

Un SIÈCLE de THÉÂTRE

Un SIÈCLE de THÉÂTRE

SIÈCLE • MO
S 4
C 18^e

Le combat des Lumières
RETRANSCRIPTION

LA « THÉÂTROMANIE » DES LUMIÈRES

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Introduction

Je vous demande qui est Voltaire. L'auteur de *Candide*, du *Traité sur la tolérance*, me répondrez-vous, et vous aurez raison. Mais ses contemporains, eux, vous auraient dit sans hésiter : « Voltaire ? C'est un dramaturge, l'auteur des tragédies *Zaïre* ou *Mérope*, un homme de théâtre ». Devenir un homme de théâtre, c'est ce dont rêvait Diderot justement. Embarqué un peu malgré lui dans l'aventure de l'*Encyclopédie*, il rédigea deux pièces, *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* dans lesquelles il plaça beaucoup d'espoir, relativement vain d'ailleurs.

Quant à Rousseau, n'oublions pas que sa première célébrité, bien avant *La Nouvelle Héloïse*, il la doit à un opéra, *Le Devin du village* qui triomphe sur la scène en 1753. Et en 1758, sa rupture même, cette spectaculaire prise de distance avec le parti des philosophes jusqu'ici ses amis, eh bien cette rupture se joue autour de la question du théâtre encore, dans sa fameuse *Lettre à D'Alembert*. Rousseau y répond à D'Alembert qui plaidait pour l'ouverture d'un théâtre à Genève où les spectacles étaient interdits. Rousseau s'insurge contre ce projet dans un brillant et très complexe réquisitoire contre les dangers moraux et sociaux du divertissement dramatique.

Ainsi, ces quelques exemples suggèrent combien le théâtre comptait dans la vie culturelle du siècle. Les hommes du dix-huitième siècle aimaient le théâtre avec passion. On a même parlé de « théâtromanie », c'est-à-dire de folie du théâtre. Alors en quoi consistait exactement cet engouement général pour le théâtre ?

Partie 1 – Un public nombreux

Tout d'abord, il est certain que jamais auparavant, on avait été autant au spectacle. A Paris, les théâtres officiels rivalisent d'innovations pour fidéliser les quelques 50000 spectateurs réguliers. Mais la vie théâtrale est tout aussi dynamique en province comme en témoignent encore les magnifiques théâtres de Bordeaux ou de Besançon, vestiges d'une époque où le théâtre était le cœur culturel de la ville.

Partie 2 – Un siècle d'innovations théâtrales

Jamais auparavant on n'aura autant écrit ni joué de pièces et jamais dans des directions aussi variées. Car aux côtés des grands genres hérités du siècle classique comme la comédie et la tragédie qui passionnent toujours d'ailleurs, et qui trouveront même un nouvel essor à cette période avec Marivaux ou Crébillon père par exemple. Eh bien le dix-huitième siècle innove et invente des formes théâtrales inédites. On élargit, on dilate le spectre rigide des genres pour permettre aux formes théâtrales de s'adapter aux nouveaux goûts et aux enjeux du temps. Pour un public bourgeois qui s'affirme tout au long du siècle et à qui il faut des spectacles édifiants et pathétiques, les auteurs

comme Diderot ou Beaumarchais vont créer les genres intermédiaires de la comédie sérieuse puis du drame bourgeois. On vient alors au théâtre pour pleurer et recevoir une leçon morale.

Mais on y vient aussi pour rire, libérer les pulsions les plus basses et les élans les plus subversifs. Par exemple en marge des grandes foires parisiennes, dans la cohue des foules, sur des tréteaux de fortune, se développent des genres théâtraux comiques et parodiques qui sont voués à une grande fortune. Tantôt burlesques, bouffons, tantôt franchement obscènes, ces spectacles d'inspiration populaire se situent en deçà de la comédie. Je parle ici de la parade, la comédie poissarde, la pantomime ou encore les premières formes de l'Opéra Comique. Ces spectacles rassemblent aussi bien la foule du peuple que des bourgeois et surtout des aristocrates qui viennent ici s'encanailler.

Partie 3 – Un siècle de réflexions sur le théâtre

Enfin, jamais auparavant on avait autant réfléchi sur le fait théâtral. Le siècle invente les premières théories dramatiques modernes. On s'interroge sur la nature du théâtre, sur la hiérarchie de ces genres, sur le rôle des spectacles dans la société et sur les mœurs mais aussi sur le jeu de l'acteur, la diction, le geste ou encore sur la place du spectateur. Alors j'évoquais tout à l'heure Rousseau avec sa *Lettre à D'Alembert*. On pense évidemment à Diderot et à ses deux grands textes théoriques, les entretiens sur *Le Fils naturel* et le *Discours sur la poésie dramatique*, des textes qui fondent une nouvelle esthétique dramatique. Plus tard, Diderot proposera d'ailleurs avec *Le Paradoxe sur le comédien*, une théorie originale du jeu de l'acteur cette fois-ci.

Partie 4 – Les Lumières sur les planches

Alors si le théâtre devient à ce point un objet de pensée, en particulier dans la deuxième moitié du siècle, c'est parce qu'au-delà du formidable espace de divertissement qu'il offre, les philosophes des Lumières en ont fait, et c'est cela qu'il faut bien comprendre, un lieu privilégié pour mener leur combat d'émancipation. Après la crise et surtout l'interdiction de l'*Encyclopédie*, la ligne de front entre le parti des philosophes et leurs adversaires semble se déplacer sur le théâtre. C'est ici sur les planches que désormais les coups et les ripostes les plus lourdes vont fuser.

Un seul exemple : en 1760, un certain Palissot crée une pièce violemment anti philosophique, intitulée *Les Philosophes* justement, et qui provoque un vif émoi. On y voit notamment Diderot, sous le nom de Dortidius qui y figure comme un sot dont on ridiculise toute l'œuvre. C'est Voltaire qui va riposter. Il riposte aussitôt par une autre pièce, *Le Café ou l'Ecossaïse*, dans laquelle il va cibler Fréron qui est alors le chef de file des journalistes anti philosophes et le véritable inspirateur de la pièce de Palissot. Fréron et caricaturé sous le masque de « Wasp », la guêpe, un personnage mauvais et surtout une allusion ostensible au surnom de « Frelon » dont Voltaire gratifie souvent son adversaire.

Alors on conclura cette évocation du bouillonnement théâtral de cette époque par le rappel d'un grand paradoxe, non pas celui du comédien mais celui de notre regard sur ce théâtre du dix-huitième siècle, car de cette vigueur des formes, de ces idées théâtrales nombreuses, de cette théâtromanie, de cette frénésie du théâtre, que reste-t-il aujourd'hui dans nos études, dans nos lectures, sur nos scènes ? Eh bien presque rien. Entre la grande tragédie racinienne et le drame romantique hugolien, seuls Marivaux et Beaumarchais semblent sortir vivants du naufrage. Au fond, c'est bien peu au regard de cet théâtromanie du siècle dont nous nous proposons d'offrir ici une vue perspective.

PROMENADE PARMI LES THÉÂTRES DE PARIS

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Introduction

Depuis Richelieu, le pouvoir faisait preuve de méfiance à l'égard des spectacles. Ce contrôle politique de la vie théâtrale se poursuit et se resserre même au siècle des Lumières. Un siècle qui commence d'ailleurs bien mal pour les spectacles puisque dans le contexte austère du règne finissant de Louis XIV, le Théâtre des Italiens est fermé en 1697 pour avoir joué une pièce, *La Fausse prude*, dans laquelle Madame de Maintenon, la maîtresse du roi en personne, s'était reconnue. Il faut attendre la mort du roi pour que la vie théâtrale reprenne pleinement sous la Régence.

Alors je vous propose à présent une promenade parmi les théâtres du Paris des Lumières. D'abord dans la première moitié du siècle, il existe trois théâtres officiels à Paris. Ceux-ci reçoivent le soutien financier de la monarchie et bénéficient du régime dit « de privilège » qui leur accorde le monopole sur un type de spectacle, autrement dit, qui les cantonne à certains genres. Cette réglementation rigide engendre concurrence et tensions entre les théâtres mais pour le grand bénéfice, paradoxalement, de la création théâtrale.

Partie 1 – L'Opéra

Intégré à l'intérieur du Palais Royal, on trouvait l'Opéra, la plus ancienne et la plus prestigieuse des institutions. Elle avait le monopole des spectacles incluant de la musique, ce qu'on appelle les « genres lyriques ». Ici pendant tout le premier tiers du siècle au moins, on cultive la grande tradition de l'« opéra à la française ». La tragédie en musique est un spectacle total qui combine une tragédie en cinq actes, qui est l'œuvre du librettiste, avec des parties musicales, des chœurs et des danses. Le merveilleux et l'illusion sont entretenus au moyen d'effets spéciaux. Des machines complexes permettent aux acteurs tantôt de voler dans les airs, tantôt de plonger au cœur des Enfers, etc.

Partie 2 – La Comédie Française

Par ailleurs, de l'autre côté de la Seine, dans le quartier actuel de l'Odéon, se trouvait la Comédie Française. Logée très longtemps dans la salle du Jeu de paume dans l'actuelle rue de l'Ancienne Comédie, elle emménagera en 1782 dans le magnifique bâtiment à l'esthétique du retour à l'antique, notre actuel Théâtre de l'Odéon. Créée en 1680, la Comédie Française a le monopole du théâtre parlé et en particulier des grands genres, la tragédie et la grande comédie. De fait, sa première mission est justement de préserver ce patrimoine en reprenant le répertoire classique.

Sur l'ensemble du siècle, on joue près de 8500 fois Molière mais peu à peu, le public se lasse et réclame du nouveau. Et la Comédie Française a parfaitement su être aussi justement ce lieu d'innovation avec de très nombreuses créations. On a pu recenser pas moins de 250 pièces nouvelles rien que sur la première moitié du siècle. Mais cette liberté créative reste sous étroite surveillance du

pouvoir par l'intermédiaire notamment des gentilshommes de la Chambre du roi qui contrôlent les nominations d'acteurs et parfois le choix des spectacles.

