

UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « *Humanités & Langues* »

ÉQUIPE DE RECHERCHE « *Interactions culturelles et discursives* »

THÈSE

présentée par :

Milos AVRAMOVIC

soutenue le : 11 décembre 2018

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Tours**

Discipline/ Spécialité : **Lettres Modernes**

**Les réécritures théâtrales au XVIII^e siècle :
Copies des grands modèles classiques, jaillissement des
parodies, tentation de la suite théâtrale**

THÈSE dirigée par :

M. TATIN-GOURIER Jean-Jacques Professeur, Université de Tours

RAPPORTEURS :

Mme LOHKA Eileen

Professeur, Université de Calgary (Alberta-Canada)

M. LEHDAHDA Mohamed
(Maroc)

Professeur, Université Moulay Ismail de Meknès

JURY :

M. BOGOJEVIC Dragan

Professeur, Université du Monténégro

M. LEHDAHDA Mohamed
(Maroc)

Professeur, Université Moulay Ismail de Meknès

Mme LOHKA Eileen

Professeur, Université de Calgary (Alberta-Canada)

M. TATIN-GOURIER Jean-Jacques

Professeur, Université de Tours

Mme ZAPATA Monica

Professeur, Université de Tours

À mes parents.

Merci de m'avoir laissé vivre mon rêve français.

Je vous aime éternellement.

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier profondément mes professeurs de français de la Faculté des lettres (Université du Monténégro) à Nikšić de m'avoir appris la langue de Molière. Leurs conseils et leurs approches pédagogiques seront pour toujours le fil d'Ariane de ma vie professionnelle. Mention spéciale pour Monsieur Dragan Bogojević qui m'a fait découvrir le théâtre français du XVII^e et du XVIII^e siècles.

Il est très difficile d'exprimer la reconnaissance que je dois à mon directeur de thèse Monsieur Jean-Jacques Tatin-Gourier de l'Université de Tours. Je le remercie d'abord d'avoir remarqué mon potentiel pour la recherche littéraire. Ensuite, je lui suis entièrement reconnaissant pour tous ses conseils, ses remarques, ses critiques, ses corrections et ses éloges durant le développement de cette thèse doctorale. Par la présente, je tiens à le remercier aussi pour toutes les opportunités professionnelles qu'il m'a fait vivre pendant mon parcours doctoral.

Un grand merci à mon université d'origine (Université de Tours) et à sa bibliothèque. Merci aussi à la Bibliothèque municipale de Tours, à la Bibliothèque nationale de France (la BNF), à la bibliothèque de la Comédie-Française, à la bibliothèque de l'Université de Calgary et à celle de l'Université de Californie à Los Angeles. Les registres et les ressources bibliographiques des institutions susmentionnées ont été le pilier de mon travail de recherche.

De même, j'aimerais remercier infiniment toute l'équipe de l'Institut français du Monténégro, de Campus France, du Gouvernement français et du Ministère de l'Éducation du Monténégro pour les bourses qu'ils m'ont accordées. Sans leur soutien financier et sans leur organisation, ce travail ne verrait peut-être jamais le jour.

Merci également à ma responsable pédagogique Madame Eileen Lohka de l'Université de Calgary qui s'est occupée de moi lors de mon séjour académique au Canada. Ses commentaires ont aussi beaucoup contribué à l'avancement de mon travail de recherche.

Je ne peux pas terminer sans mentionner Madame Svetlana Tcholak-Antić de l'Association « Avenir » à Herceg-Novi (Monténégro) qui a illuminé mon parcours avec son amour éternel envers la langue et la culture françaises. De surcroît, je remercie deux personnes qui ont une place aussi importante dans mon cœur : Madame Sylvie et Monsieur Jean-Luc Berger. J'aimerais surtout les remercier pour tous les moments magiques qu'ils m'ont si gentiment offerts lors de mes séjours à Tours.

Finalement, je voudrais remercier les personnes les plus importantes de ma vie : mes

parents Grozdana et Jovan, mon frère Ognjen, ma famille, mes amis, mes collègues et mon amour Andela. Mon ange, merci d'avoir compris mes ambitions et d'avoir attendu avec autant de patience et autant d'amour mes retours des séjours académiques de la France, du Canada et des États-Unis.

Herceg-Novi, le 26 août 2018

Résumé en français

La question de la réécriture du théâtre au XVIII^e siècle implique tout d'abord une réflexion sur le statut de l'œuvre littéraire à une époque où les droits d'auteur au sens où nous l'entendons aujourd'hui n'étaient pas reconnus et où le respect scrupuleux de la lettre des textes publiés n'était pas une obligation. Les auteurs postclassiques construisent en effet leur esthétique dramaturgique d'après la dramaturgie des auteurs de l'époque de Louis XIV. Ce processus relève principalement de leur ambition d'atteindre la réputation de Molière, de Racine et de Corneille. Une situation identique se produit aussi chez les auteurs des suites théâtrales du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Par toutes ces caractéristiques, le théâtre du XVIII^e siècle représente sans doute une prolongation du théâtre du siècle précédent. Néanmoins, les éléments novateurs se profilent à travers les pièces des auteurs de l'époque. Ces éléments contribuent en même temps à la prise de distance avec la dramaturgie classique qui (la prise de distance) se développera progressivement. Par exemple, les successeurs de Molière, avec Marivaux au premier rang, semblent amplement influencés par la dramaturgie de l'auteur du *Tartuffe* et du *Misanthrope*. Cependant, pour ces dramaturges, le théâtre de Molière ne fut qu'un modèle permettant la constitution de leur propre esthétique théâtrale. Presque chaque auteur comique du XVIII^e siècle apporte une dimension novatrice personnelle et originale. Cette étude devrait donc permettre d'établir une typologie des réécritures théâtrales au XVIII^e siècle.

Mots clés : réécriture, théâtre, XVIII^e siècle, grands classiques, modèle

Résumé en anglais (Abstract in English)

The problem of theatrical rewritings in the 18th century, i.e. the imitations of the great classics is primarily related to the thought of a literary work status in the period in which the authorship rights (in the form known nowadays) were not founded. Namely, in the 18th century there was no obligation as to the respect of author's rights to any published work. Postclassical authors modelled their dramaturgical aesthetics after the dramaturgy of the authors of the time of Louis XIV. This process is mainly due to their ambition to rival the reputation of Molière, Racine and Corneille. An identical situation also occurs among the authors of the theatrical sequels of the *Marriage of Figaro* by Beaumarchais. By all these characteristics, the theater of the eighteenth century probably represents an extension of the theater of the previous century. Nevertheless, the innovative elements are profile in the plays of the authors of the time. At the same time these elements contribute to the detachment from classical dramaturgy which (detachment) will develop gradually. For example, Molière's successors, with Marivaux in the forefront, seem to be heavily influenced by the dramaturgy of the author of *Tartuffe* and *Misanthrope*. However, for these playwrights, the theater of Molière was only a model allowing the constitution of their own theatrical aesthetics. Almost every comedy playwright of the eighteenth century introduces a personal and original innovative dimension. This study should therefore make it possible to establish a typology of theatrical rewritings in the 18th century.

Key words : rewritings, theatre, 18th century, classical dramaturgy, model

Table des matières

Remerciements	1
Résumé en français.....	3
Résumé en anglais (Abstract in English).....	4
Liste des tableaux	8
Liste des figures.....	9
Introduction	10
Partie I : Les Réécritures de Molière au XVIII ^e siècle.....	13
1.1. Le théâtre de Molière et son importance au siècle des Lumières	14
1.1.1. Les éditions et les représentations de Molière au XVIII ^e siècle	16
1.1.2. L'époque des biographes	20
1.2. Les éléments du théâtre de Molière dans la dramaturgie de Marivaux	23
1.2.1. Les traits des pères et des valets de Molière dans <i>Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe</i> (1712).....	24
1.2.2. La réincarnation d'Arnolphe de Molière dans <i>Arlequin, poli par l'amour</i> (1720).....	31
1.2.3. La mélancolie amoureuse de <i>La Princesse d'Élide</i> de Molière dans <i>La Surprise de l'amour</i> (1722)	33
1.2.4. « Le sot savant » de Molière réincarné dans <i>La Seconde surprise de l'amour</i> (1727).....	37
1.2.5. Les vices de Molière chez le personnage de Blaise dans <i>L'Héritier de village</i> (1725).....	40
1.2.6. La constitution de <i>L'École des mères</i> (1732) de Marivaux selon les « écoles » de Molière.....	43
1.2.7. Les caractéristiques d'Alceste chez les personnages des <i>Sincères</i> (1739)	45
1.3. L'écho de l'œuvre de Molière dans la trilogie « espagnole » de Beaumarchais.....	50
1.3.1. Les emprunts à <i>L'École des femmes</i> de Molière dans <i>Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile</i> (1775)	52
1.3.2. Le mimétisme de Molière dans <i>La folle Journée ou le Mariage de Figaro</i> (1784)	56
1.3.3. L'avatar du Tartuffe de Molière dans <i>L'autre Tartuffe ou La Mère coupable</i> (1792).....	60

1.4.	Molière dans la conception d'une nouvelle esthétique dramaturgique de Diderot.....	67
1.5.	Les interférences avec le théâtre de Molière dans le <i>Philosophe sans le savoir</i> (1765) de Michel Sedaine	75
1.6.	L'imprégnation du théâtre de Dancourt par la dramaturgie de Molière	80
1.7.	L'intertextualité de la comédie de Dufresny et de celle de Molière	89
1.8.	Les réminiscences du théâtre de Molière dans <i>Le Légataire universel</i> (1708) de Regnard	97
1.9.	<i>Les femmes savantes</i> de Molière : une source des <i>Philosophes</i> (1760) de Palissot.....	104
1.10.	La critique de la curiosité dans <i>Le Curieux impertinent</i> (1710) de Destouches	109
1.11.	<i>Don Giovanni</i> de Mozart : la réécriture musicale du <i>Dom Juan</i> de Molière.....	113
1.12.	<i>Le Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope</i> par P. Fabre d'Églantine.....	120
1.13.	La présence de Molière dans les pièces de Lesage écrites pour la Comédie-Française	126
1.14.	Conclusion sur les réécritures de Molière	133
Partie II : Le ton parodique du Théâtre de la Foire		135
2.1.	Le Théâtre de la Foire dans l'espace théâtral au XVIII ^e siècle.....	136
2.2.	La place de Molière dans les pièces de la Foire de Lesage	145
2.3.	La dérision du théâtre de Racine et de la tragédie classique dans les pièces de la Foire de Lesage.....	168
2.4.	La tentative de Lesage de rompre avec les principes classiques par la mise en place d'un univers « exotique »	177
2.5.	La représentation des classiques dans la pièce <i>Arlequin-Deucalion</i> (1722) d'Alexis Piron	180
2.6.	Conclusion sur le ton parodique du Théâtre de la Foire.....	186
Partie III : Les relations intertextuelles dans le genre tragique et les parodies des tragédies au siècle des Lumières.....		188
3.1.	La tragédie au XVIII ^e siècle.....	189
3.2.	<i>La Médée</i> (1694) de Longepierre et celle de Pierre Corneille (1635).....	194
3.3.	La dégradation parodique de la <i>Médée</i> de Longepierre dans <i>La Méchante femme</i> (1728) de M. Dominique.....	202
3.4.	<i>L'Œdipe</i> (1718) de Voltaire, une réponse critique à <i>l'Œdipe</i> (1659) de Corneille.....	208

3.5. Le travestissement de <i>l'Œdipe</i> de Voltaire par le Nouveau Théâtre-Italien	219
3.6. <i>L'Électre</i> (1702) de Longepierre au goût des Anciens et <i>L'Électre</i> (1709) de Crébillon père au goût des Modernes.....	225
3.6. Conclusion sur les réécritures tragiques au XVIII ^e siècle	238
Partie IV : Les réécritures des pièces de Beaumarchais publiées entre 1784 et 1802	239
4.1. Les variations des personnages dans les suites théâtrales du <i>Mariage de Figaro</i> (1784)	240
4.1.1. La chute de Figaro	242
4.1.2. L'apogée de la métamorphose du Comte.....	253
4.1.3. Bazile corrompu : un esprit venimeux.....	257
4.1.4. Les personnages féminins (Suzanne et la Comtesse) dans les suites théâtrales	260
4.1.5. L'élévation à la Cour de Chérubin dans <i>Le Mariage inattendu de Chérubin</i> d'Olympe de Gouge	261
4.1.6. Les personnages secondaires et les nouveaux personnages dans les suites théâtrales	263
4.2. Le débat critique sur <i>Le Mariage de Figaro</i> dans la parodie <i>La Folle soirée</i> (1784) de François Lambert de Bonnefoy de Bonyon.....	267
4.3. Les modifications textuelles dans le livret des <i>Noces de Figaro</i> (1786) de Lorenzo da Ponte	277
4.4. Un mot sur les réécritures iconographiques du <i>Mariage de Figaro</i>	284
4.5. Conclusion sur les réécritures de Beaumarchais	288
Conclusion générale	289
BIBLIOGRAPHIE :	292

Liste des tableaux

Tableau 1 : Les représentations des comédies de Molière à la Comédie-Française au XVIIIe siècle	20
Tableau 2 : Les relations des personnages au Théâtre de la Foire et au théâtre classique	172
Tableau 3 : Les dénominations des personnages dans <i>l'Œdipe</i> et dans <i>l'Œdipe travesti</i>	221
Tableau 4 : L'analyse comparative des personnages de la <i>Folle journée</i> et de la <i>Folle soirée</i>	269
Tableau 5 : Les modifications textuelles dans <i>Les Noces de Figaro</i> (comparaison avec <i>Le Mariage de Figaro</i>)	281
Tableau 6 : La réduction du monologue du Comte dans <i>Les Noces de Figaro</i>	282

Liste des figures

Figure 1 : Antoine Watteau - <i>L'amour au théâtre italien</i> (1718).....	28
Figure 2 : Charles-Antoine Coypel IV - <i>Trissotin qui lit à Philaminte, Bélise et Armande</i> (1725-1726) .	39
Figure 3 : Honoré Daumier - <i>Crispin et Scapin</i> (1864).....	98
Figure 4 : Les représentations du <i>Mariage de Figaro</i> à la Comédie-Française au XVIIIe siècle.....	240
Figure 5 : Les illustrations du <i>Mariage de Figaro</i> (Saint-Quentin)	285
Figure 6 : Les illustrations des scènes collectives du <i>Mariage de Figaro</i> (Saint-Quentin)	287

Introduction

Introduction

La réception des œuvres de Molière au XVIII^e siècle ne peut être séparée de la réception globale des grandes figures du théâtre de l'âge classique. L'impact de Molière, Racine et Corneille marque en effet profondément la scène théâtrale tout au long du XVIII^e siècle. L'effet cathartique de la tragédie racinienne et l'authenticité du comique de Molière s'ancrèrent profondément et durablement dans la société française. La fascination de Voltaire, considéré comme le premier poète dramatique de son temps, est révélatrice : Voltaire ne cessera de considérer comme de grands modèles ces trois prestigieuses figures du siècle de Louis XIV.

Nous nous sommes ici d'abord intéressé à ce qu'il est convenu d'appeler « l'ombre portée » du théâtre de Molière sur les créations du XVIII^e siècle. Un triple souci nous a animé et conduit à tenter de comprendre précisément ce que fut cet impact sur une production théâtrale qui connaît un essor considérable après les restrictions de la fin du règne de Louis XIV. Une production qui connaît aussi (du développement du vaudeville à la création de la comédie larmoyante et du drame) une créativité et une diversification sans précédent.

La prégnance du modèle que constitue l'œuvre de Molière n'a nullement été un obstacle à cette créativité. Certes l'on n'en finit pas au XVIII^e siècle de réécrire Molière. Mais ces réécritures sont aussi des transferts impliquant des transformations et des innovations.

Il s'agit aussi pour nous de montrer que les grandes ruptures opérées par Marivaux (au niveau de la conception des personnages et de leur rapport à l'amour, des jeux de langage) n'épuisent pas les innovations théâtrales du siècle. Nous nous inscrivons en faux contre l'idée d'une dichotomie entre le théâtre de Marivaux qui serait seul novateur et une imitation de Molière (et des grands classiques) qui n'aurait apporté que stérilité.

En fait, pour imposer leurs propres conceptions de la vie et du monde, les auteurs recourent à une modification de la dramaturgie déjà reconnue. La définition des Lumières selon Tzvetan Todorov est sans nul doute transposable à l'évolution du théâtre au XVIII^e siècle :

Les Lumières sont une époque d'aboutissement, de récapitulation, de synthèse et non d'innovation radicale. Les grandes idées des Lumières ne trouvent pas leur origine au XVIII^e siècle ; quand elles ne viennent pas de l'Antiquité, elles portent les traces du haut Moyen Âge, de la Renaissance et de l'époque classique. Les Lumières absorbent et articulent des opinions qui, dans le passé, étaient en conflit. [...] Elles accueillent les Anciens et les Modernes, les universalistes et les particularistes, elles sont éprises d'histoire et d'éternité, de détails et d'abstractions, de nature et d'art, de liberté et d'égalité. Les ingrédients sont anciens, pourtant leur

combinaison est neuve...¹

Parmi les points importants de notre étude, l'analyse de la trilogie de Beaumarchais et des multiples « suites » théâtrales du *Mariage de Figaro* a permis de comprendre comment le legs de Molière (très sensible dans le *Barbier de Séville*) n'a nullement hypothéqué une créativité que manifestaient les nombreuses « suites » théâtrales des années 1780-1790.

Enfin nous soulignons l'importance d'une veine parodique qui, au Théâtre de la Foire au Théâtre-Italien, tourne en dérision les textes des auteurs classiques et plus globalement le théâtre « privilégié » de l'époque : la Comédie-Française, voire l'Opéra.

¹ TODOROV, Tzvetan, *L'Esprit des Lumières*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2006, p. 9-10

Partie I : Les Réécritures de Molière au XVIII^e siècle

1.1. Le théâtre de Molière et son importance au siècle des Lumières

Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière², comme Dante et Shakespeare, incarne le génie d'une culture nationale. Il fut un véritable peintre de l'âme humaine. Il pénétra dans la profondeur du cœur humain pour créer ses comédies, dont le but était de corriger les hommes en les divertissant. Il a effacé tous les préjugés concernant la comédie, même si, à l'époque, ce genre était éclipsé par la tragédie. Molière choisit le rire comme moyen de montrer à l'humanité son propre visage afin de hisser ce genre de Plaute, de Térence et d'Aristophane à un niveau plus élevé :

Molière nous a laissé des types extraordinairement vivantes et proches de toutes les générations. [...] Le faux dévot, le misanthrope, la grande coquette remuent ce qu'il y a de plus profond en nous et nous font parler par leur voix, agir par leurs gestes. Au fond, nous nous découvrons en les regardant, et nous sommes surpris d'être, au moins furtivement, au moins partiellement, ce qu'ils sont. [...] Ils partent du fond de leur cœur et donc du fond de l'humanité, de ce point obscur où nous nous retrouvons tous.³

Il devint, ainsi, le dramaturge français le plus connu de tous les temps. Molière est un des dramaturges les plus joués et les plus lus dans le monde entier. De sa mort jusqu'à nos jours, il a été représenté à la Comédie-Française, ce grand temple théâtral fondé en son honneur en 1680, environ trente mille fois.

Son influence sur les autres artistes est encore bien vivante. Même aujourd'hui, quatre siècles plus tard, son œuvre et sa vie inspirent de nombreux metteurs en scènes, écrivains et cinéastes. Néanmoins, son influence fut spécialement forte et problématique au XVIII^e siècle, le siècle qui suit le grand siècle du théâtre (le XVII^e siècle), qu'on connaît et qu'on appelle souvent le siècle de Molière : « On peut considérer que l'œuvre de Molière comporte le maximum de réalisme compatible avec le classicisme littéraire français parvenu à son apogée, sous le règne de

² Jean-Baptiste Poquelin Molière, né le 15 janvier 1622, est le dramaturge français le plus connu et le plus joué au monde. Fils d'un père tapissier, il perd sa mère à l'âge de dix ans. Après des études dans un collège jésuite, il se destine un temps à une carrière d'avocat, mais sa rencontre avec Scaramouche, comédien italien, et avec la famille Béjart (la famille des comédiens dont la comédienne la plus connue est Madeleine Béjart) le détourne de ses projets. Il décide de fonder une troupe de comédiens, « L'illustre-Théâtre » qui s'inspire de la tradition italienne de la *commedia dell'arte*. Molière et sa troupe se mirent alors sous la protection du roi Louis XIV. Ses pièces comiques sont une sorte de critique de la société et des mœurs de son temps. Il fut à la fois auteur, chef de troupe et acteur. Ses comédies les plus connues sont : *L'École des femmes* (1662), *Le Tartuffe* (1664), *Dom Juan* (1665), *Le Misanthrope* (1666), *L'Avare* (1668), *Les Femmes savantes* (1671). Il meurt sur scène lors de la quatrième représentation de sa dernière comédie *Le Malade imaginaire*, le 17 février 1673.

³ NIDERST, Alain, *Molière*, Paris, Perrin, 2004, p. 7-8

Louis XIV. »⁴ À l'époque des Lumières sa présence est tellement éclatante que les dramaturges de ce siècle ont un défi assez difficile à relever : essayer de surpasser le grand Molière. En fait, il semble difficile de penser à créer dans le domaine théâtral après ce dramaturge, ce qui rend encore plus difficile son dépassement. Dans l'introduction générale de l'ouvrage collectif *Ombres de Molière*, publié sous sa direction, Martial Poirson se penche sur cette tentative des dramaturges du XVIII^e d'écrire ou de ne pas écrire comme Molière :

Entre plagiaire et pâle imitateur, l'alternative semble indépassable et il n'est pas aisé, pour les successeurs, d'y échapper. Faire ou ne pas faire du Molière, telle est la question qui se pose à une génération de dramaturges de premier plan, symptomatiquement qualifiés comme « post-moliéresques » : Regnard, Dufresny, Dancourt, [...] Lesage, [...] Destouches, [...] Piron... Tous indiquent nettement la conscience patrimoniale précoce d'une ligne de fracture historique au sein de répertoire dramatique. En dépit d'un relatif fléchissement de la référence explicite à l'homme de théâtre à partir de 1700, cette question ne cesse pas de hanter les auteurs au cours du XVIII^e siècle et au-delà : Molière est en effet le seul auteur classique à n'avoir jamais aucune éclipse, ni dans le discours savant, ni dans les pratiques scéniques, jusqu'à aujourd'hui.⁵

Cette constatation de Martial Poirson fut en effet notre point de départ crucial pour entamer l'exploration détaillée des réécritures de Molière au XVIII^e siècle. D'ailleurs, *Ombres de Molière* est l'ouvrage qui rassemble les textes critiques portant sur les avatars de Molière du XVII^e à nos jours, mais dans notre analyse, nous porterons notre attention sur les auteurs du siècle des Lumières.

Or, au cours de ce siècle, nous avons, malgré tout, des auteurs dramatiques, encore audibles aujourd'hui, qui nous émerveillent aussi dans le cadre d'un art théâtral dont l'intensité est presque la même que celle de Molière. L'on pense ici surtout à Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) et à Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). La barre posée par Molière est placée assez haut, mais ces deux auteurs, notamment Marivaux, se sont lancés prudemment dans une carrière théâtrale. On ne peut pas douter de l'originalité de Marivaux et de Beaumarchais, mais eux-mêmes aussi peuvent constater que leurs comédies sont le fruit d'une influence éclatante de Molière. Leurs pièces sont tissées de réminiscences moliéresques. Par la suite, on essaiera de déceler la filiation entre Molière et ses deux successeurs peut-être les plus éminents. En outre, nous explorerons la présence du créateur du *Tartuffe*, de *Dom Juan* et des *Femmes savantes* dans les œuvres théâtrales de Diderot. Le lien avec le théâtre moliéresque est

⁴ AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, NRF Éditions Gallimard, 1968, p. 370

⁵ POIRSON, Martial, *Ombres de Molière – Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin Éditeur, 2012, p. 19-20

aussi présent chez les dramaturges moins connus : Michel-Jean Sedaine (1719-1797) dont *Le Philosophe sans savoir* (1765) présente peut-être un écho du *Médecin malgré lui* et des *Femmes savantes* et Fabre d'Églantine (1750-1794) qui écrivit une sorte de suite du *Misanthrope*. De même, le lien avec Molière se profile dans les pièces des auteurs (certains parmi eux ont été évoqués dans la constatation de Martial Poirson préalablement citée) du XVIII^e siècle : Florent Carton dit Dancourt (1661-1725), Charles Dufresny (1648-1724), Jean-François Regnard (1655-1709), Charles Palissot de Montenoy (1730-1814), Philippe Néricault Destouches (1680-1754). Enfin, les éléments du théâtre de Molière sont également perceptibles dans les pièces d'Alain-René Lesage (1668-1747), écrites pour la Comédie-Française. (Ses pièces du Théâtre de la Foire seront analysées séparément.) Pourtant, l'écriture moliéresque n'imprègne pas seulement la littérature du XVIII^e siècle. Ses traces sont également perceptibles dans la création musicale, même hors des frontières françaises, grâce à Lorenzo da Ponte (1749-1738), qui à partir de *Dom Juan* en 1787, créa le livret pour le célèbre opéra de Mozart (1756-1791) : *Don Giovanni*.

Avant de nous focaliser sur toutes ces réécritures de Molière, nous envisagerons plus précisément les représentations et les éditions de Molière à l'époque des Lumières, ainsi que les premières biographies de cet homme de théâtre au XVIII^e siècle, dont la plus connue est celle de Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1659-1713).

1.1.1. Les éditions et les représentations de Molière au XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle les deux grandes éditions d'œuvres complètes de Molière furent publiées, dont la première en 1734. Il s'agit de la collection intitulée *Œuvres de Molière*, publiée à Paris par La Compagnie des Libraires en 6 volumes in-4, avec un portrait par Coypel, 32 estampes par Louis Car d'après Boucher et 198 gravures par Joullain d'après Boucher, Blondel et Oppenor. Conformément à la tradition, chaque édition comprend une biographie de l'auteur rédigée par un homme de lettres. Pour cette édition, Voltaire (1694-1778) avait écrit sa *Vie de Molière*, mais le texte fut refusé et remplacé par les *Mémoires sur Molière*, œuvre de La Serre (1662-1756), qui complètera ensuite ce texte pour la même édition, mais pourvue d'un supplément, en 1739 sous le titre de *Mémoire sur la vie et les ouvrages de Molière*. L'édition suivante vit le jour en 1773 grâce à la Compagnie des Libraires Associés de Paris, qui publia *Les Œuvres de Molière* en 6 volumes in-8. En préface, il y a un *Discours préliminaire*, la *Vie de*

Molière et le *Supplément* à cette *Vie*, par Voltaire. L'édition est également enrichie par un portrait de Molière réalisé par Pierre Mignard (1612-1695), le peintre personnel de Louis XIV, mais aussi portraitiste de Molière, et par 32 gravures de Moreau le Jeune. Rousseau, dans le premier volume de ses *Confessions* (1782), précise qu'il lisait Molière dans le cabinet de son père. Il s'agissait, peut-être, de l'une de ces deux éditions.

Louise-Bénédicté de Bourbon, duchesse du Maine (1676-1753) était l'épouse de Louis Auguste de Bourbon, duc de Maine, fils bâtard de Louis XIV et de Madame de Montespan. Dès son plus jeune âge, elle assista aux représentations théâtrales données par le Grand Condé, son grand-père et parrain à son hôtel parisien et au château de Chantilly, où elle eut l'occasion de connaître le répertoire de Molière. Cette grande admiratrice du théâtre affiche son goût pour les fêtes et le théâtre à Châtenay à l'aide de Nicolas de Malézieu, ancien précepteur du son époux, reçu à l'Académie française en 1701. La Duchesse de Maine était une sorte de mécène pour cet homme aux talents multiples, comme Louis XIV le fut pour Molière dans le siècle précédent. Lorsque le duc de Maine achète le château de Sceaux en 1700, il offre également à son professeur une grande maison à Châtenay, près de Sceaux, comme une récompense pour les services qu'il lui rendait depuis près de vingt ans. La maison de Malézieu devient, ainsi, un lieu de divertissement pour la duchesse de Maine, sa famille et ses amis dans les années qui suivent.

En 1699, Louise-Bénédicté assiste à une représentation du *Médecin malgré lui*, où un des rôles est joué par Malézieu, ce qui lui inspire l'idée d'organiser les fêtes, d'abord à Sceaux, puis à Châtenay. La première comédie de Molière que la duchesse du Maine donne à Sceaux, le 25 janvier 1706, est *Les Fâcheux*, où elle joue accompagnée de trois grands acteurs du siècle passé : Mademoiselle de Beauval, Rosely et surtout Michel Baron (1653-1729), qui faisait partie de la troupe de Molière, et qui avait hérité de son maître le rôle d'Alceste dans *Le Misanthrope*. La même année, la duchesse de Maine et Malézieu mettent en scène *L'École des maris* et *Le Misanthrope*, où Louise-Bénédicté joue Célimène. En 1707, la duchesse entre dans le personnage de Philaminte dans *Les Femmes savantes*, puis, en 1708, ils représentent *L'Avare*, où, on le suppose, elle joue Frosine. Après *Monsieur de Pourceaugnac* en 1731, elle ne monte plus sur la scène.

La duchesse de Maine et Nicolas de Malézieu organisent aussi les fêtes de Châtenay, qui ont connu un grand succès. Tous les ans, en août, le village avait sa fête. Les premières fêtes de 1701 consistent en de petits divertissements devant un auditoire réduit, mais à partir de 1703 la

dimension théâtrale s'affirme avec des farces dont l'auteur n'est autre que Malézieu. Ces dernières sont de nette inspiration moliéresque, que ce soit sur le plan des thématiques, des personnages ou des éléments comiques. De plus, Malézieu se réserve toujours les rôles principaux, comme le faisait Molière dans la plupart de ses pièces, tandis que les autres acteurs sont des amateurs de l'entourage de la duchesse de Maine.

Dans la première comédie, donnée le 5 août 1703, Malézieu joue le rôle d'un médecin qui se lance dans une longue énumération des noms de maladie qu'il sait guérir. Ce praticien prétentieux nous rappelle le docteur de la petite farce de Molière *La jalousie de barbouillé*, fruit de son errance en province. En même temps, le lien entre la pièce de Malézieu et la dernière comédie de Molière *Le Malade imaginaire*, dans le domaine de la critique de la médecine, est plus que flagrant. Le cas presque identique se manifeste dans la deuxième pièce intitulée *Le Prince de Cathay* (1704), où les parties musicales témoignent aussi d'un lien étroit avec la dernière pièce de Molière. En 1705, Malézieu monte une pièce intitulée *La Tarentole*, qui rappelle les premières comédies-ballets du dramaturge classique. Malézieu emprunte également le prénom du personnage principal féminin – Isabelle de *L'École des maris*. (1661) L'action est aussi d'inspiration intégralement moliéresque : M. de Pincemaille, vieil avare, a promis sa fille Isabelle à un vieillard riche. Ce sont là les mêmes données que dans l'intrigue de *L'Avare* de Molière. Cependant, Isabelle est amoureuse du jeune marquis de Paincourt, fait éminemment moliéresque lui aussi. Un autre procédé utilisé par Molière est intégré dans cette pièce : tous les moyens sont mis en œuvre pour empêcher le mariage prévu et réunir les amants. Néanmoins, toutes les péripéties se réalisent à la fin grâce aux valets.

La Tarentole de Nicolas de Malézieu est peut-être la première pièce écrite et montée sur la scène au XVIII^e siècle qui constitue une des premières réécritures moliéresques, et qui rappelle autant le style du grand dramaturge. Outre la comédie, il faut préciser que de Malézieu en collaboration avec la duchesse de Maine représente également des tragédies à Sceaux au début du siècle. Par exemple, son *Iphigénie en Tauride* (1713) est l'un des spectacles, qui marque le retour aux valeurs antiques avec *L'Electre* de Longepierre et *L'Œdipe* de Voltaire.

Les représentations de Molière conservaient en fait toute leur force à l'époque des Lumières. L'espace théâtral qu'il faut surtout mentionner est la Comédie-Française, grand théâtre parisien fondé en hommage à Molière en 1680, sept ans après sa mort, sur la base d'une alliance

entre deux troupes rivales : l'Hôtel de Bourgogne et l'ancienne troupe de Molière, l'Hôtel Guénégaud.

