

Théâtre du XVIIIe siècle

Préparé par

Prof/ Alaaedin Baheiedin

Professeur à la Faculté des Lettres de Quena

Université du Sud de la vallée

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب

الفرقة: الثالثة

التخصص: اللغة الفرنسية

عدد الصفحات: 148

المؤلف: أ.د/ علاء الدين بهي الدين

Table des matières

Introduction générale	8
Chapitre I : Naissance du drame	12
I- Le drame et les lumières.....	13
II- Le drame et le public.....	15
III- La critique du théâtre classique	18
IV- Les innovations dramatiques de Voltaire.....	21
V- La Comédie Larmoyante.....	23
VI- Les modèles étrangères.....	25
VII- L'œuvre dramatique de Diderot.....	28
VIII- Le drame devant la critique.....	32
IX- Les salles.....	34
X- La censure.....	37
XI- Triomphe du drame.....	39
Chapitre II : Le réalisme dramatique	42
Introduction.....	43
I- L'illusion dramatique.....	46
II- La fusion des tons.....	48
III- La peinture du monde moderne.....	50

IV- La tragédie dramatique	53
V- La peinture des conditions.....	56
VI- Le réalisme scénique.....	59
VII- La pantomime.....	61
VIII- Le langage prosaïque.....	63
Chapitre III : L'esthétique de la sensibilité	65
Introduction	66
I- L'attendrissement	68
II- Le pathétique et l'horreur	70
Chapitre IV : La moralité	73
I- Sensibilité et moralité	74
II- La leçon morale	77
III- La leçon sociale	80
IV- La leçon politique	82
V- La leçon philosophique	84
Chapitre V : Importance du drame	86
I- Le reflet d'un siècle	87
II- La postérité du drame	89
Chapitre VI : Les troupes théâtrales	93

Introduction	94
I- Les troupes au XVIIIe siècle	95
II- Les Comédiens : condition morale.....	101
III- Les Comédiens : condition matérielle	104
IV- Les représentations	106
Chapitre VII : Les difficiles renouvellements.....	108
Introduction.....	109
I- Les voies du théâtre.....	111
II- La tragédie.....	113
III- La comédie.....	114
IV- Le renouveau de la comédie.....	117
V- Le théâtre de la foire.....	120
Chapitre VIII : Marivaux et son théâtre.....	121
I- Marivaux : L'Homme.....	122
1) Le portrait physique.....	123
1) Le portrait moral.....	123
3) Le portrait social.....	125
4) Le portrait politique.....	125
II- Marivaux : Ses principes.....	128

1) Peinture de l'amour.....	129
2) Le style naturel.....	129
3) Le naturel sur la scène.....	130
III- Marivaux : Le dramaturge.....	132
IV- Les Fausses Confidences.....	137
1) La première représentation.....	137
2) Les sources des « Fausses Confidences ».....	138
3) Singularité des « Fausses Confidences ».....	139
4) Marivaux et les Italiens.....	146
Références.....	148

Introduction générale

Le paradoxe du drame, en France, est de ne se point confondre avec le théâtre. L'étymologie cependant affirmait leur identité. Drame en grec, signifie action, et l'action, représentée par le spectacle, est la matière même du théâtre. La poétique d'Aristote alliait étroitement le drame à l'idée d'action, en le définissant comme l'imitation de personnages agissants. La notion de drame englobait donc initialement tragédie et comédie, Sophocle et Aristophane. A l'origine du théâtre occidental, le drame n'existait pas en tant que genre dramatique.

Dans l'histoire de la théorie du théâtre français, le drame a fait une tardive et laborieuse apparition, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, L'abbé d'Aubignac est le premier à l'employer, une seule fois, dans sa *Pratique du théâtre*, en (1657), au sens étymologique et générale, dérivé du grec, de poème dramatique : « Drame signifie tout le Poème ».

C'est en ce sens que le terme est attesté dans le titre d'une pièce de théâtre de Collège, en (1696), et dans l'édition refondue du *Diable boiteux* de Lesage, en

(1726). Enregistré pour la première fois par l'abbé Prévost dans un *Manuel lexique* en (1750), le Drame est défini comme un « mot grec » signifiant « une pièce qui se représente en récitation sur le théâtre, soit tragique, soit comique ».

La fortune du terme est liée, comme il se doit, à celle du genre. Le drame apparaît et s'impose à la fois dans la langue et sur la scène. Sans doute il n'est pas, dans l'art et la pensée, de génération spontanée, et la naissance du drame, annoncée par de nombreux symptômes, et insérée dans un contexte et un courant dramatique aisément discernables.

Les œuvres théâtrales de tous les temps, d'Eschyle à Euripide et de Shakespeare à Calderon, de Corneille à Racine et de Molière à Marivaux, préludaient au drame en offrant une constante interférence entre le tragique et le comique, la grandeur et la familiarité. L'expérience et la théorie du drame au XVIII^e siècle n'en sont pas moins novatrices et révolutionnaires. En se définissant comme genre en marge de la tragédie et de la comédie, le drame

ne se réfère pas à une forme antérieure et reconnue de l'art dramatique : il se pose en s'opposant et se constitue spontanément comme une création originale

La distinction des genres était ancienne et respectée. Aristote l'acceptait comme un fait et l'érigait en principe. Les théoriciens de la Renaissance et du classicisme en codifièrent les préceptes et en confirmèrent l'autorité. La distinction des genres, ainsi que toutes les règles classiques, appartient en effet à ce réseau de conventions qui, selon Valéry, procèdent d' « une antique subtile et profonde entente des conditions de la jouissance intellectuelle sans mélange ».

Au-delà des genres et des catégories, il existe donc une esthétique du drame. Ses traits essentiels se trouvent à l'état latent dans la plupart des œuvres dramatiques. Le théâtre grec, les comédies de Térence, les mystères médiévaux, les comédies de Corneille, le *Dom Juan* de Molière, offrent au drame autant de précédents que Diderot, Mercier, Hugo, ne manqueront pas d'invoquer. Mais de ces tendances éparses, inconscientes ou

inavouées, les théoriciens du drame ont été les premiers à déduire et à constituer un système dramatique.

Longtemps proscrit ou ignoré au nom d'une exigence de pureté, puis découvert et cultivé pour assouvir la sensibilité moderne, le drame est une tentation continue du théâtre français, dont il convient de définir à la fois les développements historiques et les caractères esthétiques.

Chapitre I

Naissance du drame

I- Le drame et les lumières

Cet hommage involontaire est aussi flatteur pour le siècle que pour le drame, ainsi promu au rang des plus nobles conquêtes des Lumières. Sous le désordre apparent d'une ironique juxtaposition, Beaumarchais nous invite à découvrir un ordre profond, à relier des séries parallèles ou convergentes, à saisir l'unité sous la disparate. Dans cette perspective, le drame n'apparaît plus alors comme une simple innovation littéraire, un épisode isolé de notre histoire dramatique, mais comme un aspect particulier du mouvement spirituel propre à toute une époque. Profondément inséré dans le contexte intellectuel et moral dont il est solidaire, à la jonction de l'histoire du théâtre et de l'histoire des idées, le drame est l'enfant du siècle où il a été conçu.

Le mot même est daté : son apparition au *Dictionnaire de l'Académie*, en (1762), est contemporaine des premiers succès du genre à la scène. L'intuition, la définition et l'illustration de la nouvelle formule dramatique ont été le fait des meilleurs esprits du temps. Presque tous les dramatises appartiennent au parti

philosophique. Le drame est né du même génie qui conçut l'*Encyclopédie*. Aussi ses détracteurs ne séparèrent-ils point sa cause de celles des encyclopédistes : si la première des *Petites Lettres sur de grands philosophes* est consacrée à l'auteur de l'*Encyclopédie*, Palissot s'en prend dans la seconde au créateur du drame. *Le Fils naturel* de Diderot est dénoncé comme une intolérance incursion des philosophes dans le jardin des Lettres, une annexion de l'art dramatique au bénéfice des Lumières. Œuvre des philosophes et de leurs amis, le drame était nécessairement l'expression privilégiée de leur pensée. A ce titre il est inséparable d'un siècle et d'un esprit.

II- Le drame et le public

Mais autant qu'à l'auteur, le théâtre appartient au public, dont l'attente et les goûts modèlent la forme et la teneur des œuvres. La fortune du drame est fonction des cordonnées littéraires et sociales du siècle, de la qualité de l'audience et des transformations de la société.

Par le truchement de Saint-Preux, Rousseau dénonçait déjà l'artifice et l'asphyxie d'un théâtre clos où une société choisie se donnait en spectacle à elle-même : « Maintenant on copie au théâtre les conversations d'une centaine de maisons de Paris, hors de cela, on n'y apprend rien des mœurs des Français, il y a dans cette grande ville cinq ou six cent mille âmes dont il n'est jamais question sur la scène. Molière osa peindre des bourgeois et des artisans aussi bien que des marquis ; Socrate faisait parler des cochers, menuisiers, cordonniers, maçons. Mais les auteurs d'aujourd'hui, qui sont des gens d'un autre air, se croiraient déshonorés s'ils savaient ce qui se passe au comptoir d'un marchand ou dans la boutique d'un ouvrier ; il ne leur faut que des interlocuteurs illustres et ils cherchent dans le rang de leurs personnages l'élévation

qu'ils ne peuvent tirer de leur génie. Les spectateurs eux-mêmes sont devenus si délicats, qu'ils craindraient de se compromettre à la comédie comme en visite, et ne daigneraient pas aller voir en représentation des gens de moindre condition qu'eux. Ils sont comme les seuls habitants de la terre : tout le reste n'est rien à leurs yeux... C'est pour eux uniquement que sont faits les spectacles ; ils s'y montrent à la fois comme représentés au milieu du théâtre, et comme représentants aux deux côtés ; ils sont personnages sur la scène, et comédiens sur les bancs».

De tels spectacles ne sont, selon le mot de Mercier, que des « chambrées ». Pour arrêter la salle et vivifier la scène, il fallait que les auteurs atteignent un nouveau public. Dans la salle et sur la scène, il convenait de faire une place au peuple.

Aussi le drame ne s'adresse-t-il plus essentiellement à l'assistance aristocratique de Versailles, mais davantage aux nouveaux privilégiés de la fortune et de la culture que l'essor du commerce et de l'industrie hisse au faite de la société.

Le choix des personnages et des sujets manifeste la complaisance du drame à l'égard de cette grande ou moyenne bourgeoisie dont la puissance économique et sociale influe sur l'évolution du goût. Le drame, au XVIIIe siècle, est donc essentiellement bourgeois. C'est bien, selon la définition de Félix Gaiffe, « un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire et lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu ».

III- La critique du théâtre classique

L'extension du public et la transformation du goût commandaient un renouvellement du théâtre. Vers le milieu du siècle, les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine étaient démodés. La tradition classique ne suscitait plus qu'un morne ennui ou de froides imitations.

La tragédie, malgré les succès personnels de Voltaire, est la plus grande victime de cette désaffection. Les réquisitoires sont légion, et la critique s'élève jusque dans les circonstances les plus inattendues. C'est ainsi que les licencieuses confidences des *Bijoux indiscrets* s'interrompent un instant pour laisser place à un grave « Entretien sur les Lettres », au cours duquel la favorite Mirzoza incrimine la complexité de l'intrigue, l'artifice du dialogue et de la déclamation.

Le vertueux héros de *La Nouvelle Héloïse* est également rebuté par des tragédies qui ne sont que d'exercices rhétoriques. Louis-Sébastien Mercier. Cinquante ans avant la *Préface de Cromwell*, son *Nouvel Examen de la tragédie française* (1778) dénonce avec

vigueur les tares de la tragédie classique : servilité des auteurs envers la tragédie antique et les pédantesques théories d'Aristote convention et complication d'une intrigue aussi monotone qu'in vraisemblable, absurdité des unités de temps et de lieu qui rétrécissent et falsifient l'action, extravagance d'une psychologie qui méconnaît les nuances intermédiaires entre le tragique et le plaisant, grandiloquence enfin d'un « parlage » intarissable asservi à la tyrannie de la rime et à la manie de la tirade.

La comédie n'est guère mieux traitée. Si le génie de Molière est universellement respecté, si chacun s'accorde à louer la vérité de sa peinture et la hardiesse de sa pensée. Mercier lui reproche pourtant d'avoir sacrifié l'action aux caractères, le naturel à la farce, et surtout la vertu au comique.

La Lettre à d'Alembert de Rousseau résume tous les griefs que les vertueux écrivains du XVIII^e siècle adressent à ce maître « de vice et de mauvaises mœurs » : recherche du rire aux dépens de la morale, stigmatisation du ridicule au profit de l'odieux, complaisance aux

exigences mondaines au préjudice des droits de la conscience.

L'inaptitude de goûter la franche gaîté de la comédie tient à la passion pour la prédication morale. Ni la verve de Regnard, ni le mordant de Lesage, ni la subtilité de Marivaux ne pouvaient convenir à la gravité du public bourgeois. A égale distance de l'héroïsme tragique et de la fantaisie comique, il fallait aux spectateurs d'alors un théâtre vrai, reflétant les situations et les sentiments de la vie quotidienne, où le sérieux soit tempéré par le plaisant et le rire adouci par l'émotion.

IV- Les innovations dramatiques de Voltaire

Etroitement soumise à la tradition, la tragédie se prêtait mal aux transformations exigées par le goût bourgeois. Voltaire y apporta cependant des aménagements qui en modifièrent l'esthétique et l'esprit. L'accroissement de la part du spectacle et de l'action, la diversité des lieux scéniques et l'assouplissement de la prosodie présageaient les libertés du drame romantique.

Mais surtout ses tragédies, d'*Œdipe* à *Zaïre* et de *Brutus* à *L'Orphelin de la Chine*, introduisaient sur la scène un débat moral, philosophique ou religieux, conforme à la pensée de l'auteur et au goût des spectateurs.

Voltaire est le créateur de la « pièce à thèse » : « Son théâtre, écrit R. Niklaus, est avant tout un théâtre d'idées ». Si les tragédies de Voltaire annonçaient le didactisme et l'idéologie du drame, ses comédies le préparaient aussi par l'attendrissement du ton, l'actualité de l'intrigue et la moralité de l'intention.

Voltaire avait pressenti tout le parti à tirer d'une habile juxtaposition du comique et du sérieux. Tout en condamnant le mélange des genres, il loue les attraits d'un « genre mixte », apte à concilier le plaisir du sourire et le bonheur de l'émotion sans tomber dans l'erreur d'une comédie sans comique. Aussi Beaumarchais ne manquait-il pas de citer, parmi les œuvres les plus représentatives du genre nouveau, *Nanine*, *L'Enfant prodigue* et *L'Écossaise*.