Partie 3 – La Comédie Italienne

Enfin, sur la rive droite dans le quartier de Montorgueil, se trouvait le Théâtre des Italiens dont la troupe avait repris ses quartiers en 1716 dans l'une des plus anciennes salles de spectacles, l'Hôtel de Bourgogne. Les deux comédies, la Française et l'Italienne, se livraient une rude concurrence, et ce d'autant plus que les Italiens abandonnent progressivement leur langue pour des pièces entièrement en français.

La scène italienne se distingue toutefois par deux traits essentiels. D'abord son répertoire hérité de la commedia dell'arte avec ses personnages types, Arlequin, Colombine, Pierrot, Pantalon, et ses canevas préétablis, ce qui engage plus profondément d'ailleurs une conception très visuelle et gestuelle du jeu d'acteur. Deuxième trait caractéristique, c'est l'éventail beaucoup plus varié de registres du comique qu'on trouve chez les Italiens, qui va des plus fines intrigues de Marivaux jusqu'aux pantolonnades les plus crues.

Partie 4 – L'Opéra Comique et le théâtre de la Foire

D'autre part pour une bonne partie de leur répertoire, les Italiens sont directement concurrencés par le Théâtre de la Foire qui se développe en marge des deux grandes foires parisiennes. C'est une deuxième version, non officielle celle-là, de la vie théâtrale. Cet univers forain, à l'origine il s'agissait de spectacles d'acrobates, de bateleurs en tout genre, est vite dominé par l'Opéra Comique dont le répertoire, très libre de ton et de forme, mêle le chant, l'opéra et le jeu. C'est la partie comique qui désigne ce qui est relatif au théâtre. Face au succès de l'Opéra Comique, les théâtres réguliers ripostent comme ils le peuvent. L'Opéra a choisi la négociation en accordant aux forains, moyennant une redevance, le droit de chanter et danser.

La Comédie Française, elle, tente par tous les moyens d'interdire ou de circonscrire ces spectacles. Les forains sont pendant un temps limités à des spectacles muets par exemple. Quant aux Italiens, ils finiront par fusionner avec l'Opéra Comique en 1762. La troupe emménagera en 1782 dans une nouvelle salle aujourd'hui reconstruite sur l'actuel boulevard des Italiens justement. C'est d'ailleurs dans ce même quartier des Boulevards que depuis 1759, avaient commencé de s'installer des théâtres d'initiatives privées qui bénéficient dans la deuxième moitié du siècle d'une sorte de tolérance. Ainsi, de trois salles à l'époque de la Régence, on est passé à une quinzaine à la veille de la Révolution.

A L'INTERIEUR DU THEATRE : LA SCENE, LA SALLE, LA REPRESENTATION

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Introduction

Entrons à présent à l'intérieur du théâtre. Il est 5 heures, l'heure où débutaient habituellement les spectacles et on s'apprête dans cette soirée à assister, comme c'était l'usage, à deux pièces successives, une grande pièce suivie d'une petite pièce toujours de tonalité comique. Alors comment est-ce que l'on s'installait dans ces salles de spectacle ?

Partie 1 – Au parterre

Eh bien lorsqu'on est issu des classes les moins privilégiées, on se fraie un chemin au « parterre », c'est-à-dire dans la partie basse de la salle. Jusqu'en 1782, on y est notamment debout, compressé parmi un public tumultueux et extrêmement varié. Le bourgeois cultivé y côtoie le bas peuple. Ce public est surtout très spontané. Souvent, c'est même lui qui fait le spectacle d'ailleurs. Il n'est pas rare que la représentation soit perturbée par les quolibets, les plaisanteries venues du parterre.

Le succès d'une pièce dépend donc entièrement de l'attitude de ce public bouillant. D'ailleurs, nombreuses sont les tentatives des auteurs pour gagner ce public à leur cause en achetant une partie des spectateurs pour qu'ils applaudissent leur pièce ou bien pour qu'ils chahutent celle du concurrent. Ce système bien rodé, auquel tous ont recours depuis Voltaire jusqu'à Beaumarchais, s'appelle la « cabale ».

De plus, ce public remuant du parterre est aussi souvent très réceptif à la mission civique du spectacle, du moins c'est ainsi que les philosophes le célèbrent. Dans l'article « Parterre » de l'*Encyclopédie* par exemple, Marmontel salue ces spectateurs préservés de la corruption, du goût et du jugement qui règnent au contraire là-haut, c'est-à-dire dans les loges, là où prennent place les aristocrates. Ceux-là viennent souvent au théâtre et à l'opéra avant tout pour être vus, pour tenir salon.

Quoi qu'il en soit, l'ambiance dans cette salle qui reste constamment allumée pendant la durée du spectacle n'a rien à voir avec le silence solennel qui règne aujourd'hui dans nos théâtres. Alors jetons maintenant un coup d'œil sur l'architecture de la salle de spectacle.

Partie 2 – Des salles inadaptées

Dans la première moitié du siècle, avant qu'on ne construise de nouveaux théâtres, on utilise bien souvent des salles qui datent du siècle passé. On y a fait quelques réaménagements, certes, mais l'acoustique en est mauvaise, la visibilité partielle, l'éclairage sombre. La forme même de la salle, souvent rectangulaire comme à l'Hôtel de Bourgogne, est très mal adaptée aux conditions du

spectacle. Sans compter que cette nette séparation entre scène et salle que l'on connaît bien aujourd'hui est loin d'être assurée.

Sur la scène, à l'endroit même où jouent les acteurs, on trouve des spectateurs, installés sur des bancs, conformément à une tradition qui court depuis Corneille. Ces places, qui sont d'ailleurs les plus chères, sont occupées par des aristocrates qui mobilisent l'attention du public quand ils n'interfèrent pas avec le jeu des acteurs. Et ils gênent en plus la mise en place de l'illusion théâtrale, une illusion que réclament pourtant les philosophes et les dramaturges comme Voltaire puis Diderot qui sont en quête de vraisemblance, de réalisme ou d'effets dramaturgiques nouveaux. Ils auront d'ailleurs gain de cause en 1759 avec la réforme qui supprime définitivement les spectateurs sur scène. La voie est libre pour un nouveau dispositif scénique.

Dans cette deuxième moitié du siècle donc, architectes et ingénieurs vont chercher à intégrer, dans la conception de la salle elle-même, cette nouvelle autonomie de l'espace scénique. On dessine des salles en trapèze, en fer à cheval, en ellipse mais par-dessus tout, c'est le demi-cercle qui s'impose dans les dernières décennies du siècle, comme ici, au théâtre de Besançon conçu par Ledoux. L'imaginaire démocratique et grandiose de l'amphithéâtre à l'antique épouse la conception civique du théâtre exaltée par les Lumières.

Car au fond, et c'est ce que nous pouvons retenir en guise de conclusion, la salle de spectacle est comme un microcosme de la société qui reproduit l'organisation sociale de l'Ancien Régime. Tout l'enjeu pour l'architecte, c'est dès lors de préserver l'équilibre contradictoire entre l'idéal égalitaire porté par la référence à l'antique et subtile hiérarchie de classes de la société d'ordres. A Besançon, pour reprendre notre exemple, l'architecte Ledoux parvient avec maîtrise à ce juste équilibre, notamment en combinant le système des loges, qui reproduit les hiérarchies, et celui des gradins continus qui sont relégués d'ailleurs dans les hauteurs de la salle.

ENTRE HERITAGE CLASSIQUE ET NOUVEAUX ENJEUX PHILOSOPHIQUES : LA FORTUNE DE LA TRAGEDIE

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Renaud BRET-VITTOZ, Professeur de littérature, Université Paris Sorbonne

Partie 1 – Le malentendu

FB : Bonjour Renaud Bret-Vittoz, vous êtes spécialiste de la dramaturgie et de la tragédie au dix-huitième siècle. Alors permettez-moi de commencer par vous demander pourquoi diable aujourd'hui, nous ne lisons plus vraiment ces pièces, pourquoi nous ne connaissons plus ces œuvres, pourquoi nous ne jouons plus ces tragédies qui ont pourtant joué un rôle essentiel à cette époque. ?

RBV : La méconnaissance de ce répertoire repose sur un malentendu, hélas partagé par le grand public comme par les gens de théâtre. Selon le grand public, ces pièces seraient sans originalité formelle par rapport au siècle précédent, jugé indépassable en matière de concentration tragique et de simplicité. Et le style en serait moins pur que les alexandrins du sublime Racine. Parmi les gens de théâtre, il y a certains critiques qui jugent encore ces pièces à l'aune des règles classiques, au sens le plus strict, pour constater uniquement la décadence du genre.

Quant aux comédiens, ils estiment que les vers du dix-huitième siècle sont laborieux, moins chantants et même difficiles à prononcer. Or c'est tout le contraire. Les sujets et les thèmes sont très originaux et plus audacieux sur le plan politique qu'au temps de Racine, les vers sont moins élégiaques et plus proches d'une prose versifiée certes, mais avec de vraies audaces lexicales et stylistiques, comme des néologismes, des métaphores incongrues ou des silences éloquentes qui interrompent le vers pour laisser la place à une émotion ineffable, comme dans le vers célèbre de Voltaire, « Zaire vous pleurez ».

Il ne faut donc pas juger ces pièces à la lumière des règles anciennes mais selon leur progressif affranchissement par rapport aux règles héritées d'Aristote et selon aussi le goût des poètes pour l'inattendu, l'audace voire la provocation littéraire.

Partie 2 – L'héritage de Corneille et Racine

FB : Alors si la tragédie reste un genre aussi prisé, aussi respecté au dix-huitième siècle, c'est pourtant aussi en grande partie grâce à l'héritage glorieux du modèle classique et de la tragédie classique. Alors qu'en est-il exactement de ces grands modèles, de ces grandes figures comme Corneille, Racine, dans la vie théâtrale et la création dramatique des Lumières ?

RBV : Corneille et Racine continuent d'être joués très régulièrement au dix-huitième siècle mais pour des raisons plus diverses qu'aujourd'hui. À côté des pièces pathétiques que sont *Phèdre* ou *Andromaque*, *Athalie*, qui ne sera jouée publiquement qu'à partir de 1716, est considérée comme le modèle de la tragédie à grand spectacle qui plaît tant au dix-huitième siècle. Elle est représentée avec musique de scène, chœurs et décors fastueux lors de grandes occasions, comme l'ouverture de la saison théâtrale ou un mariage royal. Le grand tragédien Lekain, formé par Voltaire, aime particulièrement Corneille et le réinterprète toute sa carrière à sa façon, en réduisant par exemple les débats rhétoriques trop statiques dans *Nicomède* pour donner toute sa place à l'action et en préférant les pièces avec des jeux de scène spectaculaires comme *Rodogune* ou *La Mort de Pompée*.