Sur la liste suivante⁶, l'on peut évaluer le nombre des représentations des comédies de Molière à la Comédie-Française pendant le XVIII^e siècle :

Pièces :	Nombre de représentations (1701-1800)
<i>L'Étourdi</i> (1653)	232
<i>Le Dépit amoureux</i> (1656)	166
<i>Les Précieuses ridicules</i> (1659)	252
<i>Sganarelle ou le Cocu imaginaire</i> (1660)	291
<i>Don Garcie de Navarre</i> (1661)	/
<i>L'École des maris</i> (1661)	536
<i>Les Fâcheux</i> (1661)	98
<i>L'École des femmes</i> (1662)	645
<i>La Critique de l'École des femmes</i> (1663)	/
<i>La Jalousie du barbouillé</i> (1663)	/
<i>Le Mariage forcé</i> (1664)	402
<i>La Princesse d'Élide</i> (1664)	52
<i>L'Amour médecin</i> (1665)	127
<i>Dom Juan</i> (1665)	/
<i>Le Médecin malgré lui</i> (1666)	779
<i>Mélicerte</i> (1666)	/
<i>Le Misanthrope</i> (1666)	431
<i>Tartuffe</i> (1667)	790
<i>Le Sicilien ou l'Amour peintre</i> (1667)	135
<i>Amphitryon</i> (1668)	481
<i>L'Avare</i> (1668)	538

⁶ La liste est issue de l'ouvrage de Léon THOORENS, *Le Dossier Molière*, Verviers, Éditions Gérard, Marabout Université, 1964, p. 64 (Ici l'ordre des pièces est présenté chronologiquement d'après les années de leurs créations, ce qui n'est pas le cas dans *Le Dossier Molière* de Thoorens)

<i>George Dandin</i> (1668)	519
<i>Monsieur de Pourceaugnac</i> (1669)	343
<i>Les Amants magnifiques</i> (1670)	11
<i>Le Bourgeois gentilhomme</i> (1670)	201
<i>La Comtesse d'Escarbagnas</i> (1671)	442
<i>Les Fourberies de Scapin</i> (1671)	263
<i>Psyché</i> (1671)	84
<i>Les femmes savantes</i> (1672)	355
<i>Le Malade imaginaire</i> (1673)	229
<i>L'Impromptu de Versailles</i> (?)	/
<i>Le Médecin volant</i> (?)	/
Totaux :	8 402

Tableau 1 : Les représentations des comédies de Molière à la Comédie-Française au XVIIIe siècle

Molière avec 8402 représentations à la Comédie-Française continue à maintenir une position dominante. Cette liste atteste que *Le Tartuffe* a été représenté le plus grand nombre de fois, bien que l'église ait protesté contre cette pièce au XVII^e siècle. La position de l'œuvre de Molière sur la scène parisienne fléchit, mais se maintient pendant la Révolution française. À cette époque, la Comédie-Française fut divisée, puis dispersée. Le 19 août 1789, *L'École des maris* ne put être jouée à cause d'une manifestation. Dix ans plus tard, plus précisément le 31 mai 1799, la reprise de cette comédie eut lieu pour l'inauguration de la Salle Richelieu. Cette représentation marqua la résurrection de la compagnie et d'une certaine manière le retour de l'œuvre de Molière.

1.1.2. L'époque des biographies

Grâce à Grimarest, la première biographie de Molière, intitulée simplement la *Vie de Molière*, vit le jour au début du siècle, en 1705. Cependant, cet ouvrage provoqua de nombreuses critiques, notamment du côté de Nicolas Boileau (1636-1711). Ce grand admirateur de Molière reprocha à Grimarest de n'avoir pas vraiment connu la vie du dramaturge. Le biographe, à l'époque de sa mort, n'avait que quinze ans et son ouvrage est marqué par la lecture des œuvres de Molière ainsi que de ses entretiens avec Michel Baron, qui ne fit partie de la troupe de Molière

que pendant les trois dernières années de la vie de ce dernier. Mais peut-être Grimarest avait-il raison, parce que dans la majeure partie des ouvrages de Molière, se profilent les ombres de sa vie privée. Rappelons-nous de *L'École des femmes*, où nous avons Arnolphe, un vieillard jaloux, amoureux de la jeune Agnès. *L'École des femmes* fut publiée en 1662, année même où Molière épouse Armande Béjart, la fille de sa grande amie, Madeleine, et qui avait vingt ans de moins que lui. Pensons encore au *Misanthrope*, où nous avons Alceste, qui maudit et hait le genre humain, publié à l'époque où Armande avait une aventure amoureuse avec le jeune comédien Michel Baron. L'on peut aussi considérer qu'Alceste est une réincarnation de la douleur et de la déception de son créateur. Enfin, Molière perdit sa mère précocement et cette douleur s'insinue dans son œuvre de telle sorte que le personnage de mère est complètement absent, tandis que la marâtre, qui joua un rôle important dans la vie de Molière enfant, est très présente. Rappelons-nous de Béline, personnage perfide, dans *Le Malade imaginaire*. Grimarest s'étonnait d'être le premier à penser à la publication de la biographie de Molière. Cet étonnement fut considéré comme une critique destinée aux hommes de lettres de l'époque.

L'auteur s'étonne qu'on n'ait point encore donné la vie de Molière. Pour moi, je ne m'en étonne point de tout, et je ne vois pas même qu'il y ait lieu de s'étonner : nous avons de Molière tout ce qui doit nous toucher, ce sont ses ouvrages.⁷

La biographie de Grimarest a pourtant servi de base aux biographies qui suivront. En 1751, Carlo Goldoni, le réformateur du théâtre italien, inspiré par la *Vie de Molière* de Grimarest, proposa au public du théâtre Carignano de Turin une pièce consacrée à la vie de l'écrivain français. Cette création témoigne du rayonnement européen de Molière au siècle des Lumières. Le Prince Frédéric de Saxe accepta immédiatement la proposition et la pièce intitulée en italien *Il Molieré*, issue de la lecture des œuvres de Molière, de la biographie de Grimarest et de la sensibilité théâtrale et des idées de Goldoni, fut montée à Turin la même année. Cette pièce connut un énorme succès, mais, après un certain temps, tomba dans l'oubli. Elle disparut même de plusieurs éditions des œuvres complètes de Goldoni. Néanmoins, il faut souligner le fait que le dramaturge italien conçut une réforme du théâtre, basée sur l'influence éclatante de Molière dans l'Italie de l'époque.

⁷ Lettre critique écrite à M. de Grimarest sur le livre intitulé *La vie de Molière*, dans *Les Œuvres de Molière*, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, enrichie de figures en taille-douce, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1710, 8. vol., t. I, p. 93, intégré dans *Lectures de Molière*, sous la direction de Jean-Pierre Collnet, Paris, Librairie Armand Colin, 1974, p. 10

Cette comédie de Goldoni parvint assez tard en France : en 1776, grâce à Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), qui, fasciné, se donna pour l'objectif non pas de traduire la pièce, mais de la réactualiser et de l'adapter aux exigences du public français. Molière est alors représenté, à la manière de Goldoni, avec un mélange de sa vie privée et de ses œuvres, mais s'enrichit de la poésie dramatique de Mercier.

Molière est parmi nous le poète qui a consulté davantage la Nature et qui a mis sur notre Scène le plus d'expression de vérité. Peintre fidèle et franc, il a caché l'art que les autres montrent trop ; chez lui on ne voit, on n'entend que ses personnages, et le tableau ne paroît si juste, que parce que sa manière est ingénue.⁸

Mais il faut également prendre en compte au XVIII^e siècle les éloges de Molière. Ces éloges sont particuliers parce qu'ils furent rédigés et publiés au sein de l'Académie française, qui proposa en 1769 le Concours de l'Éloge de Molière pour rappeler les esprits au seul modèle qu'ils avaient selon elle à suivre. Le premier prix fut attribué au jeune Chamfort (1740-1794), qui entre autres affirme :

Molière, à son exemple, renverse l'ancien système, et tirant, le comique du fond des caractères, il mit sur la scène la morale en action, et devint le plus aimable précepteur de l'humanité qu'on eût vu depuis Socrate.⁹

Après ce bref regard sur les éditions, les représentations et les biographies de Molière au XVIII^e siècle, nous examinerons le lien entre Molière et des auteurs du siècle des Lumières.

⁸ MERCIER, Louis-Sébastien, 1776, Préface à : *Molière, drame en cinq actes en prose, imité par Goldoni*, dans *Ombres de Molière, op.cit.*, p. 145

⁹ CHAMFORT, Extrait de *L'Éloge de Molière*, couronné à l'Académie française en 1769 intégré dans *Lectures de Molière, op.cit.*, p. 10

1.2. Les éléments du théâtre de Molière dans la dramaturgie de Marivaux

L'ample ombre portée de Molière n'empêcha pas Marivaux d'assumer sa mission théâtrale, à la fois courageuse et originale. Cette mission débute en 1712 avec une première comédie *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe*. Malgré cette influence de Molière sur la scène française, Marivaux se lance bravement dans son métier de dramaturge. Il voulait renouveler le théâtre en approfondissant l'analyse psychologique et morale du cœur humain.

Certes, Marivaux ne reconnut jamais l'influence de Molière sur ses œuvres. De plus, il n'estimait pas beaucoup cette grande figure du théâtre du XVII^e siècle. Néanmoins, comme D'Alembert l'affirme : « il ne pouvait pas s'en cacher. »¹⁰ Même s'il n'aimait pas Molière, Marivaux entretient un rapport étroit avec l'œuvre de ce dernier. Presque tout l'art théâtral de Marivaux est issu de la lecture de ses œuvres, qui influencent aussi ses romans : *La Vie de Marianne* (1731-1741) et *Le paysan parvenu* (1735), qui dénoncent l'un et l'autre l'hypocrisie, cible de Molière.

Ses œuvres théâtrales comprennent les différents types de comédie : comédies d'intrigue, comédies héroïques, comédies d'amour, comédies morales, qui traitent des questions de caractères, de mœurs et posent les grandes questions sociales et philosophiques. D'un simple regard sur l'œuvre globale de Marivaux, l'on perçoit des sujets identiques, à ceux de son prédécesseur. Pourtant, les comédies de Marivaux présentent une incontestable originalité. La notion de « marivaudage » : « son néologisme longtemps péjoratif désignant le bavardage précieux d'un dramaturge plus soucieux d'analyser les sentiments que de conduire les actions ou de peindre des caractères.¹¹ » est ici significatif. Un des buts principaux de Molière était la peinture des caractères, à travers lesquels il critiquait la société et les mœurs de son temps. Ce ne fut pas là le cas de Marivaux, dont la psychologie des personnages se distingue nettement de celle de Molière. Bien que Molière apparaisse entre les lignes de ses œuvres, Marivaux réussit à se distinguer de Molière, qui lui aussi se fait l'écho de Térence, de Plaute, de Scarron, de Corneille et de *la commedia dell'arte*.

¹⁰ MARIVAUX, *Théâtre complet, Préface de Marcel Arland*, Paris, NRF-Librairie Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. XVII

¹¹ HAMON, Philippe, ROGER-VASSELIN, Denis, *LE ROBERT des grands écrivains de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p. 802

L'intertextualité¹² entre la dramaturgie de Marivaux et celle de Molière a déjà fait l'objet de l'étude *Marivaux and Molière : a comparison* du critique américain Alfred Cismaru. Celui-ci fut un des premiers critiques que se pencha précisément sur la corrélation entre les œuvres de ces deux dramaturges. Il faut souligner que cette étude nous a servi de point de départ pour l'approfondissement de la problématique abordée par Cismaru :

À côté de l'originalité de Molière, l'on est souvent tenté de définir Marivaux en tant que pâle imitateur de l'auteur classique. Néanmoins, ce serait aussi probablement le cas dans la comparaison entre la grande partie des dramaturges et le maître du théâtre du XVII^e siècle. Marivaux peut en effet se tenir debout. Mais malgré tout ce qu'il aurait dit et pensé sur Molière, dans beaucoup de ses comédies, il eut recours à la réécriture des épisodes et des thématiques rendus célèbres par son prédécesseur.¹³ (Traduction de l'auteur)

1.2.1. Les traits des pères et des valets de Molière dans *Le Père prudent et équitable* ou *Crispin l'heureux fourbe* (1712)

Nous nous pencherons tout d'abord sur la première pièce de Marivaux, jouée à Limoges en 1706. *Le père prudent et équitable* ou *Crispin l'heureux fourbe* a été publié anonymement en 1712, sous la protection de Fontenelle (1657-1757), grâce à qui Marivaux prit le parti des Modernes dans la querelle des Anciens et des Modernes. Il l'écrivit en huit jours, pour montrer, par défi, comment il était facile de composer une comédie. Elle ne comporte qu'un acte en vers, où les éléments du théâtre de Molière sont évidents :

Démocrite est ce père prudent et équitable, qui veut marier sa fille Philine avec un homme appartenant au niveau social le plus élevé. Il choisit très prudemment trois hommes d'après son goût : Ariste, un vieux barbon, un chevalier et un homme de finance, parmi lesquels sa fille doit choisir son futur époux. Néanmoins, Philine a déjà promis son cœur à Cléandre, dont le statut social ne satisfera jamais Démocrite. Un tel père, qui tente de marier son enfant en suivant ses propres désirs et ses intérêts et en ignorant les sentiments de sa fille, semble tout droit sorti de la

¹² « Je le [l'intertextualité] définis pour ma part, d'une manière sous doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » (GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8)

¹³ "Next to the vigor of Molière one might be tempted to see only the pallor of Marivaux. Yet that probably would be the case in a comparison between most playwrights and the seventeenth-century master. Marivaux can and does stand on his feet. But in spite of what he reported to have said and thought of Molière, in many of his plays he relied upon episodes and themes made famous by his predecessor." CISMARU, Alfred, *Marivaux and Molière : a comparison*, Lubbock, Texas, Texas Tech Press, 1977, p. 132

comédie de Molière. En effet, son profil de père autoritaire et avare, caractéristique par « son sadisme de tyran familial »¹⁴, ressemble fortement à ses homologues moliéresques comme : Orgon du *Tartuffe*, qui destine sa fille Mariane, qui aime Valère, à l'homme qui l'éblouit complètement par son hypocrisie : Tartuffe ; Harpagon de *L'Avare*, dont les enfants Cléante et Élise dépendent de l'avarice de leur père, qui décide de leur destin au lieu qu'ils le fassent eux-mêmes ; puis, Oronte de *Monsieur de Pourceaugnac*, qui malgré l'amour de sa fille Julie pour Éraste, veut la marier avec Pourceaugnac, qui est d'après lui un homme de qualité parfait pour faire partie de leur famille.

Le personnage de la servante Toinette est très particulier aussi. Premièrement, Marivaux emprunte le nom de ce personnage ainsi que son rôle de servante fidèle à la dernière comédie de Molière *Le Malade imaginaire*, où nous avons également une servante, dont le nom est Toinette, qui essaie de guérir Argan de son hypocondrie. Ensuite, Toinette de Marivaux peut apparaître à la fois comme une réincarnation de la servante Dorine du *Tartuffe*, qui veut aider les amants Mariane et Valère à s'échapper des griffes d'Orgon pour finalement se marier.

La querelle entre les deux amoureux dans la scène II de la pièce de Marivaux ressemble, par sa forme et son rythme, à la querelle entre Mariane et Valère dans *Le Tartuffe* de Molière. Cléandre, comme Valère, est conscient que le père de sa fiancée choisit pour elle un autre époux. Il espère qu'elle réussira à convaincre son père de changer d'avis, mais comme cette mission est presque impossible, cela provoque la jalousie chez lui. Les deux couples amoureux, fâchés à cause du comportement neutre de leurs partenaires se disputent. Valère et Cléandre demandent à leurs fiancées ce que sont leurs sentiments à ce sujet, mais elles donnent une réponse neutre.

Chez Marivaux, le début de cette dispute est présenté de la manière suivante dans la scène II :

CLÉNDRE : N'avez-vous pu, Madame, adoucir votre père ?
À nous unir tous deux est-il toujours contraire ?
PHILINE : Oui, Cléandre.
CLÉNDRE : À quoi donc vous déterminez-vous ?
PHILINE : À rien.¹⁵

Dans le cas des amants de Molière, nous avons presque la même dissonance, qui apparaît notamment dans la réponse négative de la fiancée :

¹⁴ AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, op.cit.*, p. 366

¹⁵ MARIVAUX, *Théâtre complet, Le père prudent et équitable ou Crispin, l'heureux fourbe, op.cit.*, sc. 2 p. 6-7

VALÈRE : On vient de débiter, Madame, une nouvelle
 Que je ne savais pas, et qui sans doute est belle.
 MARIANE : Quoi ?
 VALÈRE : Que vous épousez Tartuffe.
 MARIANE : Il est certain que mon père s'est mis en tête ce dessein.
 VALÈRE : Votre père, Madame...
 MARIANE : A changé de visée :
 La Chose vient par lui de m'être proposée.
 VALÈRE : Quoi ? Sérieusement ?
 MARIANE : Oui, sérieusement.
 Il s'est pour cet hymen déclaré hautement.
 VALÈRE : Et quel est le dessein où votre âme s'arrête,
 Madame ?
 MARIANE : Je ne sais. ¹⁶

Mécontents de la réponse de leur amante, Valère et Cléandre entament une dispute plus intense que provoque le comportement apparemment indifférent de Mariane et Philine.

Cléandre de Marivaux est déçu de la froideur de Philine, qui, elle-même ne peut pas supporter l'expression du doute et de la crainte dans la bouche de son amour :

PHILINE : Doutez-vous que mon cœur,
 Cher Clénadre, avec vous ne partage vos craintes ?
 De nos communs chagrins je ressens les atteintes ;
 Mais quel remède, enfin, y pourrai-je apporter ?
 Mon père me contraint, puis-je lui résister ?
 De trois maris offerts il faut que je choisisse,
 Et ce choix à mon cœur est un cruel supplice.
 Mais à quoi me résoudre en cette extrémité,
 Si de ces trois partis mon père est entêté ?
 Qu'exigez-vous de moi ?
 CLÉANDRE : À quoi bon le dire,
 Philine, si l'amour n'a pas pu vous instruire ?
 Il est des moyens sûrs, et quand on aime bien...
 PHILINE : Arrêtez, je comprends, mais je n'en ferai rien.
 Si mon amour m'est cher, ma vertu m'est plus chère.
 Non, attendez de moi rien que lui soit contraire ;
 De ces moyens si sûrs ne me parlez jamais.
 CLÉANDRE : Quoi ?
 PHILINE : Si vous m'en parlez, je vous fuis désormais.
 CLÉANDRE : Eh bien ! Fuyez, ingrate, et riez de ma perte.
 Votre injuste froideur est enfin découverte. ¹⁷

La querelle de Mariane et Valère dans l'acte II du *Tartuffe* de Molière semble être une esquisse de la querelle mise en scène par Marivaux. Nous y percevons les mêmes éléments que

¹⁶ MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, Paris, GF Flammarion, 2008, acte II, sc. 4, v. 685-694

¹⁷ MARIVAUX, *Théâtre complet, Le père prudent et équitable ou Crispin, l'heureux fourbe*, op.cit., sc. 3, p. 7

chez Marivaux : Mariane se trouve dans une situation marquée par l'absence de résolution, elle est obligée d'épouser l'homme qui lui est destiné par son père ; Valère ne peut pas comprendre cela et il essaie de faire porter la culpabilité à Mariane, qui est offensée comme Philine l'est. Enfin, Valère, comme Cléandre, fait appel à la notion de perte :

MARIANE : Ne parlons point de cela, je vous prie.
Vous m'avez dit tout franc que je dois accepter
Celui que pour époux on me veut présenter ;
Et je déclare, moi, que je prétends le faire ;
Puisque vous m'en donnez le conseil salutaire.
VALÈRE : Ne vous excusez point sur mes intentions.
Vous aviez pris déjà vos résolutions ;
Et vous vous saisissez d'un prétexte frivole.
Pour vous autoriser à manquer de parole.
MARIANE : Il est vrai, c'est bien dit.
VALÈRE : Sans doute et votre cœur
N'a jamais eu pour moi une véritable ardeur.
MARIANE : Hélas ! Permis à vous d'avoir cette pensée.
VALÈRE : Oui, oui, permis à moi ; mais mon âme offensée
Vous parviendra peut-être en un pareil dessein ;
Et je sais où porter et mes vœux et ma main.
MARIANE : Ah ! Je n'en doute point ; et les ardeurs qu'excite
Le mérite...
VALÈRE : Mon Dieu, laissons là le mérite ;
J'en ai fort peu sans doute et en faites foi.
Mais j'espère aux bontés qu'une autre aura pour moi ;
Et j'en sais de qui l'âme, à me retraite ouverte,
Consentira sans honte à réparer ma perte. ¹⁸

Dans la comédie de Marivaux, la querelle dure jusqu'à l'apparition de Toinette et dans celle de Molière jusqu'à l'apparition de Dorine. Les deux servantes représentent une voie raisonnable, parce qu'elles essaient de calmer les étincelles de colère entre les amoureux. Nous avons par ailleurs même la notion de « badinage » dans les deux scènes :

TOINETTE : Eh bien ! Finissez-vous ? Toi, Crispin, tient ton maître.
Hélas ! Que vous avez de peine à vous connaître ! [...]
Hélas ! Beau Cupidon ! Le douillet personnage !
Mais, Madame, en un mot, cessez ce badinage.
Votre père viendra. ¹⁹

Dorine, par son comportement et ses paroles, représente le prédécesseur de Toinette, qui semble reprendre son rôle dans la première comédie de Marivaux :

¹⁸ MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, *op.cit.*, acte II, sc. 4, v. 706-726

¹⁹ MARIVAUX, *Théâtre complet, Le père prudent et équitable ou Crispin, l'heureux fourbe*, *op.cit.*, sc. 3 p. 10

DORINE : Encor ? Diantre soit fait de vous si je le veux !
Cessez ce badinage, ce venez çà tous deux. [...]
Vous bien remettre ensemble, et vous tirer d'affaire.
Êtes-vous fou d'avoir un pareil démêlé ? ²⁰

Dans *Le père prudent et équitable*, le personnage qui doit aussi être pris en compte est Crispin, valet de Cléandre, qui est un auxiliaire de Toinette pour conforter la liaison des deux amoureux. Crispin est un heureux fourbe, ce qui apparaît d'ailleurs dans le sous-titre de la pièce. Ce personnage est issu de *la commedia dell'arte*, qui fut une source d'inspiration aussi bien pour Molière que pour Marivaux. Crispin représente peut-être une sorte de réincarnation de Scapin, le valet des comédies de Molière. Nous avons également la ressemblance sonore de leurs noms d'origine italienne : Scapin-Crispin. Crispin apparaît dans plusieurs comédies de Marivaux. En même temps, il est présent chez Lesage, lui aussi influencé par Molière. Dans le chapitre suivant, l'on connaîtra Arlequin, qui issu du théâtre italien, représente avec Crispin, des homologues des valets de Molière. Même si Marivaux voulait rester fidèle au théâtre français, l'influence du théâtre italien à l'époque était inévitable.

Dans sa peinture, Jean-Antoine Watteau, grand peintre du XVIII^e siècle, réunit tous ces personnages du théâtre italien, présents à la fois dans l'œuvre de Molière et dans celle de Marivaux. Dans ce tableau *L'amour au théâtre italien*²¹ (1717) on peut apercevoir Scaramouche, le maître de Molière, qui leur transmet les principes de *la commedia dell'arte* :



Figure 1 : Antoine Watteau - *L'amour au théâtre italien* (1718)

²⁰ MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, op.cit., acte II, sc. 4, v. 766-771

²¹ WATTEAU, Antoine, *L'amour au théâtre italien*, 1718, huile sur toile, Staatliche Museen, Berlin, 37 x 48 cm

Le motif du travestissement est présent dans *Le père prudent et équitable*. Ce motif apparaîtra également dans les comédies ultérieures de Marivaux. Or, l'œuvre de Molière est dominée par le thème du travestissement, notamment du côté des valets, qui veulent aider les amoureux à éviter les obstacles qui les empêchent de se marier. Dans l'acte II de *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, Lucette, qui se dit Gasconne, se déguise pour jouer la femme de Pourceaugnac afin de convaincre Oronte, que l'homme qu'il destina à sa fille, est un trompeur déjà marié :

LUCETTE : Quaign'inpudensso! Et coussy, miserable, nou te soubenes plus de la pauro Françon, et del paure Jeanet, que soun lous fruits de nostre mariage?

NÉRINE : Bayez un peu l'insolence. Quoy? Tu ne te souviens mie de chette pauvre ainfaïn, no petite Madelaine, que tu m'as laichée pour gaïge de ta foy?

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Voilà deux impudentes carognes!

LUCETTE : Beny Françon, beny, Jeanet, beny, toustou, beny, toustoune, beny fayre beyre à un payre dénaturat la duretat qu'el a per nautres.

NÉRINE : Venez, Madelaine, me n'ainfaïn, venez-ves-en ichy faire honte à vo père de l'inpudainche qu'il a.

JEANET, FANCHON, MADELAINE : Ah mon papa, mon papa, mon papa.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Diantre soit des petits fils de putains.

LUCETTE : Coussy, trayte, tu nou sios pas dins la darnière confusiu, de ressaupre à tal tous enfants, et de ferma l'aureillo à la tendresso paternello? Tu nou m'escaperas pas, infame, yeu te boli seguy per tout, et te reproucha ton crime jusquos à tant que me sio beniado, et que t'ayo fayt penia, couqui, te boli fayré penia.

NÉRINE : Ne rougis-tu mie de dire ches mots-là, et d'estre insainsible aux caïresses de chette pauvre ainfaïn? Tu ne te sauveras mie de mes pattes; et en dépit de tes dains, je feray bien voir que je sis ta femme, et je te feray pindre.

LES ENFANTS, tous ensemble : Mon papa, mon papa, mon papa.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Au secours, au secours, où fuirai-je? Je n'en puis plus.

ORONTE : Allez, vous ferez bien de le faire punir, et il mérite d'être pendu.²²

Dans la première comédie de Marivaux, c'est Crispin qui se déguise en femme. Ensuite, il se présente à Démocrite comme l'épouse du chevalier de Minardinière, un de ses gendres potentiels, pour atteindre le même but à la manière de la Lucette de Molière :

CRISPIN : (*déguisé en femme*) Hélas ! Par les sanglots ma voix est arrêtée :

Mais enfin, il est temps d'avouer mon malheur.

Daïgne le juste ciel terminer ma douleur !

J'aime depuis longtemps un chevalier parjure,

Qui sut de ses serments déguiser l'imposture.

Le cruel ! J'eus pitié de tous ses feintes tourments ;

Hélas ! De son bonheur je hâtai les moments.

Je l'épousai, Monsieur : mais notre mariage,

²² MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac*, Tout Molière, le Site de référence sur l'œuvre de Molière, <http://www.toutmoliere.net/monsieur-de-pourceaugnac,44.html>, 1670, acte II, sc. 8

À l'insu des parents, se fit dans un village ;
 Et, croyant avoir mis ma conscience en repos,
 Je me livrai, Monsieur, pour comble de tous maux.
 Il différa toujours de l'avouer pour femme.
 Je répandis des pleurs pour attendre son âme.
 Hélas ! Épargnez-moi ce triste souvenir.
 Et ne remédions qu'aux maux de l'avenir.
 Cet ingrat chevalier épouse votre fille !
 DÉMOCRITE : Quoi! C'est celui qui veut entrer dans ma famille ?
 CRISPIN : Lui-même ! Vous voyez la noire trahison.
 DÉMOCRITE : Cette action est noire.²³

En même temps, Crispin essaie de convaincre Démocrite que son futur gendre est un ivrogne tandis que Sbrigani, homme d'intrigue dans *Monsieur de Pourceaugnac*, également inclus dans l'action de la réalisation du mariage entre Julie et son amant, révèle à Oronte que Pourceaugnac doit une grande somme d'argent. La pièce se termine comme la majorité des comédies de Molière, où le personnage du père têtue, qui, après avoir été convaincu par les valets ingénieux, bannit les gendres de son choix et permet le mariage de ses enfants avec les élus de leur choix. Tel est le cas d'Orgon, qui, après le dévoilement de l'hypocrisie de Tartuffe, donne la main de Mariane à Cléante ; tel est aussi le cas d'Oronte, qui, débarrassé de Pourceaugnac, permet l'hymen de sa fille Julie et d'Éraste, et finalement, il en est de même de Démocrite dans la pièce de Marivaux, qui, après de nombreuses péripéties, salue du fond de son âme le mariage entre Philine et Cléandre.

Dans *Le Dénouement imprévu* (1724) de Marivaux, nous avons la même situation que dans sa première pièce (*Monsieur Argante*, qui, comme Démocrite, veut marier sa fille Mademoiselle Argante avec un gentilhomme Éraste).

M.ARGANTE : C'est ma fille qui vous fait parler, je le vois bien ; mais il n'en sera pourtant que ce que j'ai résolu ; elle épousera aujourd'hui celui que j'attends. Je lui fais un grand tort, en vérité, de lui donner un homme pour le moins aussi riche que ce fainéant de Dorante, et pour qui avec cela est gentilhomme.²⁴

Néanmoins, il se décide pour une fin « imprévue », comme le titre en témoigne. Après avoir emprunté à Molière le nom du héros Éraste, Marivaux achève sa comédie sur la décision de la fille de se marier avec l'homme choisi par son père et non pas avec celui qu'elle aime. Il semble bien que Marivaux ait voulu se démarquer d'une comédie moliéresque telle que *Monsieur de Pourceaugnac*.

²³ MARIVAUX, *Théâtre complet, Le père prudent et équitable ou Crispin, l'heureux fourbe*, op.cit., sc. 21, p. 36-37

²⁴ Id., *Le dénouement imprévu*, sc. 2, p. 404

1.2.2. La réincarnation d'Arnolphe de Molière dans *Arlequin, poli par l'amour* (1720)

Cette pastorale comique²⁵ a été représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du duc d'Orléans en 1720. Une pastorale met en scène ordinairement l'histoire d'amour d'un berger et d'une bergère, empêchée par des obstacles. La pièce est de plus enrichie de parties musicales et d'éléments fantastiques. *Arlequin, poli par l'amour* reprend certaines règles du théâtre classique et respecte le concept de la pastorale (présence de bergers, dimension fantastique). Par sa forme et par son sujet, cette pièce fait écho aux pastorales comiques de Molière : *Mélicerte*, (la pièce commandée par Louis XIV pour s'insérer dans *Le Ballet des Muses*, grande fête donnée à la cour pour marquer la fin du deuil officiel imposé par la mort de la reine-mère Anne d'Autriche) et *La Pastorale comique* (la pièce qui remplaça *Mélicerte*). *La Pastorale comique* mécontenta d'ailleurs Molière, qui refusait que Michel Baron y jouât le rôle de personnage principal : Myrtil. L'on peut deviner pourquoi : cette pièce est écrite en 1666, la même année que *Le Misanthrope*.²⁶

Arlequin poli par l'amour reprend néanmoins le sujet d'une des plus grandes comédies de Molière : *L'École des femmes*. La pièce de Marivaux met en scène une vieille fée, qui enlève jeune Arlequin en le soumettant à sa volonté et en lui donnant une éducation, dont les effets devraient faire de lui un époux idéal. C'est là une situation identique à celle du vieux barbon Arnolphe et de la jeune et naïve Agnès dans la pièce de Molière. La Fée tente de faire d'Arlequin un homme parfait, qui saura accomplir tous ses désirs pendant leur mariage. L'éducation, qu'elle lui donne depuis son adoption, doit également le rendre indifférent aux cœurs des autres femmes. Les yeux d'Arlequin ne doivent être destinés qu'à elle. Il y a là encore une fois identité avec la pièce de Molière.

La pièce s'ouvre sur la conversation entre La Fée et son domestique Trivelin. Il y a là une nette similitude avec la scène d'ouverture de *L'École des femmes* et le dialogue d'Arnolphe et son ami Chrysalde, qui parlent de l'éducation d'Agnès :

TRIVELIN : Mais si le jeune homme n'est jamais ni plus amoureux ni plus spirituel, si l'éducation que vous tâchez de lui donner ne réussit pas, vous épouserez donc Merlin ?

LA FÉE : Non, car, en l'épousant même, je ne pourrais me déterminer à perdre de vue l'autre ; et si jamais il venait à m'aimer, toute mariée que je serais, je veux bien te l'avouer, je ne ferais pas à moi.²⁷

²⁵ Le genre qui vit le jour au XVII^e siècle.

²⁶ Voir page 21.

²⁷ *Id.*, *Arlequin poli par l'amour, op.cit.*, sc. 1, p. 59

Arnolphe et Chrysalde discutent presque du même sujet. Arnolphe veut avoir « une sottie » pour épouse, mais, comme son ami l'affirme, cette éducation ne peut pas être nécessairement efficace :

ARNOLPHE : Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer.
CHRYSALDE : Une femme stupide est donc votre marotte ?
ARNOLPHE : Tant, que j'aimerais mieux une laide bien sottie
Qu'une femme fort belle avec beaucoup d'esprit
CHRYSALDE : L'esprit et la beauté...
ARNOLPHE : L'honnêteté suffit.
CHRYSALDE : [...] Une femme d'esprit peut trahir son devoir ;
Mais il faut pour le moins qu'elle ose le vouloir ;
Et la stupide au sein peut manquer d'ordinaire,
Sans en avoir l'envie et sans penser le faire. ²⁸

Une des scènes les plus connues dans la pièce Molière est sans doute la scène où Arnolphe donne à Agnès à lire des maximes pour apprendre les règles du mariage et son rôle d'épouse. L'œuvre de Molière ici subit l'influence de La Rochefoucauld (1613-1650) et de ses *Maximes*. Marivaux, en suivant peut-être l'exemple de son prédécesseur, a recours à une sorte de maxime dans le chant de la scène III. La Fée invite les chanteurs et des danseurs, qui doivent, apprendre à Arlequin, qui est assis en face d'elle, à l'aimer. « LE CHANTEUR : (*en montrant la fée*) Voyez-vous cet objet charmant ? Ses yeux dont l'ardeur étincelle vous répètent à tout moment : Beau brunet, l'amour vous appelle. »²⁹

La jalousie est un autre thème commun aux deux pièces. La Fée, comme Arnolphe, ne peut pas supporter la présence d'une autre femme dans la vie de celui qu'elle a enlevé et choisi pour mari. Silvia, jeune bergère envahit le cœur d'Arlequin, comme Agnès chez Molière touche le cœur d'Horace. La Fée, enragée et déçue, comprend que son éducation n'a pas eu d'effets et qu'Arlequin possède de l'esprit, malgré sa lutte persistante pour le rendre ignorant et incapable de la tromper :

LA FÉE : *au désespoir et avec feu* : Il a de l'esprit. Trivelin, il en a, et je n'en suis pas mieux ; je suis plus folle que jamais. Ah ! Quel coup pour moi ! Que le petit ingrat vient de me paraître aimable ! As-tu comme il est changé. As-tu remarqué de quel air il me parlait ? Combien sa physionomie était devenue fine ? Et ce n'est pas moi

²⁸ MOLIÈRE, *L'École des femmes*, Paris, GF Flammarion, 2001, acte I, sc. 1, v. 101-115

²⁹ MARIVAUX, *Théâtre complet, Arlequin poli par l'amour*, *op.cit.*, sc. 3, p. 61

qu'il tient toutes ses grâces-là ! Il a déjà de la délicatesse de sentiment ; il s'est retenu, il n'ose me dire à qui appartient le mouchoir ; il devine que j'en serais jalouse. Ah ! Qu'il faut qu'il ait pris d'amour pour avoir tant d'esprit.³⁰

Son homologue moliéresque est également étonné et jaloux. Il ne peut pas croire qu'Agnès a tant d'esprit et qu'elle est capable d'aimer un autre homme : « Il faut qu'on vous ait mise à quelque bonne école. Que diantre tout d'un coup vous en tant appris ? Vous ne craignez donc plus de trouver des esprits ? »³¹ Il est évident que dans les deux pièces, le maître qui fait venir de l'esprit est l'amour. « Il le faut avouer, l'amour est un grand maître, et donne de l'esprit à la plus innocente.³² Ni Arnolphe, ni la Fée n'ont été capables de l'arrêter, malgré leur jalousie et leurs règles. Et Agnès et Arlequin n'étaient pas si naïfs que leurs maîtres le croyaient.