V- La comédie Larmoyante

Dans cette voie, Voltaire n'était cependant ni le premier ni le plus audacieux. Le véritable initiateur du drame est Nivelles de La Chaussée, dont les comédies « larmoyantes » avaient habilement exploité toutes les ressources de l'alternance des tons, du romanesque et de la moralité.

La modernité des sujets, le pathétique des situations, l'exaltation de la vertu ravissaient les contemporains. *Le Préjugé à la mode* en (1735), *Mélanide* en (1741), *L'Ecole des mères* en (1744), *La Gouvernante* en (1747) obtinrent le plus vif succès.

L'antipathie des critiques traditionnels, la défiance jalouse de Voltaire et l'hostilité même du roi ne tinrent pas contre le suffrage des femmes et les larmes des spectateurs. L'entrée de La Chaussée à l'Académie, en (1736), est la consécration officielle du nouveau genre, dont nul ne conteste plus la réussite et l'originalité. Il restait à baptiser ce nouveau-venu.

Après le triomphe de *Mélanide*, l'abbé Désfontaine ne lui refuse plus que l'appellation de comédie. Il suggère « romanédie », « drame romanesque », ou « drame » : c'était la reconnaissance officielle du troisième genre dramatique. Il ne lui manquait plus désormais qu'une définition théorique et un langage spécifique : les essais critiques de la deuxième moitié du siècle et l'introduction de la prose dans le dialogue achèveront de parfaire le drame.

VI- Les modèles étrangères

Dans la genèse du drame, une part non négligeable appartient également à l'influence étrangère. Le prestige de Richardson ne s'exerce pas moins sur le théâtre que sur le roman : Clarisse Harlowe et Pamela dont les héroïnes de maints drames. Mercier loue la perspicacité du romancier et la vérité de ses caractères. Et Diderot tentera, selon le mot de R. Lewinter, d'être « le Richardson du théâtre ».

Si Voltaire et Marmontel se détournent devant les barbares audaces de Shakespeare, Mercier, toujours à l'avant-garde, lui prodigue les plus chaleureux éloges et ne cesse de proposer en exemple la grandeur et la liberté de son art.

Certaines pièces contemporaines suscitent en France de nombreuses triomphales adaptations. *Le Marchand de Londres* ou *L'Histoire de Georges Barnwell*, de Lillo, et *Le Joueur* d'Edward Moore, sont cités par Diderot comme les modèles de la tragédie domestique et bourgeoise, et fréquemment transposés sur la scène

française avec les aménagements exigés par les bienséances.

La violence et le réalisme de certaines scènes, édulcorées dans les adaptations françaises, le spectacle des funestes suites de la débauche qui conduit ses victimes de la déchéance au meurtre et à la mort, impressionnèrent les lecteurs et engagèrent les auteurs dans la voie d'une peinture plus crue et d'une intrigue plus sombre.

Parmi les auteurs étrangers qu'il érige en modèles, Mercier cite Calderon et Lope de Vega, Shakespeare et Goldoni, mais aucun dramaturge allemand. A la date de son *Du théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773), le théâtre allemand est encore mal connu en France.

Si Lessing traduit les *Entretiens sur Le Fils naturel* et se déclare l'admirateur reconnaissant de Diderot, en revanche ni ses drames ni sa *Dramaturgie de Hambourg* ne connurent en France une réelle audience. Les premières réalisations du « Sturm und Drang » demeurent

inconnues ou peu goûtées. *Goetz de Berlichingen*, *Stella* et *Clavigo* ne suscitent que méfiance. *Les Brigands de Schiller*, traduits en 1785, n'eurent de portée que sur le mélodrame et, bien plus tard, sur le drame romantique.

VII- L'œuvre dramatique de Diderot

Des tendances éparses, des influences diverses, des réussites isolées ne constituaient cependant ni une école ni un genre. Voltaire, Destouches, La Chaussée, attentifs à l'évolution du goût et aux préférences du public, étaient peu soucieux de codifier les caractères spontanés de leur art. Le nouveau genre avait ses poètes, mais il lui manquait une poétique : l'originalité de Diderot fut de la lui apporter.

Ce qui fonde le drame, ce n'est pas *Le Fils naturel*, mais la publication simultanée du *Fils naturel* et des *Entretiens avec Dorval sur Le Fils naturel* (1757). Le drame de Diderot, modestement intitulé comédie, n'était ni le pionnier ni le chef-d'œuvre du genre : la *Génie* de Mme de Graffigny, accalmée en (1750), *Silvie* ou *Le Jaloux*, de Londeis, dès (1742), offraient les premiers exemples de tragédies bourgeoises en prose.

Mais jamais ce théâtre révolutionnaire n'avait suscité une réflexion critique et une justification théorique de l'ampleur des *Entretiens*. Cet essai est une longue

analyse de la technique et des intentions de l'œuvre qu'il introduit. Mais au-delà de l'apologie personnelle, Diderot tente une définition systématique du théâtre moderne. Face à la poétique des genres traditionnels, il entend dresser la poétique du « genre sérieux ». Joignant l'exemple au précepte et étayant l'œuvre par la théorie, il offrait la plus cohérente démonstration du nouvel art dramatique.

Aussi la publication du *Fils naturel* fut-elle accueillie comme un événement capital de l'histoire du théâtre. Le parti philosophique exulte. Dans sa *Correspondance littéraire* du 1^{er} mars, Grimm salue « le maître absolu du théâtre ».

Le clan adverse contre-attaque vigoureusement : dans la seconde des *Petites Lettres sur de grands philosophes*, Palissot dénonce la propagande de la « cabale » et la médiocrité réelle de la pièce qui éclipse *Phèdre*, *Athalie* et *Alzire*, et « que dans quelques maisons appelait le livre par excellence » ; en fait, suggère l'exergue emprunté à Horace. Non sans quelque joyeuse

désinvolture, Collé joindra le chef-d'œuvre à son recueil personnel de « monstres dramatiques ».

A ces critiques, Diderot répondit par une nouvelle illustration de ses théories. Un paragraphe des *Entretiens* déplorait que l'intéressante condition de père de famille n'eût tenté aucun dramaturge : l'année suivante, cette lacune fut comblée.

Mais au *Père de famille*, Diderot adjoignait un *Discours sur la poésie dramatique* où, de façon plus systématique encore que dans les *Entretiens*, il exposait la théorie du genre sérieux et justifiait les innovations théâtrales des dramaturges modernes.

Cette fois cependant fut franchi le grand pas qui sépare le livre de la scène. *Le Fils naturel* n'avait été paradoxalement représenté que sur le théâtre privé du duc d'Agen, à Saint-Germain en Laye. Mais le *Père de famille* eut en 1761 les bonheurs du Théâtre-Français, et sept représentations, chiffre honorable pour l'époque, prouvèrent la faveur du public.

En (1769), une reprise triomphale démontra l'immense vogue d'un genre désormais acclimaté. Si l'on en croit les *Mémoires secrets*, l'on comptait dans la salle « autant de mouchoirs que de spectateurs », et Duclos s'écriait : « Trois pièces comme cela par an tueront la tragédie ». Ce fut là le couronnement de la carrière dramatique de Diderot. Au lendemain de ce triomphe, une unique représentation du *Fils naturel*, gâchée par l'hostilité des comédiens, échoua sur la plus grande scène parisienne.

VIII- Le drame devant la critique

Dans l'histoire du mouvement dramatique, la qualité des œuvres de Diderot importe infiniment moins que leur puissance d'impulsion. La voie était frayée, jalonnée, et conduisait au succès. Dans *l'Essai sur le genre dramatique sérieux* qui introduit son drame *Eugénie* (1767), Beaumarchais proclame l'influence déterminante de Diderot, et, sans s'attacher au succès personnel de son œuvre, analyse longuement les réactions diverses suscitées par le nouveau genre. « J'ai vu des gens se fâcher de bonne foi de voir que le genre dramatique sérieux se faisait des partisans. »

La facilité de la prose dégoûtera nos jeunes gens du travail pénible des vers, et notre théâtre retombera bientôt dans la barbarie, d'où nos poètes ont eu tant de peine à le tirer. Ce n'est pas que quelques-uns de ces pièces ne m'aient attendri, je ne sais comment ; mais c'est qu'il serait affreux qu'un pareil genre prît : outre qu'il ne convient point de tout à notre notion, chacun sait ce qu'en ont pensé des auteurs célèbres, dont l'opinion fait autorité.

C'est l'éternel combat de la tradition contre la nouveauté, des doctes contre les honnêtes gens, du plaisir de la critique contre le plaisir du spectacle. C'est aussi un nouvel épisode de la querelle des Anciens et des Modernes, de la règle et du génie : « J'entends citer partout de grands mots et mettre en avant, contre le genre sérieux, Aristote, les anciens, les poétiques, l'usage du théâtre, les règles, et surtout les règles, cet éternel lieu commun des critiques, cet épouvantail des esprits ordinaires. En quel genre a-t-on vu les règles produire ces chefs-d'œuvre ? »

IX- Les salles

Les résistances de la critique et le poids de la tradition n'étaient pas les seuls obstacles au plein succès du drame. Outre les railleries des pamphlétaires, les piqûres de presse, les turbulences et les fausses pudeurs du parterre, le drame se heurtait aux préventions de certains comédiens, peu soucieux de compromettre dans un registre larmoyant leur fantaisie comique ou leur dignité tragique.

De plus, le statut des théâtres au XVIII^e siècle handicapait gravement le nouveau genre : évincé à la fois du Théâtre-Français, fief des pièces traditionnelles, et du Théâtre-Italien, spécialisés dans les comédies italiennes et les opéras comiques, le drame était repoussé vers les scènes du boulevard et condamné à se plier aux exigences d'un public populaire peu soucieux de tenue littéraire.

Dès les premières années de son histoire, le drame était ainsi orienté vers le mélodrame, et le choix de la salle influait sur le ton de la pièce. L'échec du *Fils naturel*

accrut encore la défiance des Comédiens Français, et le succès du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine, en (1765), ne suffit pas à vaincre la morgue et la prévention de la première troupe parisienne.

Les scènes de province se montraient souvent plus accueillantes. On y représenta plusieurs fois *Le Père de famille*, et l'un des chefs-d'œuvre du drame, *La Brouette du vinaigrier* de Mercier, ainsi que d'autres pièces du même auteur, furent acclamées en province, puis sur de petites scènes parisiennes, sans jamais parvenir à forcer le seuil de la Comédie-Française.

Lorsqu'en (1780) le Théâtre-Italien reconquit le privilège de jouer des pièces françaises, ce fut un nouvel asile offert au drame, où les pièces de Mercier, Sedaine, Collé, connurent de beaux triomphes.

Enfin, certaines scènes privées accueillait les nouveautés que leur hardiesse ou leur licence excluait des salles officielles. Noble et grands seigneurs, financiers et magistrats jouent et font jouer des pièces inédites, souvent

très libres et parfois touchantes, où la reine elle-même ne dédaignait pas de tenir un rôle de soubrette.

X- La censure

C'était là un heureux subterfuge pour déjouer les rigueurs de la censure. Les ambitions philosophiques du drame l'exposaient en effet particulièrement aux interdictions officielles.

Dans un siècle où la virulence de la critique éveillait la défiance du pouvoir, les partis pris sociaux et politiques des auteurs ne manquaient pas de susciter les soupçons. Une pièce apparemment aussi innocente que *Le Philosophe sans le savoir* ne fut autorisée qu'après l'épreuve d'une représentation privée. *La Partie de chasse de Henri IV* de Charles Collé se heurtée une opposition de quinze ans : comme toutes les pièces dont ce roi populaire était le héros, l'œuvre contenait une critique indirecte du monarque régnant. Jouée dès (1762) chez le duc d'Orléans, elle dut attendre l'avènement de Louis XVI, en (1774), pour obtenir l'autorisation du gouvernement : double symbole de la destinée politique de la pièce.

Renonçant d'avance aux honneurs de la scène, Mercier ne publie que pour les lecteurs, et sous le couvert

de la clandestinité, ceux de ses drames historiques qui, comme *La Mort de Louis XI* ou *Jean Hennuyer, évêque de Lizieux*, sont les plus chargés d'allusions politiques ou religieuses. La Révolution et le décret sur la liberté des théâtres, en (1791), révélèrent bien des œuvres subversives auxquelles seule la passion politique pouvait prêter en éphémère intérêt d'actualité.

XI- Triomphe du drame

Malgré tant de résistances, le drame répondait trop aux préoccupations et à la sensibilité du temps pour ne pas triompher de toutes les réticences littéraires ou politiques. Un bonheur inégal, des mésaventures répétées, n'infléchirent pas une évolution dramatique étroitement liée au mouvement des esprits.

Tout au long de la deuxième moitié du siècle, la fréquence et la faveur du drame allèrent en croissant, tandis que le déclin des genres classiques ne cessa de s'affirmer. « Le temps de la révolution est arrivé, écrit triomphalement Mercier dans son *Nouvel Examen de la tragédie française*, elle est commencée depuis quelque temps dans tous les bons esprits. »

Si le drame a conquis les applaudissements du public, les plus hautes autorités littéraires ne restent pas indifférentes à sa réussite. L'élection académique de Marmontel, Saurin, Sedaine, tous favorables aux idées nouvelles, équivaut à la consécration officielle du genre.

Dans leur discours de réception, Buffon en (1755), Condorcet en (1782), louent hautement les ambitions et les réalisations du drame. Après de si élogieuses approbations, confirmant l'admiration spontanée du public, que comptaient les railleries des feuilletonistes attardés, la bouderie des acteurs routiniers et les protestations des pédants fidèles aux traditions classiques.

Le drame n'a jamais suscité les véhémentes batailles qui jalonnèrent l'histoire du drame romantique. Aucune « première » ne marqua la victoire ou la défaite définitive du genre. Mais si le triomphe fut rarement exaltant, si la faveur s'imposa lentement, du moins la conquête de l'opinion demeura-t-elle constamment progressive, et le succès se révéla-t-il durablement acquis.

Un tel renversement des traditions les plus fermement fondées ne peut s'expliquer que par la complexité latente du public et l'évolution spontanée du goût. La théorie n'a pas précédé les œuvres, mais seulement érigé en système les tendances instinctives du théâtre moderne. Les manifestes comptèrent moins que

les pièces : aussi le drame est-il inséparable de la génération de philosophie et d'âmes sensibles qui permirent son éclosion et favorisèrent son essor.