Partie 3 – Voltaire et le renouveau de la tragédie

FB : Par-delà cet héritage classique, les tragédiens des Lumières apportent aux gens un vrai renouveau. En quoi consiste exactement ce renouvellement ?

RBV : Le renouveau se trouve d'abord du côté des sujets et des thèmes abordés, grâce aux idées nouvelles des Lumières et à la diversité des sources historiques. La tragédie historique se tourne notamment vers des horizons largement inconnus comme l'Amérique, l'Orient au sens large, la Chine, l'Inde et même le Japon, et vers des périodes considérées comme moins prestigieuses que l'Antiquité, comme le Moyen Âge avec les tragédies de style troubadour, telles que *Adélaïde du Guesclin* ou *Tancrède*. Chacune expose, dans son intrigue, une loi étrange ou un système politique ancien ou différent, à débattre, à juger.

La tragédie est ainsi très imprégnée par des thèmes politiques et philosophiques qui sont dans l'air du temps ; les limites du système monarchique, la déréliction des puissants, la crise de l'éthique aristocratique mais aussi le radicalisme religieux et la tolérance, l'égalité des civilisations dans l'histoire de l'humanité et les arts. Par ailleurs, la tragédie, influencée par l'opéra, son concurrent direct, adopte les évolutions techniques et décoratives du siècle et expérimente même des scénographies originales comme la scène tripartite, le changement de décor à vue, les apparitions fantastiques dans *Sémiramis* de Voltaire, et les jeux de scène très physiques dans *Guillaume Tell* ou *La Veuve du Malabar*.

Partie 4 – La tragédie après Voltaire

FB : Avec la mort de Voltaire en 1778, c'est une page de l'histoire de la tragédie philosophique qui se tourne. Pourtant, la tragédie va trouver, me semble-t-il, un nouveau souffle avec la Révolution française. Qu'en pensez-vous, Renaud Bret-Vitoz ?

RBV : En proposant des sujets ignorés du grand public comme de l'histoire officielle, Voltaire a fait de nombreux émules comme Saurin ou Lemierre qui sont actifs dès les années 1760 et continuent d'innover sur les traces du grand homme. Ils tirent des situations tragiques d'un paragraphe ou d'une simple note, de *L'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, l'ouvrage de Voltaire qui a révolutionné l'écriture historique. Cette curiosité érudite et ce goût pour le spectaculaire jusqu'au pittoresque alimentent largement la production après 1778.

Par ailleurs, à partir de 1789, avec Marie-Joseph Chénier ou encore Gabriel Legouvé, c'est le discours politique et social égalitariste et émancipateur des débuts de la Révolution qui passe au premier plan, même s'il était déjà présent de façon diffuse à travers des personnages plébéiens dont le rôle du

héros tragique ; héros sans noblesse, rang ni fortune, souvent simples soldats, esclaves ou bergers, qui traversent le théâtre tragique depuis les années 1730.

Pendant la Révolution, le personnage du tribun de la plèbe dans les tragédies romaines avec le retour à l'antique, et celui de l'avocat dans les pièces à procès, sont les héritiers directs de ce nouvel héroïsme. Puis l'orateur ou l'oratrice public, sous une forme sécularisée et familière, parfois de conditions très basse, devient une figure tragique récurrente inspirant par la suite le personnage du justicier dans le mélodrame et annonçant même certains traits sociaux du héros romantique.

FB : Merci Renaud Bret-Vitoz pour ce panorama qui donne une idée de la vigueur et de la créativité qui s'attachent au genre tragique à l'époque des Lumières.

VOLTAIRE TRAGÉDIEN : L'EXEMPLE DE ZAÏRE

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Pierre FRANTZ, Professeur émérite de littérature, Université Paris Sorbonne

Partie 1 – Les charmes de *Zaïre*

FM : Bonjour Pierre Frantz, vous êtes spécialiste du théâtre du dix-huitième siècle et vous avez donné récemment d'ailleurs une édition de *Zaïre*, cette tragédie de Voltaire dont vous avez choisi de nous parler aujourd'hui. Alors on a envie de vous demander pour commencer, pourquoi avoir choisi *Zaïre* parmi la trentaine de tragédies que Voltaire a écrites ?

PF : Voltaire était quelqu'un qui était passionné par la tragédie. Ses contemporains l'ont d'ailleurs considéré comme l'un des quatre plus grands poètes tragiques des temps modernes, avec Racine, Corneille et Crébillon père. C'est sa pièce *Zaïre* qui a notamment suscité la plus vive admiration de générations entières. Jean-Jacques Rousseau par exemple, qui pourtant, on le sait, avait une haine vivace contre Voltaire, a même écrit que : « De toutes les tragédies qui sont au théâtre, nulle autre ne montre avec plus de charme le pouvoir de l'amour et l'empire de la beauté ».

Cette tragédie, négligée aujourd'hui évidemment, même oubliée, témoigne plus qu'aucune autre dans l'œuvre dramatique de Voltaire d'un équilibre parfait entre la poésie amoureuse et l'œuvre de la pensée. Notre époque devrait trouver matière à réflexion dans une pièce qui met face à face le monde chrétien et le monde musulman, le monde de l'islam, une pièce qui nous raconte l'amour tragique d'un musulman et d'une noble chrétienne.

Partie 2 – Le contexte de création de la pièce *Zaïre*

FM : Alors avant d'en venir à l'intrigue, pouvez-vous nous rappeler brièvement le contexte de création de cette tragédie ?

PF : Voltaire s'était fait une très grande réputation dès sa première tragédie *Œdipe* en 1718. C'est une grande tragédie qui a été souvent jouée au dix-huitième siècle, elle n'a disparu pratiquement qu'au dix-neuvième siècle. Voltaire y réinterprétait à sa manière le mythe d'Œdipe en lui donnant une signification philosophique moderne. On peut lire dans cette pièce les sentiments de révolte et d'incompréhension du jeune écrivain devant l'idée qu'un homme puisse être coupable sans avoir la conscience exacte de son acte, c'est-à-dire exactement devant la conscience chrétienne de la culpabilité. Cependant, dans cette première tragédie, l'intrigue amoureuse se nouait assez difficilement à l'action tragique et c'est ce qui explique, c'est l'une des raisons pour lesquelles cette pièce sans doute n'attire plus beaucoup aujourd'hui.

Les œuvres théâtrales qui suivirent connurent un succès moins grand que la première et la carrière d'homme de lettres de Voltaire s'est poursuivie selon d'autres voies, des voies parallèles à cette même période du début du dix-huitième siècle. Il est puni pour quelques pièces en vers, libertines, irrévérencieuses et puis sa querelle avec le chevalier de Rohan fait un grand tapage. Voltaire est obligé de s'exiler un temps en Angleterre. Il y fait notamment la découverte capitale de Shakespeare, qu'il importe en France parmi les tout premiers, avant de réagir plus tard très vigoureusement, dans les années 1760-1770, contre ce qu'il appelle « le goût anglais ».

C'est vrai aussi que c'était une époque où la France avait connu des défaites militaires contre l'Angleterre et que Voltaire se faisait le promoteur d'un goût national français et rejetait ce goût anglais. *Zaïre* porte en revanche la marque de Shakespeare et on a parfois évoqué une influence d'Othello sur l'intrigue de cette tragédie. C'est donc vers la fin du mois de mai 1732 que Voltaire se lance dans l'écriture même de *Zaïre*, qu'il achève fiévreusement en 22 jours et sa pièce est créée le 13 août 1732 à la Comédie Française.

Partie 3 – L'intrigue

FM : Alors Pierre Frantz, quelle est l'intrigue de *Zaïre* ?

PF : Alors Voltaire ouvre véritablement la tragédie française qui était auparavant vouée à des sujets tirés de l'Antiquité, il ouvre cette tragédie à des sujets nationaux, à des sujets tirés de la chevalerie médiévale. Il situe l'action de sa tragédie à Jérusalem au temps des Croisades et au temps de Saint-Louis. La Ville sainte était retombée alors au pouvoir des musulmans. Le vieux souverain du royaume franc, Lusignan, se trouve captif, comme nombre d'autres chevaliers à Jérusalem.

Un jeune sultan vient de prendre le pouvoir. Il s'appelle Orosmane, il est amoureux d'une de ses captives, Zaïre dont il veut faire son épouse et sa reine au sens le plus moderne du mot. Celle-ci partage sa passion. On découvre très vite au second acte, dans une scène de reconnaissance, très très émouvante, que Zaïre est une esclave chrétienne élevée dans les lois de l'islam mais qu'elle est la fille de Lusignan et la sœur du jeune chevalier Nérestan, un temps libéré par Orosmane, et qui revient de France en rapportant une rançon.

Sous l'influence bienfaisante de Zaïre, le chevaleresque sultan accepte alors de libérer 100 chevaliers. Le vieillard Lusignan obtient que Zaïre confesse la religion chrétienne et il lui fait jurer également de garder le secret sur ses liens avec le chef des Croisés. Le père et le fils, scandalisés à l'idée que leur sœur et fille puisse épouser un musulman, lui interdisent de se marier avec le sultan. Ils font pression sur la jeune fille pour qu'elle se fasse secrètement baptiser.

Et alors même que tout est prêt pour les noces, Zaïre soudain refuse d'épouser celui qu'elle aime passionnément et respectant son serment, ne lui donne aucune explication. Jaloux, effondré, Orosmane, à la suite de la découverte d'une lettre un peu ambiguë, il tue son amante sur ce malentendu.

Conclusion – Une tragédie à thèse ?

FM : Alors pour conclure, on comprend bien en vous écoutant combien le thème de la religion est au cœur du propos de Voltaire, voire même au cœur d'un message philosophique porté par la pièce, et on a justement reproché longtemps à Voltaire d'écrire des tragédies à thèse. Alors qu'en est-il à la

lecture de *Zaïre*, comment se fait selon vous cette articulation entre le message philosophique et la poésie purement dramatique ?