1.2.3. La mélancolie amoureuse de *La Princesse d'Élide* de Molière dans *La Surprise de l'amour* (1722)

La Surprise de l'amour traite du conflit entre le monde masculin et le monde féminin. Ce thème apparaît très souvent dans les comédies de Molière : *George Dandin*, *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire*, *L'École des maris*, *L'École des femmes* et *La jalousie d'un barbouillé*.

Les personnages principaux sont Léléo et la Comtesse, qui, tous les deux déçus par l'amour, refusent d'aimer et d'être aimés. Il paraît que cette dimension de la pièce de Marivaux relève de l'expérience personnelle de l'auteur lui-même : « Une première aventure sentimentale le [Marivaux] rend misanthrope et lui donne une idée sérieuse de l'amour. »³³ De plus, Léléo ne peut même pas supporter la présence de l'amour dans son environnement de sorte que sa déception interdit le mariage entre sa servante Jacqueline et le jardinier de la Comtesse Pierre. Ces personnages de Marivaux, par ce dégoût qu'ils ressentent à l'égard de l'amour, sont en fait les héritiers des personnages de la comédie galante de Molière : *La Princesse d'Élide*. *La surprise de l'amour* reprend l'action de la pièce de Molière, où l'on trouve le prince Euryale et la princesse d'Élide, qui sont également deux « misanthropes d'amour. » En même temps, Arlequin,

³⁰ *Ibid.*, sc. 8, p. 69

³¹ MOLIÈRE, *L'École des femmes*, *op.cit.*, acte II, sc. 4, p. 127

³² *Ibid.*, acte III, sc. 4, p. 93

³³ TRAHARD, Pierre, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789)*, Tome I, Paris, Ancienne librairie Furne, Boivin et Cie, Éditeurs, 1931, p. 35

le valet de Lélio et Arbate, le domestique d'Euryale sont les compagnons de leurs maîtres dans la tristesse.

Dans la scène 2 de l'acte I de la pièce de Marivaux, la conversation entre Lélio et Arlequin, d'une manière sombre et mélancolique, exprime leur déception amoureuse. La tristesse et la mélancolie sont très présentes dans cette scène :

LÉLIO : Le temps est sombre aujourd'hui.
ARLEQUIN : Ma foi, oui, il est aussi mélancolique que nous.
LÉLIO : Oh ! On n'est pas toujours dans la même disposition ; l'esprit, aussi bien que le temps, est sujet à des nuages.
ARLEQUIN : Pour moi, quand mon esprit va bien, je ne m'embrasse guère du brouillard.
LÉLIO : Tout le monde est assez de même.
ARLEQUIN : Mais je trouve toujours le temps vilain, quand je suis triste.
LÉLIO : C'est que tu as quelque chose qui te chagrine.³⁴

Dans la scène 1 de l'acte I de la pièce de Molière *La Princesse d'Élide*, la même tonalité mélancolique que dans l'extrait de Marivaux est perceptible. Euryale et Arbate discutent de l'amour et des faiblesses du cœur comme le font leurs homologues du théâtre au XVIII^e siècle. L'unique différence est la forme : la pièce de Marivaux est écrite en prose, tandis que celle de Molière est versifiée :

ARBATE : Ce silence rêveur, dont la sombre habitude
Vous fait à tous moments chercher la solitude,
Ces longs soupirs que laisse échapper votre cœur,
Et ces fixes regards si chargé de langueur
Disent beaucoup sans doute à des gens de mon âge,
Et je pense, seigneur, entendre ce langage ;
Mais sans votre congé, de peur de trop risquer,
Je n'ose m'enhardir jusqu'à l'expliquer.
EURYALE : Explique, explique, Arbate, avec toute licence
Ces soupirs, ces regards, et ce morne silence.
Je te permets ici de dire que l'amour
M'a rangé sous les lois, et me brave à son tour,
Et je consens encor que tu me fasses honte
Des faiblesses d'un cœur qui souffre qu'on le dompte.³⁵

Cette comédie présente également une sorte de critique des femmes. Lélio et Arlequin insistent sur le fait que la raison de tous les malheurs du monde est le genre féminin. Une critique de même nature est un des motifs principaux du théâtre de Molière, comme dans *La princesse*

³⁴ MARIVAUX, *Théâtre complet, La Surprise de l'amour, op. cit.*, acte I, sc. 2, p. 142

³⁵ MOLIÈRE, *Œuvres complètes II, La princesse d'Élide*, Paris, GF Flammarion, 1965, acte I, sc. 1, v. 1-14

d'*Élide* et comme dans la grande comédie de Molière *L'École des femmes*.

Dans ces trois pièces, les auteurs emploient la métaphore de « l'animal » pour désigner la femme. En même temps, les hommes s'y voient comme des esclaves des femmes, soumis à leur volonté. Chez Marivaux, la conversation entre le maître et son valet en témoigne :

LÉLIO : Eh ! Mon cher enfant, la vipère n'ôte que la vie. Femmes, vous nous ravissez notre raison, notre liberté, notre repos ; vous nous ravissez à nous-mêmes, et vous nous laissez vivre ! Ne voilà-t-il pas des hommes en bel état après ? Des pauvres fous, des hommes troublés, ivres de douleur ou de joie, toujours en convulsion, des esclaves ! Et à qui appartiennent ces esclaves ? À des femmes. Et qu'est-ce que c'est qu'une femme ?

ARLEQUIN : En vérité, c'est pourtant un joli petit animal que cette femme, un joli petit chat ; c'est dommage qu'il ait tant de griffes.³⁶

La critique cruelle des femmes par Molière, critique qui fit demander à certaines femmes l'interdiction de la pièce *L'École des femmes* en 1662, a sans doute servi de modèle à Marivaux. La célèbre tirade d'Arnolphe, concernant l'esprit des femmes, est inévitable dans la comparaison entre ces deux auteurs dramatiques :

Chose étrange d'aimer, et que pour ces traîtresses
Les hommes soient sujets à de telles faiblesses !
Tout le monde connaît leur imperfection :
Ce n'est qu'extravagance et qu'indiscrétion ;
Leur esprit est méchant, et leur âme fragile ;
Il n'est rien de plus faibles et de plus imbéciles,
Rien de plus infidèle ; et malgré tout cela,
Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là.³⁷

Comme on a déjà signalé, les femmes à travers le prisme du terme dégradateur « les animaux » apparaissent également dans *La princesse d'Élide*. Les paroles suivantes sont prononcées par Moron, qui, par son langage et son comportement, symbolise une sorte de prédécesseur d'Arlequin dans la pièce de Marivaux :

Les femmes sont des animaux d'un naturel bizarre ; nous les gâtons par nos douceurs ; et je crois tout de bon que nous les verrions nous courir, sans tous ces respects et ces soumissions où les hommes les acoquinent.³⁸

Comme la fin de la pièce approche, l'amour envahit peu à peu les cœurs de Lélío et de la Comtesse, malgré leur aversion pour l'amour. C'est pour cette raison que cette comédie est

³⁶ MARIVAUX, *Théâtre complet, La Surprise de l'amour, op. cit.*, acte I, sc. 2, p. 144

³⁷ MOLIÈRE, *L'École des femmes, op.cit.*, acte V, sc.4, v. 1572-1579

³⁸ *Id.*, *Œuvres complètes II, La princesse d'Élide, op.cit.*, acte III, sc. 2, p. 230

intitulée *Le Surprise de l'amour*. Les deux héros ne peuvent pas éviter l'amour, bien qu'ils se battent pour le faire. C'est aussi le cas dans la pièce de Molière. Princesse d'Élide et Euryale ne réussissent pas non plus à résister aux sentiments.

Pourtant, au début, la Comtesse ne veut pas accepter le fait d'être amoureuse, même si elle sait que c'est une vérité au fond de son âme. Elle s'efforce de rester raisonnable. Mais, dans la scène 2 de l'acte III, Colombine, sa servante et la voix de son cœur, essaie de dévoiler les sentiments de sa maîtresse, qui n'est pas encore prête à les accepter.

COLOMBINE : Tenez, Madame, dussiez-vous me quereller, vous aimez cet homme à qui vous ne voulez point de mal. Oui, vous l'aimez.

LA COMTESSE : Retirez-vous.

COLOMBINE : Je vous demande pardon.

LA COMTESSE : Retirez-vous, vous dis-je ; j'aurai soin demain de vous payer et de vous renvoyer à Paris.

COLOMBINE : Madame, il n'y a que l'intention de punissable, et je fais serment que je n'ai eu nul dessein de vous fâcher ; je vous respecte et je vous aime, vous le savez. [...]

LA COMTESSE : Colombine !

COLOMBINE : Madame ?

LA COMTESSE : Après tout, aurais-tu raison ? Est-ce que j'aimerais ?

COLOMBINE : Je crois que oui : mais, d'où vient vous faire un si grand monstre de cela ? Eh bien ! Vous aimez ; voilà qui est bien rare !

LA COMTESSE : Non, je n'aime point encore.³⁹

La Comtesse de Marivaux partage le même destin que la Princesse de Molière, qui n'a pas le courage de confesser que l'amour a déjà réalisé sa mission. Elle veut faire retirer Moron dès qu'il prononce cette vérité incontestable, mais en réalité, elle en est consciente. Évidemment, la scène 6 de l'acte II dans la pièce de Molière semble être l'esquisse de celle de Marivaux :

MORON : Ma foi, Madame, avouons la dette : vous voudriez qu'il fût à vous ; et dans toutes vos actions il est aisé de voir que vous aimez un peu ce jeune prince.

LA PRINCESSE : Moi, je l'aime ? O Ciel ! Je l'aime ? Avez-vous l'insolence de prononcer ces paroles ? Sortez de ma vue, impudent, et ne vous présentez jamais devant moi.

MORON : Madame...

LA PRINCESSE : Retirez-vous d'ici, vous dis-je, ou je vous en ferai retirer d'une autre manière.

MORON : Ma foi, son cœur en a sa provision, et... *Il rencontre un regard de la Princesse, qui l'oblige à se retirer.*

LA PRINCESSE : [...] Sors de mon cœur, qui que tu sois, ennemi qui te caches.⁴⁰

Le dénouement de *La Princesse d'Élide* se déplace au XVIII^e siècle avec *La surprise de l'amour*. La Comtesse de Marivaux décide d'offrir son cœur adouci à Lélios, comme la Princesse

³⁹ MARIVAUX, *Théâtre complet, La Surprise de l'amour, op. cit.*, acte III, sc. 2, p. 183-184

⁴⁰ MOLIÈRE, *Œuvres complètes II, La princesse d'Élide, op.cit.*, acte IV, sc. 6, p. 241

de Molière, qui connaît finalement l'amour. L'amour entre les valets se réalise à la fin dans des deux pièces. C'est là encore un exemple précis de la réécriture de Molière par Marivaux.

1.2.4. « Le sot savant » de Molière réincarné dans *La Seconde surprise de l'amour* (1727)

Marivaux écrivit la suite de *La Surprise de l'amour* en 1727 sous le titre de *La Seconde surprise de l'amour*. C'est vraiment un double de la première pièce parce qu'elle reprend presque la même action que *La Surprise de l'amour*. La Marquise est triste et déçue par l'amour à cause de la mort de son mari. Dans *L'Inconstance dans la comédie du XVIII^e siècle*, Karine Bénac-Giroux estime que « les personnages marivaudiens semblent en proie à la fois à la crainte de perdre l'autre et à celle de n'être pas aimé. »⁴¹ Le motif du veuvage comme chez Molière avec Célimène dans *Le Misanthrope* est aussi présent dans la *Seconde surprise*. En même temps, cette pièce met en scène un vrai misanthrope. Il s'agit du Chevalier, le voisin de la Marquise, qui se trouve dans la même situation qu'elle. Il a perdu sa femme et il cultive désormais l'aversion pour l'amour et pour la vie. Au fur et à mesure, les deux personnages se trouvent dans un tourbillon qui les entraîne entre leur raison et les sentiments amoureux.

Cependant, nous insisterons pour une autre raison sur cette pièce quant à l'intertextualité entre Molière et Marivaux, parce que l'action est presque la même qu'avec la première *Surprise*, ce qui signifie que la ressemblance avec *La Princesse d'Élide* se répète.

La Marquise invite chez elle Monsieur Hortensius, un homme d'esprit, pédant et orgueilleux, pour enrichir son esprit grâce à ses connaissances. Suivant les caractéristiques de son personnage, Hortensius représente une sorte de mélange des trois personnages de Molière : Trissotin des *Femmes savantes*, Monsieur de Bobinet de *La Comtesse d'Escarbagnas* et le Maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme*.

Monsieur Hortensius connaît les sciences, le latin, emploie des expressions littéraires, mais il ne les utilise que comme un des moyens de réaliser son projet d'obtenir le cœur de la Marquise. Son prédécesseur Trissotin cultive le même art. Par sa préciosité, ses lectures et sa sagesse, il veut éblouir les femmes savantes : Philaminte, Armande et Bélise pour obtenir la main d'Henriette, l'une des filles de Philaminte, et leur richesse familiale, son but final. Néanmoins,

⁴¹ BÉNAC-GIROUX, Karine, *L'inconstance dans la comédie du XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 231

l'esprit d'Hortensius comme celui de Trissotin, n'est qu'apparemment cultivé. Comme on l'a déjà dit, ils ne s'en servent que pour réaliser leurs intérêts. Derrière leurs masques d'hommes d'esprit, on ne trouve que le vide. Pour décrire leurs personnages, on peut employer la phrase prononcée par Clitandre dans la scène 3 de l'acte IV dans *Les femmes savantes* : « Un sot savant est plus sot qu'un sot ignorant. »⁴²

Lisette, la servante de la Marquise, représente par ailleurs un double de Martine des *Femmes savantes* : toutes les deux sont des servantes obéissantes, des femmes ordinaires sans esprit, qui font tout pour l'amour. Et l'une et l'autre sont opposées à cette « érudition ignorante ». Dès la première apparition d'Hortensius dans la pièce, Lisette exprime son dégoût envers ce genre de gens. Elle pénètre au cœur de sa personnalité et de son hypocrisie « savante » dès les premiers moments :

LISETTE : Mais voici Monsieur Hortensius aussi chargé de livres qu'une bibliothèque. Que cet homme-là m'ennuie avec sa doctrine ignorante ! Quelle fantaisie à Madame d'avoir pris se personnages-là chez elle pour la conduire dans ses lectures et amuser sa douleur ! Que les femmes du monde ont de travers.⁴³

Leur conception de l'amour est aussi un lien commun entre tous ces personnages grotesques de la préciosité et de la fausse sagesse. Pour Hortensius, la philosophie est un mode de vie, qui exclut apparemment l'amour.

HORTENSIUS : Elles ne vous conviendraient pas : mais quel est votre chagrin ?

LUBIN : C'est l'amour ?

HORTENSIUS : Oh ! La philosophie ne veut pas qu'on prenne d'amour.

LUBIN : Oui, mais quand il est pris, que veut-elle qu'on fasse ?

HORTENSIUS : Qu'on y renonce, qu'on le laisse-là.⁴⁴

Cette réflexion sur l'amour, qui ne fait pas partie de l'esprit, est présente aussi dans *Les Femmes savantes* à travers le prisme des personnages de Trissotin et des trois femmes savantes. La scène qui en témoigne le mieux est la scène d'ouverture de la pièce avec la conversation entre deux sœurs : Armande, qui veut élever son esprit comme sa mère Philaminte et sa tante Bélise, et Henriette, qui n'est pas fascinée par la sagesse, ne se guide que par l'amour comme Martine, leur servante, et Lisette de Marivaux. Armande, par contre, considère que l'amour n'est destiné

⁴² MOLIÈRE, *Les femmes savantes*, Paris, Librairie Larousse, « Classiques Larousse », 1933, acte IV, sc. 3, v. 1295

⁴³ MARIVAUX, *Théâtre complet, La Seconde Surprise de l'amour, op.cit.*, acte I, sc. 4, p. 559

⁴⁴ *Ibid.*, acte I, sc. 14, p. 573

qu'aux gens d'un niveau plus bas que le leur :

ARMANDE : Mon Dieu, que votre esprit est d'un étage bas !
Que vous jouez au monde un petit personnage,
De vous claquemurer aux choses du ménage,
Et de n'entrevoir point de plaisirs plus touchants
Qu'un idole d'époux et des marmots d'enfants !
Laissez aux gens grossiers, aux personnages vulgaires,
Les bas amusements de ces sortes d'affaires.
À de plus hauts objets élevez vos désirs [...]
À l'esprit, comme nous, donnez-vous toute entière.⁴⁵

Une des scènes les plus connues dans *Les Femmes savantes* est la scène où Trissotin lit *Le Sonnet à la princesse Uranie* devant Philaminte, Bélise et Armande. Lors de sa lecture, dont le but est de séduire leurs esprits, elles sont émerveillées par les mots qui sortent de sa bouche et se trouvent dans une sorte de catharsis « artificielle ». Henriette est également présente, mais sa lecture ne la touche guère. On peut être les témoins de cette scène grâce au dessin⁴⁶ de Charles-Antoine Coppel IV (1694-1752), qui date du XVIII^e siècle : Trissotin au milieu, les femmes savantes autour de lui et Henriette à gauche désintéressée pas sa lecture et se détournant ostensiblement.



Figure 2 : Charles-Antoine Coppel IV - Trissotin qui lit à Philaminte, Bélise et Armande (1725-1726)

⁴⁵ MOLIÈRE, *Les femmes savantes*, op.cit., acte I, sc. 1, v. 26-36

⁴⁶ COYPEL IV, Charles-Antoine, *Trissotin qui lit à Philaminte, Bélise et Armande*, 1725-1726, Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, Etats-Unis, 21 x 30

La raison de la visite d'Hortensius chez la Marquise dans la pièce de Marivaux est presque la même. Il doit guérir son âme par les lectures d'Homère, de Virgile et d'Anacréon. Cependant, la Marquise n'est pas une « sottie ignorante » comme les femmes savantes et la comtesse d'Escarbagnas de Molière, qui ont tendance à entrer dans une société d'un plus haut niveau grâce aux lectures des faux savants comme Trissotin (dont le nom signifie *trois fois sot*) et Monsieur de Bobinet (qui enseigne Cicéron au fils de la Comtesse d'Escarbagnas). Celle-ci tente de guérir sa douleur provoquée par la perte de son mari et par sa déception amoureuse. C'est la différence entre cette femme de Marivaux et les personnages féminins de Molière. Pourtant, tous ces personnages de Molière et de Marivaux veulent enterrer l'amour pour n'importe quelle raison : au nom de la science comme les femmes savantes ou au nom de la déception amoureuse comme la Marquise de Marivaux. En réalité, ils supplient pour obtenir un peu d'amour du fond de leurs êtres. Les exemples d'Armande, jalouse de sa sœur à cause de son amour pour Clitandre dans *Les Femmes savantes* et de la Marquise, qui malgré sa déception, offre son cœur au Chevalier à la fin de *La Seconde surprise de l'amour* l'attestent. C'est là leur point commun.

Parmi Hortensius, Trissotin, Monsieur de Bobinet et le Maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, le savant peut-être le plus instruit est ce dernier, invité par Monsieur de Jourdain, qui a besoin de l'éducation pour se hisser dans la noblesse. À l'opposé de tous ces homologues moliéresques et d'Hortensius de Marivaux, il est le seul qui ne cache aucun intérêt sous le voile de sa sagesse. Toutes ces réincarnations des hommes peu instruits ou incultes de Molière se condensent encore une fois dans le personnage d'Hortensius de Marivaux. Ainsi, la critique des salonniers du siècle précédent perdure.

1.2.5. Les vices de Molière chez le personnage de Blaise dans *L'Héritier de village* (1725)

Les traits communs entre Marivaux et son prédécesseur Molière sont également présents dans *L'Héritier de village*, comédie en un acte et en prose. Sa forme prosaïque et le thème de l'avarice évoquent l'une des comédies les plus connues de Molière et une de ses rares pièces rédigées en prose : *L'Avare*.

Blaise, le personnage principal de la pièce, est un paysan typique, qui après avoir hérité une grande fortune de son frère avare, commence à se comporter comme lui et parallèlement comme le symbole moliéresque de l'avarice : Harpagon. « BLAISE : T'as raison, femme ; il

aimait trop l'usure et l'avarice ; il se plaignait trop le vivre, et j'ons opinion que cela l'a tué. »⁴⁷ Malgré l'opinion de son feu frère, il hérite non seulement de son argent, mais aussi son avarice, ce vice tant critiqué par Molière. L'auteur met l'accent sur cette présence de l'avarice, qui est désormais un élément inséparable de son héros, notamment dans la scène 7 où Blaise refuse de rendre l'argent qu'il doit au Fiscal. Cette scène semble un faible écho de l'avarice incurable d'Harpagon, constante de la pièce de Molière :

LE FISCAL : *riant* Ah ! Ah ! Ah ! J'entends ; votre fortune a haussé vos qualités. Soit, Monsieur Blaise, je me réjouis de votre aventure ; vos enfants viennent de me l'apprendre ; je vous en fais compliment, et je vous prie en même temps de me donner les cinquante francs que vous me devez depuis un mois.

BLAISE : Ça se vrai, je reconnais la dette ; mais je ne saurais la payer ; ça me serait reproché.

LE FISCAL : Comment ! Vous ne sauriez me payer ! Pourquoi ?

BLAISE : Parce que ça n'est pas daigne d'une personne de ma compétence ; ça me tournerait à confusion.⁴⁸

Si nous prenons en compte sa tentative d'adopter les signes distinctifs de la noblesse du gentilhomme, Blaise de Marivaux pourrait être aussi un avatar du personnage de Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Monsieur Jourdain, qui tente de devenir membre des couches sociales les plus élevées, réunit autour de lui toute une pléiade de maîtres de philosophie, de danse et de musique, dont la tâche est de l'instruire. Ainsi, Blaise, presque comme son prédécesseur, charge son valet Arlequin d'instruire ses propres enfants Colin et Colette, qui malgré tous les efforts ne réussissent pas à échapper à l'ignorance et à éradiquer leurs caractéristiques de paysans typiques. Il en allait de même pour Monsieur Jourdain, qui, à l'opposé de la famille de Blaise, n'est pas issu de la campagne, mais est originaire de Paris.

ARLEQUIN : *à part*, Ils sont encore plus bêtes que moi, profitons-en. (*Tout haut*) Oh ! Laissez-moi faire, Monsieur, je suis admirable pour élever une fille ; je sais lire et écrire dans le latin, dans le français, je chante gros comme un orgue, je fais de compliments ; d'ailleurs, je verse à boire comme un robinet de fontaine ; j'ai des perfections charmantes.⁴⁹

Outre Harpagon et Monsieur Jourdain et compte tenu du fait que l'action de *L'Héritier de village* se déroule à la campagne, Blaise réincarne évidemment le personnage principal de la pièce *George Dandin* de Molière. Il possède ainsi les traits caractéristiques de trois personnages du dramaturge du XVII^e siècle. Dans *L'Héritier de village*, deux noms de personnages sont

⁴⁷ MARIVAUX, *Théâtre complet, L'Héritier de village, op.cit.*, sc. 1, p. 456

⁴⁸ *Ibid.*, sc. 7, p. 471

⁴⁹ *Ibid.*, sc. 1, p. 458

empruntés à Molière : Claudine, qui est chez Molière la suivante d'Angélique, est chez Marivaux la femme de Blaise, et Colin, qui est chez Molière le valet de Dandin, est chez Marivaux le fils de Blaise. Dans le monologue d'ouverture de *George Dandin*, l'on peut percevoir les traits de caractère qu'on retrouvera plus tard chez Marivaux, dans le personnage de Blaise :

GEORGE DANDIN : Ah ! Qu'une femme demoiselle est une étrange affaire, et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veut s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme ! La noblesse de soi est bonne, c'est une chose considérable assurément ; mais elle est accompagnée de tant de mauvaises circonstances, qu'il est très bon de ne s'y point frotter ? Je suis devenu là-dessus savant à mes dépens, et connais le style des nobles lorsqu'ils nous font, nous autres, entrer dans leur famille. ⁵⁰

Claudine, l'épouse de Blaise, accompagne son riche mari dans la réalisation de ses tentatives d'anoblissement. Elle commence par se comporter comme les dames parisiennes en devenant une nouvelle « précieuse ridicule. » Néanmoins, malgré sa fortune et les expressions littéraires qu'elle essaie d'employer, ses efforts pour devenir une femme noble restent toujours marqués par la grossièreté. Elle est une copie « digne » de la Comtesse d'Escarbagnas de Molière. Toutes les deux veulent atteindre le niveau plus élevé, mais sans succès. En effet, elles ne sont que deux paysannes ordinaires. Dans la scène 2 de la pièce de Marivaux, Claudine se fâche contre Madame Damis et Le Chevalier en leur montrant de quelle façon ils doivent parler avec une femme « savante » comme elle :

CLAUDINE : Tenez, je vous parle à tous deux, car vous ne savez pas ce que vous dites, vous ne savez pas le *tu autem*. Boutez-vous à votre devoir, honorez ma parsonne, traitez-moi de Madame, demandez-moi comment se porte ma santé, mettez au bout quelque coup de chapeau, et pis vous vairais. Allons, commencez. ⁵¹

La Comtesse d'Escarbagnas, une paysanne typique anoblie, se comporte comme la Claudine de Marivaux. Dans la scène 3 de la pièce de Molière, la Comtesse donne les instructions à Criquet en ce qui concerne la manière de parler avec elle. Elle tâche de maîtriser la politesse, mais dans ses paroles l'on trouve des traces du langage vulgaire. Ainsi, on peut constater que Claudine est vraiment une sorte de double de ce personnage moliéresque.

LA COMTESSE : Hé bien ! Petit coquin, voilà encore de vos âneries : un laquais qui saurait vivre aurait été parler tout bas à la demoiselle suivante, qui serait venue dire doucement à l'oreille de sa maîtresse : « Madame, voilà le laquais de Monsieur un tel qui demande à vous dire un mot » ; à quoi la maîtresse aurait répondu « Faites-le

⁵⁰ MOLIÈRE, *George Dandin*, Paris, Hachette Livre, 2003, acte I, sc. 1, p. 11

⁵¹ MARIVAUX, *Théâtre complet, L'Héritier de village, op.cit.*, sc. 3, p. 462

entrer. »⁵²

Pour conclure sur *L'Héritier de village*, l'on dégagera encore une caractéristique du théâtre de Molière. C'est la présence de l'hypocrisie : Madame Damis et le Chevalier, personnages hypocrites, après avoir appris la nouvelle de la fortune de la maison de Blaise, tentent de devenir membres de cette famille en se mariant avec Colin et Colette. Pourtant, au fur et à mesure, que la fortune disparaît du fait des dettes de Blaise, le Chevalier, une copie de Tartuffe ou du Dorante du *Bourgeois gentilhomme* renonce au projet du mariage. Il en est de même de Madame Damis.

1.2.6. La constitution de *L'École des mères* (1732) de Marivaux selon les « écoles » de Molière

Suivant l'exemple de Molière et de ses pièces *L'École des femmes* et *L'École des maris*, Marivaux donne *L'École des mères*, pièce sous-tendue par une conception de l'éducation des jeunes filles similaire à celle des deux pièces de Molière. Si ce n'est que, dans ces deux pièces, l'éducation est dirigée par une mère sévère et avare.

Madame Argante représente l'homologue féminin d'Harpagon, d'Orgon et de tous les pères moliéresques, dont leurs propres intérêts sont plus importants pour eux que le bonheur de leurs enfants. Elle consacre entièrement sa vie à l'éducation de sa fille Angélique pour qu'un jour elle puisse se marier avec un homme issu d'un milieu social plus élevé. Cette mère se comporte ainsi comme Arnolphe, qui s'occupe d'Agnès avec les mêmes fins égoïstes. Lors de la conversation entre les valets de Madame Argante et Éraste, l'amant d'Angélique, dans la scène 2, l'on a d'ailleurs une comparaison entre Angélique et Agnès, qui partagent un destin identique.

FRONTIN : Ce n'est pas l'entretien dont je doute : mais à quoi aboutira-t-il ? Angélique est une Agnès élevée dans la plus sévère contrainte, et qui, malgré son penchant pour vous, n'aura que des regrets, des larmes et de la frayeur à vous donner : est-ce que vous avez dessein de l'enlever ?⁵³

Le destin d'Agnès qui aime Horace se répète avec Angélique, dont le cœur appartient à Éraste, mais sa mère lui destine le vieillard riche Monsieur Damis. Néanmoins, au début, en

⁵² MOLIÈRE, *Quatre comédies à lire et à jouer, La Comtesse d'Escarbagnas*, Paris, Classiques : L'école des loisirs, 1986, p. 100-101

⁵³ MARIVAUX, *Théâtre complet, L'École des mères*, op.cit., sc. 2, p. 886

l'opposition avec Agnès, Angélique, également innocente et douce comme sa devancière, n'ose pas se révolter contre sa mère. Mais, quand la suivante Lisette lui demande ensuite : « Vous épouserez donc Monsieur Damis ? »⁵⁴ ; elle répond : « Moi, l'épouser ! Je t'assure que non, c'est bien assez qu'il m'épouse. »⁵⁵ Elle accepte le fait d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, en refusant de contredire sa mère, tandis qu'Agnès se révolte, même si, au début, elle nous paraît ne pas être assez intelligente. Elle dévoile en fait ses capacités au fil de la pièce. À l'inverse, la sottise chez Angélique est absente d'un bout à l'autre de la pièce de Marivaux.

Madame Argante développe ses tentatives envers sa fille dans la scène 5. Ses répliques nous dévoilent que ce mariage qu'elle prépare pour Angélique n'est qu'une façon pour elle de réaliser ses désirs matériels. Comme on l'a déjà mentionné, au fond de son personnage l'on peut apercevoir les traits de caractère d'Harpagon, qui également ne regarde que son profit matériel en choisissant les époux pour ses enfants. Cette tendance qu'ont les parents de satisfaire leurs propres intérêts en ignorant le bonheur de leurs enfants, apparaît aussi chez Racine (1639-1699) dans sa tragédie *Mithridate* (1672).

Madame Argante exprime son avarice à l'égard de sa fille dans la réplique suivante :

MADAME ARGANTE : Je vous demande si vous me savez gré du parti que je vous donne. Ne trouvez-vous pas qu'il est heureux pour vous d'épouser Monsieur Damis, dont la fortune, dont le caractère sûr et plein de raison, vous assurent une vie douce et paisible, telle qu'il convient à vos mœurs et aux sentiments que je vous ai toujours inspirés ?⁵⁶

Certainement, rien ne se passe comme Madame Argante le prévoit. Monsieur Damis, qu'elle désigna sous le nom d'Orgon dans le contrat de mariage, n'est personne d'autre que le père d'Éraste. Ainsi, nous retrouverons encore deux éléments du théâtre de Molière : le nom d'Orgon qu'on connaît déjà et le thème de la rivalité amoureuse entre le père et le fils (la rivalité d'Harpagon et de Cléante dans *L'Avare*). Néanmoins, Monsieur Damis, un personnage positif sans aucun intérêt, ne tente pas de se révolter contre son fils. Sa renonciation au mariage avec Angélique se produit du fait d'un échec de l'éducation de Madame Argante. La même situation advient à Arnolphe. Tous les obstacles qui séparaient Éraste et sa fille sont éliminés. L'avant-dernière scène de la pièce témoigne de la déception et du courroux de la mère, dont les projets ne

⁵⁴ *Ibid.*, sc. 6, p. 894

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, sc. 5, p. 891

se réaliseront jamais. Elle se fâche contre sa fille en lui reprochant son ingratitude pour l'éducation qu'elle lui a donnée.

MADAME ARGANTE : Ingrate ! Est-ce là le fruit des soins que je me suis données pour vous former à la vertu ? Ménager des intrigues à mon insu. Vous plaindre d'une éducation qui m'occupait tout entière ! Eh bien, jeune extravagante, un couvent, plus austère que moi, me répondra des égarements de votre cœur.⁵⁷

Dans *L'École des femmes* de Molière, Arnolphe, après que son éducation a aussi échoué, reproche à Agnès tout ce que dans *L'École des mères* la mère reproche à sa fille. L'on peut constater la ressemblance entre ces deux scènes : Arnolphe nomme Agnès « coquine » et Madame Argante nomme Angélique « ingrate ». En même temps, le verbe « former » est employé dans les deux situations.