Ce théâtre vivant est aussi un théâtre mouvant, à la recherche de sa forme. Sollicité par des traditions et des tendances très diverses, le drame est une expérience dramatique hardie, dont les fluctuations et les recherches obéissent à un légitime désir de modernité et d'originalité. Si contestables qu'apparaissent aujourd'hui les principes esthétiques du drame, les auteurs du XVIIIe siècle ont cependant élaboré et mis en œuvre une dramaturgie cohérente et réfléchie, dont il faut définir les ambitions et les limites.

Chapitre II

Le réalisme dramatique

Introduction

Malgré la diversité des œuvres et la multiplicité des théories, le drame au XVIIIe siècle obéit dans son ensemble à un programme identique. Adapté aux exigences d'un public bourgeois ou populaire, il réunit les trois vertus cardinales de vérité, sensibilité, moralité, propres à flatter le triple instinct de réalisme, d'attendrissement et de sécurité qui préserve le confort intellectuel et moral du spectateur.

L'ambition majeure du drame est une restauration de la vérité sur la scène. Non pas la vérité de Racine et de Molière, vérité abstraite et profonde, vérité d'excellence d'autant plus pure qu'elle est plus dépouillée des scories et de la réalité : mais la vérité concrète, particulière, quotidienne, la rugueuse, banale et imparfaite vérité de l'existence.

Rarement dans l'histoire des Lettres on vit pareille fidélité de principe à la doctrine aristotélicienne. Les dramaturges du XVIIIe siècle, si prompts à rejeter les

entraves des règles et à incriminer la servilité des Classiques à l'égard du vieux théoricien, se doutèrent-ils jamais de leur propre conformisme et de leur scrupuleuse soumission à l'axiome fondamental de la Poétique ?, auraient-ils dit plus volontiers : à condition toutefois que la peinture ne se hasarde pas à d'aventureuses recherches de couleur ou de dessein, que le tableau ne rappelle rien de la palette et offre la plus exacte reproduction de la réalité.

Le théâtre doit être, selon Beaumarchais, « le tableau fidèle des actions des hommes ». Mercier fait écho : « On peut définir la poésie dramatique l'imitation des choses, et surtout celle des hommes ».

En un langage qui évoque, mais surtout non sans de frappantes dissonances, certaines formules classique, Diderot exprime dans *Les Bijoux indiscrets* le credo du drame réaliste : « Je n'entends point les règles, continua la favorite, et moins encore les mots suivants dans lesquels on les a conçues ; mais je sais qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un

spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action que le spectateur trompé, sans interruption, s'imagine assister l'action même ».

I- L'illusion dramatique

Car le but suprême de l'imitation est l'illusion. C'est l'authenticité de l'illusion qui garantit l'achèvement de l'imitation. Le théâtre tend ainsi vers une pure transparence, et sa perfection réside dans son propre effacement : la rampe abolie, la fiction triomphe dans l'oubli de ses mensonges.

Tel est l'aboutissement du théâtre réaliste, et tel le principe du drame. Les plus clairvoyants parmi les auteurs sauvegardent les droits de la stylisation dramatique : comme plus tard Hugo dont il annonce tant de traits ; Mercier proscrit « cette imitation absolue, qui enlèverait à l'art ses ressources et sa couleur magique ».

Mais la plupart ignorent ou reprouvent cette « infidélité à la vie » où Thierry Maulnier voit la marque du théâtre racinien, et qui est en réalité le fondement de tout art dramatique.

Entre la loge et la scène, loin de dresser l'obstacle magique de la rampe ou du rideau, ils créent une confusion, recherchent une ressemblance, établissent un

jeu de miroirs. La scène n'est que le prolongement de la salle, le lieu où se déroule un épisode de la vie quotidienne. Contrairement au précepte racinien, le héros du drame ne doit être regardé « d'un autre œil » que nous regardons l'homme de la rue : dépouillé de toute dignité et de toute distance, il doit offrir au spectateur un visage actuel et familier, le visage humain sans aucun masque.

II- La fusion des tons

Dans la mesure où tragédie et comédie sont deux formes d'art, c'est-à-dire de stylisation et, selon la formule de Gide, d' »exagération », l'esthétique du drame leur est également opposée.

La distinction même des genres est contraire au respect intégral des aspects quotidiens de l'existence : la pureté et la rigueur tragique, la gratuité et la fantaisie comiques sont également incompatibles avec la lourdeur et l'inachevé de l'expérience vécue.

La grimace comique n'est pas moins inhumaine que l'héroïsme tragique : ce sont deux formes de dérobade devant l'infinie complexité du vrai. A la facilité d'une monochromie aux tons criards, le drame oppose les subtilités du dégradé, les finesses des nuances intermédiaires. Car la brutale juxtaposition de genres opposés ne vaut pas mieux que l'uniformité de ton. Les théoriciens sont unanimes à condamner un mélange hétérogène dont les éléments se heurtent sans se fondre.

Diderot comme Mercier reconnaissent l'irréductibilité des genres extrêmes et réproouvent les impurs contrastes de la tragi-comédie. Plus exigeants que leurs successeurs romantiques et plus étroitement fidèles aux principes du réalisme, ils renoncent aux prestiges du sublime comme aux attraits du grotesque et ne croient pas trouver la vérité dans le rapprochement des extrêmes.

L'art consiste non pas à peindre les formes paroxystiques de la passion ou l'exaspération exceptionnelle des caractères, mais à saisir la perpétuelle instabilité de l'être, les fluctuations du cœur et les nuances de la nature.

III- La peinture du monde moderne

Ce parti pris de réalisme impliquait une nouvelle orientation dans le choix des sujets et des personnages. Plus de héros ne de demi-dieux, de royaumes éloignés ni de princesses de légende, de conquêtes ou d'exploits fabuleux. De tous ces vieux oripeaux de l'arsenal tragique, la Déclaration des Droits du spectateur moderne a purgé la scène : « Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat monarchique du XVIIIe siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome ? ».

Le drame sera l'épopée du monde moderne, et le dramaturge son héraut. Dans son *Nouvel Examen de la tragédie française*, Mercier, avec un enthousiasme de Renaissance, exalte l'immense et grandiose fresque offerte au pinceau du dramaturge moderne : « Quoi ! nous sommes au milieu de l'Europe, scène vaste et imposante des événements les plus variés et les plus étonnants, et nous n'aurions pas un art dramatique à nous, et nous ne pourrions composer sans le secours des Grecs, des

Romains, des Babyloniens, des Thraces, etc., nous irions chercher un Agamemnon, un Œdipe, un Oreste, etc. Nous avons découvert l'Amérique, et cette découverte subite a créé mille nouveaux rapports, nous avons l'imprimerie, la poudre à canon, les postes, la boussole, etc., et avec les idées nouvelles et fécondes qui en résultent, nous n'aurions pas un Art dramatique à nous ! Nous sommes environnés de toutes les sciences, de tous les arts, miracles multipliés de l'industrie humaine ; nous habitons une capitale peuplée de huit cent mille âmes, où la prodigieuse inégalité des fortunes, la variété des états, des opinions, des caractères, forme les contrastes les plus énergiques ; et tandis que mille personnages nous environnent avec leurs traits caractéristiques, appellent la chaleur de nos pinceaux et nous commandent la vérité, nous quitterions aveuglément une Nature vivante, où tous les muscles sont enflés et saillants, pleins de vie et d'expression, pour aller dessiner un cadavre Grec ou Romain, colorer ses joues livides, habiller ses membres froids, le dresser sur ses pieds tout chancelant, et imprimer à cet œil terne, à cette langue glacée, à ces bras

raidis, le regard, l'idiome et les gestes qui sont de convenance sur les planches de nos tréteaux. »

IV- La tragédie domestique

Un tel programme dépassait les ambitions et le talent de la plupart. Tout au plus le drame fera-t-il une place à quelques grandes affaires contemporaines, comme le procès de Calas. Plus modestement, le théâtre s'attachera à peindre les humbles péripéties de l'existence moyenne.

Dans la *Lettre modérée* qui préface *Le Barbier de Séville*, Beaumarchais justifie ses « deux tristes drames », *Eugénie* et *Les Deux Amis*, contre les préventions d'une critique retardataire, aveugle à la touchante beauté du pathétique quotidien : « Entre la tragédie et la comédien on n'ignore plus qu'il n'existe rien ; c'est un point décidé, le maître, l'école en retentit, et pour moi j'en suis tellement convaincu que, si je voulais aujourd'hui mettre au théâtre une éplorée, une épouse trahie, une sœur éperdue, un fils déshérité, pour les présenter déceimment au public, je commencerais par leur supposer un beau royaume où ils auraient régné de leur mieux, vers l'un des archipels, ou dans tel autre coin du monde ; certain, après cela, que l'in vraisemblance du roman, l'énormité des

faits, l'enflure des caractères, le gigantesque des idées et la bouffissure du langage, loin de m'être imputés à reproche, assureraient encore mon succès. Présenter des hommes d'une condition moyenne accablés et dans le malheur ! Fi donc ! on ne doit jamais les montrer que bafoués. Les citoyens ridicules et les rois malheureux, voilà tout le théâtre existant et possible et je me le tiens pour dit ».

La tragédie moderne ne sera donc ni la tragédie mythologique de la Grèce, ni la tragédie antique du classicisme, ni la tragédie héroïque du XVIIIe siècle, mais, selon la formule chère à Diderot, « une tragédie domestique », illustrant les inquiétudes familières et les malheurs coutumiers de la vie quotidienne : « Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares ; et vous croyez qu'il ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome ? »

Conflits familiaux, drames conjugaux, soucis professionnels, revers financiers, déchéances intimes, héroïsme cachés, constitueront l'inépuisable et monotone fonds du nouveau répertoire. *Le Fils naturel*, *La Mère coupable*, *Le Déserteur*, *L'Indigent*, ces titres de Diderot, Beaumarchais, Sedaine et Mercier caractérisent éloquemment les sujets et les héros favoris du drame.

Si le romanesque de l'action, la multiplicité des reconnaissances et l'in vraisemblance des situations ne satisfont guère aux exigences de vérité, si les dramaturges n'ont pas su, selon le précepte de Mercier, « éviter tout ce qui sent le roman », du moins se sont-ils efforcés de respecter le cadre de l'existence quotidienne et de représenter « un beau moment de la vie humaine, qui révèle l'intérieur d'une famille ». A l'esthétique de la grandeur ils ont préféré, selon le mot de J.-S. Siegel, une « dramaturgie de l'intimité ».

V- La peinture des conditions

Tandis que la dignité tragique et la fantaisie comique isolent également le héros du réel en le soustrayant aux servitudes de la vie, le drame entend saisir l'individu dans l'exercice concret de l'existence et le réseau complexes de ses relations personnelles et sociales.

Tel est le sens de cette peinture des « conditions » que Diderot et Mercier opposent à celle des caractères. Subordonner le caractère à la condition, ce n'est pas substituer le pittoresque à la psychologie ni l'apparence à l'intériorité, mais c'est préférer le concret à l'abstrait, le particulier à l'universel, le réel au vrai, les hommes à l'Homme.

Tel est le but de Diderot dans *Le Père de famille*, de Mercier dans *Le Juge* et de Beaumarchais dans *Les Deux Amis ou Le Négociant de Lyon*. *Le Père de famille* est le type accompli de la « tragédie domestique » illustrant, à travers les péripéties d'une intrigue romanesque, les

inquiétudes et les joies afférentes à la « condition » matérielle et morale du père au sein d'un foyer bourgeois.

Une place de choix revient naturellement aux conditions dont la gravité, l'éclat et l'actualité offraient au public bourgeois la plus flatteuse image de lui-même : ainsi le personnage du négociant connut-il une immense fortune.

La fréquence du rôle et la sympathie dont il est entouré témoignent à la fois de la curiosité du drame envers les transformations de la société contemporaine et de sa déférence à l'égard de l'idéal bourgeois.

Avec l'Aurelly des *Deux amis* et le Delomer de *La Brouette* du vinaigrier, le Vanderk du *Philosophe sans le savoir* est le parfait représentant de ces grands négociants dont on enviait la réussite et la richesse.

Contraint par des circonstances romanesques à déroger au code des convenances aristocratiques en exerçant, en dépit du préjugé dénoncé par Voltaire dans sa dixième *Lettre philosophique*, honnêtement enrichi dans le commerce illustre et défend le prestige et la

respectabilité d'un « état » qui fait de lui « l'homme de l'univers ». Héros d'une nouvelle aristocratie de la fortune et de la pensée, le négociant jouit d'un rôle privilégié dans un genre dramatique où sont exaltées les valeurs et les vertus bourgeoises.

Mais le respect des bienséances et de la hiérarchie sociale ne doit pas restreindre arbitrairement le champ de l'observation dramatique. Auprès de la bourgeoisie d'affaires et des hautes charges, le drame accueille aussi les simples artisans et les plus humbles métiers.

Bravant l'indignation des délicats, Mercier donnait l'exemple en faisant rouler sur la scène *La Brouette du vinaigrier*. La révolution dramatique anticipait ainsi sur la révolution politique : après la bourgeoisie, le peuple accédait à la dignité théâtrale.

VI- Le réalisme scénique

La vérité du spectacle ne tient pas seulement à l'humanité des personnages, mais encore à l'animation de la scène. Les auteurs du drame ont du théâtre une conception plus dramatique que littéraire. « On juge trop des pièces de théâtre dans la solitude du cabinet, déclarait Mercier. Mais il faut avouer que le drame est fait pour la représentation, et non pour la lecture ».

Diderot rappelait aussi, au seuil de ses *Entretiens*, qu' »une pièce est moins faite pour être lue que pour être représentée ». Aussi le costume et le décor, mais aussi le jeu, la mimique et la déclamation sont-ils désormais l'objet d'une attention particulière. Au lieu abstrait de la pièce classique est substitué le cadre vivant du drame.

Dans *La Partie de chasse de Henri IV*, le spectateur est introduit, au troisième acte, dans l'intérieur d'un meunier », minutieusement décrits dans les indications scéniques : « L'on voit au fond une table longue de cinq pieds sur trois et demi de largeur, sur laquelle le couvert est mis. La nappe et les serviettes sont de grosse toilr

jaune ; à chaque extrémité, une pinte en plomb. Les assiettes, de terre commune. Au lieu de verres, des timbales et des gobelets d'argent, pareils à ceux de nos bateliers ; des fourchettes d'acier. Sur le devant, deux escabelles, près de l'une est un rouet à filer, au pied de l'autre est un sac de blé sur lequel est empreint le nom de Michau ».

