre bourgeois des siècles suivants. Il inscrit aussi cet événement historique majeur qu'est l'instauration du divorce par la Révolution. Par une série d'opérations magiques, l'intrigue de la pièce débouche sur une réconciliation générale autour d'une famille reconstituée, et Figaro peut conclure par cette sentence : « On gagne assez dans les familles quand on en expulse un méchant. » Mais cette expulsion ne clôt pas l'imaginaire. Le traître satanique (ainsi est-il désigné par Figaro) part en proférant des menaces qui restent dangereuses. Le drame de famille naît de tous les secrets enfouis, chuchotés ou surpris, sans lesquels il n'est pas de famille. C'est cette structure détraquée qui donne au drame son actualité.

Beaumarchais, grâce à l'épaisseur d'histoire individuelle dont il les dote, fait de ses personnages de véritables sujets. Recentrant *Le Barbier de Séville* autour de Bartholo, admirablement interprété par Roland Bertin, la mise en scène de Jean-Luc Boutté (à la Comédie-Française en 1990) montrait à nu la mutation du statut du personnage conventionnel du barbon ou du docteur de la commedia dell'arte. Bartholo aime, mais il est vieux et laid, or sa jalousie lui confère une rare profondeur de souffrance et d'intelligence. Quand Beaumarchais se saisit de l'emploi du valet de comédie, il le traite tantôt en usant des ressources de la tradition (l'Éveillé et la jeunesse du *Barbier*, Guillaume de *La Mère coupable*), tantôt en le transformant totalement. Figaro (dont la personnalité s'esquisse avec Drink dans *Eugénie*) est un sujet avec son histoire, ses contradictions, avec sa conscience réfléchissante, en un mot avec son *moi*. Il peut s'interroger dans son monologue célèbre. Il est d'ailleurs plus qu'un personnage, il est encore le spectateur de son histoire et surplombe la comédie comme le spectateur lui-même, avec lequel il est en profonde sympathie. Et dans ce *moi*, comme dans le théâtre romantique, nous sentons, nous cherchons l'auteur et sa subjectivité. Son amour des femmes est présent dans chaque scène. C'est ce qu'a vu Mozart, qui a écrit les *Nozze* autour du sublime trio vocal de la comtesse, de Suzanne et de Chérubin. En elles est le secret du charme et de l'énergie de Figaro. En elles toutes les nuances de la vertu, de l'audace, de l'amour conjugal, mais aussi la fragilité, le désir et ses abandons. Beaumarchais, touché par la grâce, réussit l'alliance du libertinage et de la tendresse.

Si *Le Mariage de Figaro* est la plus indiscutablement réussie des comédies. c'est que Beaumarchais nous entraîne dans un rythme admirable, parce qu'il est celui de la vie et du désir. Même lorsqu'on sent l'amertume (dans le monologue de Figaro), on la devine passagère : l'insolence tourne à la fête et non pas au ressentiment. Quand on sent cette gaîté s'estomper, ce tempo se casser, le charme s'évanouit : c'est le temps du dernier drame et de la Révolution. Beaumarchais est en vérité l'homme de deux siècles : c'est qu'il est tout à fait libre. Il est libre des traditions, dont il sait pourtant retenir les ressources, libre dans l'idéologie même des Lumières, à laquelle il est attaché, libre dans sa parole et dans ses sentiments. Cette liberté est le secret de sa jeunesse.

Pierre FRANTZ

Bibliographie

Œuvres de Beaumarchais

- *Théâtre*, présenté par Jean-Pierre de Beaumarchais, Garnier, Paris, 1980 ; *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1988 (cette édition comprend, outre le théâtre et quelques textes peu connus, les *Mémoires contre Goezman* et les *Mémoires sur l'affaire des fusils de Hollande*) ; *Le Mariage de Figaro*, éd. J. B. Ratermanis, Genève ; *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. LXIII, 1968, édition critique avec reproduction des manuscrits ; *Le Mariage de Figaro*, éd. J. Scherer, avec analyse dramaturgique, S.E.D.E.S., Paris, 1966 ; *Mémoires de Beaumarchais dans l'affaire Goezman*, préf. V. Lipatti, Nagel, Paris, 1974 ; *Parades*, éd. Pierre Larthomas, S.E.D.E.S., 1977 ; *Notes et réflexions*, préf. G. Bauër, Hachette, Paris, 1961 ; *Correspondance*, éd. Brian N. Morton, Nizet, Paris, 1969-1978, 4 vol. parus.
- E. J. ARNOULD, *La Genèse du Barbier de Séville*, Dublin Univ. Press ; Minard, Paris, 1965 (avec la reproduction des trois manuscrits).