PF : *Zaïre*, c'est une pièce, une tragédie qui porte indiscutablement la marque de la philosophie des Lumières. Mariage entre une chrétienne et un musulman, entre une noble française et un arabe, est alors évidemment inimaginable. Or, Voltaire a donné à Orosmane toutes les qualités chevaleresques, toutes les qualités qui sont alors reconnues à un noble chevalier, non seulement un chevalier médiéval mais un noble du dix-huitième siècle. Répudiant la tradition du sérail, Orosmane veut faire de Zaïre son épouse unique. Il veut régner mieux que ne le font encore les monarques occidentaux du dix-huitième siècle. Bref, c'est lui qui incarne l'esprit même des Lumières. S'il tue la jeune fille, c'est dans un mouvement d'aveuglement tragique, c'est qu'il y est aussi conduit par la coalition de tous les conservatismes aussi bien musulmans que catholiques.

Quant à la religion elle-même, ce n'est pas dans la pièce une religion qui est donnée comme une religion révélée. Zaïre le dit, la religion, c'est une coutume locale, elle est liée à une éducation. Quant à la vertu, Orosmane pourrait égaler tous les chrétiens croisés qui l'entourent. Donc au fond, la construction même dramatique de la tragédie révèle une pensée qui est une pensée active de la tolérance religieuse. Cette pensée se mêle de manière inextricable à l'histoire d'amour de Zaïre et d'Orosmane.

FM : Bien, merci Pierre Frantz pour ces éclairages et ces remarques sur une tragédie qui a joué un si grand rôle à l'époque, et qui est encore et peut-être surtout aujourd'hui, d'une actualité aussi brûlante peut-être que la passion de ces deux amants.

DU SERIEUX AU RIRE POISSARD : LES FORMES DU COMIQUE

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Sophie MARCHAND, MCF de littérature, Université Paris Sorbonne

Partie 1 – La comédie du XVIIIe siècle

FM : Bonjour Sophie Marchand, vous êtes spécialiste du théâtre du dix-huitième siècle et vous allez nous parler des mutations, des transformations des formes comiques au siècle des Lumières. Alors on connaît toute l'importance de l'héritage moliéresque dans la production théâtrale. Dans ces conditions, dans quelle mesure peut-on parler d'une comédie du dix-huitième siècle ?

SM : Le Siècle des Lumières est certes l'héritier d'un modèle comique moliéresque sanctuarisé par la création de la Comédie Française qui fut dès le départ conçue comme la « Maison de Molière », mais le dix-huitième siècle ne s'est pas contenté, comme on le croit souvent, de reproduire le modèle comique du siècle précédent en l'affadissant. Si certains dramaturges comme Destouches ou encore Piron dans sa *Métromanie* poursuivent sur la voie de la comédie de caractère qu'ils modernisent en y incorporant des types nouveaux, nombreux sont quand même les auteurs qui entendent proposer des voies nouvelles, motivés par le souci de faire de la comédie une arme efficace pour peindre la nature et réformer les mœurs du temps. L'originalité des formules comiques proposées par le Siècle des Lumières n'est donc pas à minorer, quand bien même nombre des œuvres de cette période sont aujourd'hui tombées dans l'oubli, souvent injustement.

Partie 2 – De nouvelles formes de comédie

FM : Alors quelles sont précisément ces formules comiques nouvelles ? Pouvez-vous nous en dire davantage ?

SM : Alors ce qui caractérise les rapports du dix-huitième siècle à la comédie, c'est d'abord un vaste questionnement, questionnement à la fois esthétique mais aussi moral et idéologique qui va agiter tous les penseurs du siècle, et notamment Voltaire et Rousseau, donner lieu à des essais comme la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, de Rousseau, publiée en 1758, mais aussi à de nombreux prologues métathéâtraux. Alors on appelle « prologues métathéâtraux » des introductions de pièces où les personnages produisent un discours et une réflexion sur le théâtre.

Certains auteurs réclament, à partir des années 1720, une réforme du genre comique. Ils réagissent à deux choses. Premièrement, la dérive cynique et immorale de la comédie de la fin du règne de Louis XIV, que l'on trouve dans des pièces comme *Turcaret* de Lesage ou *Le Légataire universel* de Regnard, qui propose, pour reprendre les mots de Lesage, des « ricochets de fourberies les plus plaisants du monde et des personnages plus vicieux les uns que les autres ». Le théâtre du dix-

huitième siècle, la comédie du dix-huitième siècle réagit aussi à une autre dérive, c'est la dérive précieuse et salonnrière qui place la comédie sous la tutelle jugée froide et aristocratique du bel esprit.

FM : Alors qu'est-ce qui fondamentalement anime toutes ces critiques contre la comédie ?

SM : Le procès de la comédie vise en premier lieu le rire, qui était considéré jusqu'alors comme indissociable du genre, mais qui semble désormais moralement inacceptable. Marmontel, le dramaturge et encyclopédiste, préconise de bannir ce comique méprisable d'un théâtre qui doit être l'école de l'honnêteté. Rousseau, quant à lui, déclare que le plaisir même du comique étant fondé sur un vice du cœur humain, c'est une suite de ce principe que plus la comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs.

Aussi, les dramaturges philosophes estiment-ils à l'instar de Marmontel qu'il eût été sans doute plus avantageux de changer en nous cette complaisance vicieuse qu'on éprouve à la comédie pour les personnages de fripons en une pitié philosophique. Et ils entreprennent de libérer la comédie de la tutelle du comique. Il s'agit d'inventer une comédie exemplaire, une comédie qui susciterait l'adhésion attendrie, ce que l'on appelle à l'époque « l'intérêt », une comédie qui préférerait au rire grimaçant le délicat sourire de l'âme.

Cette comédie morale aura pour cible les vices et non plus les seules ridicules et elle contribuera ainsi à améliorer les mœurs. Elle aura pour parrain Térence, le dramaturge latin mais un Térence largement fantasmé, qui est surtout convoqué pour contrebalancer le modèle moliéresque. Des auteurs comme Voltaire, Lachaussee, Chamfort, Fagan s'engouffrent dans cette brèche et offrent à la Comédie Française certains de ses plus grands succès de la période qui s'étend entre 1715 et 1750.

FM : Alors cette comédie nouvelle, comment la désigne-t-on à l'époque ?

SM : Les contemporains parlent de comédie sérieuse, morale ou sensible. Ce sont les détracteurs de ce genre qui parleront de « comédie larmoyante » ou de « romanédie » en fustigeant une tendance romanesque. Il n'en reste pas moins que jusque dans les années 1760, cette formule sensible, qui n'est pas sans influence sur l'esthétique d'un Marivaux ou dans la création du drame, va contribuer à diffuser auprès du public les valeurs et la vision du monde d'une bourgeoisie en plein essor et va soutenir le combat des Lumières contre le préjugé et en faveur de la nature.

Conclusion – Un théâtre pour rire

FM : Alors dans ces conditions, peut-on dire que le dix-huitième siècle aurait définitivement tourné le dos au comique ?

SM : Nullement. Et c'est une des caractéristiques de ce siècle que de chercher à allier les contraires. Le même public, qui pleure aux tragédies de Voltaire ou s'attendrit au comique sensible de Lachaussee, se presse pour rire au spectacle de la foire. Et il va moquer à la Comédie Italienne les pièces morales qu'il a applaudies la veille au théâtre français. Le genre de la parodie dramatique se développe précisément au dix-huitième siècle et il rencontre un très grand succès. Nombreux sont par ailleurs les détracteurs de l'évolution de la comédie, qui plaident pour un retour au bon vieux rire et à Molière. Beaumarchais lui-même, qui a pourtant écrit des drames, obtiendra ses premiers triomphes en prétendant ressusciter la vraie comédie, le vrai comique.

A partir des années 1760, les théâtres de boulevard vont attirer une foule sociologiquement mixte en représentant des parades, les aventures scatologiques de Janot dans une pièce comme *Les Battus paient l'amende* de Dorvigny par exemple, et sous le Directoire, les frasques de la poissarde Madame Angot. Enfin, on a tendance à se représenter le théâtre de la Révolution comme un théâtre uniquement sérieux et politique. Or, à cette époque, ce sont au contraire la comédie légère et l'Opéra Comique qui font salle comble.

FM : Bien, merci Sophie Marchand pour ce tour d'horizon de la comédie des Lumières qui nous a permis d'en saisir les principaux enjeux.

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD DE MARIVAUX

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Christophe MARTIN, Professeur de littérature, Université Paris Sorbonne

Partie 1 – Une intrigue à l'italienne

FM : Bonjour Christophe Martin, vous êtes spécialiste de l'œuvre de Marivaux et par ailleurs, vous avez enseigné à Nanterre. Vous allez nous parler aujourd'hui du *Jeu de l'amour et du hasard*, une pièce que Marivaux a créée en 1730 pour le Théâtre des Italiens. C'est sans doute la pièce la plus célèbre de tout le répertoire des Lumières. Pour commencer, est-ce que vous pouvez nous rappeler tout simplement l'intrigue de cette pièce ?

CM : La trame de l'intrigue se construit sur le canevas classique au théâtre italien du travestissement symétrique des maîtres et des valets. Une jeune fille, Silvia, hésite devant le mariage, craignant de devenir une de ces épouses malheureuses dont elle voit maints exemples autour d'elle. Inquiète du mari que son père lui destine, elle décide de se déguiser en soubrette afin d'observer le promis, Dorante, d'éprouver ses mérites.

Orgon, le bon père accepte que Silvia et sa soubrette, Lisette, échangent leurs rôles mais le futur époux a eu la même idée et il recourt aux mêmes stratagèmes pour observer sa future sous le masque de son valet. Le faux Bourguignon s'éprend de la fausse Lisette qui ne reste elle-même pas insensible aux charmes du jeune homme. Dupes de leurs déguisements, les deux domestiques, Arlequin et Lisette, se plaisent réciproquement. Ils n'osent croire à leur chance et ils s'enivrent de leur bonne fortune supposée. Les maîtres à l'inverse se heurtent aux préjugés de la naissance, et Silvia surtout, éprouve le vertige de découvrir son attirance pour celui qu'elle prend pour un valet. Mario, son frère, et Orgon, se plaisent à la pousser dans ses retranchements et à observer son trouble.