Dans *L'Indigent*, Mercier veut suggérer la misère par le décor : « Le théâtre représente une misérable salle basse sans cheminée. Les tabourets sont dépouillés. Les meubles sont d'un bois usé. Un morceau de tapisserie cache un grabat. On voit d'un côté un métier de tisserand ; au-dessous d'un vitrage vieux, dont la moitié est réparée avec du papier, on aperçoit dans un petit cabinet, dont la porte est entrouverte, le pied d'un petit lit ». Ces recherches décoratives anticipaient sur les tentatives du théâtre naturaliste au XIX^e siècle.

VII- La pantomime

Dans les préoccupations des dramaturges au XVIII^e siècle, le décor importe moins que la mimique. Diderot consacre à la pantomime une part de ses *Entretiens* et l'un des plus longs chapitres de son essai *Sur la poésie dramatique* : « J'ai dit, déclarait-il, que la pantomime est une portion du drame ; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité ; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours. J'ajoute qu'il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler ».

Si l'auteur du *Paradoxe* exigeait des comédiens la maîtrise accomplie du geste et du jeu, c'est parce que à son avis les sentiments les plus vifs sont naturellement et spontanément exprimés par l'attitude autant et plus que par la parole. « Nous parlons trop dans nos drames, affirme Dorval-Diderot ; et conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez ? Nous avons perdu un art, dont les Anciens connaissent bien les ressources ».

Aussi Diderot se plaît-il, dans ses drames, à noter chaque détail des attitudes et des expressions, à insérer dans la trame du dialogue de véritables scènes muettes, des tableaux à la manière de Greuze où le geste est plus éloquent que la parole.

Beaumarchais va jusqu'à tenter, dans Eugénie, de relier les actes par des « jeux d'entr'acte » qui masqueraient l'artificielle rupture de l'action : « Tout ce qui tend à donner de la vérité, explique-t-il, est précieux dans un drame sérieux, et l'illusion tient plus aux petites choses qu'aux grandes ». Personnages et sujet, décor et jeu, tout dans le texte et la mise en scène est donc subordonné à une esthétique du réalisme et de l'illusion dramatique.

VIII- Le langage prosaïque

L'exigence de naturel et de vérité devait nécessairement conduire le drame vers la prose. Dès 1730, La Motte avait tenté d'introduire la prose dans sa tragédie d'*Œdipe* : mais Voltaire au nom du plaisir poétique, Beaumarchais au nom de la grandeur épique, étaient unanimes à condamner cette innovation.

Dans les *Entretiens*, Diderot, sans aborder de front le problème, admet que « la tragédie domestique (lui) semble exclure la versification » et appelle de ses vœux « le premier poète qui nous fera pleurer avec la prose ». *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* avaient résolu le problème expérimentalement. Beaumarchais opte en faveur de la prose dans ses œuvres dramatiques et justifie son choix dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* ; « Le genre sérieux, qui tient le milieu entre les deux autres, devant nous montrer les hommes absolument tels qu'ils sont, ne peut pas se permettre la plus légère liberté contre le langage, les mœurs ou le costume de ceux qu'il met en scène. » Il n'admet donc dans le drame que

« le langage vif, pressé, coupé, tumultueux et vrai des passions ».

C'est encore Mercier qui, dans son *Nouvel Essai sur l'art dramatique*, apporte les analyses les plus riches et devance singulièrement les développements du *Racine et Shakespeare* de Stendhal. Dénonçant la tyrannie de la rime et l'enchantement du vers comme également nuisibles au naturel et à l'illusion dramatique, refusant d'entendre l'acteur dans le personnage et le poète dans son chant, il engage les auteurs à perfectionner la prose et à renoncer aux artifices du vers.

Chapitre III

L'esthétique de la sensibilité

Introduction

La vérité des sujets, des caractères et du langage n'est cependant qu'un moyen au service d'une fin. La règle éternelle du théâtre est de plaire et de toucher, et seuls varient, en fonction des exigences du public, les procédés utilisés pour obtenir l'adhésion des spectateurs. Or le spectateur du XVIII^e siècle, noble ou bourgeois, attend d'être ému et convaincu. L'attendrissement et la persuasion sont les buts suprêmes du drame, et la vérité des personnages et des dialogues n'a d'autre mérite que de susciter cette émotion et ce consentement. Loin d'être une fin en soi, le réalisme dramatique n'est donc qu'un instrument au service du pathétique et du didactisme.

Le postulat du drame est l'identité de l'émotion théâtrale et de l'émotion quotidienne. Les larmes versées au théâtre sont celles mêmes que nous versons sur un événement semblable advenu dans la vie.

Telle est la donnée fondamentale du problème, ainsi résumée par Beaumarchais : « Est-il permis d'essayer d'intéresser un peuple au théâtre et de faire couler ses

larmes sur un événement tel qu'en le supposant véritable et passé sous ses yeux entre des citoyens il ne manquerait jamais de produire cet effet sur lui ? ». Le drame sera donc d'autant plus émouvant qu'il retracera des malheurs plus communs, dont les coups menacent ou affectent chacun de nous.

I- L'attendrissement

Le véritable plaisir du théâtre est le plaisir des larmes. La terreur et la pitié tragiques oppressant le cœur sans l'émouvoir profondément. Le rire continu dessèche au lieu de détendre. Mais l'âme sensible trouve dans l'attendrissement la source de jouissances bouleversantes et exaltantes. La gratuité du spectacle autorise et favorise en effet l'émotion de l'âme dans la sécurité de l'esprit, l'assouvissement de la sensibilité et de la compassion dans la tranquillité de la conscience et la satisfaction de soi : « Les larmes qu'on verse au théâtre, écrit Beaumarchais dans la préface de *La Mère coupable*, sur des maux simulés qui ne font pas le mal de la réalité cruelle, sont bien douces. » Le pathétique du drame bourgeois réalise à sa manière cette alliance du mouvement et du repos, de l'exaltation et de la sérénité, de l'effusion et de la paix, qui est le secret du bonheur tel que le conçoivent les âmes sensibles du XVIII^e siècle.

Innombrables sont les jouissances de la sensibilité. Le tableau des malheurs de la vertu n'est pas moins attendrissant que celui de son triomphe. Le drame aime à

faire alterner ces deux spectacles également émouvants et édifiants. Dans *Eugénie*, *Les Deux Amis*, *La Mère coupable*, Beaumarchais fait succéder aux souffrances des bons le repentir des méchants, et tout finit, sinon par des chansons comme dans *Le Mariage de Figaro*, du moins par la réconciliation générale et des promesses de bonheur. La plupart des drames du XVIII^e siècle ne sont dramatiques que dans le nœud de l'intrigue, et le dénouement appelle non le rire impur et immoral, mais ces larmes de joie qui, succédant aux voluptés de la compassion, portant à son comble la douce émotion de l'attendrissement.

II- Le pathétique et l'horreur

Pour accentuer le pathétique et exciter la sensibilité, l'auteur ne reculera pas devant les scènes violentes et saura recourir à la puissance émotive du spectacle. Foin des timidités de la décence des pudeurs de la bienséance, qui ne font que limiter le plaisir dramatique et affadir l'émotion théâtrale.

« S'il se présente une scène pathétique, écrit Mercier dans son *Nouvel Essai*, le poète doit la saisir de préférence. Rien n'entre plus avant dans le cœur de l'homme que la pitié. Est-il un mouvement plus délicieux que de sentir son âme s'écouler, se fondre sous les impressions de cette passion généreuse ? Où est le malheureux qui n'a pas senti cette douce et intime chaleur, qui dilate la partie de nous-même la plus auguste et la plus sensible ? Si vous assezt à me faire entendre les soupirs de l'infortuné, amenez-le sous mes yeux, que je voie les lambeaux qui le couvrent, que j'entende ses gémissements : Cet œil sombre, cette pâleur qui couvre ce corps tremblant, ces cheveux qui cachent ce front baissé, me dérobent le visage d'un frère... Je les écarte, je tombe

dans ses bras, je pleure, et je sens avec volupté que je suis homme ! ».

Récusant les délicatesses du goût féminin, Mercier veut entrouvrir la scène aux bas-fonds de la misère humaine : « Je mépriserai donc ces froids critiques, qui savent tout hors l'art de sentir vivement ; et que n'ai-je assez de talent pour porter sous les yeux du riche le tableau d'un hôpital, où souvent celui-ci a abandonné son bienfaiteur ou son père ? Je ferai frémir le cœur que la compassion la plus vulgaire n'a jamais pu ébranler.

En offrant l'histoire de tant de dureté, le bonheur des méchants, ou, pour mieux dire, leur calme affreux, serait du moins interrompu pendant quelques heures. U hôpital ! dira-t-on ?... Oui, et si l'on me fâche je transporterai la scène à Bicêtre. Je révélerai ce qu'on ignore, ou ce qu'on oublie ».

A défaut de tant d'audace, Mercier a cependant montré le misérable foyer de l'*Indigent* et fait frémir les spectateurs par le sombre dénouement du *Déserteur*, si sombre, raconte-t-on, qu'à la prière de la reine Marie-

Antoinette, plus qu'à demi pâmée d'horreur, l'on dut soustraire in extremis le héros au peloton d'exécution que commandait son propre père.

Dans cette voie, Mercier paraît très réservé auprès de Baculard d'Arnaud, champion du « genre sombre », qui dans la préface du *Comte de Comminges*, promet au spectateur des « horreurs délicieuses pour l'âme ».

Chapitre IV

La moralité

I- Sensibilité et moralité

Malgré ce goût de l'horreur et ce recours aux puissances émotives du spectacle, le pathétique du drame n'est jamais pur, il s'y mêle toujours une intention morale. Déjà en 1732, dans la préface du *Glorieux*.

Plus que jamais le théâtre est considéré comme un enseignement vivant, une école de grandeur d'âme, où la sensibilité ne doit être émue que pour ouvrir le cœur aux leçons de la vertu.

« Qu'est-ce que l'art dramatique ? écrit Mercier. C'est celui qui par excellence exerce toute notre sensibilité, met en action ces riches facultés que nous avons reçues de la nature, ouvre les trésors du cœur humain, féconde sa pitié, sa commisération, nous apprend à être honnêtes et vertueux ».

Dans son discours *Sur la poésie dramatique*, Diderot consacre un chapitre au « drame moral », un autre au « drame philosophique ». L'objet d'une composition dramatique, affirme-t-il dans le troisième *Entretien*, est « d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du

vice ». La violence de l'émotion sera donc justifiée dans la mesure où elle accroît la profondeur de l'impression et la portée de la leçon.

Car jamais d'autant qu'au XVIII^e siècle la sensibilité n'a été investie d'une aussi souveraine efficacité morale. La vertu est fille du cœur plus encore que de la raison. Malgré l'argumentation de Rousseau qui, dans la Lettre à d'Alembert, dénonce le sophisme et l'hypocrisie d'une bonne conscience acquise à peu de frais, les auteurs dramatiques ne cessent de lier, sinon de confondre, sensibilité et bonté, attendrissement et vertu.

« On pourrait juger de l'âme de chaque homme, écrit imperturbablement Mercier, par le degré d'émotion qu'il manifeste au théâtre ». Beaumarchais ne raisonne pas autrement dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* : « Je sors du spectacle meilleur que je n'y suis entré, par cela seul que j'ai été attendri. »

La préface de *La Mère coupable* insiste sur la même idée : « On est meilleur quand on se sent pleurer. On se trouve si bon après la compassion. » Et Diderot met aussi

l'accent sur le bienfait morale de la représentation : « Le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'e, sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu ».

II- La leçon morale

Doué d'un tel pouvoir de persuasion, le drame avait qualité pour devenir la parabole de l'évangile philosophique et bourgeois. Diderot le conçoit, selon les formules de R. Lezinter, comme «une peinture morale », « une prédication par l'image », une « messe domestique » : « Le théâtre de Diderot se veut prédication laïque... Dans l'univers idéal du rationalisme bourgeois, le théâtre est comme la messe de la société ». « Le drame, écrivait aussi Mercier, ne doit pas être un cours de morale ; mais je ne hais point qu'elle y soit répandue ; dût-on en blâmer un peu la profusion ».

Jamais souhait ne fut mieux exaucé. Tout le drame au XVIIIe siècle est un hymne à la vertu. Dans *Le Fils naturel*, Constance est « une allégorie vivante de la vertu », dont elle exalte inlassablement le culte : « Ne vivre, ne respirer que pour elle ; s'enivrer de sa douce vapeur ; et trouver la fin de ses jours dans cette ivresse ».

Les deux premiers drames de Beaumarchais retentissent des mêmes éloges. *Eugénie* s'achève sur cette

édifiante moralité : « N’oubliez donc jamais qu’il n’y a de vrais biens sur la terre, que dans l’exercice de la vertu ». Dans *Les Deux Amis*, l’euphorie du dénouement ne fait pas oublier les bienfaits de la leçon : « Quelle joie, mes amis, de penser qu’un jour aussi orageux pour le bonheur, n’a pas été tout à fait perdu pour la vertu ».

Les héros sont généralement d’honnêtes gens que la malchance ou l’imprudence ont placés dans une situation délicate ou douloureuse, mais dont les mérites et la probité triompheront de tous les obstacles. D’autres âmes, égarées par la passion ou l’ambition, mais touchées par l’exemple de leurs victimes, céderont à la spontanéité de leur cœur et retrouveront le droit chemin de la vertu. Les pervers, que la bassesse ou la méchanceté rend insensibles aux attraits de la vie vertueuse, sombreront dans le ridicule ou l’ignominie.

Quelques titres donnent la mesure de cet engouement pour le spectacle attendrissant de la bonté. Florian donne à quelques années d’intervalle une série de drames intitulés : *Le Bon Ménage*, *La Bonne Mère*, *Le*

Bon Fils et Le Bon Père ! Des sous-titres significatifs insistent sur le caractère exemplaire et édifiant des personnages : *La Femme comme il y en a peu, La Fille comme il y en a peu, Le Père comme il y en a peu*, etc. *La Vertu persécutée* et *La Vertu récompensée* constituent les deux volets d'un diptyque que résume à lui seul le sous-titre du *Fils naturel : Les Épreuves de la vertu*.

III- La leçon sociale

Cette leçon de morale bourgeoise n'est pas le seul enseignement du drame au XVIII^e siècle. Le théâtre en effet pour Diderot ne doit pas seulement être un manuel de l'honnête homme, mais aussi devenir, selon les formules de R. Lewinter, un « catéchisme du parfait citoyen », un « bréviaire » des vertus collectives, enseignant aux spectateurs leurs devoirs soucieux.

Du *Fils naturel* au *Père de famille* apparaît ainsi, selon le même critique, un « cheminement éthique » allant de la simple exaltation des vertus personnelles à l'affirmation de la primauté du nous sur le je, de la société sur l'individu, du devoir sur la vertu.