ARNOLPHE : [...] Ah ! Coquine, à venir à cette perfidie ?
Malgré tous mes bienfaits former un tel dessein !
Petit serpent que j'ai réchauffé dans mon sein,
Et qui, dès qu'il se sent, par une humeur ingrate,
Cherche à faire du mal à celui qui le flatte !⁵⁸

Marivaux reprend la problématique de *L'École des mères* trois ans plus tard, dans la pièce intitulée *La Mère confidente* (1735), qu'on peut considérer comme une contrepartie de la première comédie. La ressemblance avec *L'École des femmes* de Molière y est également présente. Ces deux pièces de Marivaux semblent être apparemment réunies en une seule, comme le fit Molière, d'une certaine manière, avec *L'École des maris* et *L'École des femmes*.

1.2.7. Les caractéristiques d'Alceste chez les personnages des *Sincères* (1739)

Le personnage d'Alceste dans le *Misanthrope* de Molière se caractérise d'abord par la haine inexplicable qu'il porte à l'humanité. En fait, c'est le trait principal d'un misanthrope. Néanmoins, la misanthropie peut revêtir diverses dimensions. Outre ce dégoût pour le genre humain, le misanthrope est une personne égoïste, mélancolique et insociable, qui malgré tout, est très souvent dépendant de la présence des autres. La première scène du *Misanthrope* avec Alceste et son compagnon Philinte en témoigne. L'un des traits essentiels du misanthrope est en outre sa

⁵⁷ *Ibid.*, sc. 8, p. 909

⁵⁸ MOLIÈRE, *L'École des femmes*, *op.cit.*, acte II, sc. 4, v. 1501-1505

sincérité obsessionnelle vis-à-vis des autres. Nous savons qu'Alceste, ce symbole moliéresque de la misanthropie, fut accusé même au tribunal par Oronte de sa sincérité incontrôlable.

Ce trait d'Alceste se retrouve dans la comédie *Les Sincères* de Marivaux, qui fut considérée par les hommes de lettres de l'époque comme une sorte de copie du *Misanthrope*. Nous interviendrons ultérieurement sur l'analyse psychologique d'Ergaste et de la Marquise, les personnages principaux des *Sincères*, qui font écho à Alceste et à Célimène de la pièce de Molière.

Dans la première scène de la pièce, les valets Lisette et Frontin discutent de leurs maîtres. Frontin décrit Ergaste de la manière suivante :

FRONTIN : Oh ! Ce n'est pas de même ; il dit ce qu'il pense de tout le monde, mais il n'en vaut à personne : ce n'est pas par malice qu'il est sincère, c'est qu'il a mis son affection à se distinguer par là. Si, pour paraître franc, il fallait mentir, il mentirait. [...] L'autre jour, un homme, contre qui il avait un procès presque sûr vint lui dire : « Tenez, ne plaidons plus ; jugez vous-même, je vous prends pour arbitre, je m'y engage. » Là-dessus voilà mon homme qui s'allume de la vanité d'être extraordinaire ; le voilà qui pèse, qui prononce gravement contre lui, et qui perd son procès pour gagner la réputation de s'être condamné lui-même : il fut huit jours enivré du bruit que cela fit dans le monde. ⁵⁹

Ergaste se distingue du reste de l'humanité par sa sincérité grâce à laquelle il tente d'attirer l'attention des autres, mais pour laquelle il paraît ridicule. Le parallèle avec Alceste est ici flagrant. En même temps, dans ce passage, l'on a même la mention d'un procès, ce qui advient aussi au personnage de Molière. Les conseils de Philinte destinés à Alceste dans le premier acte du *Misanthrope* témoignent de la ressemblance d'Ergaste et d'Alceste.

PHILINTE : Non, tout de bon, quittez toutes ces incartades.
Le monde est par vos soins ne se changera pas ;
Et, puisque la franchise a pour vous tant d'appas,
Je vous dirai tout franc que cette maladie,
Partout où vous allez, donne la comédie,
Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps
Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens. ⁶⁰

Dorante, le rival d'Ergaste, confirme la présence d'un misanthrope dans la pièce de Marivaux : « Vous me poussez à bout ; mon cœur est plus croyable qu'un misanthrope qui voudra

⁵⁹ MARIVAUX, *Théâtre complet, Les Sincères, op.cit.*, sc. 1, p. 1276-1277

⁶⁰ MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, Paris, Librairie Larousse, « Classiques Larousse », 1933, acte I, sc. 1, v. 101-108

peut-être passer pour sincère à vos dépens, et aux dépens de la sincérité même. »⁶¹ La Marquise, par contre, est tourmentée par la sincérité d'Ergaste. Néanmoins, elle-même aussi possède des traits communs avec son compagnon. Elle peut être considérée comme un personnage féminin de misanthrope. La pièce peut dès lors être considérée comme la confrontation d'un misanthrope et d'une misanthrope. Cette double dimension fait penser à Alceste, le personnage négatif et à Philinte, le personnage positif, dans la pièce de Molière, qui dans leur ensemble représentent deux dimensions opposées, mais réunies en un espace unique. La Marquise fait également écho au personnage de Célimène du *Misanthrope*. Les deux personnages sont des veuves et des représentantes de la haute noblesse. Même si le terme de misanthropie ne peut leur être directement associé, elles présentent l'une et l'autre des traits de misanthrope. Célimène est à l'opposé d'Alceste très sociable, mais en absence des autres personnages, elle les critique, ce qui est un trait de misanthropie. Quant à la Marquise de Marivaux, elle exprime sa misanthropie dans la scène 4 des *Sincères* : « La sottise chose que l'humanité ! Qu'elle est ridicule ! Que de vanité ! Que de duperies ! Que de petitesse ! Et tout cela, faute de sincérité de part de d'autre. »⁶² Cette réflexion négative sur l'humanité est bien sûr un des motifs essentiels du *Misanthrope* : « PHILINTE : Vous voulez un grand mal à la nature humaine ? ALCESTE : Oui, j'ai conçu pour elle une effroyable haine. »⁶³

Pourtant, il faut insister sur deux aspects différents concernant la misanthropie des personnages moliéresques et celle des personnages de Marivaux. La misanthropie d'Ergaste est forte : « Le plus grand défaut de ma sincérité c'est qu'elle est trop forte. »⁶⁴ Néanmoins, elle n'est pas d'une intensité comparable à celle d'Alceste. La misanthropie et la sincérité d'Alceste sont le foyer de son existence. Molière implante si profondément ces vices dans son personnage qu'ils sont les traits principaux de sa personnalité. Ces vices sont, selon lui, entièrement déterminants. D'ailleurs, Molière emploie le même procédé dans toutes ses comédies. C'est pour cette raison que l'on constate souvent que dans ses comédies ne défilent pas les personnages, mais les vices.

Donc, Ergaste ne présente qu'une faible trace de la misanthropie d'Alceste. Il possède ses traits, mais ce n'est pas sa singularité unique. Il se sert de son défaut d'une manière différente d'Alceste. Le personnage de Marivaux est franc dans le domaine amoureux. À plusieurs reprises,

⁶¹ MARIVAUX, *Théâtre complet, Les Sincères, op.cit.*, sc. 1, p. 1289

⁶² *Ibid.*, sc. 4, p. 1280

⁶³ MOLIÈRE, *Le Misanthrope, op.cit.*, acte I, sc. 1, v. 113-114

⁶⁴ MARIVAUX, *Théâtre complet, Les Sincères, op.cit.*, sc. 1, p. 1293

il a le courage d'exprimer son opinion sur la beauté physique de la Marquise ainsi que ses sentiments envers elle. L'on peut en tirer la conclusion que pour lui son vice n'est qu'un simple moyen pour atteindre son but quant à l'amour, à l'opposé des vices de personnages moliéresques, qui les empêchent de réaliser leurs objets amoureux.

Pour conclure finalement sur cette présence des éléments du théâtre de Molière dans l'œuvre de Marivaux, il faut mentionner que ce ne sont pas les seules pièces du dramaturge du XVIII^e siècle, où l'on constate les caractéristiques du théâtre moliéresque. Par exemple, dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), nous avons même trois noms de personnages empruntés à Molière : Oronte, Dorante et Lisette. Ce type d'emprunt, se retrouve à plusieurs reprises dans ses comédies. De plus, le théâtre de travestissement typique de Marivaux, est aussi présent chez Molière, notamment dans *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Malade imaginaire*. Cette pièce de Marivaux présente les éléments du « théâtre dans le théâtre », qui fait penser aussi aux pièces moliéresques telles que *L'Impromptu de Versailles* et *La Critique de l'École des femmes*.

Au niveau du langage, outre les mêmes expressions utilisées par Molière, Marivaux emploie également des altérations euphémiques comme « parbleu », « morbleu », « diantre », qui semblent employées pour la première fois par Molière au XVII^e siècle. Malgré l'interdiction stricte de la mention du nom de Dieu par l'Église à l'époque, Molière trouve le moyen d'exprimer sa critique des institutions religieuses à travers ces euphémismes. Marivaux reprend le même procédé dans son œuvre. Par ailleurs, ces expressions sont restées jusqu'à nos jours, où l'on les trouve parfois même dans la langue parlée.

En ce qui concerne la psychologie des personnages, il est clair que même si les personnages de Marivaux présentent des caractéristiques du théâtre moliéresque, il ne s'agit pas complètement de la même structure mentale. Molière était un peintre des caractères. Il construisit si bien ses personnages qu'ils devinrent les incarnations des vices humains à travers lesquelles il critiqua la société et l'humanité : la jalousie (Arnolphe), l'avarice (Harpagon), la misanthropie (Alceste), l'hypocrisie (Tartuffe et Dom Juan), la fausse préciosité et la vanité (les femmes savantes et les précieuses ridicules). Ces vices moliéresques, l'on peut les retrouver dans le théâtre de Marivaux, mais aucun de ses personnages n'est présenté avec autant de précision.

Il est encore une autre distinction que l'on peut introduire entre le théâtre de ces deux dramaturges : cette distinction concerne les buts et les moyens de leurs personnages mis en scène.

Toutes les péripéties des pièces de Marivaux se déroulent dans la plupart des cas autour de l'amour. Le thème de la résistance à l'amour présente une innovation du théâtre de Marivaux. Grâce au thème de l'amour, Marivaux nous laissa le « marivaudage. » La même nature des péripéties est certainement présente chez Molière, mais dans son théâtre l'accent est surtout mis sur la réalisation des buts sociaux et financiers, qui sont toujours empêchés par les vices. C'est peut-être, pour cette raison, que l'on considère souvent Molière comme le peintre de l'âme tandis que Marivaux serait plutôt celui du cœur humain.

1.3. L'écho de l'œuvre de Molière dans la trilogie « espagnole » de Beaumarchais

L'œuvre de Molière connaît l'influence du théâtre italien tandis que celle de Beaumarchais semble plutôt marquée par le théâtre espagnol. Les deux premières pièces de la trilogie de Beaumarchais *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1784) témoignent de cet attrait de l'auteur pour le théâtre espagnol. Relativement à son éducation musicale et son métier de professeur de harpe des filles de roi (les tantes du futur Louis XVI), le dramaturge est aussi sensible à une musicalité qui s'exprime dans les parties chantées des rôles. Cette musicalité, qui est perceptible même dans les parties dialoguées de ses pièces, est évidemment un des éléments de la culture espagnole, dont l'esprit est présent dans le théâtre de Beaumarchais. En fait, ses pièces marquées par cet aspect musical semblent être écrites pour l'opéra. Il n'est donc pas étonnant qu'à partir du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*, deux compositeurs aient créé leurs célèbres opéras : Mozart, le créateur aussi de *Don Giovanni*, monta à partir de la pièce de Beaumarchais *Le Nozze di Figaro* en 1786, puis Gioachino Rossini réalisa *Il Barbiere di Siviglia* en 1816. Aujourd'hui, ces deux pièces de Beaumarchais sont peut-être plus connues à travers leurs adaptations musicales que grâce aux textes originaux. Dans l'œuvre de Beaumarchais, l'accent est mis sur la musique, tandis que chez Molière c'est plutôt la danse qui est dominante. Rappelons-nous que Molière fut le créateur des premières comédies-ballets sur la scène française.

Il faut noter que Beaumarchais avec son théâtre tente d'atteindre le même but que son prédécesseur du XVII^e siècle. Pour lui, comme pour le dramaturge de l'époque classique, c'est le public qui est son juge absolu. La première pièce de sa trilogie dite espagnole fut critiquée par les autorités à cause de la dénonciation des privilégiés. Dans *La Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*, Beaumarchais, en présentant sa pièce au lecteur, affirme que les seuls qui peuvent juger une œuvre artistique sont les lecteurs, c'est-à-dire le public : « Il faut que vous soyez mon juge absolument, soit que vous le vouliez ou non, car vous êtes mon lecteur. »⁶⁵ L'auteur exprime le même avis que son prédécesseur dans la pièce *La Critique de l'École des femmes*, le texte qui présente également une réponse de Molière à la critique de son œuvre, ainsi

⁶⁵ BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable : La lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*, Paris, Pocket, La Collection « Classiques » 1999, p. 23

que dans la préface des *Précieuses ridicules* : « Le public est un juge absolu. »⁶⁶ Molière voulait instruire et corriger les hommes en les divertissant. Son successeur voulait assumer la même mission. Il confirme ses objectifs dans *La Préface du Mariage de Figaro* : « Cet art, dont la loi première, et peut-être seule, est d’amuser en instruisant. »⁶⁷ Cette réflexion semble être « adoptée » de Molière et de son personnage de *La Critique de L’École des femmes* Dorante qui affirme : « Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n’est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n’a pas suivi le bon chemin. »⁶⁸ Dans son œuvre, Beaumarchais prend aussi en compte la critique des vices humains, ce qui est la caractéristique essentielle du théâtre de Molière.

Les vices, les abus, voilà ce qui ne change point, mais se déguise en mille formes sous le masque des mœurs dominantes : leur arracher ce masque et les montrer à découvert, telle est la noble tâche de l’homme qui se voue au théâtre.⁶⁹

Dans son article *Limites et incursions de Beaumarchais*, Hugues Labrusse témoigne aussi du recours de Beaumarchais à la critique des vices : « En vérité, il faut corriger les hommes en les faisant voir comme ils sont et en démaquant les hypocrites, ainsi que sut si bien le faire Molière. »⁷⁰ Or, on peut constater que l’œuvre de Beaumarchais, comme celle de Marivaux, entretient un rapport étroit avec l’œuvre de Molière. Outre la critique des vices et de la société héritée de Molière (« Que d’entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde. »⁷¹), l’œuvre de Beaumarchais, par ses thèmes traités, le concept des personnages et sa forme, manifeste une indéniable ressemblance avec celle du dramaturge classique. Ses textes *La Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville* et *La Préface du Mariage de Figaro*, où Beaumarchais présente une synthèse de son esthétique dramaturgique, attestent cette forte liaison de sa conception théâtrale et de celle que Molière développa dans *La Critique de l’École des femmes*.

⁶⁶ MOLIÈRE, *Œuvres complètes II, Préface des Précieuses ridicules, op.cit.*, p. 224

⁶⁷ BEAUMARCHAIS, *La Préface du Mariage de Figaro, op. cit.*, p. 101

⁶⁸ MOLIÈRE, *Œuvres complètes II, La Critique de l’École des femmes, op.cit.*, p. 132

⁶⁹ BEAUMARCHAIS, *La Préface du Mariage de Figaro, op. cit.*, p. 104

⁷⁰ LABRUSSE, Hughes, *Limites et incursions de Beaumarchais dans Analyses et réflexions sur Beaumarchais Le Mariage de Figaro*, Paris, Éditions Marketing-Ellipses, 1985, p. 47-60

⁷¹ MOLIÈRE, *Œuvres complètes II, La Critique de l’École des femmes, op.cit.*, p. 130

Par la suite, nous nous focaliserons sur la filiation entre les comédies de Molière et la trilogie de Beaumarchais, qui comprend trois pièces : *Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile*, *La folle Journée ou Le Mariage de Figaro* et finalement *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* (1797).

1.3.1. Les emprunts à *L'École des femmes* de Molière dans *Le Barbier de Séville* ou *La Précaution inutile* (1775)

Le théâtre fut une des grandes préoccupations de la vie de Beaumarchais. Il réfléchit sur l'art dramatique de son époque et essaie d'innover en tout, en transformant la mise en scène : « Ce littérateur d'occasion, cet « amateur » talentueux marque la fin d'un style littéraire et dramatique, le classicisme, qui se survivait artificiellement et laborieusement sur la scène française. »⁷² Le premier volet de sa trilogie comprend le sous-titre *La Précaution inutile*, ce qui nous ramène à Scarron (1610-1660) et à sa pièce, qui porte le même titre et qui présente les mésaventures amoureuses d'un gentilhomme espagnol. En écrivant *L'École des femmes*, Molière, lui-aussi, s'appuie sur la même pièce de Scarron, écrite en 1655. Il faut noter cette première liaison entre la pièce de Molière et celle de Beaumarchais, qui se font l'une et l'autre l'écho de l'œuvre de Scarron.

Néanmoins, *Le Barbier de Séville*, la pièce écrite en quatre actes, reprend aussi, d'une certaine manière, l'action de *L'École des femmes*. Beaumarchais met en scène un vieux barbon Bartholo, qui tente d'épouser sa pupille Rosine, jeune personne d'extraction noble. L'influence de Molière est ici manifeste. Il est évident que ces deux personnages du dramaturge des Lumières semblent être des copies d'Arnolphe et d'Agnès de la pièce de Molière. De plus, la profession de Bartholo médecin fait penser aux personnages de même profession et à la critique de la médecine dans l'œuvre de Molière : « chez Molière [...] ce ne sont pas seulement les paysans et autres représentants des couches populaires qui apparaissent sous un aspect caricatural, mais aussi les marchands, notaires, médecins, apothicaires. »⁷³ Cette critique se poursuit d'ailleurs au XVIII^e siècle à travers l'œuvre de Beaumarchais.

La jalousie et l'avarice, cibles de Molière, sont des vices dénoncés dans *Le Barbier de*

⁷² STALLONI, Yves, *Le Mariage de Figaro : dramaturgie et structures* dans *Analyses et réflexions sur Beaumarchais Le Mariage de Figaro*, op.cit., p. 31-46

⁷³ AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, op.cit., p. 372

Séville. Bartholo est un vieillard jaloux et cruel, dont l'intention est d'épouser la jeune Rosine, malgré le fait qu'elle ait déjà promis sa main au Comte Almaviva, qui se présente sous le pseudonyme de Lindor. Dans la scène 4 de l'acte I, le portrait du vieux Bartholo témoigne de cette ressemblance entre ce personnage de Beaumarchais et Arnolphe.

LE COMTE : [...] Tu connais donc ce tuteur ?

FIGARO : Comme ma mère.

LE COMTE : Quel homme est-ce ?

FIGARO : *vivement* C'est un beau gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, rasé, blasé, qui guette et furète et gronde et geint tout à la fois.

LE COMTE : *impatiente* Eh ! Je l'ai vu. Son caractère ?

FIGARO : Brutal, avare, amoureux et jaloux à l'excès de sa pupille, qui le hait à la mort. ⁷⁴

Bartholo tente d'épouser Rosine en secret pour éviter le danger provoqué par la présence du Comte Almaviva, qui est venu à Séville pour trouver Rosine. Ainsi, nous avons un triangle amoureux, qui est aussi un des motifs dominants de *L'École des femmes*. Le Comte semble un écho d'Horace. Néanmoins, Rosine est plus contrainte qu'Agnès. Elle est plus mature, plus intelligente que sa devancière. Molière dégrade en quelque sorte l'image des femmes dans sa pièce à travers la naïveté d'Agnès. Cet élément est presque totalement absent dans la pièce de Beaumarchais, sauf à une reprise dans la scène 15 de l'acte II : « Nous ne sommes pas ici en France, où l'on donne toujours raison aux femmes ; mais pour vous en ôter la fantaisie, je vais fermer la porte. »⁷⁵

En effet, bien que l'action de la pièce se déroule en Espagne, c'est évidemment de la société française qu'il s'agit. La pièce développe la critique de l'autorité française de l'époque, des privilégiés et des hommes de Lettres. Il est paradoxal que le rôle de Rosine fut joué pendant les premières représentations par la reine Marie-Antoinette, qui n'était, semble-t-il, pas consciente de cette approche dans la pièce. Le personnage à travers lequel l'auteur exprime cette critique est pour l'essentiel Figaro. Ainsi, la critique de la société française est aussi forte dans l'œuvre de Beaumarchais que dans l'œuvre de Molière.

FIGARO : Voyant à Madrid que la république des Lettres était celle des loups, toujours armés les uns contre les autres, et que, livré au mépris où risible acharnement les conduit, tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins, les envieux, les feuillistes, les libraires, les censeurs, et tout ce qui s'attache à la peau des

⁷⁴ BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, *op.cit.*, acte I, sc. 4, p. 49

⁷⁵ *Ibid.*, acte II, sc. 15, p. 68

malheureux gens de lettres, achevait de déchiqueter et sucer le peu de substance qui leur restait.⁷⁶

Mais revenons à Bartholo et à Rosine. Le vieux médecin s'efforce d'éliminer tous les obstacles qui l'empêchent de réaliser son projet de mariage. Il tente aussi de convaincre Rosine de l'aimer en ignorant le dégoût qu'elle éprouve à son égard. La dispute entre lui et Rosine, après le départ du Comte, dans la scène 15 de l'acte II semble être une réécriture de la scène 4 de l'acte V dans *L'École des femmes*. C'est la scène où Arnolphe et Agnès se disputent également à cause du refus d'Agnès de l'épouser et à cause d'Horace, qui vient de sortir de la scène. Donc, si on prend en compte tous les éléments, ces deux scènes présentent des points communs.

BARTHOLO : Puisque la paix est faite, mignonne, donne-moi ta main. Si tu pouvais m'aimer ! Ah, comme tu serais heureux.

ROSINE : *baissant les yeux* Si vous pouviez me plaire, ah ! Comme je vous aimerais !

BARTHOLO : Je te plairai, je te plairai, quand je te dis que je te plairai !⁷⁷

Dans la pièce de Molière, Arnolphe se révolte aussi et il tente de réaliser le projet du mariage, malgré la désobéissance d'Agnès.

AGNÈS : Tenez, tous vos discours ne me touchent point l'âme :
Horace avec deux mots en ferait plus que vous.

ARNOLPHE : Ah ! C'est trop me braver, trop pousser mon courroux,
Je suivrai mon dessein, bête trop indocile,
Et vous dénicherez à l'instant de la ville.

Vous rebutez mes vœux, et me mettez à bout ;
Mais un cul de couvent me vengera de tout.⁷⁸

Néanmoins, le Comte Almaviva est prêt lui aussi à tout pour réaliser ses projets concernant Rosine. Il se déguise en élève du professeur de la musique de Rosine, Don Bazile, en se présentant ainsi à Bartholo :

LE COMTE : Que la paix et la joie habitent toujours céans !

BARTHOLO : *brusquement* Jamais souhait ne vint plus à propos. Que voulez-vous ?

LE COMTE : Monsieur, je suis Alonzo, bachelier, licencié...

BARTHOLO : Je n'ai pas besoin de précepteur.

LE COMTE : Élève de Don Bazile, organiste du grand couvent, qui à l'honneur de montrer la musique à Madame votre...

⁷⁶ *Ibid.*, acte I, sc. 2, p. 45

⁷⁷ *Ibid.*, acte II, sc. 15, p. 70

⁷⁸ MOLIÈRE, *L'École des femmes*, *op.cit.*, acte V, sc. 4, v. 1605-1611

BARTHOLO : Bazile ! Organiste ! Qui a l'honneur ! Je le sais, au fait.⁷⁹

Outre le motif du travestissement, point commun entre le théâtre de Beaumarchais et celui de Molière, cette scène et la tentative du Comte de tromper Bartholo, en se déguisant, fait écho à la scène 4 de l'acte IV du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Pendant cette scène, Cléonte, l'amant de Lucile, fille de Monsieur Jourdain, se déguise en fils du Turc, qui vient dans leur maison pour demander la main de Lucile à son père :

CLÉONTE : Ambousahim oqui boraf, iordina salamalequi.

COVIELLE : C'est-à-dire : « Monsieur Jourdain, votre cœur soit toute l'année comme un rosier fleuri. » Ce sont façons de parler obligeantes de ces pays-là.

MONSIEUR JOURDAIN : Je suis très humble serviteur de Son Altesse Turque.

COVIELLE : Carigar camboto oustin moraf.

CLÉONTE : Oustin yoc caramalequi basum base alla moran.

COVIELLE : Il dit : « Que le Ciel vous donne la force des lions et la prudence des serpents. »

MONSIEUR JOURDAIN : Son Altesse Turque m'honore trop, et je lui souhaite toutes sortes de prospérité.⁸⁰

La danse est dominante dans *Le Bourgeois gentilhomme* : il s'agit d'une comédie-ballet et les termes musicaux y sont de plus employés par le Maître de musique de Monsieur de Jourdain.

MAITRE DE MUSIQUE : Sans doute. Il vous faudra trois voix : un dessus, une haute-contre, et une basse, qui seront accompagnées d'une base de viole, d'un théorbe, et d'un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritornelles.⁸¹

Dans *Le Barbier de Séville*, comme nous l'avons déjà précisé, la musicalité joue un rôle majeur. Nous avons plusieurs parties chantées par Figaro. De plus, la scène où Don Bazile, professeur de musique de Rosine, emploie des termes musicaux lorsqu'il converse avec Bartholo, fait écho à la scène du *Bourgeois gentilhomme*.

BAZILE : Telle bouche le recueille, et piano, piano vous glisse en oreille adroitement. Le mal est fait, il germe, il rampe, il chemine, et rinforzando de bouche en bouche il va le diable ; puis tout à coup, ne sais comment vous voyez calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'œil ; elle élance, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au Ciel, un cri général, un crescendo public, un chorus universel de haine et de proscription.⁸²

⁷⁹ BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, op.cit., acte III, sc. 2, p. 71

⁸⁰ MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, Nathan, 2012, acte IV, sc. 4, p. 124

⁸¹ *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 34

⁸² BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, op.cit., acte II, sc. 8, p. 60

Pour terminer sur cette filiation entre *Le Barbier de Séville* et le théâtre de Molière, il faut préciser que la scène 3 du premier acte, où Bartholo juge la pièce *La Précaution inutile* semble être reprise à Molière et à sa *Critique de L'École des femmes*, où les personnages présentent l'aspect négatif et positif de la comédie de Molière :

BARTHOLO : Qu'est-ce que *La Précaution inutile* ?

ROSINE : C'est une comédie nouvelle.

BARTHOLO : Quelque drame encore ! Quelque sottise d'un nouveau genre. »⁸³

Rappelons-nous que *L'École des femmes* a fait l'objet de nombreuses critiques à l'époque, que Molière a utilisé pour défendre son esthétique dramaturgique dans *La Critique de L'École des femmes*. Cet aspect dans *La Critique de L'École des femmes* a peut-être servi à Beaumarchais pour cette tirade du *Barbier de Séville* : « Je viens de voir, pour mes péchés, cette méchante rapsodie de *L'École des femmes*. Je suis encore en défaillance du mal de cœur que cela m'a donné, et je n'en reviendrai de plus de quinze jours. »⁸⁴

1.3.2. Le mimétisme de Molière dans *La folle Journée ou le Mariage de Figaro* (1784)

En traitant du destin des personnages du *Barbier de Séville* trois ans après, *Le Mariage de Figaro* constitue, à la fois, la suite du premier volet et la deuxième partie de la trilogie. Cette caractéristique est particulière pour le théâtre de Beaumarchais à l'opposé de celui de Molière où les comédies ne sont pas liées entre elles.

Dans *La Préface du Mariage de Figaro*, où Beaumarchais, comme nous l'avons déjà évoqué, expose son esthétique dramaturgique, l'auteur s'appuie à plusieurs reprises sur l'œuvre de son prédécesseur, qui joue un rôle de modèle dans son esthétique dramaturgique et dans sa pratique même du théâtre.

On ne jouerait point les fâcheux, les marquis, les emprunteurs de Molière, sans révolter à la fois la haute, la moyenne, la moderne et l'antique noblesse. Ses *Femmes savantes* irriteraient nos féminins bureaux d'esprit ; mais quel calculateur peut évaluer la force et la longueur du levier qu'il faudrait, de nos jours, pour élever jusqu'au théâtre l'œuvre sublime du *Tartuffe* ? Aussi l'auteur qui se compromet avec le public, pour l'amuser ou pour l'instruire, au

⁸³ *Ibid.*, acte I, sc. 3, p. 46

⁸⁴ MOLIÈRE, *Œuvres complètes II, La Critique de l'École des femmes, op.cit.*, p. 116

lieu d'intriguer à son choix son ouvrage, est-il obligé de tourniller dans ses incidents impossibles, de persifler au lieu de rire, et de prendre ses modèles hors de la société, crainte de trouver mille ennemis, dont il ne connaissait aucun en composant son triste drame.⁸⁵

Le Mariage de Figaro développe une critique de la haute société, des mœurs vicieuses, et aussi traduit le travail sourd d'une réaction contre ce que l'on nomme peu après Ancien Régime. Plus globalement ce sont les prétendues élites qui sont attaquées comme dans le théâtre de Molière: « Que des gens d'esprit son bêtes ! »⁸⁶

Il faut noter qu'à l'inverse de la première, cette pièce comprend cinq actes, comme les grandes comédies de Molière : *L'École des femmes*, *Le Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, *L'Avare*... L'action de la pièce se déroule trois ans après le mariage du Comte et de Rosine. Ils sont toujours mariés, mais du fait que le Comte néglige son épouse à cause de la servante Suzanne, que Figaro tente d'épouser, leur communauté est perturbée. Néanmoins, malgré son comportement, rien ne l'empêche d'être jaloux. En même temps, après avoir perçu l'inclination exagérée du Comte envers Suzanne, Figaro exprime lui-aussi sa jalousie à plusieurs reprises. La dénonciation de la jalousie est un des éléments de la critique des mœurs dans le théâtre de Beaumarchais. La jalousie du Comte et celle de Figaro font penser au comportement de même nature des maris de *L'École des femmes* et de *L'École des maris* de Molière, ainsi qu'à toutes les pièces, où la dénonciation de ce vice est également présente. Les traits d'Arnolphe coïncident avec les caractéristiques du personnage du Comte.

SUZANNE : Pourquoi tant de jalousie ?

LA COMTESSE : Comme tous les maris, ma chère ! Uniquement par orgueil. Ah, je l'ai trop aimé ! Je l'ai laissé de mes tendresses, et, fatigué de mon amour ; voilà mon seul tort avec lui : mais je n'entends pas que cet honnête aveu te nuise, et tu épouseras Figaro. Lui seul peut nous y aider : viendra-t-il ?⁸⁷

Comme cette citation l'atteste, Figaro représente une sorte d'intermédiaire entre les amants de la pièce. C'est lui qui essaie de régler le contentieux entre le Comte et la Comtesse perturbé par la jalousie et la négligence. Le profil de son personnage de valet chargé de calmer le courroux de ses maîtres est proche de celui de Scapin de Molière. Les deux valets fidèles s'occupent de la situation des amants, mais l'un et l'autre dissimulent leur propre intérêt derrière

⁸⁵ BEAUMARCHAIS, *La Préface du Mariage de Figaro*, op.cit., p.102

⁸⁶ BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, op.cit., acte I, sc. 1, p. 130

⁸⁷ *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 148

la réalisation de cette mission. Le Comte est attiré par Suzanne, mais Figaro essaie de la garder pour lui-même. Il noue les fils de l'intrigue. Une des scènes les plus dramatiques dans la pièce est celle où le page Chérubin saute de la fenêtre de la chambre de la Comtesse pour éviter d'être la victime de la jalousie du Comte. Figaro, comme Scapin dans *Les Fourberies de Scapin*, essaie de calmer le courroux de son maître : LE COMTE : Quand je ne le saurais pas d'ailleurs, fripon ! Ta physionomie qui t'accuse me prouverait déjà que tu mens. FIGARO : S'il est ainsi, ce n'est pas moi qui mens, c'est ma physionomie. ⁸⁸

En ce qui concerne les rôles de servante, celles de Beaumarchais, comme Suzanne, sont en général beaucoup plus proches de leurs maîtresses que celles de Molière. C'est au XVIII^e siècle dans les pièces de Beaumarchais et dans celles de Marivaux que se dessine cette évolution. La relation entre Suzanne et la Comtesse en témoigne à l'opposé de la relation de Martine et de ses maîtresses dans *Les Femmes savantes* de Molière.

Au fil de la pièce, Figaro apprend qu'il est le fils de Bartholo, qui dans cette pièce n'est qu'un personnage secondaire. Malgré cette découverte, le père éprouve une forte colère contre son fils. Bartholo n'est qu'en fait un vieil avare, qui exprime son avarice à l'égard de ses propres enfants. Figaro prend cent écus de son père, ce qui tourmente ce dernier. Cette situation fait écho aux rapports d'Harpagon et de Cléante dans *L'Avare* de Molière.

SUZANNE : à *Bartholo* Bon petit papa, c'est votre fils.

MARCELINE : à *Bartholo* De l'esprit, des talents, de la figure.

FIGARO : à *Bartholo* Et qui ne vous a pas coûté une obole.