A la fin de l'Acte II, la tension est à son comble et Dorante finit par avouer son identité à la fausse Lisette. « J'avais bien besoin que ce fût-là Dorante », reconnaît Silvia, qui se félicite de voir enfin clair dans son cœur. Mais elle décide de conserver son masque pour avoir la satisfaction d'obtenir de Dorante une offre de mariage sous son déguisement de soubrette. Elle parvient à ses fins tandis que valet et soubrette se révèlent mutuellement leur véritable statut social et se consolent dans le rire de leur déconvenue.

Partie 2 – La naissance de l'amour

FM : Alors en quoi cette pièce, dont vous venez de nous résumer l'intrigue, est-elle emblématique du théâtre de Marivaux ?

CM : En ce qu'elle manifeste avec éclat la rupture de la comédie marivaudienne aussi bien avec le modèle grinçant de la comédie de mœurs, illustrée par Lesage ou Regnard qu'avec la tradition moliéresque. Dans la comédie classique, l'amour était le plus souvent une donnée antérieure à l'action. A l'inverse, le théâtre de Marivaux saisit les amoureux au moment d'une naissance de l'amour et se focalise sur le violent ébranlement que cette naissance provoque. C'est cet ébranlement dont s'effraie Silvia au début de la comédie. La naissance de l'amour suscite chez le sujet marivaudien une résistance qui peut se formuler en terme de peur. L'amour d'un tiers y apparaît presque toujours comme un élément perturbateur qui vient fragiliser un équilibre initial.

Le théâtre de Marivaux est donc celui d'une résistance, non plus aux parents mais à l'amour. Dans les schémas de la comédie classique, l'amour des jeunes gens était opposé à un obstacle extérieur, la tyrannie d'un parent ou d'un tuteur. Très souvent chez Molière, le père organise un mariage contraire aux vœux de l'enfant, qui aime ailleurs. Et l'enfant s'oppose au projet du père avec l'aide des serviteurs. Tout à l'inverse, Orgon n'entend pas user de contrainte. Silvia restera libre de son choix. Le jeu est donc exemplaire du phénomène d'intériorisation qui caractérise la dramaturgie marivaudienne.

Le sentiment amoureux des jeunes gens n'est plus en lutte avec une loi qui l'opprime mais avec lui-même et cette intériorisation du conflit nécessaire au développement de toute dramaturgie est assurément l'une des spécificités les plus remarquables de la comédie marivaudienne. Marivaux dira d'ailleurs lui-même : « Chez mes confrères, l'Amour est en querelle avec ce qui l'environne, et finit par être heureux, malgré les opposants ; chez moi, il n'est en querelle qu'avec lui seul, et finit par être heureux malgré lui. »

Partie 3 – Le travestissement

FM : Alors ce travestissement entre maître et valet, vous l'avez dit, est une ressource traditionnelle de la comédie italienne. En quoi Marivaux donne-t-il à ce procédé une nouvelle portée ?

CM : C'est bien parce que l'amour est l'occasion d'une épreuve et non plus d'un conflit qu'il peut devenir en lui-même le ressort dramatique essentiel chez Marivaux. Cette dramaturgie conduit Marivaux à confronter ses personnages à un monde nouveau qui provoque un ébranlement qui les révèle à eux-mêmes. Silvia et Dorante pensent pouvoir maîtriser le mécanisme de l'épreuve en recourant à un déguisement qui les protège face à l'objet nouveau qui leur est proposé. Mais très vite, il apparaît qu'ils sont à l'inverse les sujets d'une épreuve dont Orgon et Mario sont les véritables maîtres d'œuvre.

Certes, l'idée du double déguisement ne peut pas être imputée à Orgon mais ce dernier semble l'avoir aussitôt intégré au projet matrimonial qu'il a conçu. Et l'issue du jeu auquel il consent n'est sans doute pas aussi imprévisible qu'on pourrait le croire. Comme le suggère Mario, leurs cœurs ne sauraient manquer d'avertir les jeunes gens de ce qu'ils valent, car le leurre auquel succombe Silvia à l'Acte III, et avec elle bien des spectateurs de la comédie, consiste à penser que le masque de soubrette, au fond, neutralise la détermination sociale, permettant à Dorante d'accéder à son être véritable. Au fond, la jeune fille se croit aimée pour elle-même puisque ce serait en dépit de son déguisement de servante que Dorante la demande en mariage.

Mais en réalité, c'est bien plutôt grâce à son habit de soubrette que Silvia exerce un tel pouvoir de fascination sur Dorante. Celui-ci s'émerveille de découvrir chez une simple servante des vertus et des charmes qu'il n'aurait peut-être pas même remarqués chez une dame de qualité. Réciproquement, si l'esprit dont fait preuve Dorante surprend la jeune fille, c'est qu'elle le prend pour un domestique. Ainsi, sous les habits de valet et de soubrette, tous les acquis de leur éducation et tous les traits de leur milieu, tout tourne à leur avantage personnel et sont perçus comme des qualités propres.

Partie 4 – Les « meneurs de jeu »

FM : Alors dans ce dispositif de doubles déguisements, les meneurs de jeu, Orgon le père, Mario le frère, sont amenés à jouer un rôle décisif. Alors comment comprendre exactement la fonction de ces personnages ?

CM : Le rôle le plus évident des meneurs de jeu marivaudiens est sans doute d'accélérer la dynamique théâtrale et de conduire à l'aveu. Mais leur fonction la plus essentielle est ailleurs. Les meneurs de jeu assurent la conversion du sujet marivaudien au désir. En somme, ils assurent un processus d'acquiescement à l'objet qu'on leur a désigné. Dans la fabrique du désir qu'est toute comédie de Marivaux, le travail du machiniste consiste à suivre la genèse du sentiment amoureux, à permettre de dénouer les connexions serrées qui d'ordinaire masquent les conduites et les naturalisent. Son action comme maître d'œuvre offre en somme un exercice de décomposition analytique du désir et permet de mesurer en particulier la violence qu'il exerce sur le sujet.

FM : Bien merci Christophe Martin pour ces éclairages sur cette pièce dont, on l'a bien compris, l'une des grandes nouveautés est de faire passer l'essentiel de l'action théâtrale dans l'intériorité des personnages.

LE MARIAGE DE FIGARO

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Alain SANDRIER, Professeur de Littérature française, Université de Caen

Partie 1 – Un succès singulier

FM : Bonjour Alain Sandrier, abordons ensemble *Le Mariage de Figaro* qui est sans doute le plus grand succès comique du Siècle des Lumières, un succès qui ne s'est d'ailleurs jamais démenti depuis. Pour autant, ce n'est pas la pièce la plus représentative et la comédie la plus représentative du Siècle des Lumières. Alors comment expliquer ce paradoxe ?

AS : Oui Fabrice. Quel succès et un succès qui reste en effet singulier. Beaumarchais, qui ne se considère pas comme un écrivain de profession mais plutôt comme un dramaturge amateur, écrit ce chef-d'œuvre après un parcours assez complexe où il s'écarte de son ambition théorique initiale pour approfondir une voie qui n'est qu'à lui. Il souhaite avant tout se mettre dans les pas de Diderot et illustrer le « genre dramatique sérieux » comme il l'appelle, et c'est par là qu'il fait son entrée sur la scène de la Comédie Française en 1768. Mais après des succès mitigés, il se convertit à la comédie avec *Le Barbier de Séville* qui remporte, lui, un franc succès et impose une vision renouvelée de la comédie, même si l'influence de Molière est loin d'être oubliée puisque l'on a pu voir dans cette pièce une brillante variation sur *L'Ecole des femmes*.

La nouveauté qu'il apporte ici, c'est dans le rythme et les trouvailles dramaturgiques qu'il faut la chercher. Faconde des personnages, grands comédiens par eux-mêmes, aussi bien Figaro que le comte Almaviva qui font leur apparition ici, situations comiques de quiproquos, poussés à un degré de virtuosité incroyable et puis aussi, non sans scandale d'ailleurs, le plaisir de la musique et de la chanson alors que la Comédie Française fait tout pour ne pas être confondue avec l'Opéra Comique qui s'est fait une spécialité de ce mélange.

Bref, Beaumarchais a poussé les comédiens français dans leurs retranchements en tentant de ramener, ce sont ses propres mots, « la franche gaieté de nos pères ». Il y a quelque chose de très astucieux et opportuniste chez Beaumarchais. Il fait croire qu'il est là pour restaurer le plaisir simple de la comédie de Molière et la régénérer et en fait, il met la comédie sur une voie nouvelle, plus rapide et qui révèle petit à petit ses potentialités.

Partie 2 – Esthétique et politique

FM : Alors justement, en quoi consiste cette nouveauté qui serait le propre du monde du *Mariage de Figaro* ?

AS : C'est avec *Le Mariage* que l'originalité de Beaumarchais s'accuse en effet. Tout est un cran au-dessus de la première comédie, plus de vitesse encore, plus de personnages et aussi plus d'intrigues entremêlées, si bien qu'on aboutit à une pièce monstrueuse avec un nombre impressionnant de

scènes et de nombreux morceaux de bravoure, comme ce fameux monologue de Figaro, véritable défi qui a littéralement stupéfait les contemporains.

C'est une politique nouvelle et qui manifeste une ambition de critique assez originale, en accusant l'opposition entre le maître et le valet, autour de Suzanne pour laquelle ils rivalisent. Beaumarchais parvient à glisser dans ce règlement de comptes amoureux aux connotations assez nettement libertines, l'amertume des antagonismes sociaux. Figaro se fait le porte-parole des frustrés de cette société d'ordre qu'est l'Ancien Régime. Par-là, une forme de dimension politique affleure, et qui se coule pourtant parfaitement dans le jeu comique au point de pouvoir passer inaperçue.

Et on a souvent souligné que ce sont les aristocrates eux-mêmes, grands amateurs de théâtre par ailleurs, qui s'amusent le plus à l'époque des envolées corrosives de Figaro contre les nantis, dans lesquelles bien évidemment, ils refusent de se reconnaître. Beaumarchais, cet auteur qui n'en est pas un, ce parvenu génial, a tracé presque inconsciemment la mythologie d'un ressentiment de classe alors qu'il entendait surtout revivifier un genre aussi sclérosé que l'était la société elle-même, pétrifiée dans des conventions qui gênent toute innovation.