Au-delà des vertus individuelles, le sujet du *Fils naturel* soulevait un point de morale sociale auquel Alexandre Dumas fils, u siècle plus tard, rendra tout son lustre. *Le philosophe sans le savoir* condamnait l'absurdité du duel qui nuit aux intérêts de la société sous prétexte de servir l'honneur de l'individu.

Plus hardiment, Mercier osa poser la question de l'inégalité des fortunes. *L'Indigent* dénonce le scandale de la misère et la dureté des riches. Dans *La Brouette du vinaigrier*, la légèreté du ton ne saurait dissimuler la condamnation de l'orgueil des castes, de la disproportion des fortunes et de la toute-puissance de l'argent, dont l'attrait divise les hommes, isole les classes et lèse les intérêts du cœur.

Le drame apparaît alors comme un instrument de justice sociale. Il n'est plus seulement bourgeois, mais populaire. Peignant la vie laborieuse du peuple, illustrant ses souffrances et ses humiliations, exaltant sa dignité et ses vertus, soutenant ses revendications, il contribuera à son élévation matérielle et morale.

IV- La leçon politique

Les revendications sociales du drame allaient parfois jusqu'au pamphlet politique. Les « dramomanes » en effet, notait R. Niklaus, sont des écrivains engagés » pour qui le drame est conçu comme partie intégrante d'une politique en faveur des lumières ».

Par-delà les conflits familiaux et sociaux, Diderot, Beaumarchais, Mercier, Collé, d'autres encore ont l'ambition de traiter des problèmes politiques. Non content de sermonner les individus et la société, le drame entend aussi morigéner les peuples et les princes.

« L'intérêt politique, écrit Mercier dans un chapitre de son *Nouvel Essai sur l'art dramatique*, ne sera pas mis à l'écart. Ces exemples frappants, qui retracent la destinée des empires et qui servent de leçons aux rois et aux hommes, ne sont pas étrangers au drame ».

Les auteurs du XVIII^e siècle ont pressenti tout le parti que l'histoire offrait aux dramaturges épris de pensée politique. La vogue des « drames historiques », à la fin de la Monarchie et sous la Révolution, tient au goût éternel

de l'allusion contemporaine et de la critique du présent à la lueur du passé. Ainsi *La Partie de chasse de Henri IV* n'exaltait-elle la bonhomie du roi que pour dénigrer la morgue de Louis XV : interdite par la censure, acclamée à l'avènement de Louis XVI, elle symbolise à la fois par sa teneur et sa fortune les rancœurs et les espoirs du peuple.

Dans *La Mort de Louis XI*, Mercier fustigeait la royauté en la personne du tyran. Son *Jean Hennuyer, évêque de Lizieux* est un violent réquisitoire contre l'intolérance et l'arbitraire.

V- La leçon philosophique

La philosophie du drame est en effet celle des Lumières. Les préceptes moraux, politiques et religieux du drame procèdent des dogmes essentiels des philosophes : bonté de la Nature, excellence de la raison, liberté de l'individu, transcendance de la société. C'est au nom de ces principes que le Père de famille de Diderot comme le Vinaigrier de Mercier condamnent la réclusion des filles et la vie conventuelle, les préjugés de classe et le despotisme paternel.

La morale du drame est fondée sur le postulat de l'infailibilité de la nature : « Ce sont les misérables conventions qui pervertissent l'homme, et non la nature humaine qu'il faut accuser », écrit Diderot dans son essai *Sur la poésie dramatique*.

Ainsi des drames comme *La Jeune Indienne* Chamfort, illustrant le mythe du bon sauvage, opposeront-ils à la perversion du civilisé les vertus naïves de la nature. Sous le vernis mondain et les préjugés sociaux affleure en l'homme un fonds inaltérable de bonté, de

moralité et d'attendrissement que le drame a pour mission de révéler et de cultiver. « Ma morale, écrit Mercier, est celle qui parle au cœur de l'homme, qui établit dans son esprit, nettement et sans sophisme, les idées de la vertu et du vice, qui sans défier les passions leur donne cette liberté qui émane du ressort primitif de la nature. Ma morale, avouée par la raison, rejette tout ce qu'elle n'adopte pas, bannit les préjugés fâcheux, embrasse des maximes simples et lumineuses, et préfère cette douceur facile et riante à cette austérité repoussante, qui traite la faiblesse comme le crime et faute de poids et de mesure invite à la révolte en passant les bornes ».

C'est bien là la morale naturelle, à la fois rationnelle et instinctive, ennemie des dogmes et des interdits, que philosophes et âmes sensibles s'accordent à substituer aux préjugés sociaux et religieux.

Chapitre V

Importance du drame

I- Le reflet d'un siècle

L'alliance du réalisme, du moralisme et de la sensibilité est à la fois la marque et la tare du drame. Dès le XVIIIe siècle, des critiques avisés contestaient la valeur esthétique et dramatique de ces partis pris, dénonçaient les contradictions et l'impureté d'un genre où le romanesque nuit à la vraisemblance, où l'attendrissement tient lieu de psychologie, où la prédication morale et philosophique altère la vérité des caractères.

Le drame a-t-il réussi à être ce tableau d'un siècle, ce témoignage sur la vie quotidienne, que ses auteurs ont espéré léguer à la postérité ? Sa valeur documentaire est mince, bien inférieure à la foisonnante richesse du roman contemporain. La peinture des conditions ne s'est guère aventurée dans les zones inexplorées des activités humaines, et la vie spirituelle du siècle n'est pas mieux retracée que sa vie sociale.

Mais peut-être la signification et la teneur historiques du drame ne doivent-elles pas être recherchées dans son contenu, ses personnages et ses sujets, mais dans

la nature de l'émotion dramatique qu'il entend susciter. Le drame est l'expression, l'émanation et le reflet de la société qui lui a donné naissance, non parce qu'il en offre une peinture fidèle, mais parce qu'il en flatte les goûts, les idées et les mœurs. C'est le succès du drame au XVIIIe siècle qui garantit la valeur de son témoignage historique.

Dans cette perspective, rien n'est plus révélateur que le drame sur l'idéal social de la bourgeoisie, le lyrisme humanitaire des esprits éclairés, le moralisme ostentatoire des philosophes. Mais par-dessus tout, le ton et le style du drame sont l'éloquent témoignage de la sensibilité du siècle, de son irrésistible propension à l'attendrissement, de son goût effréné des larmes, de sa passion de sentiment, de son invincible tendance à confondre les voluptés de l'émotion et les joies de la conscience. A cet égard, le théâtre du XVIIIe siècle n'est pas moins significatif que son roman, et les larmes du spectateur, comme celles du lecteur, révèlent l'âme du siècle.

II- La postérité du drame

L'intérêt sociologique du drame ne rachète évidemment pas sa médiocrité esthétique, mais l'échec littéraire du genre n'a pas compromis le succès de sa formule dramatique.

Loin d'être un phénomène isolé et sans lendemain, une parenthèse dans l'histoire du théâtre français, le drame est l'amorce de tout le mouvement dramatique contemporain. Sa postérité est impressionnante.

Dans le *Fils naturel*, le lien semble ténu, et cependant le drame bourgeois a frayé la voie au drame romanesque. Le *Nouvel Essai sur l'art dramatique* annonce bien des développements de *Racine et Shakespeare* et de la *Préface de Cromwell*.

Le drame historique était promis à une brillante fortune. Les romantiques eux-mêmes ne s'y sont pas trompés, et ont reconnu en Diderot, Sedaine, Mercier, leurs authentiques précurseurs. Dans son *Histoire de l'art dramatique*, Théophile Gautier, l'un des plus vaillants défenseurs du drame romantique, célébrera « cette école

du drame vrai, inaugurée brillamment, le siècle dernier, par Diderot, Mercier et Beaumarchais ».

Plus franchement encore, Musset, dans un article publié à la *Revue des Deux Mondes* en 1838, reconnaîtra la date romantique envers le drame bourgeois, auquel il accorde une place de choix dans l'évolution du théâtre français : « Lorsque Marmontel proposa de changer de décoration à chaque acte ; lorsque l'Encyclopédie osa dire que la pièce anglaise de *Beverley* était aussi tragique qu'*Œdipe* ; lorsque Diderot voulut prouver que les malheurs d'un simple particulier pouvaient être aussi intéressants que ceux des rois, tout cela parut une décadence, et tout cela n'était que la préface du romantisme ».

Malgré d'immenses différences dans la conception et la mise en œuvre, les caractères et le style, les principes fondamentaux du drame bourgeois, vérité, modernité, moralité seront à la base des ambitions romantiques.

Par-delà ses successeurs immédiats, c'est tout le théâtre moderne et contemporain qui apparaît en genre

dans le drame bourgeois. Zola convenait volontiers n'avoir fait que continuer la besogne de Diderot, qui croyait lui aussi à la nécessité de porter la vérité au théâtre.

Diderot et Mercier déclarait-il sans avoir jamais produit d'« œuvre maîtresse qui fixe la nouvelle formule », ont fermement posé « les bases du théâtre naturaliste ». Aussi Mercier peut-il à juste titre être aujourd'hui considéré comme un « précurseur du théâtre moderne ».

Toute la comédie de mœurs, de Scribe à Augier et de Becque à Roussin, dérive du drame par sa prédilection pour les héros de condition moyenne ou médiocre et les situations à la fois quotidiennes et romanesques. La tragédie domestique a conquis la scène. Mais l'héritage essentiel du drame est la passion de la pièce à thèse et du théâtre philosophique.

Auteurs et spectateurs d'aujourd'hui, unanimes à réprover la manie moralisatrice du drame bourgeois, se montrent également épris de personnages symboliques et

de tirades métaphysiques, de réflexions éthiques et de leçons politiques. Si le style et la teneur de l'enseignement dramatique ont singulièrement évolué depuis le XVIIIe siècle, et si les vertueuses extases des âmes sensibles ont perdu de leur saveur auprès de consciences plus exigeantes ou plus blasées, le principe du didactisme est, sinon toujours ouvertement, du moins presque uniformément admis par les auteurs et le public contemporains.

Chapitre VI

Les troupes théâtrales

Introduction

L'appétit du plaisir, freiné par la vieillesse pieuse de Louis XIV, se réveille avec la Régence : l'un des premiers actes de Philippe d'Orléans est de rappeler les Comédiens italiens (1716). Toutes les classes de la société trouvent, en effet, dans le théâtre leur divertissement préféré. La renommée des scènes parisiennes attire des spectateurs venus de toute l'Europe. Dans son guide destiné aux jeunes Allemands séjournant à Paris, Nemeitz consacre des chapitres aux divers spectacles. Arrivant à Paris en 1742, Jean-Jacques Rousseau croit devenir célèbre, non seulement par une nouvelle méthode de notation musicale, mais grâce à sa comédie de *Narcisse*. Lorsque Saint-Preux s'efforce d'oublier Julie en voyageant, il assiste aux représentations de l'Opéra et de la Comédie-Française. Le jeune homme a beau condamner l'immoralité du théâtre, il sacrifie, tout comme son créateur, à l'idole du temps.

I- Les troupes au XVIIIe siècle

1- La Comédie-Française

A la mort de Molière, la troupe du « Palais-Royal » a fusionné avec le théâtre du Marais devenant « l'Hôtel Guénégaud ». En (1680), celui-ci s'est associé avec l' « Hôtel de Bourgogne », et a pris le nom de « Comédie-Française ». En (1687), la Comédie-Française s'est installée au Jeu de paume de l'Etoile, puis a fait construire un immeuble sur cet emplacement.

A l'époque du *Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730), l'Hôtel des Comédiens-Français entretenus par le Roi se trouve donc en face du célèbre café Procope, rendez-vous des beaux-esprits, des « nouvellistes », des artistes, des auteurs et des joueurs d'échec. En (1770), les Comédiens-Français s'installeront au palais des Tuileries, salle des « Machines », puis en (1782), à l'Odéon. Scène officielle, le Théâtre-français rehausse le prestige national par la qualité de son répertoire et de ses interprètes. « Le public, note d'Alembert, jaloux sans doute de conserver au Théâtre-Français la supériorité que toute l'Europe lui

accorde, juge avec rigueur tous ceux qui se présentent pour en soutenir la gloire. »

J.-J. Rousseau constate que les spectateurs y sont plus difficile qu'à l'Opéra. C'est une consécration pour un auteur d'y être joué, et pour un acteur d'appartenir à la glorieuse compagnie. Son répertoire comprend les « pièces immortelles » de Corneille, de Racine et de Molière, ainsi que les tragédies et les comédies des contemporains notoires.

2- L'Opéra

Non moins officielle est l' « Académie royale de musique et de danse », dont le premier directeur fut Lully (1672). « L'Opéra de Paris passe à Paris pour le spectacle le plus pompeux, le plus admirable qu'inventa jamais l'art humain ».

Installé dans la salle du Palais-Royal, l'Opéra, vers (1720), est placé sous l'autorité du Directeur général des bâtiments du Roi, le duc d'Aumont, et pourvu d'un Inspecteur général, Destouches, qui dirige les vieux opéras, les instruments et les chants. Les chanteurs,

danseurs, instrumentistes forment « une petite république composée d'environ deux cents personnes ». Jaloux de son privilège, l'Opéra est en perpétuel conflit avec la Comédie-Italienne, et surtout avec le Théâtre de Foire.

3- Le Théâtre-Italien

De l'aveu unanime, les Comédiens-Italiens sont la troupe la plus originale de l'époque. Leur implantation date de la Renaissance : Catherine de Médicis (1570), puis Henri III (1576) avaient appelé les acteurs de la *Commedia dell'arte* à Paris, où, selon le *Journal* de chroniqueurs l'Estoile, ils attiraient plus de mode que les meilleurs prédicateurs du temps.

Chaque auteur joue toujours le même rôle et improvise librement sur le « canevas » ou scénario, accroché dans les coulisses. Excellents mimes et acrobates, experts dans l'art des reparties et des plaisanteries cocasses divertirent Louis XIV, qui applaudit Tiberio Fiorelli et Domenico Biancolelli à l'égal de Molière.

Cependant, les Comédiens-Italiens en (1655), et installés en (1680) avaient été expulsés en (1697) : les animateurs de la troupe, les frères Constantini, avaient outrepassé les libertés permises au théâtre en prenant comme cibles de leurs satires les commissaires du Châtelet, et surtout en jouant *La Fausse Prude*, pièce considérée à tort ou à raison .

Selon Brossette, tout Paris, et Boileau lui-même, regrettèrent la fermeture du Théâtre-Italien : « Depuis Molière, il n’y a point de bonnes pièces sur le Théâtre-Français. On m’a envoyé le Théâtre-Italien. Je plains ces pauvres Italiens ; il valait mieux chasser les Français. »

Aussitôt au pouvoir, le Régent demande au prince de Parme de lui envoyer l’élite des acteurs italiens. La nouvelle troupe, dirigée par Luigi Riccobont.