BARTHOLO : Et les cents écus qu'il m'a pris ?⁸⁹

Ce type de découverte de filiations cachées est également perceptible dans les comédies de Molière : *Les Fourberies de Scapin*, *L'Avare* et *L'École des femmes*. Le motif du travestissement, présent dans quelques pièces de Molière, est aussi un des motifs du *Mariage de Figaro* : la Comtesse se déguise en Suzanne pour découvrir les vrais sentiments du Comte :

LE COMTE : *prend la main de sa femme* Mais quelle peau fine et douce, et qu'il s'en faut que la Comtesse ait la main aussi belle !

LA COMTESSE : à *part* Oh ! La prévention !

LE COMTE : A-t-elle ce bras ferme et rondet ? Ces jolis doigts pleins de grâce et d'espièglerie ?

LA COMTESSE : *de la voix de Suzanne* Ainsi l'amour... ?⁹⁰

⁸⁸ *Ibid.*, acte II, sc. 21, p. 166

⁸⁹ *Ibid.*, acte III, sc. 19, p. 193

Le Mariage de Figaro comprend le plus long monologue du répertoire français. C'est celui de Figaro dans la scène 3 de l'acte V. Il semble bien que Beaumarchais ait pris pour modèle les grands monologues du théâtre de Molière : peut-être celui d'Harpagon dans *L'Avare* qui commence par : « Au voleur ! Au voleur ! À l'assassin ! Au meurtrier ! »⁹¹ ; ou celui de *Dom Juan* : « Il n'y a plus honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode. »⁹² Dans la plupart des cas, les monologues de Molière présentent le courroux des personnages principaux ou bien la critique des mœurs vicieuses. Le monologue de Figaro reprend le concept des monologues du théâtre de Molière. C'est à la fois une forte critique des vices et l'expression de son propre courroux :

FIGARO : O femme ! Femme ! Femme ! Créature faible et décevante ! Nul animal créé ne peut manquer à son instant ; le tien est-il donc de tromper ? Après m'avoir obstinément refusé quand je l'en pressens devant sa maîtresse ; à l'instant qu'elle me donne sa parole, au milieu même de la cérémonie... Il riait en lisant, le perfide ! Et moi comme un benêt... ! Non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas... vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie ! Noblesse, fortune, un rang, des places ; tout cela rend si fier ! Qu'avez-vous fait pour tant de biens ! Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste homme assez ordinaire ! Tandis que moi, morbleu ! Perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes. [...] La nuit est noire en diable, et me voilà faisant le son métier de mari, quoique je ne le sois qu'à moitié. [...] Je bronche une comédie dans les mœurs du sérail ; auteur espagnol, je crois pouvoir y fronder Mahomet sans scrupule.⁹³

Ce monologue témoigne de l'importance de la critique des femmes et de celle des privilèges de l'aristocratie dans le théâtre de Beaumarchais. L'auteur utilise le terme dégradateur « animal » pour désigner la femme, ce qui est également le cas dans l'œuvre de Molière. Figaro, jaloux et déçu par Suzanne, exprime son avis concernant la nature féminine, qui est toujours, selon lui, susceptible de tromper. Ses paroles interfèrent avec celles d'Arnolphe. En même temps, il se révolte contre son maître, ce qui fait écho au monologue de Sganarelle, destiné à Dom Juan, à la fin de la pièce de Molière. De plus, le Comte Almaviva, quant à lui, possède certaines caractéristiques de Dom Juan du fait de son profil de séducteur orgueilleux.

⁹⁰ *Ibid.*, acte V, sc. 7, p. 217

⁹¹ MOLIÈRE, *L'Avare*, Paris, GF Flammarion, 2008, acte IV, sc. 7, p. 123

⁹² *Id.*, *Dom Juan*, Paris, Pocket, 2004, acte V, sc. 2, p. 116

⁹³ BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, *op. cit.*, acte V, sc. 3, p. 212

1.3.3. L'avatar du Tartuffe de Molière dans *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* (1792)

Le Tartuffe de Molière met en scène le personnage d'un hypocrite (gr. *hupokrisis*), emblématique de la fausse dévotion. Le nom de Tartuffe, que Molière n'a pas inventé et qui désignait déjà un personnage d'hypocrite, provient du terme italien *tartuffo*, qui signifie au sens propre la truffe, et au sens figuré la tromperie. Il s'agit bien d'un homme dont les défauts consistent à dissimuler sa véritable personnalité et à affecter des sentiments, des opinions et des vertus qu'il n'a pas. Il s'agit d'un trompeur, qui se sert de son hypocrisie pour atteindre son propre but. En général, le Tartuffe de Molière présente une forte critique de ce vice, mais aussi de l'Église, qui, à l'époque, en propageant ses principes d'une manière hypocrite, était une institution dominante en France. Il semble de plus que la pièce critiquait plus précisément une communauté religieuse fondée en 1627 : *La Compagnie de Saint-Sacrement de l'Autel*. Molière intègre même la devise de cette compagnie dans sa pièce : « Pour la gloire du Ciel et le bien du prochain. »⁹⁴ *Le Tartuffe* peut être en fait considéré comme critique du jansénisme, car bien évidemment Molière s'est scolarisé chez les jésuites.

Le Tartuffe de Molière prenait pour cible l'hypocrisie religieuse, mais celui de Beaumarchais dans *L'autre Tartuffe ou la Mère coupable* représente son homologue en matière de probité et de mœurs. L'auteur du XVIII^e siècle tenta de se renouveler en fondant un sujet de comédie et en rendant hommage à Molière : *L'autre Tartuffe* et un sujet de drame : *La Mère coupable*. Il allie l'intrigue de la comédie et le pathétique du drame. Dans *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, Anne Coudreuse explique cette approche de Beaumarchais mise en œuvre dans la dernière partie de sa trilogie :

Beaumarchais entend mettre en œuvre une esthétique du mélange des genres. Il déjoue la référence ou l'attente générique qui détermine un mode de réception et cherche à faire coexister deux saveurs. [...] Le comique est inscrit dans le sous-titre, par la référence à Molière : *L'Autre Tartuffe*.⁹⁵

Malgré leur distinction, la psychologie du Tartuffe de Beaumarchais comme celle du Tartuffe de Molière est identique. Les deux se servent de l'hypocrisie pour réaliser leurs projets. Par sa fausse dévotion, le Tartuffe de Molière éblouit complètement Orgon afin que ce dernier lui lègue toute

⁹⁴ MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, op.cit., acte IV, sc. 1, v. 1248

⁹⁵ COUDREUSE, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 190

sa fortune et lui donne la main de sa fille Mariane. Dans sa pièce, Beaumarchais oppose un Tartuffe de la probité, personnage plus actuel et plus « dangereux » pour les familles honnêtes de l'époque. Il ne se sert pas de la dévotion pour assurer son pouvoir comme son homologue moliéresque, mais par sa gentillesse, sa fausse compassion et en disposant des secrets amoureux de chacun des personnages, il tente d'obtenir la main de Florestine, filleule du comte Almaviva et par là même la fortune de la famille.

L'action de cette troisième partie de la trilogie se déroule dans un hôtel parisien occupé par la famille du Comte bien après l'époque du *Mariage du Figaro*. Les éléments comiques sont presque absents. Figaro lie toujours les fils de l'intrigue, mais il a perdu son rythme et sa joie de vivre. Le Comte Almaviva n'est plus un séducteur orgueilleux, il est un homme désespéré par la perte d'un enfant. La Comtesse et lui ont encore un fils Léon, amoureux de Florestine, filleule du Comte.

Néanmoins, leur atmosphère familiale est perturbée par la présence de Monsieur Bégearss⁹⁶. Cet ancien secrétaire des ambassades du Comte est en quelque sorte la réincarnation du Tartuffe de Molière. Tout d'abord, il met l'accent sur son apparence physique en se présentant constamment habillé en uniforme, ce qui fait écho au comportement identique du Tartuffe de Molière, qui ne sort jamais sous son habit de dévot afin de conduire la famille d'Orgon à sa guise. Son homologue chez Beaumarchais essaie de laisser une impression de même nature. Puis, par sa gentillesse et sa fausse amitié, il éblouit les membres de la famille du Comte afin d'obtenir l'autorisation d'épouser Florestine. Mais le fidèle serviteur Figaro a pressenti ses tentatives et il veut guérir ses maîtres de leur engouement pour ce nouveau Tartuffe. D'une certaine manière, il reprend le rôle de la servante Dorine de la pièce de Molière, qui était la première de toute la maison d'Orgon à révéler les tentatives du faux dévot.

FIGARO : Honoré-Tartuffe-Bégearss ?

SUZANNE : Et c'est un rendez-vous donné. Ne t'accoutume donc pas à charger son nom d'épithètes ; cela peut se redire et nuire à tes projets.

FIGARO : Il s'appelle Honoré !

⁹⁶ Beaumarchais est en fait inspiré de l'affaire Kornmann, qui date de l'année 1786 : Guillaume Kornmann, banquier de Strasbourg, intente un procès à son épouse pour adultère. Pendant ce procès, Beaumarchais apporte son soutien à l'épouse de Kornmann Catherine Marie Foesch, qu'il soustrait à la maison disciplinaire. Monsieur Bégearss, dans la pièce de Beaumarchais, reprend certains traits de Nicolas Bergasse, l'avocat de Kornmann, qui perd son procès. Malgré son échec, l'opinion publique soutient ses prises de position. Mais, Beaumarchais se venge en le mettant en scène à travers le prisme de son personnage hypocrite : Monsieur Bégearss, dont la sonorité du nom rappelle celui de l'avocat.

SUZANNE : Mais non pas Tartuffe.
FIGARO : Morbleu !
SUZANNE : Tu as le ton bien soucieux !
[...]

FIGARO : Encore faut-il bien s'expliquer pour s'assurer que l'on s'entend. N'est-il pas avéré pour nous que cet astucieux Irlandais, le fléau de cette famille, après avoir chiffré, comme secrétaire, quelques ambassades auprès du Comte, s'est emparé de leurs secrets à tous ? Que ce profond machinateur a su les entraîner, de l'indolente Espagne, en ce pays, remué de fond en comble, espérant y mieux profiter de la désunion où ils vivent pour séparer mari de la femme, épouser la pupille, et envahir les biens d'une maison qui se délabre.⁹⁷

Figaro rattache explicitement Monsieur Bégearss au nom même de Tartuffe. Cette citation atteste qu'il a compris les tentatives hypocrites de cet homme, qui s'est insinué dans la famille du Comte. Il semble bien que le rôle de Figaro constitue en quelque sorte une reprise du rôle de Dorine dans *Le Tartuffe* de Molière :

DORINE : [...] Mais il est devenu comme un homme hébété,
Depuis que de Tartuffe on le voit entêté.
Il l'appelle son frère, et l'aime dans son âme
Cent fois plus qu'il ne fait mère, fils, fille et femme.
C'est de tous ses secrets l'unique confident,
Et de ses actions le directeur prudent. [...]
Par cent dehors fardés a l'art de l'éblouir ;
Son cagotisme en tire à toute heure des sommes,
Et prend droit de gloser sur tous tant que nous sommes.
Il n'est pas jusqu'au fat qui lui sert de garçon
Qui ne se mêle aussi de nous faire leçon.
Il vient nous sermonner avec des yeux farouches,
Et jeter nos rubans, notre rouge et nos mouches,
Le traître, l'autre jour, nous rompit de ses mains
Un mouchoir qu'il trouva dans une *Fleur des Saints*
Disant que nous mêlions, par un crime effroyable,
Avec la sainteté les parures du diable.⁹⁸

Le « nouveau Tartuffe » se dit ami de toute la famille Almaviva. Dans *Le Refus du pathos au XVIII^e siècle*, Anne Coudreuse aborde le sujet de la relation mutuelle entre l'hypocrisie et la sensibilité chez ce personnage : « la sensibilité du personnage n'est donc que le masque hypocrite d'une sensualité coupable et d'une avarice contraire à la vertu. »⁹⁹ Monsieur Bégearss exprime sa compassion dans sa conversation avec le Comte dans la scène 6 du premier acte. Pourtant, il est évident que sa compassion n'est que le fruit de son hypocrisie tandis que le Comte, comme Orgon du *Tartuffe* de Molière, n'est que la victime de sa perfidie.

⁹⁷ BEAUMARCHAIS, *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable*, op.cit., acte I, sc. 2, p. 240

⁹⁸ MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, op.cit., acte I, sc. 2, v. 183-210

⁹⁹ COUDREUSE, Anne, *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 137

LE COMTE : [...] Aide-moi seulement à jeter sur ce don un voile impénétrable. En acceptant mon portefeuille, et te présentant comme époux, suppose un héritage, un legs de quelque parent éloigné...

BÉGEARSS : *montrant le crêpe de son bras* Voyez-vous, pour vous obéir, je me suis déjà mis en deuil.

LE COMTE : Quand j'aurai l'agrément du Roi pour l'échange entamé de toutes mes terres d'Espagne contre des biens dans ce pays, je trouverai moyen de vous en assurer la possession à tous deux.

BÉGEARSS : *vivement* Et moi, je n'en veux point. Croyez-vous que, sur des soupçons...peut-être encore très peu fondés, j'irai me rendre complice de la spoliation entière de l'héritier de votre nom ! D'un jeune homme plein de mérite ; car il faut avouer qu'il en a...

LE COMTE : *impatiemment* Plus que mon fils, voulez-vous dire ? Chacun le pense comme vous ; cela m'irrite contre lui !

BÉGEARSS : Si votre pupille m'accepte, et si, sur vos grands biens, vous prélevez, pour la doter, ces trois millions d'or du Mexique, je ne supporte point l'idée d'en devenir propriétaire, et je ne les recevrai qu'autant que le contrat en contiendra la donation que mon amour sera censé lui faire.

LE COMTE : *le serre dans ses bras* Loyal et franc ami ! Quel époux je donne à ma fille ! ¹⁰⁰

Après avoir été ébloui par l'hypocrisie du Tartuffe, le Comte accepte de donner la main de Florestine à Monsieur Bégearss et de lui léguer son héritage. Il essaie de convaincre sa pupille de prendre le Tartuffe pour époux. Sa question dans la première réplique de la citation suivante concerne Monsieur Bégearss, mais l'élu de Florestine est Léon :

LE COMTE : [...] Je te parle avec liberté devant cet ami qui nous aime. Regarde autour de toi : choisis ! Ne trouves-tu personne ici, digne de posséder ton cœur ?

FLORESTINE : *lui baisant la main* Vous l'avez tout entier, Monsieur, et si je me vois consultée, je répondrai que mon bonheur est de ne point changer d'état. [...] Monsieur votre fils, en se mariant, peut se séparer de son père. Ah ! Permettez que ce soit moi qui prenne soin de vos vieux jours. C'est un devoir, Monsieur, que je remplirai avec joie. ¹⁰¹

Son prédécesseur Orgon, également pris au piège du faux dévot, développe les mêmes tentatives quant à sa fille et à sa fortune. La première scène du deuxième acte de la pièce de Molière, où Orgon révèle à Mariane qu'il la destine à Tartuffe, semble être une esquisse de celle de la pièce de Beaumarchais. Nous savons déjà que l'élu de Mariane est Valère :

ORGON : Fort bien. Que dites-vous de Tartuffe notre hôte ?

MARIANE : Qui, moi ?

ORGON : Vous ! Voyez bien comme vous répondrez.

MARIANE : Hélas ! J'en dirai, moi, tout ce que vous voudrez.

ORGON : C'est parler sagement. Dites-moi, donc, ma fille,

Qu'en toute sa personne un haut mérite brille,

Qu'il touche votre cœur, et qu'il vous serait doux

De le voir par mon choix devenir votre époux.

¹⁰⁰ BEAUMARCHAIS, *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable*, op.cit., acte I, sc. 6, p. 246

¹⁰¹ *Ibid.*, acte II, sc. 3, p. 254

Eh ? ¹⁰²

En disposant des secrets amoureux et familiaux de tous les membres de la famille du Comte, Monsieur Bégearss conduit de petites intrigues parmi les autres personnages afin d'assurer sa mission. Il révèle à Florestine et à Léon qu'ils sont en fait sœur et frère, pour que leur mariage soit irréalisable. Puis, il tente d'éloigner la Comtesse de son mari, en révélant au Comte la liaison de la Comtesse avec le page Chérubin, qui est le véritable père de Léon. Par conséquent, le second titre de la pièce : *La Mère coupable* se rapporte à la Comtesse et à son rôle de mère, dont le comportement a en fait provoqué la chute de ses propres enfants. Contrairement à la coutume, c'est le sous-titre qui désigne aujourd'hui la pièce. Toutes les intrigues du Tartuffe sont imposées à travers le masque de son hypocrisie. Il se dit aussi ami de la Comtesse : « LA COMTESSE : *en larmes* Pardon, mon digne ami ; je ne puis pleurer qu'avec vous ! BÉGEARSS : Déposez vos douleurs dans le sein d'un homme sensible ! » ¹⁰³ Les autres personnages sont aussi les victimes de son hypocrisie. Toute la famille, en fait, l'est. Dans la pièce de Molière, ce ne sont qu'Orgon et sa mère Madame Pernelle. Nous savons qu'Elmire, son épouse, est celle qui démasque le traître. Dans *La Mère coupable*, Suzanne se demande comment le Tartuffe réussit à dominer tous les esprits : « Monsieur ne parle de vous qu'enthousiasme ! Ma maîtresse vous porte aux nues ! Son fils n'a d'espoir qu'en vous seul ! Notre pupille vous révère ! ¹⁰⁴ Néanmoins, le seul qui pressent l'hypocrisie du Monsieur Bégearss est Figaro, qui démasque le traître à la fin de la pièce : « Honoré Bégearss est le diable que les Hébreux nommaient Légion. (...) Docteur en toute hypocrisie, vrai major d'inferral Tartuffe ! » ¹⁰⁵ Pendant toute la pièce, Figaro fait allusion au Tartuffe de Molière pour convaincre les autres que son amitié est foncièrement fausse.

La pièce comprend deux longs monologues : le monologue de Figaro et celui de Bégearss dans l'acte IV. Le Tartuffe dévoile lui-même ses tentatives hypocrites dans son discours. Peut-être les longs monologues de l'œuvre de Molière sont-ils encore une fois pris pour modèle :

BÉGEARSS : *seul, le regardant aller* Il ne farde plus ses desseins ! Notre homme est fier ? Bon signe, il ne sait rien des miens ; il aurait la mine bien longue s'il était instruit qu'à minuit... (*Il cherche dans ses poches vivement*) Eh bien ! Qu'ai-je fait du papier ? Le voici. (*Il lit*) *Reçu de Monsieur Fal, notaire, les trois millions d'or*

¹⁰² MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, *op.cit.*, acte II, sc. 1, v. 438-445

¹⁰³ BEAUMARCHAIS, *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable*, *op.cit.*, acte III, sc. 2, p. 269

¹⁰⁴ *Ibid.*, acte IV, sc. 4, p. 281

¹⁰⁵ *Ibid.*, acte IV, sc. 1, p. 278

spécifiés dans le bordereau ci-dessus. À Paris, le... Almaviva. C'est bon, je tiens la pupille et l'argent ! Mais ce n'est pas assez ; cet homme est faible, il ne finira rien pour le reste de sa fortune. La Comtesse lui impose ; il la craint, l'aime encore... Elle n'ira point au couvent, si je ne les mets aux prises, et ne le force à s'expliquer...brutalement. (Il se promène) Diable ! Ne risquons pas ce soir un dénouement aussi scabreux ! [...] Ce Figaro pèse sur ma poitrine! ¹⁰⁶

Grâce à Figaro le Tartuffe est dévoilé à la fin de la pièce. Figaro reprend le rôle d'Elmire dans la pièce de Molière, dont la scène du dévoilement du Tartuffe présente une des scènes les plus marquantes du répertoire français.

Outre l'hypocrisie, *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* reprend aussi la critique des élites sociales et de leurs défauts. C'est encore une fois Figaro à qui est destiné ce rôle. Les vices des *Femmes savantes* de Molière sont surtout pris en compte dans la critique de ce type dans la pièce de Beaumarchais : « La sottise et la vanité sont compagnons inséparables ! »¹⁰⁷ Les deux dramaturges s'inspirent de l'actualité de leurs époques pour les personnages du Tartuffe. Beaumarchais avec cette pièce atteste qu'à travers le rôle du Monsieur Bégearss la célèbre tirade de Dom Juan de Molière : « L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. »¹⁰⁸ est encore dominante au XVIII^e siècle.

Pour conclure sur le lien entre le théâtre de Beaumarchais et celui de Molière, il faut ajouter encore qu'au XVIII^e siècle, il était de tradition, pour la dernière soirée de la saison théâtrale à la Comédie-Française d'adjoindre à la pièce qui faisait l'essentiel de l'affiche ce jour-là, un *Compliment de clôture*, où la profession des comédiens dressait le bilan des créations de l'année. L'Impromptu que Beaumarchais donne à l'occasion du *Barbier de Séville*, le manifeste du risque du comédien et du nomadisme théâtral, a été créé selon le modèle de *L'Impromptu de Versailles* de Molière, la pièce qui montre Molière au milieu de ses compagnons dans son emploi de metteur en scène. Dans *Le Compliment de clôture* de Beaumarchais, les personnages principaux du *Barbier de Séville* se réunissent pour se mettre d'accord pour la mise en scène du *Compliment* et pour réviser encore une fois toutes les pièces qui étaient à l'affiche pendant la saison. Cette « comédie dans la comédie » en quatre scènes était un procédé éprouvé qu'avait déjà utilisé Molière dans son *L'Impromptu de Versailles*.

¹⁰⁶ *Ibid.*, acte IV, sc. 3, p. 279-280

¹⁰⁷ *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 256

¹⁰⁸ MOLIÈRE, *Dom Juan*, *op.cit.*, acte V, sc. 3, p. 116

Mlle LUZY : Messieurs, tant que vous occuperez le théâtre on ne commencera pas la petite pièce. Est-ce que le compliment n'est pas dit ?

FIGARO : Et comment voulez-vous qu'il soit dit ? Il n'est seulement pas fait.

Mlle LUZY : Ce compliment ?

BARTHOLO : Vraiment non. L'auteur du *Barbier* m'en avait promis un ? A l'instant de le prononcer, il nous fait dire de nous pourvoir ailleurs.

Mlle LUZY : Il est peut-être piqué de ce qu'on a retranché de sa pièce l'air du printemps.

BARTHOLO : On a bien fait, mademoiselle : le public n'aime pas qu'on chante à la Comédie-Française.

Mlle LUZY : Dans les tragédies. Mais depuis quand ferait-on ôter d'un sujet gai ce qui peut en augmenter l'agrément ? Allez, monsieur ! Le public aime tout ce qui l'amuse.¹⁰⁹

La distinction unique qu'il faut noter c'est que dans cette brève pièce de Beaumarchais ce sont des personnages du *Barbier de Séville* qui discutent de la mise en scène, tandis que l'auteur n'est présent qu'à travers leurs paroles. Dans *L'Impromptu de Versailles*, c'est Molière lui-même qui réunit ses comédiens afin de distribuer les rôles et de discuter de la pièce.

MOLIÈRE : Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre ? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie ; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule, qui divertisse la compagnie.

MADEMOISELLE BÉJART : Il est vrai, on ne s'en saurait passer.

MOLIÈRE : Pour vous, Mademoiselle...

MADEMOISELLE BÉJART : Mon Dieu, pour moi, je m'acquitterai fort mal de mon personnage, et je ne sais pas pourquoi vous m'avez donné ce rôle de façonnière.¹¹⁰

Beaumarchais fut un modèle pour le théâtre des Lumières de la même manière que l'avait été Molière pour XVII^e siècle. Diderot affirme que la valeur de son œuvre est digne de celle de son prédécesseur du théâtre classique : « Peintre du cœur humain ! C'est toi seul qui ne mens jamais ! »¹¹¹

¹⁰⁹ BEAUMARCHAIS, *Les Clés de l'œuvre : Au fil du texte, Dossier Historique et Littéraire* : « Auteur de la trilogie » *op.cit.*, p. 343

¹¹⁰ MOLIÈRE, *Œuvre complètes II, L'Impromptu de Versailles*, *op.cit.*, sc. 1, p. 152-153

¹¹¹ DIDEROT, Denis, *Un mot sur la Mère coupable*, *op.cit.*, p. 236

1.4. Molière dans la conception d'une nouvelle esthétique dramaturgique de Diderot

L'esthétique dramaturgique de Diderot a été elle aussi conçue à partir du théâtre de Molière. Ses réflexions sur l'interprétation et la mise en scène dans *Le Discours sur la poésie dramatique* (1758) et *Le Paradoxe sur le comédien* (composé entre 1769 et 1773, publié en 1830) rendent particulièrement intéressantes ses vues sur Molière. Le théâtre devient pour lui un objet d'analyse soit dans le domaine des problèmes de dramaturgie soit dans la psychologie de l'acteur. Dans la plupart des cas, ses essais sur le théâtre donnent des précisions sur les phénomènes théâtraux à travers l'exemple de l'œuvre de Molière. Molière présente, ainsi, une source importante de la spéculation dramaturgique de Diderot.

Dans son *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot envisage la problématique des caractères à partir d'exemples tirés du *Misanthrope* de Molière, qu'il évalue comme un chef-d'œuvre du théâtre classique. Il apprécie l'antithèse entre misanthrope et philanthrope développée dans la scène d'ouverture de la pièce.

D'ailleurs si les deux personnages contrastes étaient dessinés avec la même force, ils rendraient le sujet du drame équivoque.

Je suppose que *Le Misanthrope* n'eût point été affiché, et qu'on l'eût joué sans annonce : qui serait-il arrivé si Philinte eût eu son caractère, comme Alceste a le sien ? Le spectateur n'aurait-il pas été dans le cas de demander, du moins à la première scène, où rien ne distingue le personnage principal, lequel des deux on jouait du Philanthrope ou du Misanthrope ? Et comment évite-t-on cet inconvénient ? On sacrifie l'un des deux caractères. On met, dans la bouche du premier, tout ce qui est pour lui ; et l'on fait du second un sot ou un maladroit. Mais si le spectateur ne sent-il pas ce défaut, surtout lorsque le caractère vicieux est le principal, comme dans l'exemple que je viens de citer ?

La première scène du *Misanthrope* est cependant un chef-d'œuvre.¹¹²

Les observations positives de Diderot sur l'œuvre de Molière, présentes à plusieurs reprises dans ses essais sur l'esthétique dramaturgique, s'opposent à la réflexion critique de Rousseau, qui se focalise sur le paradoxe du *Misanthrope* dans *La Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1757). En fait, Rousseau y dénonce les défauts de cette pièce en donnant les précisions sur les modifications qu'il aurait fallu employer pendant la création du *Misanthrope* :

Et le tort de Molière n'est pas d'avoir fait du misanthrope un homme colère et bilieux, mais de lui avoir donné des fureurs puériles sur des sujets qui ne devait pas l'émouvoir. Le caractère du misanthrope n'est pas à la

¹¹² DIDEROT, *Œuvres, Tome IV, Esthétique-Théâtre : Discours sur la poésie dramatique, XIII, Des Caractères*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1996, p. 1313-1314

disposition du poète : il est déterminé par la nature de sa passion dominante.¹¹³

Dans son *Discours sur la poésie dramatique*, Diderot envisage également la problématique du ton et du dialogue dans les pièces du théâtre. L'auteur s'appuie alors notamment sur *Les Femmes savantes* et sur *Le Tartuffe* de Molière.

Molière est souvent inimitable. Il a des scènes monosyllabiques entre quatre à cinq interlocuteurs, où chacun ne dit que son mot ; mais ce mot est dans le caractère, et le peint. Il est des endroits dans *Les Femmes savantes*, qui font tomber la plume des mains.¹¹⁴

On suppose que l'auteur pense ici à la scène 2 de l'acte III des *Femmes savantes*, où Philaminte, Bélise et Armande assistent à la lecture du *Sonnet à la Princesse Uranie* par Trissotin en percevant les mots qui les caractérisent à travers sa lecture : « BÉLISE : « Loger son ennemie » est pour moi plein de charmes. PHILAMINTE : J'aime « superbement » et « magnifiquement » ; Ces deux adverbes joints font admirablement. »¹¹⁵

En ce qui concerne *Le Paradoxe sur le comédien*, il s'agit d'un essai sous forme de dialogue, qui représente un approfondissement des écrits de Diderot sur le théâtre. L'auteur se focalise notamment sur le jeu des comédiens, qui, d'après Diderot, incarnent mieux les passions quand ils jouent de sang-froid que quand ils éprouvent ces passions : « Les larmes du comédien descendent de son cerveau, celle de l'homme sensible montent de son cœur. »¹¹⁶ D'une certaine manière, c'est un texte pédagogique, où l'auteur transmet les principes du jeu au comédien. Pour lui, le grand comédien doit avoir la tête froide, un profond jugement, du goût, de l'étude, de l'expérience et de la mémoire. En même temps, ce *Paradoxe* est particulier parce que Diderot dégrade l'image du comédien au nom du poète : seul le poète est un génie. Dans cette œuvre, l'auteur exprime une opinion platonicienne concernant le comédien. Nous savons déjà que Platon dans son œuvre *Ion* fait apparaître les poètes comme les simples interprètes des Muses ou des dieux. En suivant l'exemple de Platon, Diderot ne présente le comédien que comme un interprète du poète. Diderot, dans cet essai, s'appuie en fait constamment sur l'œuvre de Molière. L'auteur classique joue un rôle important même dans les séquences où Diderot dégrade l'image du comédien en rehaussant la valeur du poète. Plusieurs de ses pièces seront invoquées :

¹¹³ *Lectures de Molière* : ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, *op.cit.*, p. 102

¹¹⁴ DIDEROT, *Œuvres, Tome IV, Esthétique-Théâtre : Discours sur la poésie dramatique, XIII, Des Caractères*, *op.cit.*, p. 1321

¹¹⁵ MOLIÈRE, *Les Femmes savantes*, *op.cit.*, acte III, sc. 2, v. 769-770

¹¹⁶ DIDEROT, *Le Paradoxe sur le comédien*, *op.cit.*, p 1384

Je dis plus : un moyen sûr de jouer petitement, mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère. Vous êtes un tartuffe, un avare, un misanthrope, vous le jouerez bien, mais vous ne ferez rien de ce que le poète a fait : car il a fait, lui, le Tartuffe, l'Avare et le Misanthrope. ¹¹⁷

Diderot se focalise aussi sur l'objet de la comédie et sur sa peinture des vices, ce qui est un des motifs essentiels du théâtre de Molière. Il marque une distinction entre la satire et la comédie ainsi qu'entre un tartuffe et le Tartuffe. Donc, il donne encore une fois Molière comme exemple. Il affirme que dans les pièces de Molière ne défilent pas des personnages, mais des vices.

Le commis Billard est un tartuffe, l'abbé Grizel est un tartuffe, mais il n'est pas le Tartuffe. Le financier Toinard était un avare, mais il n'était pas l'Avare. L'Avare et le Tartuffe ont été faits d'après tous les Toinards et tous les Grizels du monde ; ce sont leurs traits les plus généreux et les plus marqués, et ce n'est le portrait exact d'aucun ; aussi personne ne s'y reconnaît-il. [...] La satire est d'un tartuffe, et la comédie est du Tartuffe. La satire poursuit un vicieux, la comédie poursuit un vice. S'il n'y avait eu qu'une ou deux Précieuses ridicules, on en aurait pu faire une satire, mais non pas une comédie. ¹¹⁸

Deux siècles plus tard, Henri Bergson (1859-1941), philosophe français, dans son essai *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, marque une distinction entre la comédie et le drame de la même manière que Diderot. Leur réflexion sur cette distinction a en outre pour point commun le fait que deux philosophes donnent Molière comme exemple.

Un drame, même quand il nous peint des passions ou des vices qui portent un nom, les incorpore si bien au personnage que leurs noms s'oublient, que leurs caractères généraux s'effacent, et que nous ne pensons plus de tout à eux, mais à la personne qui les absorbe ; c'est pourquoi le titre d'un drame ne peut guère être qu'un nom propre. Au contraire, beaucoup de comédies portent un nom commun : *L'Avare*, *Le Joueur*, etc. Si je vous demande d'imaginer une pièce qui puisse s'appeler *La Jaloux*, par exemple, vous verrez que *Sganarelle* vous viendra à l'esprit, ou *George Dandin*, mais non pas *Othello* : *Le Jaloux* ne peut être qu'un titre de comédie. C'est que le vice comique a beau s'unir intimement qu'on voudra aux personnes, il ne s'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage central, invisible et présent, auquel les personnages du chair et d'os sont suspendus sur la scène. ¹¹⁹

Ainsi, Diderot et Bergson partagent le même avis sur la comédie. Leur réflexion commune souligne que personnages comiques sont avant tout l'incarnation des vices. Dans *Le*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 1399

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ BERGSON, Henri, *Œuvres, Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 394

Paradoxe sur le comédien, Diderot joue d'un bout à l'autre sur le nom de l'acteur en grec : l'hypocrite. L'auteur à la manière d'Hamlet explique aussi les principes concernant le jeu des comédiens et pour atteindre cet objectif, il se sert des extraits de l'œuvre de Molière, notamment du *Tartuffe* et du *Dépit amoureux*. Néanmoins, même à travers ces exemples, qui visent à aider le comédien à mieux incarner son rôle, Diderot dégrade l'image de comédien en rehaussant la valeur de l'œuvre et de l'auteur.

Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée ; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur ? Lorsque vous avez entendu ces mots : « Que fait là votre main. Je tâte votre habit, l'étoffe en est moelleuse. »¹²⁰ Que savez-vous ? Rien.¹²¹

Mais il n'est pas que cet appui sur Molière qui constitue, d'une certaine manière, l'esthétique dramaturgique de Diderot : Molière imprègne également les pièces de Diderot comme celles de Marivaux et de Beaumarchais. Il faut tout d'abord noter que dans *Les Entretiens sur le Fils naturel*, qui présente une polémique entre l'auteur (MOI dans la pièce) et son personnage Dorval, Molière apparaît encore une fois dans le débat : « Telle est encore la vicissitude des ridicules et des vices, que je crois qu'on pourrait faire un *Misanthrope* nouveau tous les cinquante ans. »¹²² *Les Entretiens sur le Fils naturel* ont été faits d'après le modèle de *La Critique de L'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* de Molière : l'auteur discute avec son personnage de sa pièce et de la dramaturgie en général. Cet engouement pour Molière tellement perceptible dans les essais sur le théâtre de Diderot se manifeste aussi dans les pièces de ce dernier et notamment dans son drame bourgeois *Le Père de famille* (1758), dont le titre prouve « la valorisation de cette vie intime et familiale et souligne la représentation idéale que le drame veut en donner. »¹²³ Diderot constate que cette pièce est une comédie, mais relève plus précisément du drame bourgeois. Il s'agit là d'une création originale du XVIII^e siècle, qui a disparu avec lui. *Le Père de Famille* connut un grand succès à Paris en 1761, tandis que la représentation du *Fils naturel* fut en fait un échec. Pour cette dernière pièce, Diderot fut accusé d'avoir plagié Goldoni, le dramaturge italien et l'auteur de la pièce biographique *Il Molieré*.

¹²⁰ Diderot cite Molière : *Le Tartuffe*, acte III, sc. 3, v. 916-917

¹²¹ DIDEROT, *Le Paradoxe sur le comédien*, op.cit., p. 1379

¹²² *Id.*, *Entretiens sur le Fils naturel*, op.cit. p. 1178

¹²³ COUDREUSE, Anne, *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 31

Dans *Le Père de famille*, l'auteur met en scène la famille bourgeoise de M. D'Orbesson, un père préoccupé pour le destin de ses enfants : Cécile et Saint-Albin. D'un simple regard, il semble être en opposition aux pères moliéresques tels qu'Orgon, Harpagon et Monsieur Jourdain. Néanmoins, cette pièce traite de la distinction parmi les différentes strates sociales, ce qui est aussi un des éléments du théâtre de Molière. Le père exige de ses enfants qu'ils se comportent conformément à leur statut dans la société parisienne. Mais, son fils tombe amoureux d'une jeune fille Sophie, dont les origines sont inconnues et qui ne fait pas partie de la bourgeoisie. Dans la scène 6 de l'acte II, le dialogue entre le père de famille et Saint-Albin témoigne de la présence des caractéristiques des personnages des pères de Molière dans le personnage de M. Orbesson, qui ignore les sentiments de son fils :

LE PÈRE DE FAMILLE : *s'arrêtant et d'un ton sérieux* Mon fils, si vous n'êtes pas rentré en vous-même, si la raison n'a pas recouvré ses droits sur vous, ne venez pas aggraver vos torts et mon chagrin.

SAINT-ALBIN : Vous m'en voyez pénétré. J'approche de vous en tremblant...je serai tranquille et raisonnable...Oui, je le serai...je me suis promis. [...] Vous l'avez vue ?

LE PÈRE DE FAMILLE : Oui, je l'ai vue : elle est belle, et je la crois sage. Mais, qu'en prétendez-vous faire ? Un amusement ? Je ne le souffrirais pas. Votre femme ? Elle ne vous convient pas.

SAINT-ALBIN : *en se contentant* Elle est belle, elle est sage, et elle ne me convient pas ! Quelle est donc la femme qui me convient ?

LE PÈRE DE FAMILLE : Celle qui, par son éducation, sa naissance, son état et sa fortune, peut assurer votre bonheur et satisfaire à mes espérances.

SAINT-ALBIN : Ainsi le mariage sera pour moi un lien d'intérêt et d'ambition. Mon père, vous n'avez qu'un fils : ne le sacrifiez pas à des vœux qui remplissent le monde d'époux malheureux. ¹²⁴

La critique des mœurs vicieuses est également présente dans cette pièce : « S'il n'était que vicieux, je n'en désespérerais pas ; mais s'il joue les mœurs et la vertu. » ¹²⁵ Dans le théâtre de Molière, nous sommes souvent témoins de scènes, où la fille se soumet à la volonté de son père, malgré ses propres désirs, parce qu'à l'époque, il était strictement interdit de se confronter aux principes des parents et de la société en général. Cécile, la fille de M. D'Orbesson, dans *Le Père de Famille*, reprend le rôle de ses devancières moliéresques, en se présentant humblement à son père : « LE PÈRE DE FAMILLE : Qu'avez-vous résolu ? CÉCILE : De faire en tout votre volonté. » ¹²⁶

Le personnage du Commandeur est très marqué aussi. Tout d'abord, son rôle fait écho au

¹²⁴ DIDEROT, *Le Père de Famille, op.cit.*, acte II, sc. 6, p. 1220-1221

¹²⁵ *Ibid.*, acte I, sc. 5, p. 1204

¹²⁶ *Ibid.*, acte II, sc. 2, p. 1213

Commandeur de *Dom Juan* de Molière. Pourtant, ce personnage peut apparaître aussi comme une véritable réincarnation du Tartuffe de Molière. Après la mort de sa sœur et de l'épouse de M.Orbesson, il s'est insinué dans leur famille. Peu à peu, il réussit à diriger la vie de tous les autres membres de la famille. En se servant de son hypocrisie, il tente d'influencer toutes les décisions du père de famille en ce qui concerne sa fortune et ses enfants. C'est lui qui tâche d'éloigner Sophie de Saint-Albin, pour ne pas avoir dans la maison une personne appartenant à un niveau social plus bas. Sa perfidie le conduit à promettre à Germeuil, le fiancé de Cécile, la fortune et sa nièce pour séparer Sophie de son neveu, ce qui aboutit à un conflit entre les deux amis : Saint-Albin et Germeuil. Tous les conflits dans la pièce sont provoqués par ce personnage hypocrite et perfide. De plus, M. D'Orbesson, comme Orgon dans *Le Tartuffe*, n'est que la victime de son hypocrisie, qui essaie de le dresser contre ses enfants eux-mêmes :

LE PÈRE DE FAMILLE : Et contre qui, s'il vous plait, faut-il que j'agisse ?

LE COMMANDEUR : Contre qui ? Belle question ! Contre tous. Contre ce Germeuil, qui nourrit votre fils dans son extravagance ; qui cherche à faire entrer une créature dans la famille, pour s'en ouvrir la porte à lui-même, et que je chasserais de ma maison. Contre une fille qui devient de jour en jour plus insolente, qui me manque à moi, qui vous manquera bientôt à vous, et que j'enfermerais dans un couvent. Contre un fils qui a perdu tout sentiment d'honneur, qui va nous couvrir de ridicule et de honte, et qui je rendrais la vie si dure qu'il ne serait pas tenté plus longtemps de se soustraire à mon autorité. ¹²⁷

Malgré tous ses efforts, l'hypocrisie du Commandeur sera dévoilée à la fin de la pièce. La même situation advient au Tartuffe de Molière. La cruauté et la perfidie du Commandeur connaissent finalement l'échec.

LE COMMANDEUR : Vous avez négligé mes conseils ; vous en avez ri. Pleurez, pleurez maintenant.

LE PÈRE DE FAMILLE : J'aurai eu des enfants, j'aurai vécu malheureux, et je mourrai seul ! Que m'aura-t-il servi d'avoir été père ? Ah !

LE COMMANDEUR : Pleurez.

LE PÈRE DE FAMILLE : Homme cruel ! Épargnez-moi. À chaque mot qui sort de votre bouche, je sens une secousse qui tire mon âme et qui la déchire. ¹²⁸

Pourtant, ceci ne marque pas la fin des péripéties de la pièce. Comme la fin approche, Sophie se révèle être la nièce du Commandeur, ce qui prouve son origine noble et lui permet, en même temps, de devenir l'épouse de l'élu de son choix. Cette situation fait écho à une situation

¹²⁷ *Ibid.*, acte III, sc. 7, p. 1244

¹²⁸ *Ibid.*, acte V, sc. 9, p. 1264

similaire dans *L'Avare*, où Mariane apprend enfin qu'elle est la fille du seigneur Anselme. Nous savons que ce type de découverte des filiations secrètes est présent aussi dans *L'École des femmes* et *Les Fourberies de Scapin* de Molière. On perçoit également cette caractéristique dans la pièce *Le Fils naturel* de Diderot, où Dorval apprend qu'il est le fils naturel du père de son amante Rosalie. Le thème de la découverte de filiations secrètes est souvent lié au thème du voyage maritime des pères.

Dans la pièce de Diderot, cette péripétie s'ouvre dans la scène 7 de l'acte III, où André, le serviteur du père de Rosalie et enfin de Dorval, vient annoncer son retour.

ANDRÉ : Nous sommes partis, mon maître et moi, sur le vaisseau *L'Apparent*, de la rade du Fort-Royal, le six du mois de juillet. Jamais mon maître n'avait eu plus de santé ni montré tant de joie. [...] Tantôt me regardant avec des yeux remplis d'espérance, il disait : « André, encore quinze jours, et je verrai mes enfants, et je les embrasserai, et je serai heureux une fois du moins avant que de mourir.

CLAIRVILLE : *touché, à Dorval* Vous entendez. Il m'appelait déjà du doux nom de fils. Et bien ! André ?

ANDRÉ : Monsieur, que vous dirai-je ? Nous avions eu la navigation la plus heureuse ? Nous touchions aux côtes de la France.¹²⁹

Dans *L'Avare* de Molière, c'est le seigneur Anselme qui est de retour. Dans le dialogue avec son fils Valère dans la scène 5 de l'acte dernier, il raconte ses aventures maritimes en dévoilant au fur et à mesure la vérité : il est le père de Valère et de Mariane. On peut vraiment constater que la scène du *Fils naturel* fait écho à cette scène de la pièce de Molière.

ANSELME : L'audace est merveilleuse. Apprenez, pour vous confondre, qu'il y a seize ans pour le moins que l'homme dont vous nous parlez périt sur mer avec ses enfants et sa femme, en voulant dérober leur vie aux cruelles persécutions qui ont accompagné les désordres de Naples, et qui en firent exiler plusieurs nobles familles.

VALÈRE : Oui, mais apprenez, pour vous confondre, vous, que son fils, âgé de sept ans, avec un domestique, fut sauvé de ce naufrage par un vaisseau espagnol, et que ce fils sauvé est celui qui vous parle ; apprenez que le capitaine de ce vaisseau, touché de ma fortune, prit amitié pour moi ; qu'il me fit élever comme son propre fils.¹³⁰

Dans le domaine du théâtre, Diderot fut, à la fois, théoricien et auteur dramatique. Néanmoins, ce second rôle est décevant du fait que personne ne tenterait de rejouer de nos jours *Le Fils naturel* et *Le Père de famille*. Par contre, sa théorie du théâtre a une grande importance

¹²⁹ *Ibid.*, acte III, sc. 7, p. 1103

¹³⁰ MOLIÈRE, *L'Avare*, *op.cit.*, acte V, sc. 5, p. 139-140

par l'originalité de sa réflexion et par son influence sur les hommes de théâtre dans les siècles suivants. On a vu l'exemple de Bergson. Pour conclure, il reste à affirmer que Diderot s'appuie sur le seul modèle du théâtre assez vaste et problématique de la dramaturgie française (même jusqu'à nos jours) pour constituer son esthétique dramaturgique : Molière.

1.5. Les interférences avec le théâtre de Molière dans *le Philosophe sans le savoir* (1765) de Michel Sedaine

Le Philosophe sans le savoir de Michel Sedaine fut représenté en 1765 comme une réponse à la critique négative de sa pièce préalable en trois actes *Les Philosophes*. Le dramaturge tentait de réconcilier le public avec l'idée du mot philosophe, que cette satire pouvait dégrader. Cette tentative fait appel à celle de Molière et sa *Critique de l'École des femmes*. Les hommes de lettres de l'époque percevaient en fait l'influence de Diderot dans *Le Philosophe sans le savoir*, notamment en ce qui concerne le personnage de M. Vanderk, qui semble être un double de M. Orbesson du *Père de famille* de Diderot.

Néanmoins, outre le lien avec l'œuvre de Diderot, en créant cette pièce Sedaine emprunte également certains éléments à l'œuvre de Molière. Nous interviendrons tout d'abord sur le titre de la pièce qui fait écho au titre du *Médecin malgré lui* du dramaturge du XVII^e siècle. Il faut constater que les personnages principaux des deux pièces exercent leurs rôles (médecin, philosophe) sans être réellement un médecin et un philosophe. En fait, Sganarelle de Molière et M. Vanderk de Sedaine assurent leur mission dans les pièces sans en être conscients. Cet élément de la pièce de Sedaine semble être repris à celle de Molière : Sganarelle devient le médecin sans aucune éducation grâce à l'intrigue de sa femme Martine tandis que M. Vanderk exprime sa doctrine philosophique à l'égard de ses enfants, malgré le fait de ne pas avoir non plus l'éducation d'un philosophe.

Le rapport avec Molière est perceptible aussi dans le domaine de la structure de la pièce : elle comprend cinq actes comme les grandes comédies du dramaturge classique. Parallèlement, son exposition n'est pas rapide, parce qu'elle occupe les deux premiers actes en entier, qui présentent un tableau général de la famille Vanderk. Sedaine a suivi peut-être l'exemple de Molière, qui souvent avait recours aux expositions longues et descriptives. Au niveau du langage, les altérations euphémiques utilisées par Molière comme : « parbleu » et « morbleu » sont également employées dans la pièce : « ANTOINE : Non, non restez ! Parbleu ! Vous êtes un drôle d'homme de rester dans ce magasin pendant trois heures. »¹³¹

Il s'agit d'une comédie. La dissonance de la pièce avec les comédies de Molière est flagrante. Les situations comiques ne sont pas dominantes, mais l'on y trouve des personnages

¹³¹ SEDAINE, *Le Philosophe sans le savoir*, Paris, Société des textes français modernes, 1990, acte II, sc. 3, p. 31

comiques comme La Marquise, c'est-à-dire la Tante, sœur de M. Vanderk. Ce personnage grotesque semble une véritable réincarnation des femmes savantes et des précieuses ridicules de Molière. Sa tendance à se comporter comme les dames parisiennes alors qu'elle est en réalité une paysanne ordinaire issue de la campagne fait écho à celle de la Comtesse d'Escarbagnas de Molière. La Marquise est originaire du Berry, La Comtesse d'Angoulême : les deux appartiennent ainsi à un milieu provincial, mais elles tentent l'une et l'autre d'adopter les principes de la noblesse et d'atteindre le niveau de la haute société. Il ne reste qu'à constater que La Marquise de Sedaine présente un double de La Comtesse de la pièce de Molière. Son apparence et ses origines apparemment nobles déterminent son personnage. La description que fait M. Vanderk de sa sœur dans la scène 7 de l'acte II dans *Le Philosophe sans le savoir* atteste que la Marquise est une paysanne anoblie, dont la psychologie est très présente chez les personnages féminins du théâtre de Molière :

M. VANDERK FILS : Vous ne m'aviez jamais parlé de cette tante.

M. VANDERK PÈRE : Ce silence entrait dans mon système à votre égard. Elle vit dans le fond du Berry, elle n'y soutient qu'avec trop d'hauteur le nom de nos ancêtres, et l'idée de la noblesse est si forte en elle que je ne lui aurais pas persuadé de venir au mariage de votre sœur, si je ne lui avais écrit qu'elle épouse un homme de qualité. Encore a-t-elle mis des conditions singulières !

M. VANDERK FILS : Des conditions !

M. VANDERK PÈRE : « Mon cher frère, m'écrit-elle, j'irai, mais ne serait-il pas mieux que je ne passasse pour une parente éloignée de votre femme, pour une protectrice de la famille ? » Elle appuie cela de tous les mauvais raisonnements qui... J'entends une voiture. ¹³²

Après être venue dans la famille de son frère, le comportement de la Tante anoblie est marqué par sa volonté d'imposer les principes de la noblesse. Cette situation semble être reprise à *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, où le personnage principal tente d'imposer les principes identiques dans sa propre maison. En même temps, elle envisage l'origine de son futur gendre afin d'être convaincue de sa qualité d'homme de robe. Élisabeth Guibert-Sledziewski développe une analyse systématique de l'aspect social du *Philosophe sans le savoir* dans son article *Le spectacle bourgeois des antagonismes de classes : Le Philosophe sans le savoir de Sedaine (1765)*. Selon cette critique, la marquise place la question sociale au-dessus de toute autre question. Elle « semble être une figure assez exacte de l'autorité d'Ancien Régime, de la structure

¹³² *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 43

sociale cloisonnée et du conservatisme politique étayés par la hiérarchie féodale. »¹³³ Sedaine à travers ce personnage implique la critique de la fausse préciosité si présente dans le théâtre de son prédécesseur du XVII^e siècle. Cette situation se déroule dans la scène 9 de l'acte II.

M. VANDERK PÈRE : Qui ? Voici mon gendre futur.
LA TANTE : Cela ! Monsieur est donc de robe ?
LE GENDRE : Oui, madame, et je m'en fais honneur.
LA TANTE : Monsieur, il y a dans la robe des personnes qui tiennent à ce qu'il y a de mieux.
LE GENDRE : Et qui le sont, madame.
LA TANTE : à son frère Vous ne m'aviez pas écrit que c'était un homme de robe. (*Au Gendre*) Je vous fais, monsieur, mon compliment, je suis charmée de vous voir uni à une famille...
LE GENDRE : Madame...
LA TANTE : ... à une famille à laquelle je prends le plus vif intérêt. [...]
MADAME VANDERK : Madame, voulez-vous passer dans votre appartement.
M. VANDERK PÈRE : On va vous servir. Ah ! Mon lit, mon lit et un bouillon. Ah ! Il est charmant ! Je le retiens demain pour me donner la main. Bonsoir, mon cher neveu, bonsoir. ¹³⁴

En outre, dans le personnage de la Tante se condensent aussi les traits de caractère du Tartuffe de Molière, parce qu'elle cache ses propres intérêts en s'insinuant dans la famille de son frère. Néanmoins, l'irrespect de ses principes par les autres personnages provoque sa colère. Elle se révolte contre son neveu puisque ce dernier n'a pas respecté ses commandements. La situation dans la scène 4 de l'acte IV en témoigne :

M. VANDERK PÈRE : Eh bien, ma sœur, puis-je enfin me livrer au plaisir de vous revoir.
LA TANTE : Mon frère, je suis très en colère ; vous gronderez après, si vous voulez. [...] Il est bien singulier que mon neveu, qui doit me donner la main aujourd'hui, ne soit pas ici, et qu'il sorte.
M. VANDERK PÈRE : Il est sorti pour une affaire indispensable.
LA TANTE : Indispensable ! Indispensable ! Votre sang-froid me tue. Il faut me le trouver mort ou vif : c'est lui qui me donne la main ! ¹³⁵

Cette situation fait écho à celle des *Femmes savantes* de Molière, où Philaminte, une femme anoblie elle aussi, se plaint à son mari Chrysale du comportement de la servante Martine, qui a éveillé sa colère par l'irrespect de la grammaire dans ses répliques :

CHRYSALE : Comment, diantre, friponne ! Euh ! A-t-elle commis...
PHILAMINTE : Elle a, d'une insolence à nulle autre pareille,

¹³³ GUIBERT-SLEDZIEWSKI, Élisabeth, *Le spectacle bourgeois des antagonismes de classes : Le Philosophe sans le savoir de Sedaine (1765)*, dans *Dix-huitième siècle*, n. 7, 1975, p. 259-274

¹³⁴ *Ibid.*, acte II, sc. 9, p. 47-49

¹³⁵ *Ibid.*, acte IV, sc. 4, p. 81-83

Après trente leçons, insulté mon oreille
 Par l'impropriété d'un mot sauvage et bas
 Qu'en termes décisifs condamne Vaugelas.
 CHRYSALE : Est-ce là...
 PHILAMINTE : Quoi ! Toujours, malgré nos remontrances,
 Heurter le fondement de toutes les sciences,
 La Grammaire, qui sait régenter jusqu'aux rois
 Et les fait la main haute obéir à ses lois.
 CHRYSALE : De plus grand des forfaits je la croyais coupable.
 PHILAMINTE : Quoi ! Vous ne trouvez pas ce crime impardonnable ? ¹³⁶

Le Philosophe sans le savoir offre le tableau d'une famille appartenant à la haute société, où les préjugés aristocratiques (si présents chez Molière) dominent. L'épée comme symbole de la noblesse apparaît dans la pièce : « L'arme d'un gentilhomme est son épée. » ¹³⁷ Tel est le cas dans *Dom Juan* de Molière, où la rapière (une sorte d'épée) présente le symbole de la même couche sociale.

Dans le théâtre de Molière, comme on l'a déjà vu, les scènes où les filles sont soumises à la volonté de leurs pères sont dominantes. Ce type de relations entre le père et la fille est présent aussi dans la pièce de Sedaine. Dans la scène 5 du premier acte Sophie, la fille de M. Vanderk exprime son obéissance à l'égard de son père : « Monsieur, je suis votre très humble et très obéissante servante. » ¹³⁸ La structure de sa réplique rappelle celle de Molière employée dans la phrase de la fin de ses lettres destinées aux personnes de la Cour royale. Les épîtres dédicatoires représentaient traditionnellement une sorte de dédicace de la pièce aux personnes influentes pour se prémunir contre d'éventuelles attaques. Par exemple, *L'École des femmes* fut dédiée à Henriette d'Angleterre, l'épouse de Monsieur, frère du roi Louis XIV : « De Votre Altesse Royale, Madame, Le très humble, très obéissant et très obligé serviteur, J.B. Molière » ¹³⁹ Les artistes de l'époque présentaient ainsi leur respect envers la Cour. Il semble bien que Sedaine a été inspiré par les épîtres de Molière pour la réplique de Sophie dans sa pièce.

La tentative du Gendre dans *Le Philosophe sans le savoir* de se présenter sous un faux nom au père pour obtenir plus facilement la main de sa fille semble être empruntée à ses homologues moliéresques, qui dans la plupart des cas se déguisent ou se présentent sous un faux nom pour atteindre le même but : « Vous allez, monsieur, épouser une jolie personne ! Se faire annoncer sous un faux nom, se servir d'un faux seing pour tromper son père, tout cela n'est qu'un

¹³⁶ MOLIÈRE, *Les Femmes savantes*, op.cit., acte II, sc. 6, v. 458-468

¹³⁷ SEDAINE, *Le Philosophe sans le savoir*, op.cit., acte III, sc. 7, p. 71

¹³⁸ *Ibid.*, acte I, sc. 5, p. 20

¹³⁹ MOLIÈRE, *L'École des femmes*, *Épître à Madame*, op.cit., p. 27

badinage pour elle. »¹⁴⁰

Pour conclure sur l'imprégnation du théâtre de Sedaine par celui de Molière, il faut noter aussi que la fin du *Philosophe sans le savoir* est marquée par la présence des musiciens venus pour faire célébrer le mariage entre Sophie et l'élu de son choix. De nombreuses pièces de Molière, notamment ses comédies-ballets se terminent par la musique et le ballet. Néanmoins, dans la pièce de Sedaine, les musiciens sont empêchés d'exercer leurs rôles par d'Antoine, le valet de M. Vanderk, qui par ses caractéristiques de valet fidèle, présente un faible double des valets du théâtre de Molière.

¹⁴⁰ SEDAINE, *Le Philosophe sans le savoir*, op.cit., acte I, sc. 8, p. 21

1.6. L'imprégnation du théâtre de Dancourt par la dramaturgie de Molière

Florent Carton, dit Dancourt est un auteur dramatique qui entame sa carrière théâtrale en écrivant ses premières pièces dans les années 1680. Néanmoins, il est considéré dans la plupart des anthologies de théâtre français comme un auteur du siècle des Lumières, parce que la plus grande partie de son corpus théâtral (plus de soixante titres au total) a été écrite au XVIII^e siècle. Ce créateur *des dancourades* (les petites comédies en un acte, qui mettent en scène les situations comiques des paysans originaires de l'Île de France et qui sont jouées soit avant soit après les grands spectacles) est resté un des auteurs les plus représentés à la Comédie-Française jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle. Grâce à ses comédies, dont certaines sont marquées par la présence des éléments du théâtre de Molière, il laissa même Voltaire, Hugo et Beaumarchais derrière lui sur la liste des auteurs les plus présents sur scène dans ce théâtre parisien. Pourtant, malgré ce succès de l'époque, son œuvre est presque oubliée de nos jours.

Cette ressemblance avec le théâtre de Molière vient d'être évoquée, mais il faut également mentionner le lien qui existe dans la vie personnelle des deux auteurs : Dancourt et Molière. Au départ, un autre métier était destiné à l'auteur du *Chevalier à la mode* (1687) - celui d'avocat. Peu après avoir obtenu le diplôme, Dancourt abandonne la carrière juridique pour se consacrer entièrement au théâtre. Cette situation fait écho à la vie de Molière, qui, lui aussi, arrête ses études de droit pour jouer dans la troupe de *L'Illustre théâtre*. De plus, un détail particulier rend cette ressemblance encore plus intéressante. La rupture avec le domaine juridique et la consécration totale au théâtre sont influencées dans le cas, et de l'un et de l'autre auteur, par une femme. En ce qui concerne Molière, il est plus que connu que sa rencontre (et apparemment son aventure amoureuse) avec Madeleine Béjart, la comédienne de *L'Illustre théâtre*, dont il épousera la fille vingt ans plus tard, présente un moment crucial dans la vie de l'auteur classique. Une situation presque identique se produit aussi pour son successeur. Dancourt, très jeune, tombe amoureux d'une comédienne charmante Thérèse Le Noir de la Thorillière. Cette jeune fille douée est en effet la fille du comédien de la troupe de Molière – François Le Noir de la Thorillière, qui eut des rôles remarquables dans *L'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *Psyché*... Tous les membres de la famille de ce dernier appartenaient en fait au milieu théâtral. Même son autre fille Charlotte épousa Michel Baron, lui aussi le comédien du répertoire de Molière. Dancourt épouse Thérèse et les deux deviennent en 1680 les membres de la Troupe des comédiens de Rouen.

Dancourt développe à la fois la carrière d'auteur et celle de comédien. Cette caractéristique le distingue de ses collègues, plutôt fidèles à la création des pièces. Mais, c'est encore un point de plus qu'il a en commun avec Molière. Après avoir joué un certain temps comme son prédécesseur en province, il s'installe à Paris avec son épouse et rejoint la troupe de la Comédie-Française. Pendant toute sa vie artistique il reste fidèle à ce théâtre en tant que comédien, mais aussi en tant qu'auteur. Il écrit constamment des pièces pour la Comédie-Française, tandis que Lesage, Dufresny et Regnard, auteurs qui créent presque à la même période que lui (dont on parlera plus tard), écrivent en outre pour le théâtre italien et pour le théâtre de la Foire. André Blanc consacre d'ailleurs toute une thèse au théâtre de Dancourt. Il y critique notamment cette fidélité de Dancourt à la Comédie-Française en le nommant « l'homme d'un seul théâtre. »¹⁴¹

Étant membre de la Troupe française des comédiens du Roi installée à la Comédie-Française (à l'époque il y avait aussi la troupe homologue des comédiens italiens à Paris), il joue très souvent le répertoire de Molière. Son plus grand succès comme comédien est sans aucun doute le rôle principal dans *Le Misanthrope*. Puis, il intervient également dans *Le Tartuffe*, *George Dandin*, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*... Il est évident que l'œuvre de Molière joue un rôle important dans le développement de Dancourt en tant que comédien. Néanmoins, le théâtre de l'auteur classique imprègne aussi le travail de Dancourt – auteur. On suppose que l'origine de cette intertextualité entre les deux auteurs concerne justement ce grand nombre de pièces de Molière dans lesquelles Dancourt jouait. Normalement, il ne pouvait pas se débarrasser de cette influence intense du théâtre de Molière, après avoir été si souvent dans la peau des personnages de l'auteur classique. Quoique le théâtre de l'auteur classique ait un fort impact sur celui de Dancourt, la dramaturgie de ce dernier, selon André Blanc, « donne une véritable vision du monde, une peinture exacte et forte de la société de son temps. »¹⁴²

En ce qui concerne son propre corpus théâtral, il faut tout d'abord noter que sa première pièce écrite en 1683 est paradoxalement une tragédie. Il s'agit de *La mort d'Hercule* qui connut immédiatement un échec. Malgré cela, il faut savoir aussi que dans cette tragédie se profilent certaines caractéristiques du théâtre de Racine. En fait, l'auteur emprunte le motif de la « chaîne amoureuse » (le motif de la forme théâtrale, initialement caractéristique de la pastorale, où le

¹⁴¹ BLANC, André, *Le Théâtre de Dancourt. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 17 janvier 1976*, Paris, Librairie Honoré Champion 7 Quai Malaquais, 1977, p. 17

¹⁴² *Ibid.*

personnage A aime le personnage B qui aime le personnage C qui aime le personnage D etc.) à *Andromaque* de Racine.

La première comédie qu'il publie aussi en 1683 est *Les Nouvellistes de Lille*. Pourtant, pour envisager l'intertextualité entre le théâtre de Dancourt et celui de Molière, nous nous pencherons surtout sur le grand succès de Dancourt dans ce genre représenté en 1687 à Versailles : *Le Chevalier à la mode*.

Cette comédie de cinq actes (comme les grandes comédies de Molière) est écrite en prose. D'ailleurs, toutes les comédies de Dancourt sont écrites en prose et cette caractéristique le distingue de l'auteur classique qui écrivait parallèlement en prose et en vers (pour cette raison au XVII^e siècle on parle plutôt des poètes dramatiques au lieu des auteurs dramatiques). Globalement, tous les successeurs des grands classiques de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle (on a vu les exemples de Marivaux, Beaumarchais, Diderot...) ont cette tendance à écrire en prose à ce point que l'écriture en vers fléchit progressivement. Pourtant, la ressemblance entre le théâtre de Dancourt et celui de Molière est perceptible notamment dans le domaine de la psychologie des personnages.

Tout d'abord, en regardant la liste des personnages du *Chevalier à la mode*, nous remarquons le nom de Lisette, qui incarne la servante du personnage principal féminin. L'auteur emprunte son nom à *L'Amour médecin* (1665) de Molière. À part ce détail, par la psychologie de son personnage, la servante de Dancourt semble être une copie de toutes les servantes du théâtre moliéresque, qui présentaient presque toujours l'appui moral de leurs maîtres et qui, par leur façon d'agir, menaient jusqu'au dénouement de la situation comique. Dans le cas de Lisette, elle est peut-être psychologiquement la plus proche de la Toinette du *Malade imaginaire* (1673), parce qu'elle flatte constamment sa maîtresse (comme sa devancière) et, en même temps, elle essaie de diriger la situation enchevêtrée dans laquelle les autres personnages interviennent.

La pièce met en scène le cas de Madame Patin, une veuve parisienne, qui tente de se marier avec le Chevalier pour obtenir tous ses titres. Elle rompt avec Monsieur Migaud, parce que sa position dans la société parisienne est plus basse que celle du Chevalier. D'après la philosophie de Madame Patin, l'appartenance de Monsieur Migaud est celui de la « Robe » tandis que celle du Chevalier est celui de la « Cour » :

LISETTE : Oh, il y a bien de la différence. Le nom de Migaud est un nom de Robe, et celui de Patin n'est qu'un nom de Financier.

MADAME PATIN : Robe ou Finance, tout m'est égal ; et depuis huit jours, je me suis résolue d'avoir un

nom de Cour, et de ceux qui emplissent le plus la bouche.¹⁴³

Il est évident que Madame Patin tente d'atteindre le niveau de la société le plus élevé. Avant d'avoir rencontré le Chevalier elle se contentait du titre de Monsieur Migaud. Elle voulait même marier sa nièce Lucile (nom de jeune fille emprunté au *Dépit amoureux* de Molière) avec le fils de ce dernier. Donc, elle interdisait à sa nièce de choisir son propre mari en lui destinant une personne de son choix. Cette situation est visiblement un élément du théâtre moliéresque. La conception du mariage comme acte de position sociale, et non comme preuve d'amour, est profondément gravée en elle. On peut tirer la conclusion que ce personnage superficiel, frivole et envieux, par la structure de son caractère, semble être la copie des femmes du théâtre de Molière. Certes, on pense ici aux personnages féminins des *Femmes savantes*, des *Précieuses ridicules* et de *la Comtesse d'Escarbagnas*. En outre, elle peut présenter également la réincarnation féminine de Monsieur Jourdain du *Bourgeois gentilhomme*. À l'opposition de Madame Patin, Armande des *Femmes savantes* lors du dialogue avec sa sœur est persuadée qu'il ne faut pas se marier justement pour garder son nom de jeune fille noble. Néanmoins, la psychologie des deux personnages reste la même :

ARMANDE :

Quoi ! Le beau nom de fille est un titre, ma sœur,
Dont vous vouliez quitter la charmante douceur,
Et de vous marier vous osez faire fête ?
Ce vulgaire dessein vous peut monter en tête ?¹⁴⁴

Par ses actes, Madame Patin prouve plusieurs fois dans la pièce sa ressemblance avec les personnages féminins du théâtre de Molière. Dans la scène d'ouverture de la pièce déjà, elle est irritée à cause d'une avanie que lui a fait subir une Marquise. Et la réplique de Lisette qui essaie de calmer la rage de sa maîtresse : « Ma foi, Madame, avanie pour avanie, il vaut mieux, à ce qu'il me semble, en recevoir d'une Marquise que d'un marchand. »¹⁴⁵ confirme bien cette constatation. Puis, elle regarde de haut tous les personnages qui ne font pas partie du cercle des nobles. Cela est flagrant dans sa réplique où elle affirme qu'elle essaie de se débarrasser de son

¹⁴³ DANCOURT, Florent Carton, *Le Chevalier à la mode*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015, acte I, sc. 3, p. 11

¹⁴⁴ MOLIÈRE, *Les femmes savantes*, *op.cit.*, acte I, sc. 1, p. 27

¹⁴⁵ DANCOURT, Florent Carton, *Le Chevalier à la mode*, *op. cit.*, acte I, sc. 3, p. 8

« petit » beau-frère : « Il faut que je devienne Marquise, quoiqu'il en coûte ; et pour cet effet, je vais absolument rompre avec ces petits gens, dont je me suis encanaillée. Commençons par Monsieur Serrefort »¹⁴⁶

Dans la scène 4 de l'acte II Madame Patin converse avec Lucile. Lors de leur dialogue nous percevons la froideur de la veuve anoblie à l'égard de sa propre nièce, qui, d'après sa tante, ne possède pas les qualités d'une personne noble. Madame Patin essaie de marquer la différence sociale entre elle-même et Lucile, en apprenant à cette jeune fille comment il faut désormais lui adresser la parole, étant donné qu'elle est devenue une femme de qualité.