Par-là, de manière assez fascinante, Beaumarchais s'est fait en même temps le véhicule social de revendication et l'agent d'une subversion esthétique. Figaro, le personnage, cet être sans attaches, en est le symbole, évidemment. Mais les femmes surtout en sont le véhicule. De ce point de vue, la tirade de Marceline, l'ex-rivale de Suzanne qui se découvre finalement, de manière assez invraisemblable, la mère de Figaro, est emblématique.

C'est à la fois le plaidoyer contre l'injustice dont les femmes sont victimes dans une société où tout se fait au profit des hommes, mais c'est également un scandale proprement esthétique puisque cette envolée pathétique rompt avec le registre comique et confine au drame, si bien d'ailleurs que la comédienne a refusé de l'interpréter, au grand désarroi de Beaumarchais, qui le regrette dans la préface.

Partie 3 – Les recettes du comique

FM : Mais alors en dehors de cette dimension politique, que vous avez soulignée en partie, quelle est concrètement la recette de cette réussite comique ? D'où vient-elle ? Est-ce que vous pouvez nous donner quelques exemples ?

AS : On ne comprend pas Beaumarchais si l'on ne voit pas derrière l'apparente facilité d'écriture un savoir-faire acquis de haute lutte, une démarche au bout du compte artisanale et très humble. Beaumarchais s'est rêvé théoricien mais c'est avant tout un homme pratique, concret. Il a incontestablement le sens de la scène, du rythme, le sens de l'effet, comique aussi, comique de mots et de gestes. C'est pourquoi c'est un grand inventeur de la dimension dramaturgique. Avec la scène de Chérubin qui se cache dans le fauteuil au premier acte, il invente une profondeur nouvelle de l'espace scénique.

C'est ce que les critiques ont appelé « le troisième lieu », c'est-à-dire cette capacité à creuser de l'intérieur la multiplicité des endroits susceptibles d'abriter l'action et ses rebondissements. Et cela, ça ne s'invente que si l'on a une parfaite conscience de la dimension spectaculaire, la conscience de la scène en tant que lieu de production imaginaire. Il faut être praticien du théâtre, être sensible aux corps, à leurs déplacements et aux voix. C'est tout cela qui fait la magie de Beaumarchais, mais une magie qui n'a rien de spontané. Beaumarchais a tâtonné longtemps.

Il faut dire que la pièce a une genèse très longue puisqu'elle a été interdite pendant plusieurs années. Commencée en 78, elle ne sera représentée officiellement qu'en 1784. Beaumarchais a fait campagne pour sa représentation en la lisant, en la soumettant dans ses différentes versions aux censeurs. Et chaque fois, il est à l'écoute des remarques et des conseils, ceux des comédiens, des

spectateurs de ses lectures privées, ou d'autres praticiens comme Sedaine par exemple. Et ce qui est formidable, c'est qu'on a la trace de cette genèse très laborieuse.

Par exemple avant 1781, on sait que l'ouverture du *Mariage* ne se faisait pas sur cette scène géniale et si commentée entre Suzanne et Figaro, mesurant leur chambre à coucher, mais en musique et en chansons avec Chérubin et Dom Basile, le maître à chanter et maître chanteur du barbier, manifestement Beaumarchais a accepté de sacrifier cette exposition musicale qui rappelait peut-être trop celle du barbier et qui détournait l'attention de la belle nouveauté du *Mariage*, à savoir l'importance des rôles féminins dont Suzanne est évidemment le symbole. Même si cela lui coûte, lui qui aime tant les bons mots et les bons airs, il sait contrarier ses propres tendances pour viser un effet dramatique plus abouti. Il faut se méfier de l'impression de spontanéité qui se dégage de la lecture. Ce jeu virevoltant a été mûrement élaboré et précisément conçu et au besoin, finement ciselé.

FM : Eh bien concluons sur ce savoir-faire d'orfèvre de Beaumarchais. Il est vrai qu'il met la comédie sur les rails des belles machines du dix-neuvième siècle à la manière de Feydeau par exemple. Merci Alain Sandrier pour ces éclairages.

LE DRAME BOURGEOIS

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Introduction

Le drame bourgeois, qu'on appelle aussi « genre sérieux » ou tout simplement « drame », est un pur produit des Lumières. Inventé par les philosophes, il est taillé sur mesure pour leur combat et plus généralement pour une classe sociale, la bourgeoisie dont l'ascension économique et culturelle va trouver ici la parfaite expression de ses valeurs. Preuve qu'il est d'abord un instrument philosophique, le drame a existé surtout comme un objet théorique. Il a été créé un peu in vitro dans le laboratoire intellectuel de Diderot. Je pense au *Discours sur la poésie dramatique* et aux *Entretiens sur le fils naturel*, des textes de 1757 et 1758 qui posent les bases du genre.

Alors la marque très profonde qu'a laissée le drame dans l'histoire de la littérature, il la doit plus à ses ouvrages théoriques qu'aux pièces elles-mêmes dont le succès auprès du public s'étendit sur une période d'à peine 30 ans, de 1757 jusqu'à la Révolution. Lit-on encore aujourd'hui *Mélanie* de La Harpe, *L'Indigent* de Louis-Sébastien Mercier ou même *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine qui est pourtant le chef-d'œuvre du genre ?

Partie 1 – Régénérer le théâtre

Le drame bourgeois n'est pourtant pas sorti tout armé de la tête d'un Diderot. Il est quand même le résultat d'une aspiration profonde de toute une partie du public, qui a le sentiment que les genres traditionnels sont arrivés à épuisement et qui réclame une régénération du spectacle. La comédie se perd en frivolités mondaines. La tragédie s'enfonce dans des lointains froids et raides. L'une comme l'autre laisse le spectateur quasiment indifférent, ne lui procurant plus que, je cite Diderot, « de petites émotions passagères ».

On reproche au théâtre, Diderot en tête, son artificialité, ses vieilles recettes, les coups de théâtre, les reconnaissances, les apartés, le tout aggravé par le jeu raide ou emphatique des acteurs, sans parler des conditions matérielles du spectacle ; salles mal adaptées, scènes encombrées, etc. Or on aspire à la vérité, au naturel. La représentation doit permettre une illusion telle que le spectateur s'identifie aux personnages afin d'éprouver d'authentiques émotions. Alors regardons un peu comment se présente ce nouveau genre.

Partie 2 – Un genre intermédiaire

Eh bien il se définit d'abord par sa position intermédiaire dans la hiérarchie des genres, entre comédie et tragédie. De la comédie qui faisait rire aux dépens des vices, il rejette le ton mais il emprunte le statut social inférieur des personnages. De la tragédie, qui montre les malheurs des Grands, il abandonne le cadre héroïque mais il conserve la gravité de l'intrigue.

L'intrigue, parlons-en justement. Le drame nous plonge dans l'univers intime de la famille bourgeoise, dans un moment où elle est frappée par un malheur domestique ; un conflit familial, des déboires conjugaux mais aussi des ennuis professionnels, une banqueroute, etc. La souffrance de ces personnages, dans lesquels le spectateur peut facilement se reconnaître, suscite l'émotion, une émotion qui ne relève plus de la catharsis tragique qui supposait la terreur et la pitié mais qui peut-être a plus de force, est plus efficace puisqu'elle est directe. Elle est en phase avec l'existence réelle du spectateur. Enfin, cette émotion, elle est le véhicule sensible d'une leçon morale que le drame prétend toujours délivrer en faisant triompher la vertu.

Partie 3 – Une dramaturgie bouleversée

Alors un tel programme idéologique engage un renouvellement complet de la dramaturgie classique. A l'écriture en vers, trop peu naturelle, le drame préfère la prose. Aux personnages figés de la comédie qui étaient définis par leur caractère ; l'avarice d'Harpagon par exemple, le drame substitue la peinture des conditions sociales. Diderot réclame qu'on montre sur scène l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant ou le juge. Louis-Sébastien Mercier exigera sur scène qu'on montre les figures du peuple. Il va jusqu'à montrer un tisserand, un ouvrier, un journalier. Enfin, le drame bouleverse les cadres de la représentation. Le décor passe-partout laisse place à une recomposition minutieuse des lieux réels ; un salon, une chambre à coucher. L'auteur les détaille souvent dans de longues didascalies aux allures de descriptions de tableaux.

Quant au jeu d'acteurs, traditionnellement exagéré ou stylisé, il est remplacé par une recherche de naturel. Le langage du corps, ce que Diderot appellera « pantomime », devient une composante fondamentale de la dramaturgie puisqu'il véhicule plus directement l'émotion. Cette émotion du spectateur, pour bien la comprendre, on peut passer par le détour de la peinture. La peinture à laquelle Diderot a d'ailleurs beaucoup emprunté quand il s'efforçait par le silence ému, la gestuelle et le décor, de donner à certaines de ses scènes l'aspect d'un tableau.

Je vous invite donc pour finir à regarder un tableau, un tableau de Greuze, ami de Diderot, qui résume parfaitement tous les principaux enjeux du drame bourgeois. Dans un intérieur modeste, une famille. Les gestes qui s'entrecroisent marquent les liens affectifs. Cette famille est déchirée par un malheur. Le fils, à droite, abandonne son foyer pour s'enrôler dans l'armée. Son père le maudit et avec lui, il maudit sans doute les valeurs héroïques de la tragédie comme la prouesse militaire à laquelle le peintre va opposer les valeurs filiales, comme pour nous donner une leçon. Ce ne sont d'ailleurs pas les sentiments lointains de l'horreur et de la pitié tragique que le peintre cherche à provoquer, mais il veut faire vibrer nos membranes intimes et ordinaires, celles de père, de mère, de sœur ou de fils. Tout le rapport nouveau du drame au spectateur est ici.

LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR DE SEDAINÉ

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Introduction

« Voilà le vrai goût. Voilà la vérité domestique. Voilà la comédie ». C'est ainsi que Diderot réagit de façon très enthousiaste à la première représentation du *Philosophe sans le savoir* de Michel Jean Sedaine le 2 décembre 1765. Si cette pièce, sous-titrée « comédie », comme *Le Père de famille* d'ailleurs, a pu plaire à Diderot, c'est parce qu'elle remplit à la perfection tous les critères du drame bourgeois tel qu'il l'avait théorisé quelques années auparavant.