4- Le Théâtre de la Foire

En dehors de ces théâtres permanents, la Foire Saint-Laurent dans le quartier nord de Paris, et la Foire Saint-Germain, près de l’abbaye Saint-Germain-des Prés, offrent des distractions variées : par exemple, « un loin

d'une grandeur peu commune, un singe habillé d'abord en mousquetaire, puis en demoiselle et ensuite en arlequin, un lièvre qui bat la caisse et fume du tabac », mais aussi des marionnettes, et, après les danseurs de corde, des pantomines, des parodies et des scénettes satiriques.

De (1697 à 1716, le Théâtre de la Foire avait profité de l'absence des Comédiens-Italiens et multiplié les arlequinades. Engagé dans d'interminables procès avec la Comédie-Française qui lui interdit de parler et avec l'Opéra qui l'empêche de chanter, le Théâtre de la Foire survit néanmoins, et il créera l'Opéra-Comique, qui fusionnera avec la Comédie-Italienne en (1762).

5- Théâtres privés et scènes scolaires

Dans les châteaux, les scènes improvisées ou permanentes sont nombreuses : à la cour de Sceaux, chez la duchesse du Maine. Acteurs de métier et amateurs y jouent parfois la tragédie, mais plus souvent de courtes comédies, des « canevas » et, à la fin du siècle, des « proverbes ». Les pièces de Marivaux, souvent allégées de plusieurs scènes, sont fort appréciées, à la fois pour

leur mérite littéraire et le petit nombre d'interprètes qu'elles demandent.

A Paris, les « Jésuites donnent chaque année, avec beaucoup d'apparat, au commencement du mois d'août, une tragédie latine dans leur collège Louis-le-Grand. Le théâtre est orné des plus belles décorations, les acteurs sont parés des plus riches habits ; ils font venir les meilleurs auteurs et les meilleurs musiciens de l'Opéra ». Nombre de collèges provinciaux donnent aussi une représentation avant la distribution des prix, tradition datant du XVIe siècle. En (1759), le Parlement de Paris interdira ces spectacles dans les collèges de l'Université.

II- Les Comédiens : condition morale

Malgré l'adoucissement des mœurs, elle reste précaire. Aux yeux des théologiens catholiques ou protestants, le théâtre est un divertissement coupable. Il a fallu toute l'autorité de Louis XIV pour que Molière fut enterré en terre d'église.

Bossuet a réaffirmé solennellement la condamnation du théâtre et des acteurs dans sa *Lettre au P. Caffaro* et dans ses *Maximes et Réflexions sur la Comédie* (1694). La Discipline des Eglises réformées prescrit qu'il sera loisible aux fidèles d'assister aux comédies, tragédies farces, moralités, et autres jeux, joués en public ou en particulier... »

De 1750 à 1760, les polémiques redoublent. Les *Nouvelles Observations au sujet des condamnations prononcées contre les comédiens* (1751), de Fagan, suscitent de multiples réfutations. Voltaire fait-il jouer *Zaire* aux Délices ? Le Consistoire de Genève le rappelle à l'ordre. A plus forte raison, celui-ci est-il opposé à

l'établissement d'un théâtre dans la capitale de la Réforme.

J.-J. Rousseau, reprend le point de vue des théologiens en se plaçant sur le terrain philosophique. Sans doute, Voltaire, d'Alembert et Marmontel défendent-ils le théâtre comme la fleur de la civilisation, ils ne triomphent pas de l'opposition : en (1759), le Parlement de Paris publie un arrêt interdisant toute représentation dans les collèges de l'Université ; en cette même année, le poète Gresset désavoue ses pièces dans sa *Lettre sur la comédie*.

Exclus des sacrements, les acteurs sont des déclassés. Sans doute, dans le privilège accordé à l'Opéra (1669), Louis XIV avait-il permis aux « gentilshommes et damoiselles » de chanter sur la scène sans déroger, mais il n'avait pu les préserver de l'excommunication.

Aussi, avant de venir à Paris, en (1716), le pieux Riccoboni supplie-t-il le prince de Parme de « faire de fortes instances à la Cour, pour qu'il soit accordé le libre

usage des Saints-Sacrements, comme ils l'ont en Italie », mais sa supplique reste vaine.

L'année même du Jeu de l'Amour et du Hasard (1730), la sépulture religieuse est refusée à Adriennr Lecouvreur, parce qu'elle n'a pas renoncé par écrit à sa profession.

III- Les Comédiens : condition matérielle

Variables, mais souvent bonne. Les Comédiens-Français sont constitués en société ; ils se partagent chaque soir la recette, au prorata de leurs parts. Ils paient eux-mêmes leurs costumes et leurs perruques.

Aussi rivalisent-ils d'élégance, dépensant parfois 30000 livres pour leur garde-robe. Les acteurs de l'Opéra, eux, sont habillés par le théâtre, dont les recettes annuelles atteignent 300000 livres.

Ces artistes d'Opéra sont à ce point recherchés que le Roi, en (1723), donne à cinq d'entre eux, venus de Londres, un costume et une gratification de 35000 livres. La troupe italienne de Riccoboni est régie par un statut particulier, établi par Mgr Rouillé de Coudray.

Les recettes, frais déduits, dépassent rarement 600 livres par représentation ; sur ce produit net, les acteurs donnent le neuvième à l'auteur, s'il s'agit d'une pièce d'au moins trois actes, et ils partagent le reste, équitablement entre eux.

Les costumes sont aux frais de chacun. En (1723), Riccoboni, naturalisé, obtient une pension annuelle de 15000 livres pour sa troupe, ce qui ne suffit pas à la tirer d'embarras. Un membre de la troupe sert comme un livre de Compte, registre qui se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de l'Opéra.

IV- Les représentations

La saison théâtrale va de Pâques à Pâques, les représentations étant interrompues pendant le Carême. Les Comédiens-Français jouent tous les jours, de cinq heures et demie à neuf heures ; des porte-falots attendent les spectateurs à la sortie.

De 1689 à 1770, 576 pièces sont créées. L'Opéra joue trois fois par semaine : le dimanche, le mardi et le vendredi ; parfois aussi le jeudi, en hiver. Les Comédiens-Italiens jouent tous les jours, sauf le vendredi, jour de la mort du Christ. Ils sont autorisés à utiliser la scène du Palais-Royal, le lundi et le samedi.

Leur spectacle sont souvent agrémentés de divertissements de chant, de musique et de danse, ce qui leur vaut des procès avec l'Opéra.

Les costumes, somptueux et fantaisistes, ne visent guère à la vraisemblance historique, surtout au début du siècle. Une partie des semblance historique, surtout au début du siècle. Une partie des auteurs italiens conservent

le costume traditionnel de la commedia dell'arte ; les autres ont des costumes de ville, à la française.

Le public, moins grossier qu'au XVIIe siècle, est encore fort agité ; il ne ménage ni les sifflets, ni les quolibets, ni les applaudissements bruyants. Lors de la réouverture du Théâtre-Italien (1716), le lieutenant de police, à qui incombe le maintien de l'ordre, interdit d'entrer sans payer, fût-on « gendarme ou mousquetaire », d'entrer ou de sortir en cours de représentation, d'interrompre les acteurs, de franchir la balustrade qui sépare la scène du public... Ni ces interdictions ni la sentinelle armée placée près de la porte n'empêchent les incidents.

Chapitre VII

Les difficiles renouvellements

Introduction

Dans les dernières années du règne de Louis XIV, la méfiance traditionnelle à l'égard des spectacles dramatiques resurgit. Les contrôles et les censures se multiplient et restreignent encore le nombre déjà fort limité des scènes publiques : Opéra, Comédie-Française (les comédiens italiens du Théâtre de Bourgogne sont dispersés en (1697) et ne reviendront que bien plus tard), théâtre de la foire où triomphe le mime 'en stricte application des privilèges de l'Opéra et de la Comédie-Française, les dialogues et monologues ont été interdits en 1697). Dans ces lieux de représentation hiérarchisés et étroitement surveillés, les possibilités d'innovations sont d'autant plus réduites que le jeu dramatique demeure soumis aux contraintes traditionnelles : public bruyant, présent sur scène et debout au parterre, salle constamment éclairée, déclamation chantante des acteurs. Enfin et surtout, le prestige de la trilogie classique de Corneille, Racine et Molière, que la Comédie-Française met en

scène très régulièrement, retarde toute innovation tant en matière de tragédie que la comédie.

I- Les voies du théâtre

Œdipe avait bien permis à Voltaire d'exprimer dans ses vers des idées critiques, mais la censure ne permet pas d'aller très loin dans cette direction et c'est par d'autres voies que la tragédie cherche à se renouveler : le jeu des acteurs évolue vers moins d'emphase et plus de naturel ; les sujets surtout sont plus variés, empruntés à l'histoire du Moyen Âge plutôt qu'à l'Antiquité (*Adélaïde Duguesclin* de Voltaire, *Inés de Castro* de La Motte, *Edouard III* de Gresset), à des pays lointains : *la Suède dans Gustave Vasa* de Piron, (1732) et *Mahomet* (1742) de Voltaire, *l'Empire ottoman dans le Mahomet second* de La Noue (1739), *Le Pérou* (*Alzire* de Voltaire, 1736). La Motte réclame des décors plus somptueux à l'imitation de l'Opéra, une action plus mouvementée, des sujets plus tendres. Grébillon cherche à horrifier par des situations extrêmes ; Gresset présente un meurtre sur la scène, Voltaire écrit avec *La Mort de César* une tragédie sans rôle féminin.

On cherche aussi son inspiration du côté des modèles étrangers : les tragiques grecques les moins

policés (Eschyle et Sophocle sont remis à la mode par le Théâtre des Grecs du P. Brumoy en 1730) ; et surtout Shakespeare, dont on s'approche avec un mélange de fascination et de répulsion. Dans l'immédiat, c'est un auteur anglais, Lillo, qui exerce le plus d'influence sur le théâtre français avec sa « tragédie bourgeoise » du *Marchand de Londres* (1731) : pour la première fois, les héros ne sont pas des rois ni des puissances, mais des bourgeois dans un décor quotidien. Cela rapproche la tragédie de la comédie.

II- La tragédie

L'aspiration à se dégager des règles de la tragédie classique transparaît toutefois dans l'œuvre de Grébillon père (1674-1762) qui recherche avant tout les effets spectaculaires d'horreur (*Atrée et Thyeste*, 1707). Elle se manifeste également dans l'œuvre de Houdar de la Motte (1672-1730) qui propose d'abandonner la versification. Voltaire tente pour sa part de renouveler les sujets tragiques : en choisissant les thèmes de l'histoire nationale (*Adélaïde du Guesclin*, 1734) et en illustrant la dénonciation philosophique du fanatisme et de l'intolérance (*Alzire*, 1736 et *Mahomet*, 1741). Cette voie ouverte par Voltaire ne dépassera toutefois pas la fin du siècle : mise à mal par l'émergence de nouvelles valeurs incompatibles avec toute idée de fatalité- la raison, la liberté, le progrès et fortement concurrencée par le drame, genre nouveau qui correspond mieux aux mentalités nouvelles, la tragédie ne servira pas à la Révolution française.

III- La comédie

Elle se veut justement « sérieuse », le public préférant désormais à Molière les Comédies moralisantes de Destouches (1680-1754), qui triomphe avec *Le Philosophe marié* (1727) et surtout *Le Glorieux* (1732), dont la postérité a retenu ces deux vers : « La critique est aisée, et l'art est difficile » ; « Chassez le naturel, il revient au galop ».

Piron (1689-1773), grand faiseur d'épigrammes, est aussi l'auteur de *La métromanie* (1738). Gresset (1709-1777), dans *Le méchant* (1747), convainc le public « Que l'homme n'est point fait pour la méchanceté ». Nivelles de la Chaussée (1692-1754), théoricien de la « Comédie larmoyante », défend le mariage dans *Le Préjugé à la mode* (1735), le fils naturel dans *Mélanide* (1741), le financier vertueux dans *L'Homme de fortune* (1751) et exerce une influence certaine sur ces contemporains comme l'attestent par exemple *L'Enfant prodigue* (1736) et la *Nanine* (1749) de Voltaire.

L'œuvre de Molière, fréquemment jouée constamment citée comme modèle, semble décourager toute innovation. L'imagination de Molière l'importe généralement. Regnard (1655-1709), notamment, reproduit le plus souvent le schéma des intrigues de Molière. Mais avec Dancourt (1668- 1725) et Lesage (1668-1747), on note une nette accentuation de la satire sociale. Les financiers sont souvent pris pour cibles des comédies des mœurs où les réminiscences des *Caractères* de La Bruyère (1688) sont nettement perceptibles. Dans sa comédie *Turcaret* (1709), Lesage met en scène le monde impitoyable des spectateurs et des parvenus. Le personnage de Frontin, valet d'un chevalier désargenté et sans scrupules, inscrit cyniquement l'intrigue de la comédie dans une logique de corruption généralisée : « Nous plumons une coquette ; la coquette mange un home d'affaires en pille d'autres : cela fait une ricochet de fourberies le plus plaisant de monde.

Les comédies, contemporaines des bouleversements économiques et sociaux de la Régence, font ainsi, comme certains romans de la même époque, une place importante

à la question de la mobilité sociale et à la critique des parvenus.

Cependant les sources des renouvellements futurs de la comédie se situent pour une large part ailleurs : sur les scènes méprisées des théâtres de la foire.

IV- Le renouveau de la comédie

L'analyse de la mobilité des sentiments et du jeu complexe des ambitions sociales se retrouve aussi bien dans les comédies de Marivaux que dans ses romans. Marivaux a écrit trente-sept comédies : dix pour la Comédie-Française et vingt pour le Théâtre-Italien de l'hôtel de Bourgogne. L'ensemble de cette œuvre dramatique doit beaucoup à la Comedia dell'arte jouée à l'hôtel de Bourgogne : personnages types (Sylvia et Arlequin), masques et déguisements, gestuelle, mimiques et lazzis (plaisanteries lancées au public). La plupart de ces comédies mettent en scène le difficile épanouissement de l'amour. C'est notamment le cas de *La Surprise de l'amour* (1722), du *Prince travesti* (1724), du *Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730) et des *Fausse confidences* (1737).

Mais dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*, Marivaux accorde souvent une place importantes aux tensions sociales, au jeu de l'ambition, à l'amour de l'argent et au poids des hiérarchies (*Le Legs* et *La Fausse suivante*, 1724). Enfin dans *L'Île des esclaves*

(1725) et *L'Île de la Raison* (1727), Marivaux met en scène deux communautés utopiques où les hiérarchies sociales sont inversées au profit des talents naturels et des mérites.