LUCILE : Comment donc, ma tante ?

MADAME PATIN : Défaites-vous de ma tante, et servez-vous du mot de Madame, je vous prie, ou demeurez chez votre père.

LUCILE : Mais, ma tante, puisque vous êtes ma tante, pourquoi faut-il que je vous appelle autrement ?

MADAME PATIN : C'est, qu'étant une femme de qualité, et vous ne l'étant pas, je ne pourrais pas honnêtement être votre tante, sans déroger en quelque façon.¹⁴⁷

Cette scène de la pièce de Dancourt fait nettement écho à celle¹⁴⁸ de *La Comtesse d'Escarbagnas*, où la comtesse, anoblie elle aussi, donne ses instructions à Criquet en ce qui concerne la manière de s'adresser à elle. Elle insiste notamment sur le terme de « madame ». (Nous avons vu préalablement dans cette étude le cas identique de Claudine dans *L'Héritier du village* de Marivaux qui semblait être aussi une sorte de double de la comtesse de Molière.)

En ce qui concerne le personnage principal masculin dans *Le Chevalier à la mode* de Dancourt (Le Chevalier), par la structure psychologique de son personnage, il semble être une sorte d'amalgame de Tartuffe et de Dom Juan de Molière. Ce personnage est un hypocrite, mais nullement dans un sens religieux comme Tartuffe. Il est plus proche psychologiquement de Dom Juan. À la manière de ce héros du théâtre de Molière, il se sert de son don de séduction et de ses qualités masculines pour conquérir les cœurs des femmes de la pièce : Madame Patin, Lucile et la Baronne. Néanmoins, son but n'est pas la beauté et l'amour de ces personnages féminins, mais leur richesse. Plus précisément, tout au long de la pièce, il hésite parmi les trois en balançant leurs positions matérielles. En fonction des revenus de chacune, il tente de choisir celle qui est la plus riche. Son esprit donjuanesque est notamment dominant dans la scène 7 du premier acte où il rage contre son valet Crispin dans la demeure de Madame Patin :

¹⁴⁶ *Ibid.*, acte I, sc. 3, p. 9

¹⁴⁷ *Ibid.*, acte II, sc. 4, p. 35

¹⁴⁸ Déjà citée. Voir page 42-43.

CRISPIN : Ah, vous voilà, Monsieur, je vous cherchais partout pour vous dire que la Baronne...

LE CHEVALIER : Paix, paix, tais-toi. Ne vois-tu pas où nous sommes ?

CRISPIN : Oui, Monsieur, mais la Baronne...

LE CHEVALIER : En ventrebleu, maraud, ne t'ai-je pas dit que quand je suis chez une femme, je ne veux point que tu me viennes parler d'une autre.¹⁴⁹

À travers cette dernière réplique nous pouvons pressentir ce donjuanisme (accentué dans la pièce de Molière), qui se reflète dans la conception qu'un véritable séducteur possède le cœur assez large pour pouvoir aimer toutes les femmes du monde. Pourtant, comme on l'a déjà évoqué, le but du Chevalier dans cette pièce n'est pas l'amour d'une femme, mais le profit qu'il peut tirer d'elle. Cette caractéristique le rapproche ainsi de Dorante du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, qui agit par amour pour la fille de M. Jourdain pour obtenir l'argent de ce dernier. Il y a aussi encore un détail qui lie *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et *Le Chevalier à la mode* de Dancourt : la présence de la Marquise nommée Dorimène dans les deux pièces.

L'hypocrisie du Chevalier atteint son point culminant pendant son dialogue avec Crispin, où il avoue sa tentative de se marier avec la veuve anoblie pour son argent : « Ce serait quarante mille livres de rente qu'elle possède, dont je pourrais être amoureux. »¹⁵⁰ Pour ce qui est de la relation entre Le Chevalier et Crispin, c'est comme si elle était transférée d'une comédie moliéresque. Il s'agit justement d'un maître austère et d'un valet obéissant, qui rappellent évidemment l'image d'une telle relation dans le théâtre de Molière. Cette relation maître-valet est si bien déterminée dans la pièce que nous pouvons l'assimiler facilement à celle de Dom Juan et de Sganarelle. Puis, il faut rappeler que les scènes de l'humiliation des valets par les personnages, appartenant à un rang plus élevé, étaient très présentes dans le théâtre de Molière. Les scènes similaires sont aussi présentes chez Dancourt et cette similitude se reflète même dans l'emploi de mots identiques. Par exemple, dans une scène de la pièce de Dancourt, le Chevalier destine la réplique suivante à son valet : « Parlez, faquin, où je vous donnerai cent coups de bâton. »¹⁵¹ Dans la pièce *Le Dépit amoureux* de Molière, le personnage d'Éraste, lors d'une querelle contre Mascarille, évoque aussi ces « cent coups de bâton » : « Et cette audace mériterait cent coups de bâton sur la place. »¹⁵² Ce détail prouve bien que l'intertextualité entre le théâtre de Dancourt et

¹⁴⁹ DANCOURT, Florent Carton, *Le Chevalier à la mode*, op. cit., acte I, sc. 7, p. 19

¹⁵⁰ *Ibid.*, acte I, sc. 6, p. 20

¹⁵¹ *Ibid.*, acte III, sc. 4. p. 65

¹⁵² MOLIÈRE, *Œuvres complètes I, Le dépit amoureux*, Paris, GF – Flammarion, 1964, acte I, sc. 4, p. 155

celui de l'auteur classique est perceptible aussi au niveau du langage.

Il ne faut pas oublier non plus le personnage de Monsieur Serrefort, le beau-frère de Madame Patin, qui, par son caractère calme, semble être un double de Béralde, le frère d'Argan dans *Le Malade imaginaire*. Monsieur Serrefort, après le dévoilement de l'hypocrisie du Chevalier, fait un effort pour détourner Madame Patin du projet de mariage avec « Dom Juan de Dancourt ». Mais, il le fait d'une manière douce et paisible presque à la manière de Béralde dans la pièce de Molière qui essaie de convaincre Argan de l'hypocrisie des médecins.

À la fin du *Chevalier de la mode* l'hypocrisie du Chevalier sera dévoilée : il part chez la Baronne. Après son départ, Madame Patin maintient sa promesse initiale de se marier avec M. Migaud tandis que sa nièce Lucile reste fidèle au fils de ce même personnage. En ce qui concerne ce personnage de M. Migaud, sa réplique dans la scène 6 du premier acte (où il apprend que Madame Patin se mariera avec le Chevalier et pas avec lui) : « L'étrange chose que la tête d'une femme »¹⁵³ fait penser à Arnolphe de *L'École des femmes*, qui, à un moment donné, maudit désespérément le genre féminin à cause de la trahison d'Agnès.

Il faut en outre rappeler que *Le Chevalier à la mode* n'est pas la seule pièce de Dancourt où nous percevons un lien avec le théâtre de Molière. Nous mentionnerons encore quelques détails de deux pièces de Dancourt, où ce lien est notamment perceptible. Par exemple, dans la scène qui ouvre la pièce *Le Mari retrouvé* (1698) une réplique, prononcée par Lépine, rappelle la conception de Molière quant à l'amour (*Les femmes savantes*, *L'École des femmes*, *L'École des maris*) : « Ma foi, Monsieur, c'est une sottise chose que l'amour. »¹⁵⁴ D'ailleurs, l'amour et la jalousie y sont les motifs principaux comme dans l'œuvre de Molière. L'action de cette pièce se déroule au sein du milieu campagnard et le comportement de Julienne, le personnage principal féminin, est celui d'une paysanne. Le langage qu'elle utilise, typique pour ce milieu inculte, fait écho à celui de Pierrot de *Dom Juan* de Molière. Les deux personnages sont arriérés et cette caractéristique apparaît surtout dans leurs répliques, qui présentent un certain nombre de fautes grammaticales. En prenant en compte le fait que l'action du *Mari retrouvé* se déroule à la campagne, nous pouvons facilement tirer la conclusion que l'auteur a été influencé par la pièce *George Dandin* de l'auteur classique. De plus, le nom de Clitandre est emprunté à cette même pièce. Au niveau de l'intrigue, Julien, le mari disparu de Julienne, voulait marier sa nièce Colette

¹⁵³ DANCOURT, Florent Carton, *Le Chevalier à la mode*, op. cit., acte I, sc. 6, p. 17

¹⁵⁴ *Id.*, *Le Mari retrouvé*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015, sc. 1, p. 5

avec un homme de son choix. C'est là un élément intégralement moliéresque.

Nous avons vu auparavant dans cette étude que dans certaines pièces de Molière, les personnages masculins, déçus par l'amour, emploient le terme dégradateur « animal » pour désigner une femme. C'était le cas d'Arnolphe dans *L'École des femmes*, et le même terme est employé par Moron dans *La princesse d'Élide*. Outre Molière, Marivaux utilisait la même métaphore pour le genre féminin dans sa *Surprise de l'amour*. Maintenant, c'est Dancourt qui a recours à l'emploi du même terme pour disqualifier le comportement des femmes. Cette critique est visible dans la réplique de Charlot : « Morgué, c'est un animal bien trompeux que la femelle d'un homme. »¹⁵⁵

Finalement, dans la pièce *La Parisienne* (1691) Dancourt met en scène Olimpe, une vieille dame anoblie, dont les traits psychologiques font également écho à ceux des femmes du théâtre de Molière. En outre, elle semble être une copie féminine d'Arnolphe parce qu'elle a fait élever sa fille Angélique dans un couvent, pour que cette dernière puisse avoir une éducation stricte, qui lui permettra plus tard de se marier avec un homme d'esprit. Cette situation est évidemment empruntée au théâtre de Molière.

En fonction de ses buts, elle trouve un homme convenable à qui elle tente de promettre la main de sa fille : Damis. Il semble bien que ce personnage masculin de Dancourt soit un mélange de trois personnages moliéresques. Tout d'abord, il se caractérise par son avarice vis-à-vis de son propre fils, ce qui fait penser immédiatement à Harpagon (*L'Avare*). Ensuite, dans la première scène de la pièce, il dévoile son hypocondrie : « Oui, je suis jeune : mais je suis presque toujours enrhumé. »¹⁵⁶ C'est évidemment une caractéristique d'Argan du *Malade imaginaire*. Enfin, il possède la même conception qu'Arnolphe de *L'École des femmes* concernant le choix du profil de femme idéale pour le mariage. Les deux personnages affirment qu'il faut se marier avec une femme sans esprit pour qu'elle ne soit pas capable de tromper son mari. Damis le constate lors du dialogue avec son valet : « Elle n'a pas d'esprit, et c'est ce qui me la fait épouser plutôt qu'une autre. »¹⁵⁷

Néanmoins, conformément à la structure du genre comique, l'obstacle qui empêche le déroulement de l'action apparaît ultérieurement dans la pièce. Angélique tombe amoureuse du fils

¹⁵⁵ *Ibid.*, sc. 11, p. 30

¹⁵⁶ DANCOURT, Florent Carton, *La Parisienne*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015, sc.1, p. 5

¹⁵⁷ *Ibid.*, sc. 1, p. 6

de Damis : Éraste. La mère cruelle, pâle copie de la Philaminte de Molière, découvre à la fin de la pièce qu'il s'agit du fils naturel de Damis. Elle accepte enfin l'amour entre ce jeune homme et sa fille, parce que malgré tout Éraste est le fils d'un homme d'esprit.

Le personnage de servante (Lisette) joue de nouveau un rôle important dans le dénouement de l'intrigue. C'est le personnage qui s'oppose aux tentatives de sa maîtresse. Par sa structure psychologique, elle ressemble également aux suivantes du théâtre moliéresque, notamment à Martine, suivante des *Femmes savantes*. Le lien entre les deux personnages se profile au niveau de leur conception sur l'amour. Martine de Molière affirme sa conception amoureuse dans sa réplique : « L'esprit n'est point du tout ce qu'il faut en ménage ; les livres cadrent mal avec le mariage. »¹⁵⁸ Par ailleurs, la réplique de Lisette sur la relation entre l'amour et l'esprit prouve considérablement cette ressemblance : « Ce n'est pas l'esprit qui donne l'amour, c'est l'amour qui fait venir de l'esprit. »¹⁵⁹

Il est évident que la plupart des noms dans *La Parisienne* de Dancourt sont empruntés au théâtre de l'auteur classique : Damis (*Le Tartuffe*), Éraste (*Les Fâcheux*), Dorante (*Le Bourgeois gentilhomme*) et Lisette (*L'Amour médecin*).

Pour conclure finalement sur cette intertextualité entre le théâtre de Dancourt et celui de Molière, il faut ajouter que l'auteur du XVIII^e siècle a également recours à l'emploi des altérations euphémiques comme : « parbleu », « ventrebleu » et « diantre ». Les personnages des trois pièces analysées emploient ce genre de termes comme le faisaient les personnages de Molière. *Les Œuvres complètes* de Dancourt furent publiées en 1760 en douze volumes. Bien que son œuvre soit tombée dans l'oubli aujourd'hui, il faut constater qu'il est un des successeurs les plus importants de Molière.

¹⁵⁸ MOLIÈRE, *Les femmes savantes*, op.cit., acte v, sc. 3, p. 27

¹⁵⁹ *Ibid.*, sc. 7, p. 18

1.7. L'intertextualité de la comédie de Dufresny et de celle de Molière

Le rival de Dancourt Charles Rivière Dufresny fut le garçon de chambre et le protégé de Louis XIV. Il entama sa carrière en tant qu'auteur dramatique dans la troupe de la Comédie-Italienne pour laquelle il écrivait ses comédies en collaboration avec un autre auteur de son temps : Jean-François Regnard. Après une certaine période, il se sépare de ce dernier et commence à créer seul pour les deux troupes parisiennes (Comédie-Française et Comédie-Italienne). Pendant quelques années, il fut aussi le directeur de la revue *Le Mercure Galant*. Dufresny possédait un grand talent pour la musique, le théâtre et les lettres, talent qu'il gaspille amplement. À cause de sa vie de bohème (ridiculisée même par Lesage dans ses vaudevilles et ses comédies), il termina sa vie dans une pauvreté extrême. Au cours de sa vie artistique, il écrivit une vingtaine de comédies qui connurent un certain succès. Malgré ce fait, ses comédies ne sont plus présentes sur les scènes des théâtres français depuis très longtemps.

L'œuvre de cet auteur comique de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle présente aussi les caractéristiques du théâtre de Molière. D'ailleurs, Charles-Olivier Stiker-Métral évoque cette présence « moliéresque » chez Dufresny dans son texte : *De Ménalque au Distrain : enjeux esthétiques et anthropologiques de la comédie de caractère* : « Dufresny exprime ainsi sur un ton ironique le difficile renouvellement de la grande comédie, prise entre le rire franc de la comédie italienne et l'emprise des sujets moliéresques. »¹⁶⁰ Pour envisager l'intertextualité de ces deux auteurs des comédies nous nous appuierons tout d'abord sur les éléments du théâtre de l'auteur classique perceptibles dans la pièce de Dufresny intitulée : *La Malade sans maladie* (1699).

Il s'agit d'une comédie en cinq actes comme le sont les grandes comédies de Molière. D'un simple regard focalisé sur le titre de la pièce, il est évident que la pièce traite le même sujet que la dernière comédie de l'auteur du XVII^e siècle : *Le Malade imaginaire*. Elle est écrite aussi en prose comme la pièce mentionnée de Molière. Néanmoins, la pièce de Dancourt comprend cinq actes en opposition à celle de Molière, qui est écrite en trois actes.

Au niveau des noms des personnages, trois d'entre eux sont d'origine moliéresque. La servante est également nommée Lisette. Puis, il y a le personnage du jeune homme Valère, l'amant de la nièce du personnage principal féminin (*La Malade*), dont le nom est emprunté au *Tartuffe*. La nièce de *La Malade* dans la pièce de Dufresny est nommée Angélique. C'est le même

¹⁶⁰ STIKER-METRAL, Charles Olivier, *De Ménalque au Distrain : enjeux esthétiques et anthropologiques de la comédie de caractère* dans Jean-François Regnard (1655-1709), Paris, Armand Colin Éditeur, 2012, p. 93-105

nom qu'a la fille d'Argan dans *Le Malade imaginaire*, la pièce qui présente le plus de ressemblances avec celle de Dufresny.

Tous ces personnages, à part leurs noms, comprennent également certaines caractéristiques psychologiques de leurs homologues du théâtre de l'auteur classique. À ce niveau psychologique, nous commencerons, tout d'abord, par le personnage principal féminin, nommé simplement La Malade. Elle présente une réincarnation féminine de l'hypocondre emblématique de la dernière pièce de Molière : Argan. Son personnage n'est pas une innovation parce qu'elle éprouve comme son prédécesseur un véritable « plaisir » à être malade. L'empathie des autres vis-à-vis d'eux est le but essentiel de deux personnages. C'est peut-être le trait de caractère le plus représentatif qui lie La Malade et Argan. Néanmoins, il faut préciser que La Malade de Dufresny n'est qu'une faible copie du personnage mythique de Molière. L'hypocondrie de ce personnage est nettement moins déterminée que celle d'Argan. Le personnage du *Malade imaginaire* de l'auteur classique est devenu le symbole de cette « maladie » dès la première représentation. Ce mythe résista jusqu'à nos jours tandis que La Malade du successeur de Molière n'était que l'ombre de ce mythe. Pourtant, malgré le fait qu'elle n'est qu'une ombre d'Argan, elle possède les caractéristiques à travers lesquelles nous pouvons l'assimiler avec le personnage du *Malade imaginaire*. Certaines ont été déjà évoquées, mais une des plus importantes est sans doute celle que les deux hypocondres rejettent le fait d'entendre qu'ils se portent bien. Ils n'acceptent que l'empathie à l'égard de leur état de la part d'autres personnages. Tous ceux qui leur destinent une parole positive sur leur santé risquent d'être critiqués. En ce qui concerne La Malade de Dufresny, sa servante Lisette en parlant avec Angélique, dans la première scène du premier acte, affirme que pour sa maîtresse la constatation qu'elle se porte bien n'est qu'une offense.

LISETTE : Dire à une fourbe qu'elle est fourbe, et à Madame votre tante qu'elle se porte bien, ce sont deux vérités aussi offensantes l'une que l'autre. ¹⁶¹

Dans la pièce de Molière, un cas identique se manifeste. Lorsque Cléante, l'amant d'Angélique, converse avec Argan dans l'acte II, le jeune homme ne dissimule pas son ravissement, en ce qui concerne le bon état du malade. Il affirme même à ce dernier qu'il se porte mieux. Pourtant, après cette insinuation de Cléante, la servante Toinette, consciente de

¹⁶¹ DU FRESNY, Charles Rivière, *La Malade sans maladie*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015, acte I, sc. 1, p. 5

l'entêtement de son maître à l'égard de la santé, réagit brusquement de la manière suivante :

CLÉANTE : Monsieur, je suis ravi de vous trouver debout et de voir que vous vous portez mieux.

TOINETTE : (*feignant d'être en colère*) Comment « qu'il se porte mieux » ? Cela est faux : Monsieur se porte toujours mal. ¹⁶²

Cette scène du *Malade imaginaire* ne peut que témoigner de la présence des traits caractéristiques d'Argan dans le personnage de La Malade. De plus, dans la pièce de Dufresny, il y a une scène (la scène V du premier acte) qui fait écho à celle qui vient d'être citée. C'est celle où le jeune Valère s'adresse à la Malade presque de la même manière que Cléante (l'adjectif « ravi » y est employé aussi), tandis que la réaction de Lucinde, l'amie de la Malade, rappelle celle de Toinette. Il est évident que cette scène est une copie de celle du *Malade imaginaire* :

VALÈRE : Je suis ravi, Madame, de vous voir plus de santé qu'on ne dit.

LUCINDE : Plus de santé ! Ce mot est malin. ¹⁶³

Au fil de la pièce de Dufresny, La Malade prouve en fait plusieurs fois qu'elle est un double de l'hypocondre moliéresque. Cette ressemblance se profile notamment à travers ses dialogues avec Lucinde, Lisette et Valère, où elle décrit en détail son état de santé. Lorsqu'elle parle de ce sujet, nous pouvons bien remarquer qu'elle a recours à l'exagération. En même temps, elle cherche désespérément la compassion des autres. Tous ces points sont également les caractéristiques d'Argan. La réplique suivante de la Malade rappelle de nombreuses répliques de ce type dans la pièce de Molière :

LA MALADE : Oh ! Dormir, c'est ce que je n'ai jamais connu, je ne dors que par insomnie, à force de n'avoir point dormi. On croirait quelquefois, que je m'endors après le dîner ; mais ce n'est pas un sommeil, que ce sommeil- là, car je m'endors comme si je m'évanouissais. J'admire votre attention, Monsieur, je voudrais bien savoir si cette compassion vous est naturelle, ou si c'est que vous ayez pour moi... ¹⁶⁴

Dans la pièce de Dufresny, outre La Malade et la servante, un personnage féminin semble être proche psychologiquement d'un personnage mythique de Molière. Il s'agit de Lucinde, l'amie inconstante de la Malade, qui s'est insinuée dans la famille de cette dernière pour réaliser

¹⁶² MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, Paris, Gallimard – Collection Folio classique, 1999, acte II, sc. 2, p. 120

¹⁶³ DU FRESNY, Charles Rivière, *La Malade sans maladie*, op.cit., acte I, sc. 5, p. 13

¹⁶⁴ *Ibid.*, acte III, sc. 6, p. 49

son projet hypocrite. Par son talent en matière de flatterie, elle tente de détourner la Malade contre sa propre nièce. Plus précisément, son projet se reflète dans la tentative d’empoisonner l’esprit de son amie pour obtenir tout son héritage à la place de la nièce Angélique. Son talent d’hypocrite est presque au niveau du Tartuffe de Molière, parce qu’après un certain temps, la Malade, sous la pression de Lucinde, commence à haïr Angélique au point qu’elle décide de la déshériter. Pourtant, l’hypocrisie de Lucinde n’est pas de nature religieuse. Elle se sert de la faiblesse de la Malade pour obtenir sa confiance. Lucinde présente une version de Tartuffe féminin, mais la dimension de son hypocrisie est beaucoup moins ample. Elle est peut-être plus proche du Tartuffe de *La Mère coupable* de Beaumarchais. Malgré ce fait, la relation entre ces deux personnages fait écho à celle d’Orgon et du Tartuffe dans la grande pièce de Molière. La Malade semble être entièrement éblouie par la « bonté » de Lucinde. De plus, Lucinde implique Monsieur le Marquis de Faussinville (le confident du cousin défunt de la Malade dont elle hérite de cent mille écus) et son valet Lavalée dans sa mission hypocrite. Néanmoins, relativement à une comédie moliéresque, ce sont les valets qui assument de nouveau un rôle important dans le dévoilement des tentatives des personnages négatifs. Dans *La Malade sans maladie*, la servante Lisette critique les tentatives hypocrites de Lucinde dans la scène d’ouverture de la pièce, où elle converse avec Angélique :

LISETTE : Votre Tante veut vous déshériter pour enrichir Lucinde. Elle hait une nièce aimable, elle aime une étrangère, cela est naturel : car cette étrangère flatte ses visions. ¹⁶⁵

Nous avons vu préalablement la scène où les répliques et les réactions de Valère et de Lucinde semblaient être reprises à Cléante et à Toinette dans *Le Malade imaginaire* de Molière. Outre cette scène, il faut noter que dans la pièce de Dufresny, il y a encore quelques scènes qui, soit par les répliques et les réactions des personnages, soit par la structure ou par l’atmosphère scénique, font écho aux scènes des comédies de l’auteur classique. Par exemple, dans la scène 2 du premier acte de la *Malade sans maladie*, Lucinde, Lisette et Angélique conversent au sujet de la santé de la Malade. Leur dialogue rappelle celui d’Orgon et de Dorine, qui concerne aussi la santé du Tartuffe dans *Le Tartuffe*. Cette ressemblance est notamment perceptible dans les répliques des servantes (Lisette/Dorine), qui affirment le bon état de santé de la Malade et du Tartuffe tandis que leurs interlocuteurs (Lucinde/Orgon) le désapprouvent. Le lien entre ces deux

¹⁶⁵ *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 5

scènes est encore plus accentué, si on prend en compte le fait que dans les deux scènes les personnages conversent ironiquement du sommeil de deux « malades ». Dans la pièce de Dufresny cette situation est représentée de la manière suivante :

LUCINDE : Lisette, comment mon amie a-t-elle passé la nuit ?

LISETTE : Assez doucement : elle a dormi d'abord huit ou neuf heures tout d'une somme, après quoi son insomnie lui a repris.

LUCINDE : Elle n'est pas bien depuis hier, je veux qu'elle se tienne au lit tout le jour.

LISETTE : C'est moi, qui aurais besoin de m'y mettre, car elle m'a fait veiller au chevet de son lit, pour la regarder dormir, afin de la réveiller, si elle mourait subitement.

LUCINDE : Tu plaisantes toujours ; mais dans le fond elle n'a pas tort de craindre. Sa constitution est si délicate...¹⁶⁶

Dans la scène 5 du premier acte du *Tartuffe* de Molière, lors de son dialogue avec Dorine, Orgon s'intéresse à l'état son ami hypocrite en ignorant même la santé de sa femme Elmire. Dans cette séquence, les deux personnages discutent du sommeil du Tartuffe comme le font Lucinde et Lisette dans le dialogue précédent. Les réactions de Lucinde et d'Orgon sont psychologiquement identiques dans les deux cas :

ORGON : Et Tartuffe ?

DORINE : Pressé d'un sommeil agréable,
Il passa dans sa chambre au sortir de la table,
Et dans son lit bien chaud il se mit tout soudain,
Où sans trouble il dormit jusques au lendemain.

ORGON : Pauvre homme !¹⁶⁷

Par la suite, il faut rappeler que le motif du travestissement est très présent dans le théâtre de Molière. Même dans la dernière comédie de Molière, *Toinette*, la servante du malade, se transforme en médecin pour convaincre son maître de l'ignorance des médecins et de l'inutilité de la médecine. Une situation presque identique est présente également dans la pièce de Dufresny. Dans le dernier acte, Lavalée, le valet de Faussinville, se transforme, comme sa devancière, en médecin pour prouver à la Malade qu'elle est d'une santé fragile pour pouvoir supporter le fardeau du mariage. Bien que le déroulement de la scène du travestissement dans *La Malade sans maladie* soit différent de celui dans *Le Malade imaginaire*, il semble bien en effet que la scène de Lavalée constitue en quelque sorte la reprise de la scène de Toinette et de son rôle. Le début de

¹⁶⁶ *Ibid.*, acte I, sc. 2, p. 7

¹⁶⁷ MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, op.cit., acte I, sc. 5, p. 54

cette scène de travestissement est présenté de la manière suivante dans la pièce de Dufresny :

La Malade, Lisette, Lavalée en médecin.

LA MALADE : Où est-il donc ? Je ne le vois point.

LISETTE : Le voilà qui entre.

LA MALADE : Cela un Médecin. Tu te moques.

LISETTE : Ce n'est pas un Médecin de robe ; c'est un Médecin d'épée.

LAVALÉE : C'est la dernière mode, Madame, et toutes les femmes qui sont curieuses de leur santé, ont banni les Médecins noirs ; elles aiment mieux les Médecins de couleur : en effet ils sont enjoués, galants, badins, traitent la médecine cavalièrement.¹⁶⁸

L'esquisse de la scène précédente dans la pièce de Molière comprend aussi la notion de « curiosité ». Cette similitude est peut-être accidentelle :

Toinette, en médecin ; Argan, Béralde

TOINETTE : Monsieur, je vous demande pardon de tout mon cœur.

ARGAN : Cela est admirable !

TOINETTE : Vous ne trouverez pas mauvais, s'il vous plaît, la curiosité que j'ai eue de voir un illustre malade comme vous êtes ; et votre réputation, qui s'étend partout, peut excuser la liberté que j'ai prise.¹⁶⁹

Il faut aussi noter que Dufresny critique la médecine et l'incompétence des praticiens dans sa pièce. La dimension de sa critique est considérablement moins ample et se démarque aussi de celle de Molière dans *Le Malade imaginaire*, où ce type de critique est dominant du début jusqu'à la fin de la pièce. Parmi de nombreux exemples dans le texte de l'auteur classique, il faut extraire le dialogue entre Argan et Béralde, où ce dernier ironise sur le métier de médecin : « Je ne vois point de plus plaisante momerie, je ne vois rien de plus ridicule qu'un homme qui se veut mêler d'un guérir un autre. »¹⁷⁰ Même si la critique de la médecine dans le texte de Dufresny est moins présente, nous y trouvons, malgré tout, quelques répliques critiques concernant cette profession. Dans une réplique, Valère (comme Béralde dans la réplique précédente) fait également appel à la notion de la « momerie » en parlant de la médecine : « Quelle momerie ! Ce remède-là est aussi faux, que le Médecin qui vous le donne. »¹⁷¹

Outre la comédie *La Malade sans maladie*, un autre texte de Dufresny entretient un rapport étroit avec le théâtre de Molière. Il s'agit du *Jaloux honteux* (1708), où, à part les noms de

¹⁶⁸ DU FRESNY, Charles Rivière, *La Malade sans maladie*, op.cit., acte V, sc. 4, p. 70

¹⁶⁹ MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, op.cit., acte III, scène 10, p. 214

¹⁷⁰ *Ibid.*, acte III, sc. 3, p. 190

¹⁷¹ DU FRESNY, Charles Rivière, *La Malade sans maladie*, op.cit., acte III, sc. 6, p. 50

personnages de Damis et Lisette, il y a le nom de Monsieur Argan, qui est évidemment emprunté au *Malade imaginaire*. Néanmoins, cette comédie de cinq actes semble être imprégnée par les caractéristiques du théâtre moliéresque notamment dans le domaine thématique. En fait, *Le Jaloux honteux* de Dufresny aborde le sujet de la jalousie, le vice tant critiqué par Molière. Et le personnage principal (Le président) ainsi que son domestique (Thibault) « souffrent » de ce vice comme les personnages moliéresques : Arnolphe, George Dandin, Sganarelle... La jalousie du Président du *Jaloux honteux* se caractérise par le fait qu'il n'ose pas donner sa nièce et pupille (il faut aussi prendre en compte la présence d'une pupille comme dans *L'École des femmes* de Molière) à Damis de peur que ce dernier ne séduise aussi sa propre femme : La Présidente. Thibault, le domestique du Président, éprouve le même sentiment de jalousie que son maître à l'égard de la jardinière Hortence. La critique de ce vice est notamment exprimée par le personnage de Lisette, la servante de la pupille du Président Lucie :

Voilà comme on punit la curiosité des jaloux, des esprits travers comme toi, des ridicules, des extravagants, qui s'imaginent que tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit, tout ce qui se fait, est écrit, et dit, et fait pour leurs femmes. Tu n'as que faire de me regarder noir. Tu enrages, et j'en suis ravie ; car mon plus grand plaisir est de faire enrager les jaloux.¹⁷²

Pourtant, en opposition à Arnolphe de *L'École des femmes*, Le Président de la pièce de Dufresny a honte de son propre vice. Ce personnage révèle que la jalousie pourrait éclipser la réputation qu'il possède dans la ville de Rennes (le lieu de l'action de la pièce). Pour lui, la réputation a plus d'importance qu'une femme : « J'aimerais être mieux être trahi en secret par une femme, que convaincu publiquement d'être jaloux. »¹⁷³ Cette caractéristique le rend différent d'Arnolphe de Molière, qui ne dissimule pas sa jalousie. Au contraire, ce dernier en est tellement fier que son vice est devenu le trait essentiel de son personnage. Néanmoins, son successeur avoue l'aspect négatif de son caractère et par cet acte il prouve qu'il se rend compte de son vice, tandis que le personnage de Molière n'était ni conscient de la dimension de sa jalousie, ni capable de l'avouer. Le Président est marqué plutôt par la honte d'être jaloux que par la jalousie elle-même. Pour cette raison, la pièce de Dufresny est intitulée *Le Jaloux honteux*. Bien que Dufresny construise sa propre dramaturgie selon celle de Molière, son théâtre implique quand même

¹⁷² *Id.*, *Le Jaloux honteux*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015, acte IV, sc. 2, p. 53

¹⁷³ *Ibid.*, acte IV, sc. 5, p. 57

certaines perspectives innovatrices pour le siècle des Lumières. Pour cette raison précise, Dufresny fut caractérisé comme « petit classique de la comédie moderne »¹⁷⁴ par François Moureau dans *Une source du Mariage de Figaro : Le Jaloux honteux de Dufresny*.