Sedaine raconte lui-même que l'idée d'une comédie sérieuse - il écrivait plutôt des pièces légères - lui est venue en réponse à l'attaque écœurante de Palissot, un homme de lettres ennemi des philosophes, contre les encyclopédistes, dans sa pièce *Les Philosophes*. *Le Philosophe sans le savoir* fut conçu, je cite, « pour réconcilier le public avec l'idée du mot philosophe ». Tout un programme. Alors quel est exactement le sujet de ce drame ?

Partie 1 – L'exposition

Nous sommes dans la maison de l'honnête négociant Vanderk. Les papiers, les lettres de change nous indiquent sa fonction économique. La famille est tout à la joie des noces de Sophie, la fille. Mais dès la première scène, Victorine, la sœur de lait, fille d'Antoine, l'homme de confiance de Vanderk, pressent le malheur qui plane sur la famille. Le fils Vanderk, qui est officier de marine, un militaire donc mais fils de bourgeois - son père lui a acheté sa charge - s'apprêterait à se battre en duel à l'aube avec un autre jeune militaire.

Ce drame est discrètement et progressivement annoncé dans une longue exposition qui couvre les deux premiers actes dans lesquels Sedaine fait preuve d'une parfaite maîtrise dramaturgique. Car il distille un faisceau d'indices, à travers les inquiétudes de Victorine, la présence fuyante du fils Vanderk, ou encore son monologue confus de l'Acte II scène 3 où il s'emporte contre la fatalité qui le frappe un jour de noces, et où il revendique assez obscurément, pour nous spectateurs, un honneur et une solidarité filiale et de classe. « Les commerçants ! Les commerçants ! C'est l'état de mon père ! s'écrie-t-il, je ne souffrirai jamais qu'on l'avilisse. » Autant de subtiles touches sombres dans ce tableau heureux d'une maison bourgeoise à la veille d'un mariage. D'autant plus que l'idée même du duel, qui est un motif éminemment tragique et noble, entre un peu brutalement en contraste avec l'espace bourgeois du cabinet ou du salon.

En contraste, enfin, c'est à voir, car cette longue exposition réserve à l'Acte II une autre surprise. Sommes-nous vraiment chez un bourgeois ? Le jeune Vanderk apprend de son père, qui ignore alors encore tout du duel qui se prépare, qu'il est d'une lignée aristocratique. Vanderk est en fait un gentilhomme qui fut dans sa jeunesse contraint de prendre un état, c'est-à-dire de vivre d'un métier, en l'occurrence le négoce, qui est l'activité emblématique de la classe bourgeoise, et ce à la suite d'un duel pour une affaire de cœur et d'honneur qui impliquait sa future femme, la mère de famille. Débute alors l'Acte 3 qui forme le nœud du drame.

Partie 2 – Le nœud

C'est l'aube dans la maison, le jeune homme qui voulait sortir en secret régler sa querelle ne trouve pas la clé. Son père finit par se réveiller et le jeune homme lui avoue tout. Il confirme que c'est bien pour défendre le métier de son père et la classe bourgeoise insultée qu'il a défié le jeune aristocrate. Presque sans un mot, le père le laisse partir et reste seul en scène, exprimant sa douleur de père dans un dilemme entre la voix de la loi qui interdisait le duel et celle de l'honneur.

Partie 3 – La Tension dramatique

Les deux derniers actes qui portent à leur comble l'attention avant le dénouement achèvent le portrait de ce père sublime, mais tout en maîtrise et en retenue. Il doit dissimuler sa douleur au milieu de la joie. Puis il doit raisonner Antoine, qui voulait s'interposer pour empêcher le duel. Vanderk lui demande au contraire d'assister en secret au combat de son fils. Et si le jeune homme est tué, de revenir frapper trois coups à la porte.

Enfin, comble du sublime dans l'honnêteté, ce père effondré remplit pourtant ses devoirs de négociant, en réglant une lettre de change sans intérêts ni bénéfices à un gentilhomme d'abord assez arrogant, Monsieur Desparville, dont la visite était annoncée depuis le tout début de la pièce. C'est une scène toute simple, et pourtant extrêmement dense et tragique, et qui a retenu l'attention à l'époque. Au moment même où retentissent les trois coups fatals à la porte, alors que Vanderk, qui contient son émotion, est en train de compter l'argent pour Desparville, on comprend que ce Desparville n'est autre que le père de l'autre jeune homme impliqué dans le duel. Alors comment s'achève cette pièce ?

Partie 4 – Le dénouement

Eh bien son dénouement sera heureux, comme l'indiquait d'ailleurs le sous-titre « comédie ». Le fils n'est pas mort mais dans un geste qui dépasse le préjugé aristocratique, il a transformé le duel par ses excuses en une réconciliation et en une promesse d'amitié. Les Desparville père et fils se joignent ainsi aux célébrations du mariage bourgeois avec d'autant plus de naturel que la famille est en fait noble. Alors retenons pour conclure trois éléments qui concourent à la réussite de ce drame.

Conclusion – Un drame réussi

D'abord sa parfaite construction dramaturgique. Sedaine respecte et tire magnifiquement parti de l'unité de lieu, de temps et d'action. Ensuite, le personnage de Vanderk, qui incarne à la fois le père sensible et touchant, et le commerçant, est une figure de proue de l'imaginaire bourgeois ici traitée avec énormément de finesse et de tact. Enfin, le message finalement assez complexe et ambigu de la pièce, qui propose une réflexion profonde sur l'articulation des classes sociales.

C'est sans doute un coup de génie d'avoir fait entendre la célébration du commerce par la bouche d'un aristocrate de souche qui lui doit tout, jusqu'à sa noblesse qu'il a pu racheter. « En un siècle aussi éclairé que celui-ci, déclare Vanderk à son fils, ce qui peut donner la noblesse n'est pas capable de lui ôter ». Quant à la question du duel, elle permet de faire apparaître les limites et les contradictions du personnage. Vanderk reste au fond prisonnier malgré lui des codes d'honneur d'un

autre âge. *Le Philosophe sans le savoir*, expliquait Sedaine, était un homme d'honneur qui voit toute la cruauté d'un préjugé terrible et qui y cède en gémissant.

CONCLUSION :

LE THÉÂTRE SOUS LA RÉVOLUTION

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Partie 1 – Un théâtre en liberté

« La tragédie court les rues. » Voici ce que dit le dramaturge Ducis, un témoin des années de tourmente révolutionnaire. Et en effet, pendant cette courte période, dix années denses comme un siècle, le théâtre et la vie politique de la cité ont formé pour ainsi dire comme un seul et même espace. Ainsi, dans les soubresauts chaotiques de l'histoire, la Révolution réalise peut-être le rêve des Lumières de réunir le parterre et l'agora, de confondre le spectateur et le citoyen. Une chose est sûre, la Révolution offrait un contexte extrêmement favorable au développement du théâtre. La scène y fut extrêmement vivante. On compte plus de 1500 pièces publiées et pas moins de 40000 représentations en dix ans.

D'abord, la législation révolutionnaire libère le théâtre. Dès 1791, le vieux système des privilèges et des monopoles partagé entre la Comédie Française, l'Opéra et les Italiens est aboli. Désormais, tout citoyen peut ouvrir une salle de théâtre et y représenter des pièces avec une relative liberté de répertoire. En 1792, 35 théâtres couvrent Paris, pour la plupart regroupés dans le quartier du Palais Royal, désormais Palais Egalité, et sur les boulevards. La Révolution libère également la création dramatique en abolissant la censure, bien que la surveillance, voire la répression des théâtres, soient à nouveau mis en place sous la Terreur. Enfin, l'acteur et l'auteur bénéficient d'une pleine reconnaissance. Tenu pendant tout l'Ancien Régime aux marges de la société, le comédien devient un citoyen à part entière, voire même un héros national comme Talma, à qui on vouera un véritable culte. Quant à l'auteur dramatique, la Révolution lui reconnaît la propriété de ses œuvres.

Partie 2 – Théâtre et politique

Sous la Révolution puis le Directoire, la vie théâtrale est directement articulée à la vie politique intense. Les spectacles dramatiques prennent place sans qu'on puisse les en séparer parmi ces cérémonies civiques chargées d'une nouvelle sacralité laïque qu'invente la Révolution. Fêtes, cultes aux grands hommes, etc. Aussi, jamais la vision politique du théâtre n'aura-t-elle été aussi évidente.

Ce n'est pas un hasard si bon nombre des grands personnages de la Révolution, dont les noms sonnent encore à nos mémoires, étaient en fait des acteurs ou des auteurs dramatiques : Collot d'Herbois, qui siégea au Comité de salut public, Fabre d'Eglantine ou encore Olympe de Gouges. Epousant les courants idéologiques, les troupes et les théâtres se forment ou se reforment en fonction d'orientations politiques. Ainsi, le Théâtre français, ex-Comédie Française, se scinde en deux troupes : les Rouges, partisans de la Révolution, qui fondent le Théâtre de la République, et les Noirs, favorables à la famille royale, qui créent le Théâtre de la Nation, notre Odéon actuel.

Partie 3 – Le règne de la tragédie

On s'en doute, de ces noces du théâtre et de la politique, c'est la tragédie qui tire d'abord profit. En ces temps où l'existence entière des individus semble enveloppée par l'éloquence et secouée par l'action, la tragédie s'impose encore comme le genre par excellence. Elle permet de traduire les problèmes idéologiques contemporains dont le substrat antique. Sur le plan dramatique, on cherche bien souvent à reproduire sur la scène l'austère grandeur des tableaux de David. « Je deviens romain », écrit Talma, le plus grand acteur de l'époque, qui se rendit célèbre par son jeu à l'antique et son costume fait d'une toge dans le *Brutus* de Voltaire, repris avec un immense succès en 1790.