C'est en se proposant d'analyser la genèse du sentiment amoureux et du langage, qui révèle et exprime en même temps qu'il occulte, que Marivaux parvient à soustraire à l'influence de Molière et à renouveler la comédie.

Dans les pièces de Marivaux, la difficile naissance de l'amour se heurte non pas tant, comme chez Molière, à un obstacle extérieur (le père opposé à l'union des amants) qu'à la résistance intérieure de la raison et à l'amour propre. Ainsi dans *Le Prince travesti*, Hortense se refuse à reconnaître son amour pour Léo.

Les discours de diversion et de dissimulation sont d'autant plus dérisoires que le langage a trahi plus qu'il ne masque l'être que la passion bouleverse. Apitoiement en effet comique se mêlent dès lors chez un spectateur

avant tout attentif aux subtilités du langage et la dynamique des sentiments.

La vérité des caractères et des passions n'exclut nullement la finesse de l'analyser et le sens des nuances verbales : c'est là le marivaudage au sens positif du terme. La comédie acquiert ainsi une dimension psychologique interdite. On peut reconnaître là aussi l'influence de la philosophie sensualiste de Locke dont Marivaux a été un lecteur attentif.

V- Le théâtre de la foire

Les théâtres de grandes foires parisiennes (foire Saint-Laurent, foire Saint-Germain) sont particulièrement surveillés dans les dernières années du règne de Louis XIV : interdits de dialogues et de chants, les acteurs miment les répliques présentées sur des rouleaux et souvent chantées par le public.

Farces improvisées devant la boutique de foire pour attirer les spectateurs, les parades qui reprennent les personnages de la comedia dell'arte (Pierrot, Isabelle, Arlequin et Colombine) inspireront les parades littéraires jouées dans les salons. Une fois la liberté de parole et de chant retrouvée, le théâtre de la foire donnera naissance à la comédie légère, au vaudeville (comédie constituée de couplets chantés) et à l'opéra-comique.

Le théâtre de la foire a constitué une source d'inspiration importante pour Beaumarchais (1732-1799) qui écrit d'ailleurs des parades littéraires (*Les Bottes de sept lieues*, 1760-1763).

Chapitre VIII

Marivaux et son théâtre

Introduction

Si, sur sa vie privée, Marivaux a été fort discret, son caractère, ses goûts littéraires et ses manières sont connus par les anecdotes de ses contemporains et par les confidences transposées dans ses œuvres, en particulier dans *Le Spectateur français* et dans *La Vie de Marianne*. L'homme et l'écrivain se confondent si intimement que d'Alembert ne voit aucune différence entre le style des personnages et les propos de Marivaux en société.

I- Marivaux : L'homme

1- Le portrait physique

Son portrait peint par Van Loo nous montre un visage agréable et régulier, au front large, au regard intelligent et doux, un fin sourire teinté de mélancolie. Aucune ressemblance avec le pétilllement ironique de Voltaire ou la sévère profondeur de Montesquieu. Dans la mise, le raffinement de l'homme du monde : la dentelle du jabot et des manchettes égaye le vêtement sombre ; « Curieux en linge et en habits », note son biographe Collé. Cet homme pauvre qui se contentait d'une simple

chambre chez Mlle de Saint-Jean possédait une profusion de linge, de robes de chambre, de vêtement somptueux et gracieusement assortis, aux étoffes les plus rares. » Coquetterie d'un « honnête homme » qui aurait pu, s'il l'avait voulu, rivaliser avec un « petit-maître ».

2- Le portrait moral

Marivaux est si complexe et nuancé que d'Alembert doit lui consacrer une étude plus longue qu'aux autres Académiciens. Naturellement bon, mais indépendant et susceptible, il se plaisait dans le monde, mais supportait mal l'esprit railleur qui y régnait : « L'honnête homme, remarque-t-il dans *Le Spectateur français*, est presque toujours triste, presque toujours sans biens, presque toujours humilié ; il n'a point d'amis, parce que son amitié n'est bonne à rien. »

D'Alembert déclare que Marivaux « dédaignait sa cour à ceux qui auraient pu contribuer à l'enrichir, et qui même auraient mis de la vanité à lui être utiles. Sa vie privée était uniforme et simple, bornée à la société d'un très petit nombre d'amis. Lui reproche-t-on sa

nonchalance, Marivaux réplique : « Oui, mon cher ami... je suis paresseux, et je jouis de ce bien-là en dépit de la fortune qui n'a pu me l'enlever... ».

Marivaux est à la fois naïf, fier et bienveillant, il s'étonnait des attaques dont ses œuvres étaient l'objet, mais n'y répondait pas : « Les injures dites par un écrivain décrié à un homme de lettres estimable sont l'approche de celui qui les dit, la honte de celui qui les autorise, et souvent l'éloge de celui qui en est l'objet. »

Son amour-propre ne fut blessé durablement que par le persiflage de Voltaire, car il était « sans fiel, mais non pas sans mémoire ». Vivant à une époque fort indulgente aux mœurs légères, il se montra un mari fidèle, puis un veuf, son amitié pour la brillante Silvia et son intimité d'automne avec Mlle de Saint-Jean ne suscitent aucune médisance.

Aussi éloigné de la philosophie irréligieuse que de la dévotion, il déteste l'hypocrisie : les seuls personnages odieux de *La Vie de Marianne* sont de nouveau Tartuffes, vieux libertin sous le masque de la religion, la noble

présente de Mme de Miran, entichée de ses titres). Aussi simple dans sa foi que subtil en littérature, Marivaux se préoccupe plus de la métaphysique du cœur que celle de l'âme et vise plus à la morale qu'à l'esprit.

3- Le portrait social

Marivaux appartient à la bourgeoisie ou à la petite noblesse qui, émancipées de la tutelle de la Cour, prennent conscience de leur importance, mais sans aller jusqu'à la révolte. Certes, dans les salons parisiens, les titres et l'argent comptent toujours beaucoup ; néanmoins, les « Monsieur Jourdain » se font rares, et l'aristocratie de l'intelligence égale souvent les privilèges de la naissance. La civilisation atteint un sommet, où les différences sociales s'atténuent. En dépit de sa ruine, causée par la fatalité de Law, Marivaux a pu goûter cette douceur de vivre qui regrettait Talleyrand et qu'envia Paul Valéry.

4- Le portrait politique

Marivaux n'est ni un tribun révolutionnaire, on s'en doute, ni même un « philosophe », comme Montesquieu, Voltaire, Diderot ou Rousseau. Sa modération et sa

délicate résignation l'éloignent autant de l'ironie acide des *Lettres persanes* (1721) que de la critique délibérée des *Lettres philosophiques* (1734). Le « Théophraste moderne », comme l'appelle le *Mercur*, est plus proche des *Caractères* de La Bruyère que de l'*Encyclopédie*. Ni destructeur, ni constructeur, mais observateur lucide, Marivaux discerne l'évolution sociale et ne s'en irrite pas. Plusieurs de ces comédies (*L'Île des Esclaves*, *L'Île de la Raison*, *La Colonie*, *Le Triomphe de Plutus*) montrent les revendications des valets à l'égard des maîtres, des femmes à l'égard des hommes, la victoire de l'argent sur la poésie, mais ce ne sont pas des « bergeries révolutionnaires », selon l'ingénieuse définition de Saint-Beuve.

Les bergers n'y deviennent pas loup. Evoque-t-il, dans *Le Paysan parvenu*, les aventuriers si nombreux au XVIIIe siècle, Jacob, le héros du roman, perturbe les cœurs plutôt que la société : « Ce paysan deviendra dangereux », remarque la femme du seigneur, mais les paysans ne le sont pas encore, et l'ascension de Jacob reste isolée. C'est le cœur qui abat les barrières, comme

dans *La Double Inconstance*, *Le Préjugé vaincu* ou *Les Fausses Confidences*, non la violence. Le moraliste, chez Marivaux, l'emporte sur la politique, et l'homme de salon sur le critique social.

II- Marivaux : Ses principes

1- Peintre de l'amour

Dès le XVIII^e siècle, le marquis d'Argens remarquait que la plupart des comédies de Marivaux sont des « surprises de l'amour ». Il n'y a pas là stérilité, mais dessein prémédité. Le risque, c'est de tomber dans la monotonie. Pleinement conscient du danger de cet « air de famille », se présente jamais au même degré d'évolution chez les partenaires.

Dans la plupart des comédies antérieures (Molière, Regnard), l'amour des jeunes gens, aidé par les valets et les servantes, se heurte à l'opposition des parents. Marivaux rejette le ressort traditionnel de l'obstacle extérieur. C'est en eux-mêmes que les personnages découvrent leurs raisons d'hésiter ou d'aimer ; le développement de la pièce ne dépend que de leurs sentiments ; les valets les aident à mieux se connaître, leur rôle étant lui aussi dominé par le thème central : l'amour.

Cette vie sentimentale reste honnête et naturelle ; le mariage n'est pas seulement le dénouement habituel de

toute comédie, mais le départ pour une vie heureuse, « *la recherche d'un assentiment puissant qui les liera pour une vie commune de levers, de repas et de repos* ». Avant Nivelle qui opposait le mariage et l'amour. Sans se faire d'illusion sur la société, il a choisi d'être optimiste, moral sans fadeur et vrai sans réalisme. Il n'ignore pas la puissance de l'argent (*Le Legs, La Fausse Suivante*), des hiérarchies sociales (*Le Jeu de l'Amour et du Hasard, Le Préjugé vaincu, Les Fausses Confidences*), mais il estime que l'amour doit en triompher.

2- Le style naturel

Les contemporains (l'abbé Desfontaines, Voltaire, d'Alembert, La Harpe) ont reproché à Marivaux d'employer un style précieux, rempli de « néologismes », particulièrement dans ses romans. En se défendant, Marivaux a constitué une véritable doctrine stylistique ; cette langue qu'on accuse d'être artificielle est en réalité sa langue « matérielle », celle qu'il parlait lui-même dans les salons.

La justesse du style ne réside pas dans une « clarté pédantesque » qui ruine la force et la vivacité, mais dans l'accord intime de la pensée et de l'expression. La profondeur de l'observation morale exige une création incessante de style, le langage commun étant incapable d'exprimer le caractère individuel des sentiments.

L'écrivain ne peut traduire ces nuances que par un assemblage d'idées et de mots très rarement vus ensemble. Le néologisme se justifie par l'évolution naturelle de la langue et le progrès de la civilisation. Voilà pourquoi la langue de Vaugelas et de Malherbe, devenue insuffisante, doit céder la place à une langue « à part » : « l'âme qui la parle ne prend jamais un mot pour un autre ». La sincérité de la pensée est celle du style ne font qu'un. Le « marivaudage » devance la préciosité de Mallarmé, de Proust et de Giraudoux.

3- Le naturel sur la scène

Marivaux, rapporte d'Alembert, « prêchait rigoureusement la simplicité à ses acteurs ». Il accusait la célèbre Adrienne Lecouvreur d'être « manière et

précieuse », et la plupart des Comédiens-Français de commettre un « contresens perpétuel » en préférant un jeu brillant à la naïveté. De là son engouement pour les Comédiens-Italiens, plus dociles et jouant plus naturellement. De Silvia, qui donnait l'impression de la spontanéité dans les nuances les plus délicates, il ne parlait qu'avec « une espèce d'enthousiasme », car elle ne paraissait jamais sentir la valeur de ce qu'elle disait et ne se faisait pas valoir aux dépens du texte. L'auteur et son interprète communiaient dans une même conception de l'art dramatique. Silvia était « un autre Marivaux ».

Ainsi la doctrine de Marivaux circonscrit du domaine assez étroit. Elle vise à la miniature plutôt qu'à la fresque, mais montre une grande cohésion et une parfaite maîtrise. Suivre la Nature- une nature policée par la société- reste le principe suprême.

III- Marivaux : Le dramaturge

L'œuvre de Marivaux occupe une place très particulière dans le théâtre de l'époque, elle est « fondamentalement autre » et il en est bien conscient. Ses contemporains aussi, qui s'agacent de ses airs supérieurs, de sa subtilité « métaphysique » et inventent le terme de « marivaudage », dont le sens est évidemment péjoratif.

Pierre Carlet de Marivaux (1688-1763), fils d'un contrôleur de la Monnaie, fut l'élève des oratoriens de Riom avant de faire à Paris des études de droit : mais il s'intéresse davantage à la littérature, est « moderne » et mondain, assidu chez Mme de Lambert et Mme de Tencin, ami de Fontenelle et de La Motte dont il prend le parti dans la querelle sur Homère. Ruiné par la banqueroute de Law, il resta toujours plus ou moins dans la gêne, bien que son talent fût loin d'être méconnu : il est élu à l'Académie française en (1742) (contre Voltaire) et ses comédies sont bien accueillies du public ?

Après des essais romanesques et journalistiques, Marivaux débute au théâtre par une tragédie en vers, *Annibal* (1720). Mais il n'écrit plus ensuite que des comédies, dont la plupart sont jouées par des comédiens-italiens, avec qui il a d'évidentes affinités : il emprunte à la tradition italienne ses amants nobles et bouffons, ses arlequins, et il écrit plusieurs rôles en pensant à des acteurs précis, notamment la célèbre Silvia. Surtout, ses pièces doivent au théâtre italien leur climat féerique, leur allure de ballet un peu irréel et de jeu de masques. La liberté des italiens convient parfaitement à un auteur qui refuse de suivre l'exemple de Molière et s'affranchit des règles traditionnelles (il n'écrit qu'en prose et refuse le carcan des cinq actes).

En cela déjà Marivaux se distingue : mais son œuvre se reconnaît aussi à un style et à des thèmes qui lui sont propres à tel point que d'Alembert a pu écrire qu'il n'avait fait qu'une seule comédie de vingt façons différentes, sur le sujet de l'amour naissant.

L'intéressé l'admettait : « J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer, et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ces niches. » Il est pourtant convenu de regrouper les « comédies de sentiments » de Marivaux en cinq catégories, correspondant à cinq variantes du thème de la surprise : la naissance de l'amour chez des êtres neufs (*Arlequin poli par l'amour* ; 1720 ; *La dispute*, 1744) ; les surprises de l'amour pour des cœurs avertis (*La Surprise de l'amour*, 1722 ; *La Seconde Surprise de l'amour*, 1727 ; *Les Serments indiscrets*, 1741) ; l'inconstance du sentiment (*La double inconstance*, 1723 ; *Le dénouement imprévu*, 1724) ; les épreuves des sincérités ou de fidélité (*Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, 1730 ; *L'Épreuve*, 1740) ; les conflits de l'amour et des préjugés sociaux (*Les Fausses Confidences*, 1737 ; *Le Préjugé vaincu*, 1746).