Études générales et biographiques

- B. FAY, *Beaumarchais, ou les Fredaines de Figaro*, Librairie académique Perrin, Paris, 1971
- J.-C. GATTY, *Beaumarchais sous la Révolution. L'affaire des fusils de Hollande*, E. J. Brill, Leyde, 1976
- F. GRENDDEL, *Beaumarchais ou la calomnie*, Flammarion, Paris, 1973

- P.-A. Lever, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, t. I, *L'irrésistible ascension : 1732-1774*, Fayard, Paris, 1999 ; t. II, *Le Citoyen d'Amérique : 1775-1784*, *ibid.*, 2003 ; t. III, *Dans la tourmente : 1785-1799*, *ibid.*, 2004
- E. LINTILHAC, *Beaumarchais et ses œuvres*, Paris, 1887 et Slatkine Reprints, Genève, 1970
- L. DE LOMÉNIE, *Beaumarchais et son temps*, Paris, 1856 et Slatkine Reprints, 1970
- B. N. MORTON, *La Dernière Aventure de Beaumarchais : l'affaire des fusils de Hollande*, coll. Archives, n° CXI, Minard, 1970
- R. POMEAU, *Beaumarchais, ou la Bizarre Destinée*, P.U.F., Paris, 1987
- P. VAN TIEGHEM, *Beaumarchais par lui-même*, coll. Écrivains de toujours, Seuil, 1960.

Études de l'œuvre

- G. CONESA, *La Trilogie de Beaumarchais*, P.U.F., Paris, 1985
- M. DESCOTES, *Les Grands Rôles du théâtre de Beaumarchais*, P.U.F., Paris, 1974
- J. EHRARD, « La Société du *Mariage de Figaro* », in *Mélanges J. Fabre, Approches des Lumières*, Klincksieck, Paris, 1974
- F. GAIFFE, *Le Mariage de Figaro*, Malfère, Amiens, 1928
- W. D. HOWARTH, « The Recognition scene in *Le Mariage de Figaro* », in *Modern Language Review*, 1969
- E. KLEIN, *Kontinuität und Diskontinuität in des sogenannten Trilogie von Beaumarchais*, Peter Lang, Francfort-sur-le-Main, 1978
- P. LARTHOMAS, « La Toise de Figaro ou Beaumarchais metteur en scène », in *Les Mélanges F. Pruner, D'Eschyle à Genet*, Dijon, 1986 ; *Le Langage dramatique*, Colin, Paris, 1972 (rééd. 1980) ; « La Fantaisie verbale dans les parades de Beaumarchais », in *Mélanges C. Rostaing*, Liège, 1974 ; « Le Style de Beaumarchais dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* », in *L'Information littéraire*, n° XXXIII, avr. 1981
- G. VON PROSCHWITZ, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, Almqvist et Wiksell, Stockholm ; Nizet, Paris, 1956, rééd. Slatkine, 1981
- J. PROUST, « Beaumarchais et Mozart, une mise au point », in *Studi Francesi*, janv.-avr. 1972
- J. SCHERER, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, Paris, 1954, 4^e éd. 1989.
Revue (quelques numéros spéciaux essentiels)
Europe, n° 528, avr. 1973 (articles de M. Delon, A. Ubersfeld, J. Seebacher, J.-P. de Beaumarchais, B. N. Morton)
- *Revue d'histoire littéraire de la France*, nov.-déc. 1974 (articles notamment de P. Rézat, R. Pomeau) et sept-oct. 1984.

Bibliographies

- H. CORDIER, *Bibliographie des œuvres de Beaumarchais*, Quentin, Paris, 1883
- B. N. MORTON, *Beaumarchais. A Bibliographie*, Olivia & Hill Press, Ann Arbor (Mich.), 1988
- E. PICOT, « Supplément à la bibliographie de Beaumarchais », in *Revue critique d'histoire littéraire*, n° XLIX, 3 déc. 1883.