Mais la tragédie révolutionnaire poursuit également le renouvellement amorcé par le siècle en puisant ses sujets dans l'histoire nationale, comme ce *Charles IX ou la Saint-Barthélemy* de Marie-Joseph Chénier, l'un des plus grands tragédiens du temps. A travers le complot de Catherine de Médicis pour massacrer les protestants, Chénier dénonce le despotisme des rois. Enfin, la tragédie glorifie jusqu'aux grandes figures de la nation, passées mais aussi présentes, comme Voltaire, plusieurs fois célébré sur les planches pour son combat pour la tolérance dans l'affaire Calas, ou encore Marat, exalté en martyr dans plusieurs pièces après son assassinat.

Partie 4 – Le théâtre fabrique de l'opinion

Car le théâtre, engagé pleinement dans la tourmente des événements révolutionnaires, suit l'actualité. Plus encore, il contribue à construire l'événement et l'opinion, au jour le jour, tout comme la presse. On assiste ainsi au développement d'une multitude de pièces historiques, patriotiques, souvent composées à chaud, qui mettent en scène la prise de la Bastille, la journée du 10 août, ou encore la guerre patriotique.

Partie 5 – Le mélodrame

Le théâtre embrasse l'événement donc, et ce qu'il épouse aussi et avant tout, et la nouvelle concurrence entre les salles l'y oblige d'ailleurs pour survivre, ce sont les goûts changeants et la sensibilité volatile du public. Parmi les multiples genres et sous-genres qui fleurissent ou qui se maintiennent, on retiendra le mélodrame. Cette forme est l'héritière des aspirations dramaturgiques des Lumières et elle est promise à un bel avenir. Elle est vraiment la forme qui fait la jonction entre le Théâtre des Lumières et l'annonce de ce que sera le paysage de la scène au dix-neuvième siècle. Ce genre très populaire se caractérise par la recherche d'effets spectaculaires de grands effets, c'est-à-dire qu'on veut provoquer des émotions fortes.

Avec quelles recettes ? Eh bien c'est d'abord le primat du « tableau », le primat du geste et de l'action sur la parole, laquelle est réduite à ses aspects directs et émotionnels. C'est ensuite une intrigue saisissante, une vertueuse victime est pourchassée par de méchants bourreaux. Les reconnaissances, les malédictions, les batailles, les violences jalonnent ce film qui court à un rythme soutenu vers le triomphe du bien. Le tout dans un décor qui fait frissonner ; souterrains, cachots et cloîtres. On retrouvera ce même décor d'ailleurs dans le roman noir ou dans l'imaginaire du marquis de Sade qui était romancier et dramaturge. Alors tout se passe comme si le rêve civique des Lumières, brillant comme une salle éclairée, s'achevait sur scène dans le fond d'un cachot sordide, sans que le triomphe scénique de la vertu ne puisse l'en déloger complètement.

GREUZE VU PAR DIDEROT

Colas DUFLO, Professeur de littérature française, Université Paris Nanterre

Fabrice MOULIN, MCF en littérature française, Université Paris Nanterre

Lectures effectuées par Colas Duflo et Fabrice Moulin.

Salon de 1765.

« Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze, mais ça n'a pas été sans peine. Il continue d'attirer la foule. C'est un père qui vient de payer la dot de sa fille. Le sujet est pathétique et l'on se sent gagné d'une émotion douce en le regardant. La composition m'en apparut très belle. C'est la chose comme elle a dû se passer.

Il y a douze figures. Chacune est à sa place et fait ce qu'elle doit. Comme elles s'enchaînent toutes, comme elles vont en ondoyant et en pyramidant, je me moque de ces conditions. Cependant, quand elles se rencontrent dans un morceau de peinture par hasard, sans que le peintre ait eu la pensée de les y introduire, sans qu'il leur ait rien sacrifié, elles me plaisent. A droite de celui qui regarde le morceau est un tabellion assis devant une petite table, le dos tourné au spectateur. Sur la table, le contrat de mariage et d'autres papiers. Entre les jambes du tabellion, le plus jeune des enfants de la maison. Puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une jeune fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père, assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui, son gendre debout et tenant de la main gauche le sac qui contient la dot. L'accordée, debout aussi, un bras placé mollement sous celui de son fiancé, l'autre bras saisi par la mère qui est assise au-dessous. Entre la mère et la fiancée, une sœur cadette, debout, penchée sur la fiancée, et un bras jeté autour de ses épaules.

Derrière ce groupe, un jeune enfant qui s'élève sur la pointe des pieds pour voir ce qui se passe. Au-dessous de la mère sur le devant, une jeune fille assise qui a de petits morceaux de pain coupés dans son tablier. Tout à fait à gauche dans le fond et loin de la scène, deux servantes debout qui regardent. Sur la droite, un garde-manger bien propre avec ce qu'on a coutume d'y renfermer, faisant partie du fond. Au milieu, une vieille arquebuse pendue à son croc. Ensuite un escalier de bois qui conduit à l'étage au-dessus. Sur le devant à terre, dans l'espace vide que laissent les figures, proche des pieds de la mère, une poule qui conduit ses poussins auxquels la petite fille jette du pain. Une terrine pleine d'eau et sur le bord de la terrine, un poussin, le bec en l'air, pour laisser descendre dans son jabot l'eau qu'il a bue. Voilà l'ordonnance générale.

Venons aux détails. Le tabellion est vêtu de noir, culotte et bas de couleur, en manteau et en rabat, le chapeau sur la tête. Il a bien l'air un peu matois et chicanier, comme il convient à un paysan de sa profession. C'est une belle figure. Il écoute ce que le père dit à son gendre. Le père est le seul qui parle. Le reste écoute et se tait. L'enfant qui est entre les jambes du tabellion est excellent pour la vérité de son action et de sa couleur. Sans s'intéresser à ce qui se passe, il regarde les papiers griffonnés et promène ses petites mains par-dessus. On voit dans la sœur aînée qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père qu'elle crève de douleur et de jalousie de ce qu'on a accordé le pas sur elle à sa cadette. Elle a la tête portée sur une de ses mains et lance sur les fiancés des regards curieux, chagrins et courroucés.

Le père est un vieillard de 60 ans, en cheveux gris, un mouchoir tortillé autour de son cou. Il a un air de bonhomie qui plaît. Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante. Il semble lui dire : « Jeannette est douce et sage. Elle fera ton bonheur, songe à faire le sien » ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage. Ce qu'il dit est sûrement

touchant et honnête. Une de ses mains qu'on voit en dehors est hâlée et brune, l'autre qu'on voit en dedans est blanche, cela est dans la nature. Le fiancé est d'une figure tout à fait agréable. Il est hâlé de visage mais on voit qu'il est blanc de peau. Il est un peu penché vers son beau-père. Il prête attention à son discours. Il en a l'air pénétré. Il est fait au tour, et vêtu à merveille sans sortir de son état.

J'en dis autant de tous les autres personnages. Le peintre a donné à la fiancée une figure charmante, décente et réservée. Elle est vêtue à merveille. Ce tablier de toile blanc fait on ne peut pas mieux. Il y a un peu de luxe dans sa garniture mais c'est un jour de fiançailles, il faut voir comme tous les plis de tous les vêtements de cette figure et des autres sont vrais. Cette fille charmante n'est point droite mais il y a une légère et molle inflexion dans toute sa figure et dans tous ses membres qui la remplit de grâce et de vérité. Elle est jolie, vraiment, et très jolie. Une gorge faite autour qu'on ne voit point du tout. Mais je gage qu'il n'y a rien-là qui la relève et que cela se soutient tout seul. Plus à son fiancé et elle n'eût pas été assez décente, plus à sa mère ou à son père et elle eût été fausse. Elle a le bras à demi passé sous celui de son futur époux et le bout de ses doigts tombe et appuie doucement sur sa main. C'est la seule marque de tendresse qu'elle lui donne, et peut-être sans le savoir elle-même. C'est une idée délicate du peintre.

La mère est une bonne paysanne qui touche à la soixantaine mais qui a de la santé. Elle est aussi vêtue large et à merveille. D'une main, elle tient le haut du bras de sa fille, de l'autre, elle serre le bras au-dessus du poignet. Elle est assise. Elle regarde sa fille de bas en haut. Elle a bien quelque peine à la quitter mais le parti est bon. Jean est un brave garçon, honnête et laborieux. Elle ne doute point que sa fille ne soit heureuse avec lui. La gaieté et la tendresse sont mêlées dans la physionomie de cette bonne mère. Pour cette sœur cadette qui est debout à côté de la fiancée, qui l'embrasse et qui s'afflige sur son sein, c'est un personnage tout à fait intéressant. Elle est vraiment fâchée de se séparer de sa sœur, elle en pleure. Mais cet incident n'attriste pas la composition. Au contraire, il ajoute à ce qu'elle a de touchant.

Il y a du goût et du bon goût à avoir imaginé cet épisode. Les deux enfants, dont l'un assis à côté de la mère s'amuse à jeter du pain à la poule et à sa petite famille, et dont l'autre s'élève sur la pointe des pieds et tend le cou pour voir, sont charmants, mais surtout le dernier. Les deux servantes, debout au fond de la chambre, nonchalamment penchées l'une contre l'autre, semblent dire d'attitudes et de visage, « quand est-ce que notre tour viendra ? » Et cette poule qui a mené ses poussins au milieu de la scène, et qui a cinq ou six petits, comme la mère au pied de laquelle elle cherche sa vie, a six à sept enfants. Et cette petite fille qui leur jette du pain et qui les nourrit, il faut avouer que tout cela est d'une convenance charmante avec la scène qui se passe et avec le lieu et les personnages. Voilà un petit trait de poésie tout à fait ingénieux.

C'est le père qui attache principalement les regards. Ensuite, l'époux ou le fiancé. Ensuite, l'accordée, la mère, la sœur cadette ou l'aînée, selon le caractère de celui qui regarde le tableau. Ensuite, le tabellion, les autres enfants, les servantes et le fond, preuve certaine d'une bonne ordonnance. »

Equipe éditoriale

Directeur du projet éditorial
Colas DUFLO

Coordinatrice techno-pédagogique
Lydie ROLLIN-JENOUVRIER

Ingénieure pédagogique
Session 1: Thu Nga DANG, Session 2: Victoria Escobar

Correctrice anglais / français

Julie Lambert

Designer graphique
Marie LONGHI

Partenaires



Ce projet est co-financé par le fonds
européen de développement régional.