Marivaux semble parfois se livrer à des expériences de physique amoureuse ou à des essais chorégraphiques : il a le goût de la symétrie (l'inconstance est double, le

déguisement parallèle) et les personnages sont si bien manipulés par le montreur de marionnettes (parfois relayé sur la scène par un meneur de jeu, Trivelin, Dubois, Flaminia) qu'on pourrait oublier la réalité. Celle-ci est pourtant bien présente : l'argent l'emporte de *Le Triomphe de Plutus*, 1728, mais il est omniprésent dans *Les Fausses Confidences*, transformé en pouvoir dans *L'Épreuve*.

Ailleurs, il se cache derrière les apparences du statut social. Marivaux n'ignore pas la société de son temps (qu'il décrit par ailleurs dans ses romans) et ses personnages ne se « mésallient » presque jamais, la réalité des classes sociales s'imposent et jusque dans les îles des pièces utopiques, où tout finit par retrouver son ordre antérieur.

Cet ordre en effet n'est pas extérieur aux personnages : ils l'ont assimilé, mais ne le savent pas encore au début de la pièce. Ils se croient libres, indéterminés, sans passé, entièrement livrés à l'instant.

La « surprise » les révèle à eux-mêmes, leur permet de devenir ce qu'ils sont, d'accepter la réalité. Symbole de cette liberté, le déguisement qui les fait échapper à leur condition (le maître devient valet, le roi officier), voire à leur sexe (dans *Les Fausses suivantes* et *Le Triomphe de l'amour*) ou variante de déguisement, le jeu théâtral, dans cette pièce « pirandellienne » que sont *Les Acteurs de bonne foi* (1757).

Mais la liberté de changer de condition n'est accordée qu'aux maîtres : pour eux, c'est un jeu, pour des valets, ce serait tromperie. Ceux-ci ne se déguisent que sur l'ordre de leurs maîtres. D'ailleurs Arlequin est incapable de se faire pour un autre, la balourdise de son langage le trahit.

Voilà qui montre bien les limites du jeu : il est permis à des jeunes gens de bonne famille de faire semblant d'être autres qu'ils ne sont, mais leur habit social leur coule à la peau, comme leur langage, c'est qu'ils appellent leur « nature » et qui les fait se reconnaître.

Pourtant ce jeu est dangereux. Et si on allait trop loin » « Allons, j'avais grand besoin que ce fût là Dorante », s'écrie Silvia. Heureusement les parents veillent, ils s'assurent qu'on ne sort pas des limites : car cette surprise de l'amour, qui est au fond une surprise des sens, peut devenir subversive. Lui laisser peu de « jeu », c'est peut-être éviter qu'elle ne cesse tout. Comment faire entrer sans heurt dans l'ordre institutionnel, ramener dans la voie grise du mariage des êtres romanesques, telle est la question posées par la plupart des pièces de Marivaux. Si les femmes ont si souvent l'initiative, c'est que c'est à elles que le mariage paraît le plus militant. Lucile, dans les serments indiscrets, sait bien ce qu'il en est : « Leur idolâtrie finit où nos bontés commencent. » Il faut donc prolonger l'illusion, faire durer la fête encore un moment. Mais on ne nous dit pas ce qui se passe après le baisser du rideau.

IV- Les Fausses confidences

1) La première représentation

La première représentation des *Fausses Confidences* eut lieu en (1737), sur la scène du Théâtre des Italiens, auxquels Marivaux avait confié le soin d'interpréter la majeure partie de ses pièces. Sur l'accueil que le public réserve à cette comédie, nous savons peu de chose, et les témoignages que nous pouvons invoquer sont contradictoires.

Si Le Mercure du mois atteste que la comédie fut « reçue favorablement du public, Dubuisson ne parle que d'un succès médiocre et l'explique ainsi : « D'ailleurs, elle a été si mal jouée ! ». Mais injustement nous ignorons par quels acteurs fut, pour la première fois, jouée la pièce. La distribution que l'on propose ne peut être regardée que comme une conjoncture et, si les acteurs furent ce soir-là au-dessous de leur réputation, nous ne pouvons nommément incriminer tel ou tel.

2) Sources des « Fausses Confidences »

Préoccupés de découvrir des sources à la comédie de Marivaux, certains critiques ont cru en trouver dans une pièce de Lope de Vega, *Le Chien du jardinier*. La

question de savoir si Marivaux ignorait ou non l'espagnol semble avoir peu d'importance, puisque, Xavier de Courville nous l'apprend, c'est une adaptation française de cette comédie qui fut, sous le titre de *La Dame amoureuse par envie*, jouée en (1716) par les Comédiens-Italiens.

Si le thème central reste bien l'élément psychologique, à savoir le drame d'une femme « éprise d'un homme que son préjugé refuse, et ressaisie d'amour autant de fois que ses brimades ont rejeté son amoureux dans les bras de sa servante », on apercevra rapidement à la lecture en quoi *Les Fausses Confidences* diffèrent de ce schéma, auquel, en un certain sens, paraîtrait plus fidèle *Le Prince travesti*. Cette pièce transpose, dans le domaine de la « comédie héroïque », certaines des données de la comédie qui nous occupe, et peut donc en être regardée comme une source lointaine.

Pour en revenir à la comédie espagnole, elle mettait en jeu un ressort, celui de la jalousie, que *Les Fausses Confidences* ont presque complètement effacé. Comme

l'écrivent justement MM. Fournier et Bastide, l'attention est ainsi ramenée sur le cœur d'Araminte où l'amour doit lutter contre l'amour-propre, fortifié du préjugé social. Celui-ci concerne la différence de fortune qui existe entre les jeunes premiers. Si Araminte n'y fait guère allusion et pour cause, Madame Argante, Monsieur Remy, Dorante et Dubois en parlent beaucoup. Le thème de l'argent prend place dans la comédie.

En fait, les problèmes d'argent étaient familiers à Marivaux : *La Mère Confidente* (1735) nous montrait un Dorante empêché par son peu de bien d'épouser un Angélique qui serait heureuse de l'enrichir en lui donnant sa main. Dans *Le Legs* (1736), également, un problème financier se mêle, tout au long de la pièce, au drame d'amour. Marivaux, ce faisant, obéit à la demande d'un public qui exige des œuvres plus proches de la vie, peignant les sentiments sans oublier les conditions matérielles et sociales, déterminées en grande partie par la fortune. Cette place faite à l'argent dans les œuvres littéraires est une des caractères du « réalisme » auquel le siècle prend goût.

Or le « réalisme » a toujours été, du moins hors du théâtre, une tentation ou plutôt une tendance de Marivaux, sous la forme caricaturale qu'il prenait dans ses premières parodies littéraires, aussi bien que sous l'espèce assagie et authentique qu'il a dans les essais moraux comme *Le Spectateur français*, *L'Indigent Philosophe*, ou dans un roman comme *La Vie de Marianne*. Comment ne pas être frappé par la similitude qui existe entre la situation de Dorante des *Fausse Confidences* et celle de Jacob dans *Le Paysan parvenu* ? L'un comme l'autre trouve la fortune dans le mariage, l'un comme l'autre doivent à leur « bonne mine » de contracter une alliance que ne leur laissait pas espérer l'humilité de leur origine ; dans l'un comme l'autre cas, c'est la peur du qu'en-dira-t-on, du scandale social, qui risque de faire pièce à leurs espérances.

Cependant, *Les Fausse Confidences* s'apparentent à une tradition plus ancienne de la comédie : On peut alors à leur propos invoquer Molière. Le personnage de Dubois, par exemple, n'est-il pas le cousin des Mascarille ou des Scapin, incarnation nouvelle de ce valet, aussi plein

d'esprit et de sagacité que dénué de scrupules, et qui met son savoir-faire au service de celui qu'il affectionne ou qui le paie ? Madame Aragante fait irrésistiblement penser, par le préjugé nobiliaire, à L. Jourdain, tandis que sa bile et son caractère acariâtre évoquent ceux de Madame Pernelle.

Le recours à la « fausse confiance », on le trouve dans *La Princesse d'Elide* où Moron peint à la princesse, pour la piquer, un Euryale méprisant farouchement l'amour, alors qu'il est éperdument amoureux d'elle. On ne signale ces quelques rapprochements que pour inciter à découvrir ce qui distingue, l'un de l'autre, nos deux auteurs comiques.

Par d'autres traits, et qui sont sans doute les traits essentiels, c'est au théâtre de Marivaux que renvoient naturellement *Les Fausses Confidences*. Il serait fastidieux et vain de dresser une liste : bornons-nous à dire que ces mensonges qui n'en sont point, ces complots et ces complicités, nous avons le sentiment d'en avoir été dix fois témoins. Ce sont là les simagrées et les truquages

obligés qui favorisent la lente naissance ou le lent aveu d'un amour ; comme Marivaux l'a reconnu lui-même, bien qu'il se soit plu aussi à souligner leur diversité, c'est le sujet et l'intérêt de toutes ses comédies.

3) Singularité des « Fausses Confidences »

Mais l'air de ressemblance qu'a cette comédie avec toutes celles qui composent l'univers marivaudien ne doit pas nous en faire négliger la singularité sur plusieurs points.

La comédie fait un plein emploi du personnage-meneur de jeu, de l'acteur-auteur, si l'on veut, rôle que Dubois tient avec une maîtrise sans égale. Par lui, une comédie s'inscrit dans la pièce, comédie dont il a recruté les auteurs, qui tiennent sciemment leur rôle (tel Dorante) ou le jouent par farce sans le savoir (ainsi Marton ou Arlequin).

De Dubois nous savons non seulement le but qu'il s'est donné, mais les moyens qu'il emploiera ; il s'offre le luxe, dans la deuxième scène, de démontrer devant tous les ressorts psychologiques de l'action ; et, par un tour

d'adresse plus grand encore, il annonce que, pour vaincre Araminte, il exploitera, non ses faiblesses, mais ce qui fait sa force et la rend apparemment invincible, savoir sa « raison » et sa « fierté ». Par-là, le spectateur, convié à plusieurs reprises à se confondre avec Dubois, voit son intelligence s'aiguiser et devine la direction des sentiments et leurs résultats avant même que les personnages aient compris ce qu'ils font.

En second lieu, il est remarquable que certains personnages nous soient livrés avec une histoire, qui leur donne une personnalité dès le début du drame ; cela est vrai en partie de Marton ; cela est encore plus vrai de Dorante, dont la passion pour Araminte est née bien avant le lever du rideau, à travers ces conversations avec Dubois, à travers le rapport que ce valet fait à sa maîtresse, nous apprenons certaines manifestations de cet amour qui le rendent plus vrai.

Par-là, nous sommes conduits à regretter qu'en ce qui concerne l'histoire d'Araminte l'auteur se soit montré plus avare de détails ; néanmoins, l'attitude tyrannique de

Madame Aragante et du comte à son égard, et aussi telle réflexion mélancolique qui lui échappe. On a souligné ce côté romanesque des *Fausse Confidences* et le prétexte qu'elles ouvrent à la rêverie.

On sentira peut-être aussi quelque chose de suspect à la lecture de cette comédie. Quoi qu'on dise, c'est par un abus de confiance, on en prêtant la main aux sournoises machinations d'un valet qui trahit sa maîtresse, et certainement en trompant les espérances d'une œuvre soubrette, que Dorante surprend l'amour d'Araminte.

Mis au service de l'amour, le mensonge, le chantage et la trahison n'en restent pas moins ce qu'ils sont ; et c'est par ces procédés truqués qu'est assuré le « triomphe de l'amour ».

Marivaux semble enclin à penser, et à nous faire penser, que le sentiment naïf est impuissant, et que la vérité, pour se faire reconnaître et accepter, a besoin des artifices et des mensonges. Mais Marivaux n'est pas Laclos, et l'optimisme triomphe de cette consternante contestation ; l'aveu de Dorante purifie ses agissements

antérieurs et commence une vie conjugale que l'on imagine sage et heureuse. Qui sait même si ce bonheur n'est pas gagé par cette machination romanesque, cette poétique aventure de conte de fée que Dubois, dans sa sagacité, a placée aux débuts de la rencontre amoureuse de Dorante et d'Araminte ?

4- Marivaux et les Italiens

Au reste, depuis (1730), la troupe des Italiens, liée dans notre esprit à la représentation des chefs-d'œuvre de Marivaux, avait subi de profonds remaniements. Son directeur, à qui elle était en grande partie redevable de son renom en ce début du XVIIIe siècle, le fameux Luigi Riccoboni, dit Lelio, qui joua régulièrement les rôles de premier amoureux, s'est retiré de la scène, entraînant dans sa retraite sa femme et son fils.

Privée de son illustre chef, la troupe conserve néanmoins certains des artisans de son prestige ; on s'accordait cependant à reconnaître que son talent avait, avec l'âge, décliné.

Avec *Les Fausses Confidences* précisément, on est frappé par l'effort de l'auteur pour bâtir une comédie moins « irréaliste », où la peinture sociale et celles des mœurs soit plus poussée, dont les personnages soient socialement mieux caractérisés que ces maîtres et ces valets, ces Silvia et ces princes de nulle part. Quelque chose de cette fantaisie légère qui animait, par exemple, *Arlequin poli par l'Amour*, *La Double Inconstance* ou *Le Triomphe de l'Amour* s'est perdu ou plutôt s'est amalgamé à une atmosphère où passe un peu de « drame bourgeois ».

Références

- 1- **COLOMBIER**, Jean et **WACJMAN** Claude, *Enfermer ou guérir. Discours sur la folie à la fin du dix-huitième siècle*, Publique de l'Université de Saint-Etienne, 1991.
- 2- **BARBIER** Edmond-Jean-François, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV, Tome II (1727-1734)*, Paris, Garnier, 2021.
- 3- **D'ALEMBERT** Jean, *Mélange de littérature, d'histoire et de philosophie*, Paris, Garnier, 2018.
- 4- **JOMAND-BAUDRY** Régine, *Marivaux, Journaliste. Hommage à Michel Gilot*, PU Saint-Etienne, 209.
- 5- **THORAL-CAILLETEAU** Sylvie, *Panorama de la littérature française : Réalisme et Naturalisme*, Paris, Hachette, 1998.
- 6- **HEADENS** Kléber, *Une histoire de la littérature française*, Paris, Bernard Grasset, 1970.
- 7- **BENAC** Karine, *Les Fausses Confidences*, Marivaux, Paris, Hatier, 1999.