¹⁷⁴ MOUREAU, François, *Une source du Mariage de Figaro : le Jaloux honteux de Dufresny*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 82^e année, No. 1, (Jan-Feb, 1982), p. 78-87

1.8. Les réminiscences du théâtre de Molière dans *Le Légataire universel* (1708) de Regnard

Jean-François Regnard fut, comme on l'a précédemment évoqué dans cette étude, le collaborateur de Charles Rivière Dufresny au début de sa carrière théâtrale. Néanmoins, avant de créer ses pièces de théâtre, il écrivit des récits de voyages, qui témoignent de ses propres aventures dans différents pays. Dans le domaine du théâtre, il écrivait parallèlement pour le Théâtre-Français et pour le Théâtre-Italien. Les pièces les plus connues de cet auteur sont *Le Joueur* (1696), *Le Distrait* (1697) et *Les Folies amoureuses* (1704).

La preuve que Regnard est également un des successeurs fidèles de Molière se profile notamment dans sa plus grande comédie : *Le Légataire universel* (1708). Cette pièce est écrite juste un an avant la mort soudaine de son auteur dans son château de Grillon en 1709. Elle eut un grand succès à l'époque, même si certains points de cette comédie semblent être empruntés au théâtre de l'auteur classique. Il faut noter tout d'abord que *Le Légataire universel* de Regnard est écrit en cinq actes versifiés comme le sont majoritairement les comédies de son prédécesseur : « Regnard s'inscrit pleinement dans la filiation théorique de Molière, qui avait élevé la comédie au rang de genre noble en la définissant comme un miroir public. »¹⁷⁵

L'un de ces points communs tient au choix des noms de certains personnages repris à l'œuvre de Molière. La servante du personnage principal est nommée Lisette comme dans les pièces des auteurs préalablement analysées. Mais, nous rappelons que le nom de Lisette en tant que servante apparut pour la première fois au théâtre français dans la comédie de Molière : *L'Amour médecin*. Puis, le nom du personnage principal (Géronte) est aussi emprunté à une comédie de l'auteur du XVII^e siècle : *Les Fourberies de Scapin*. Outre cette ressemblance, le Géronte de Regnard possède également quelques caractéristiques psychologiques du Géronte de Molière. Les deux personnages sont très austères à l'égard de leurs enfants/neveux. Le neveu de Géronte dans *Le Légataire universel* s'appelle Éraste comme le personnage principal dans *Les Fâcheux* de Molière. Ensuite, l'origine du nom de Madame Argante (la mère d'Isabelle – l'amante d'Éraste) dans la pièce de Regnard est peut-être issue du nom d'Argan dans *Le Malade imaginaire*. D'ailleurs, nous avons déjà rencontré ce nom chez Marivaux (*L'École des mères*). Il faut enfin noter que le valet d'Éraste s'appelle Crispin. Donc, cette tentative de nommer les valets

¹⁷⁵ STIKER-METRAL, Charles Olivier, *De Ménélaque au Distrait : enjeux esthétiques et anthropologiques de la comédie de caractère dans Jean-François Regnard (1655-1709)*, op.cit., p. 93-105

Crispin perdure chez cet auteur aussi. Nous remarquons que, dans les pièces de la plupart des successeurs (Marivaux, Dancourt, Regnard, Lesage) de Molière, le valet s'appelle Crispin tandis que chez l'auteur classique le valet apparaît plutôt sous le nom de Scapin. Dans le chapitre consacré à la proximité de l'œuvre de Molière et de celle de Marivaux, la ressemblance sonore entre ces deux noms de valets a été mentionnée. Nous rappelons que l'origine de ces deux noms (Scapin / Crispin) est originairement la comédie italienne. Molière « adopta » Scapin pour sa comédie tandis que ses successeurs restèrent fidèles à Crispin. Malgré ce fait, ces deux valets sont presque identiques en ce qui concerne la construction de leurs personnages. Les deux incarnent des fourbes, qui par leurs gages rendent l'intrigue des pièces encore plus intéressante. Scapin et Crispin ne furent jamais rassemblés dans une même pièce, mais Honoré Daumier, le peintre français du XIX^e siècle, les rassembla dans son tableau *Crispin et Scapin*¹⁷⁶ :

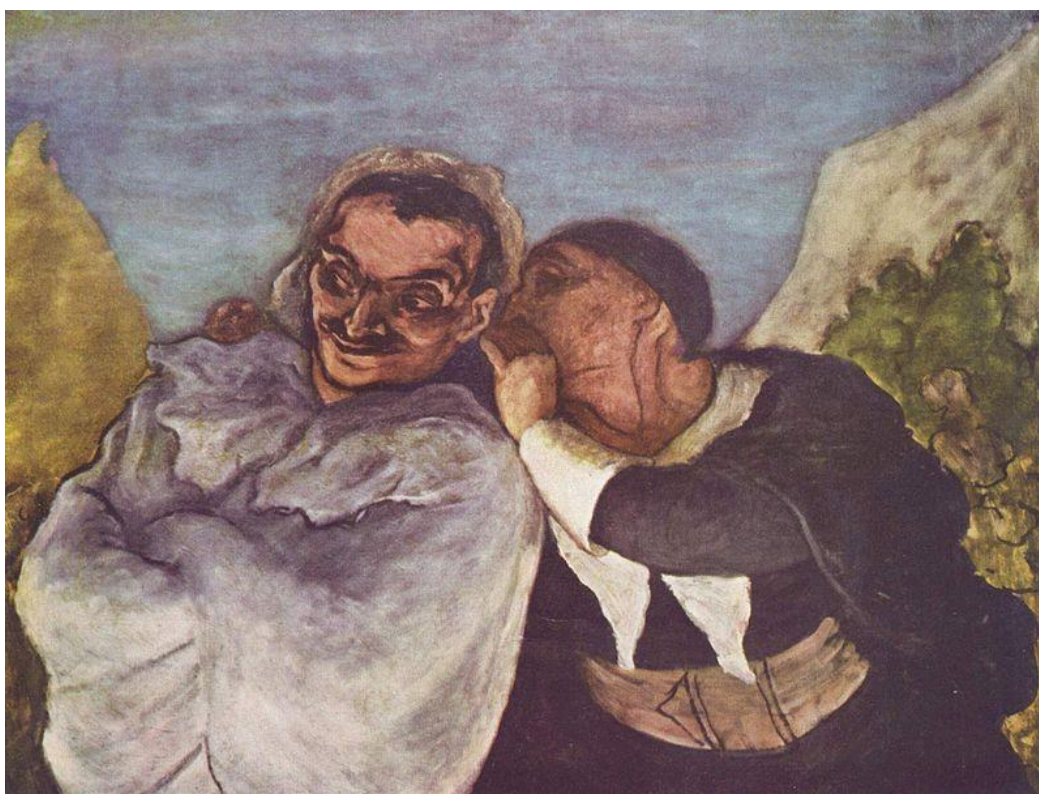


Figure 3 : Honoré Daumier - *Crispin et Scapin* (1864)

¹⁷⁶ DAUMIER, Honoré, *Crispin et Scapin*, 1864, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris, 0.61. x 0. 83

Le point suivant que cette pièce de Regnard a en commun avec le théâtre de Molière est sans doute la psychologie des personnages. Par sa construction, le personnage principal Géronte semble être le successeur des pères austères du théâtre moliéresque. Outre les caractéristiques de son homonyme des *Fourberies de Scapin*, Géronte, ce vieux malade avare, semble représenter aussi une réincarnation de deux autres personnages mythiques du théâtre de Molière : Harpagon (*L'Avare*) et Argan (*Le Malade imaginaire*). Tout d'abord, il faut mentionner sa rivalité à l'égard de son propre neveu Éraste. Cette rivalité se reflète dans la tentative de Géronte d'épouser la jeune Isabelle, qui est en fait l'amante d'Éraste. La rivalité similaire est présente dans *L'Avare* de Molière, où le père Harpagon et le fils Cléante sont amoureux d'une même fille : Mariane. Néanmoins, la persévérance de Géronte vis-à-vis d'Isabelle dans *Le Légataire universel* est beaucoup moins clairement exprimée que chez le fameux avare de Molière. L'avarice de Géronte à l'égard de son neveu est aussi présente dans sa tentative de nommer, à part Éraste, deux cousins lointains ses héritiers légataires, au lieu de léguer toute sa fortune à son seul héritier. Même s'il exprime son avarice vis-à-vis de son neveu, il n'est pas obsédé par son propre bien comme le fut son prédécesseur dans la pièce de Molière. Donc, l'avarice n'est pas la caractéristique fondamentale de son personnage. Néanmoins, une légère trace de ce vice est présente dans sa réplique, prononcée lors de son dialogue avec Lisette, où la servante lui demande de lui léguer une petite partie de son bien :

LISETTE : Souvenez-vous toujours, quand vous serez tranquille,
Dans votre testament de me faire du bien.

GÉRONTE : *bas, à part.* Je t'en ferai, pourvu qu'il ne m'en coûte rien. ¹⁷⁷

D'une part, Géronte possède les caractéristiques d'Harpagon, mais d'autre part, il est aussi de quelque sorte successeur d'Argan de Molière, parce qu'il est malade et fragile tout au long de la pièce. À un moment donné dans la comédie, il tombe même dans une telle léthargie que les autres personnages pensent qu'il est mort. Pourtant, bien que Géronte soit toujours malade, l'hypocondrie n'est pas la caractéristique dominante de son personnage à la différence de son prédécesseur moliéresque. En fait, cette hypocondrie est presque absente.

À propos de la maladie de Géronte, il faut préciser que la critique de la médecine est présente dans la pièce de Regnard comme dans plusieurs comédies de Molière. La critique de ce

¹⁷⁷ REGNARD, Jean-François, *Le Légataire universel*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015, acte II, sc. 12, p. 46-47

type est notamment présenté dans *Le Légataire universel* à travers le personnage d'apothicaire de Géronte : Clistorel. Dans la comédie de l'auteur classique *Monsieur de Pourceaugnac* il y avait également un apothicaire. On suppose que la fonction de ce personnage secondaire de Molière servit de modèle à Regnard pour créer son propre personnage d'apothicaire. Néanmoins, si nous envisageons une analyse psychologique plus profonde de ce personnage, nous pourrions tirer la conclusion que Clistorel de Regnard semble être un double de Monsieur Purgon, le médecin d'Argan, dans *Le Malade imaginaire*. Il est tout d'abord évident que les noms des deux personnages du milieu médical sont issus de leur profession : Clistorel – clystère / Purgon – purgatif. Ensuite, Clistorel ainsi que Monsieur Purgon utilisent, tous les deux, dans leurs répliques le latin et des termes médicaux spécifiques. Par l'emploi de ce type des termes, ils ont tendance à valoriser leur profession médicale. Clistorel apparaît seulement dans une scène (la scène 11 de l'acte II) du *Légataire universel*, où il se dispute avec Géronte à cause de la tentative de ce dernier de se marier. D'après son avis, le personnage principal est trop fragile pour pouvoir subir toutes les conséquences de mariage.

CLISTOREL: Ce que vous m'avez fait ? Vous voulez prendre femme,
 Pour crever ; et moi seul j'en aurai tout le blâme.
 Prendre une femme, vous ! Allez, vous êtes fou.

GÉRONTE : Monsieur...

CLISTOREL : Il vaudrait mieux qu'on vous tordît le cou.

GÉRONTE : Mais, monsieur...

CLISTOREL : Prenez-moi de bonnes médecines,
 Avec de bons sirops et drogues anodines ;
 De bon catholicon...

GÉRONTE : Monsieur...

CLISTOREL : De bon séné,
 De bon sel polychreste extrait et raffiné...

GÉRONTE : Monsieur, un petit mot.

CLISTOREL : De bon tartre émétique,
 Quelque bon lavement fort et diurétique :
 Voilà ce qu'il vous faut : mais une femme ! ...

GÉRONTE : Mais...

CLISTOREL : Ma boutique pour vous est fermée à jamais...
 S'il lui fallait...

LISSETTE : Monsieur...

CLISTOREL : Dans un péril extrême,
 Le moindre lénitif, ou le moindre apozème,
 Une goutte de miel, ou de décoction...

Je le verrais crever comme un vieux mousqueton.
 O le beau jouvenceau, pour entrer en ménage ! ¹⁷⁸

¹⁷⁸ *Ibid.*, acte II, sc. 11, p. 44-45

Cette dispute fait écho à celle d'Argan et de Monsieur Purgon dans le troisième acte du *Malade imaginaire* de Molière. De plus, la servante d'Argan est présente lors de la dispute comme le fut Lisette dans *Le Légataire universel* :

MONSIEUR PURGON : Puisque vous vous êtes déclaré rebelle aux remèdes que je vous ordonnais...

ARGAN : Hé ! Point du tout.

MONSIEUR PURGON : Je à vous dire que je vous abandonne à votre mauvaise constitution, à l'intempérie de vos entrailles, à la corruption de votre sang, à l'âcreté de votre bile et à la féculence de vos humeurs.

TOINETTE : C'est fort bien fait.

ARGAN : Mon Dieu !

MONSIEUR PURGON : Et je veux qu'avant qu'il soit quatre jours vous deveniez dans un état incurable.

ARGAN : Ah ! Miséricorde !

MONSIEUR PURGON : Que vous tombiez dans la bradypepsie.

ARGAN : Monsieur Purgon !

MONSIEUR PURGON : De la bradypepsie dans la dyspepsie.

ARGAN : Monsieur Purgon !¹⁷⁹

La critique de la profession de médecin se profile aussi à travers une réplique de Lisette : « Ces médecines sont de plaisantes gens. »¹⁸⁰ Il semble bien en effet que Lisette assure sa mission de critique de la médecine qu'elle tient de sa devancière Toinette du *Malade imaginaire*.

Par la suite, Lisette en collaboration avec Crispin dans la pièce de Regnard assure aussi une autre mission – celle du travestissement. Dans la scène 8 de l'acte II, les deux serviteurs conversent à propos des cousins inconnus de Géronte auxquels leur maître avare tente de léguer une partie de sa fortune. Ils décident ensemble de transformer Crispin en ces cousins et de se présenter ainsi devant Géronte. Par le comportement impoli de deux transformations, ils tentent de convaincre leur maître que ces deux individus ne sont pas dignes de son héritage. Cette scène de travestissement, ainsi que celle où Crispin se transforme en Géronte devant les notaires pour dicter lui-même le testament de son maître, fait écho à celles de Nérine et Sbrigani dans *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière. Nous rappelons que les serviteurs de Molière tentaient, aussi par le même moyen du travestissement, de convaincre Oronte que Pourceaugnac n'était pas le mari digne de sa fille Julie. Il est évident que Lisette et Crispin reprennent les rôles de Nérine et de Sbrigani.

Pour finir cette analyse de l'intertextualité entre *Le Légataire universel* de Regnard et l'œuvre de Molière, nous envisagerons la ressemblance entre la dernière scène de cette pièce et la dernière scène de *L'Avare* de Molière. En fait, dans les deux scènes finales une situation identique

¹⁷⁹ MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, op.cit., acte III, sc. 5, p. 204-205

¹⁸⁰ REGNARD, Jean-François, *Le Légataire universel*, op.cit., acte II, sc. 11, p. 44

se présente. Dans le texte de l'auteur du XVIII^e siècle, Éraste donne la promesse à son oncle qu'il lui rendra son portefeuille (pris préalablement dans la pièce) sous la condition qu'il permette son mariage avec Isabelle :

GÉRONTE : Nous verrons : mais, avant de conclure l'affaire,
Je veux voir mes billets en entier.

ISABELLE : Les voilà :

Tels que je les reçus, je les rends.

Elle présente le portefeuille à Géronte.

LISSETTE, *prenant le portefeuille plus tôt que Géronte.*

Halte-là.

Convenons de nos faits avant que de rien rendre.

GÉRONTE : Si tu ne me les rends, je vous ferai tous pendre.

ÉRASTE : *se jetant à genoux.*

Monsieur, vous me voyez embrasser vos genoux :

Voulez-vous aujourd'hui nous désespérer tous ?

LISSETTE : *à genoux.*

GÉRONTE : La tendresse m'accueille.

Dites-moi, n'a-t-on rien distrait du portefeuille ?

ISABELLE : Non, monsieur, je vous jure ; il est en son entier,

Et vous retrouvez jusqu'au moindre papier.

GÉRONTE : Hé bien ! S'il est ainsi, par devant le notaire,

Pour avoir mes billets, je consens à tout faire ;

Je ratifie en tout le présent testament,

Et donne à votre hymen un plein consentement. ¹⁸¹

Lors de cette scène, l'avarice de Géronte atteint son apogée. Mais, comme il se trouve dans une situation complexe, il trahit ses principes et permet le mariage entre Isabelle et son neveu. Une situation identique est présente également dans la dernière scène de *L'Avare*. Cléante oblige son père Harpagon à permettre le mariage entre Mariane et lui, au cas où il voudrait voir son argent disparu :

CLÉANTE : Ne vous tourmentez point, mon père, et n'accusez personne. J'ai découvert des nouvelles de votre affaire, et je viens ici pour vous dire que, si vous voulez vous résoudre à me laisser épouser Mariane, votre argent vous sera rendu.

HARPAGON : Où est-il ?

CLÉANTE : Ne vous en mettez point en peine : il est en lieu dont je réponds, et tout ne dépend que de moi. C'est à vous de me dire à quoi vous vous déterminez ; et vous pouvez choisir, ou de me donner Mariane, ou de perdre votre cassette.

HARPAGON : N'en a-t-on rien ôté ?

CLÉANTE : Rien du tout. Voyez si c'est votre dessein de souscrire à ce mariage, et de joindre votre consentement à celui de sa mère, qui lui laisse la liberté de faire un choix entre nous deux.

MARIANE : Mais vous ne savez pas que ce n'est pas assez que ce consentement, et que le Ciel, avec un frère que vous voyez, vient de le rendre un père dont vous avez à m'obtenir.

¹⁸¹ *Ibid.*, acte V, sc. 8, p. 100

ANSELME : Le Ciel, mes enfants, ne me redonne point à vous pour être contraire à vos vœux. Seigneur Harpagon, vous juger bien que le choix d'une jeune personne tombera sur le fils plutôt que sur le père. Allons, ne vous faites point dire ce qu'il n'est pas nécessaire d'entendre, et consentez ainsi que moi à ce double hyménée.

HARPAGON : Il faut, pour me donner conseil, que je voie ma cassette.

CLÉANTE : Vous la verrez saine et entière.

HARPAGON : Je n'ai point d'argent à donner en mariage à mes enfants.¹⁸²

On peut tirer la conclusion que cette scène de *L'Avare* présente une esquisse de celle du *Légataire universel*. L'avarice d'Harpagon y domine aussi. Il essaie désespérément de se renseigner sur l'état de sa cassette comme le fait Gêronte avec son portefeuille. La question que Gêronte pose, concernant le contenu de son portefeuille, semble être reprise à Harpagon. La réponse d'Isabelle est aussi presque intégralement recopiée de Cléante. Ils emploient tous les deux dans leurs répliques l'adjectif « entier ». Ces deux scènes témoignent le plus clairement de l'interférence entre le texte de Regnard et l'œuvre de l'auteur classique.

¹⁸² MOLIÈRE, *L'Avare*, *op.cit.*, acte V, sc. 6, p. 143-144

1.9. *Les femmes savantes* de Molière : une source des *Philosophes* (1760) de Palissot

Charles Palissot de Montenoy fut initialement disciple de Voltaire. Il fut aussi auteur de deux tragédies : *Pharaon* (1748) et *Zarès* (1751). Ces deux textes tragiques marquèrent le début de sa mission théâtrale, mais ils tombèrent vite dans l'oubli. En 1754, il entra à la Comédie-Française avec sa comédie *Les Tuteurs*. Sa carrière fut marquée par des scandales. Il développait une critique violente de Diderot et des encyclopédistes dans certaines de ses œuvres. Cette critique est notamment perceptible dans sa plus grande comédie *Les Philosophes* (1760), où le personnage du philosophe Dortidius, selon les critiques, représente l'homologue fictif et parodique du « créateur » de *L'Encyclopédie*. Dans son article « *Madame a fait un livre* » : *Madame Graffigny, Palissot et Les Philosophes*, English Showalter développe une analyse systématique de la similitude entre le personnage principal féminin des *Philosophes* de Palissot (Cydalise) et Madame de Graffigny (1695-1758). Ce critique estime en fait que Cydalise de Palissot pourrait être une représentation de l'auteure des *Lettres d'une Péruvienne* (1747) et de l'hôtesse du salon parisien que fréquentait Palissot lui-même. D'autre part, certains critiques, auxquels Showalter se réfère d'ailleurs dans son article, constatent que le même personnage n'est en fait que le portrait satirique de Madame de Geoffrin (1699-1777), elle aussi salonnière célèbre. Néanmoins, au début de son article, Showalter signale l'interférence avec *Les femmes savantes* de Molière : « L'intrigue est simple et adaptée des *Femmes savantes*. »¹⁸³

Le lien entre *Les Philosophes* et la pièce de l'auteur classique est particulièrement net dans la psychologie du personnage principal féminin : Cydalise. Cette dame parisienne est la faible copie de la Philaminte des *Femmes savantes*. Son comportement dans la pièce est celui d'une femme en quelque sorte anoblie. Elle se prend pour une savante « épurée par la philosophie ». La compagnie qu'elle souhaite est celle des philosophes et des hommes instruits. De plus, son éblouissement par la noblesse est tellement marqué qu'il éradique même l'empathie à l'égard de sa propre fille Rosalie. Elle décide de rompre les fiançailles entre Rosalie et Damis et de donner la main de son enfant unique à l'homme sophistiqué Valère. Sa tentative fait penser à celle de sa devancière Philaminte, qui tentait aussi de marier sa fille Henriette avec le faux savant Trissotin, malgré l'amour qu'Henriette éprouvait pour Clitandre. Évidemment, les deux femmes

¹⁸³ SHOWALTER, English, « *Madame a fait un livre* » : *Madame de Graffigny, Palissot et Les Philosophes*, dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 23, 1997, p. 109-125

souhaitent l'une et l'autre un vrai savant dans la famille. Dans la pièce de Palissot, la tirade où Cydalise dévoile sa tentative à Rosalie est prononcée avec présomption et vanité. En même temps, elle exige la reconnaissance de la part de son interlocutrice. Son ambition d'éclairer la vie de sa fille par un mariage « philosophique » est déterminée avec précision :

Le soin que j'ai pris de votre intelligence
Doit mériter, surtout, votre reconnaissance ;
Voilà le digne objet où tendent tous mes vœux.
Vous apprendre à penser, voilà ce que je veux.
Concevez le bonheur d'étendre son génie,
D'ouvrir l'œil aux clartés de la philosophie.
De dissiper la nuit où vos sens sont plongés,
D'affranchir votre esprit du joug des préjugés !
Ce grand art d'exister, qui n'appartient qu'au sage,
Dont je connais enfin le solide avantage,
Ce jour de la raison, dont j'ai su m'éclairer.
[...]
Mais je vous dois aussi, ma fille, un autre époux,
Beaucoup plus convenable et plus digne de vous,
Valère a ce qu'il faut pour plaire et pour séduire,
C'est peu de vous aimer, il saura vous instruire ;
En un mot, c'est de lui que mon cœur a fait choix. ¹⁸⁴

Il est évident que cette tirade de Cydalise est inspirée de celle de Philaminte des *Femmes savantes*. En dévoilant son ambition à Henriette, Philaminte valorise elle aussi présomptueusement l'importance de la philosophie dans la vie et dans le mariage. Sa conception concernant la relation entre la philosophie et le mariage est identique à celle de Cydalise. Donc, un homme d'esprit est le choix des deux mères et non des deux filles. La femme savante de Molière et celle de Palissot le confirment dans le dernier vers de leurs tirades. Les lecteurs et les spectateurs peuvent y remarquer aussi la ressemblance au niveau du langage :

Oui ; mais j'y suis blessée, et ce n'est pas mon compte
De souffrir dans mon sang une pareille honte.
La beauté du visage est un frêle ornement,
Une fleur passagère, un éclat d'un moment,
Et qui n'est attaché qu'à la simple épiderme ;
Mais celle de l'esprit est inhérente et ferme.
J'ai donc cherché longtemps un biais de vous donner
La beauté que les ans ne peuvent moissonner,
De faire entrer chez vous le désir des sciences,
De vous insinuer les belles connaissances ;

¹⁸⁴ PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Les Philosophes*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015, acte I, sc. 5, p. 15-16

Et la pensée enfin où mes vœux ont souscrit,
C'est d'attacher à vous un homme plein d'esprit,
Et cet homme est monsieur, que je vous détermine
À voir comme l'époux que mon choix vous destine.¹⁸⁵

Néanmoins, au début, ni Philaminte ni Cydalise ne pressentent que les savants, qu'elles choisissent pour leurs filles, ne sont que deux hypocrites, qui par leur talent de flatterie et par leur fausse philosophie tentent de gagner la fortune de deux familles « nobles ». Valère, le philosophe de la pièce de Palissot, présente un double de Trissotin de Molière. Il met même son serviteur Frontin (dont il change le nom en Monsieur Carondas parce qu'il paraît plus noble) dans la demeure de Cydalise pour qu'il flatte constamment cette dernière et ses talents. Plus précisément, la dame anoblie des *Philosophes* écrit un livre philosophique. Valère et Frontin font constamment l'éloge du talent de Cydalise, mais dès qu'elle est absente de la scène, ils critiquent son ignorance et sa personnalité frivole :

MONSIEUR CARONDAS : Mais entre nous, monsieur, son livre est-il bête ?
VALÈRE : Pitoyable.
MONSIEUR CARONDAS : Le style...
VALÈRE : Ennuyeux à l'excès.¹⁸⁶

La critique « littéraire » de Valère et Frontin, destinée à l'œuvre de Cydalise, fait écho à celle de Vadius dans *Les Femmes savantes* :

VADIUS : Non ; mais je sais fort bien.
Qu'à ne le point flatter son sonnet ne vaut rien.
TRISSOTIN : Beaucoup de gens pourtant le trouvent admirable.
VADIUS : Cela n'empêche pas qu'il ne soit misérable ;
Et, si vous l'avez vu, vous serez de mon goût.¹⁸⁷

Ainsi, l'hypocrisie instruite présente la caractéristique fondamentale du personnage de Valère dans *Les Philosophes*. Le « vice à la mode » dénonce sa similitude avec son prédécesseur moliéresque Trissotin et avec tous les pédants du théâtre de l'auteur classique. Il faut noter que dans le dernier acte de la pièce de Palissot, plusieurs personnages de philosophe (Valère, Théophraste, Monsieur Carondas, Dortidius) se réunissent dans la demeure de Cydalise.

¹⁸⁵ MOLIÈRE, *Les femmes savantes*, *op.cit.*, acte III, sc. 5, p. 86

¹⁸⁶ PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Les Philosophes*, *op.cit.*, acte II, sc. 1, p. 20

¹⁸⁷ MOLIÈRE, *Les femmes savantes*, *op.cit.*, acte III, sc. 3, p. 82

Lorsqu'ils conversent, leur superficialité et leur ignorance viennent au premier plan. Cette scène, qui se transforme en dispute, dénonce leur fausse philosophie. Lorsque la dispute atteint son apogée, Théophraste intervient avec la réplique, qui témoigne visiblement de l'imitation des personnages des faux savants du théâtre de Molière : « Messieurs, n'imitons pas les pédants de Molière. Permettez-moi tous deux de vous mettre d'accord. »¹⁸⁸ L'auteur confirme lui-même à travers la réplique de son personnage la présence de l'influence de Molière dans son texte. Il fait évidemment allusion aux personnages de pédants : Trissotin des *Femmes savantes*, Monsieur de Bobinet de *La Comtesse d'Escarbagnas* ou le Maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme*.

Dans *Les Philosophes* de l'auteur du XVIII^e siècle, les personnages (Damis, Rosalie, Crispin, Marton), qui s'opposent à la philosophie et à la noblesse, sont autant présents que dans la pièce de Molière (Henriette, Chrysale, Ariste, Martine, Clitandre). Dans les deux pièces, les personnages sont en fait partagés en deux cercles : ceux qui hissent la valeur de la philosophie au-dessus de l'amour : « Vive le bel esprit et la philosophie ! Rien n'est mieux inventé pour adoucir la vie. »¹⁸⁹, et ceux qui hissent l'amour au-dessus de la philosophie : « La philosophie endurecit trop les cœurs. »¹⁹⁰

Ensuite, au niveau du langage, dans les deux textes, certains personnages emploient paradoxalement le terme « jargon » pour désigner la langue des savants. Dans la pièce de Palissot, Valère a recours à l'emploi de ce terme, lorsqu'il instruit Frontin/Monsieur Carondas du comportement des nobles pour flatter Cydalise : « Il faut de plus en plus étourdir ses oreilles, de ce jargon savant qui vous a réussi. »¹⁹¹ D'autre part, dans *Les Femmes savantes*, Martine se rebelle contre la langue anoblie en employant également le même terme : « Tout ce que vous prêchez est, je crois, bel et bon ; Mais je ne saurais, moi, parler votre jargon. »¹⁹² De même, Marton des *Philosophes* emploie le terme dégradateur « animal » pour désigner la femme : « Toute femme est, monsieur, un animal changeant. »¹⁹³ Comme on l'a vu préalablement dans la présente étude, cette métaphore a été employée plusieurs fois dans les textes de Molière.

Le motif du dénouement des *Philosophes* est la lettre que Crispin dépose à Cydalise, où Valère dégrade le talent de la femme savante de Palissot. Grâce à cette lettre, Cydalise découvre

¹⁸⁸ PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Les Philosophes, op.cit.*, acte III, sc. 3, p. 44

¹⁸⁹ *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 22

¹⁹⁰ *Ibid.*, acte I, sc. 2, p. 10

¹⁹¹ *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 24

¹⁹² MOLIÈRE, *Les femmes savantes, op.cit.*, acte II, sc. 6, p. 52

¹⁹³ PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Les Philosophes, op.cit.*, acte I, sc. 1, p. 5

l'hypocrisie de Valère et le bannit de sa maison. Enfin, elle accepte le mariage entre Rosalie et Damis. Il faut rappeler que dans *Les Femmes savantes* de Molière, une lettre était aussi la raison du dénouement : Ariste, le frère de Chrysale, lit la fausse lettre devant les femmes savantes et Trissotin, qui témoigne de la disparition de la fortune de la famille. Son but est le renoncement de Trissotin au mariage avec Henriette. Après la lecture de cette lettre, le faux savant rompt son projet de marier la fille de Philaminte. Par cet acte, il dévoile son hypocrisie.

Pour conclure sur l'intertextualité entre la pièce de Palissot et celle de Molière, il faut encore mentionner les noms des personnages empruntés au théâtre de l'auteur classique (Valère et Damis) et l'emploi des altérations euphémiques comme « parbleu ».

1.10. La critique de la curiosité dans *Le Curieux impertinent* (1710) de Destouches

Philippe Néricault-Destouches fut comédien, écrivain dramatique et directeur de troupe. Il était originaire de Tours. Sa ville natale représentait en quelque sorte une source d'inspiration pour son travail d'écrivain. La ville de Tours est présente comme motif dans certaines de ses comédies, notamment à travers les personnages, qui sont parfois originaires de Tours ou qui font un voyage dans la ville de la Loire. Par exemple, dans sa première comédie *Le Curieux impertinent*, représentée pour la première fois le 17 décembre 1710 à la Comédie-Française, deux personnages (Damon et Lolive) rentrent de Tours à Paris dans la maison de Géronte (le lieu d'action de la pièce). Destouches lui-même dédia quelques pièces aux gouverneurs de sa région d'origine. La comédie *L'Ingrat* (1712), qui est dédiée au Marquis de Courcillon, gouverneur de la Province de Touraine, en témoigne.

Après ses études dans sa ville natale, Destouches gagne Paris, où il poursuit son éducation dans le domaine de la magistrature. Comme Molière, Destouches se préparait pour la carrière juridique, mais il l'abandonna pour le théâtre. Il fut notamment encouragé dans cette démarche par Nicolas Boileau.

L'écrivain tourangeau fut admis à l'Académie française en 1723. Il était également très présent lors des fêtes organisées par la Duchesse de Maine (son rôle dans le théâtre du XVIII^e siècle a été mentionné précédemment dans cette étude) dans sa cour de Sceaux. L'œuvre théâtrale de Destouches compte une vingtaine de pièces. Les plus connues sont *L'Irrésolu* (1713), *Le Médisant* (1715), *La fausse Veuve, ou le Jaloux sans Jalousie* (1715), sa pièce autobiographique *Le Philosophe marié ou le Mari honteux de l'être* (1727) et *Le Glorieux* (1732). Dans la préface de cette dernière comédie, il reconnaît lui-même la présence de Molière dans son théâtre : « Après l'incomparable Molière, il semble qu'il n'y ait point d'autre secret de plaire que celui de marcher sur ses traces. »¹⁹⁴ Toutes ces comédies sont en effet marquées par une certaine influence de Molière, mais pour envisager l'intertextualité entre l'œuvre de Destouches et celle de l'auteur classique, nous porterons notre attention sur l'œuvre du début de sa carrière *Le Curieux impertinent*.

Tout d'abord, il faut rappeler que Molière se présentait au théâtre français comme « le

¹⁹⁴ NERICAULT-DESTOUCHES, Philippe, *Le Glorieux* (1732), Publié par Ernest et Paul Fièvre, Septembre 2016 http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/NERICAULT_GLORIEUX.pdf, p.4

père » de la comédie des caractères, dont le but était de peindre les vices humains : l'avarice, la jalousie, l'hypocrisie... Néanmoins, de tous ses successeurs, Destouches est celui qui tente le plus de maintenir cette catégorie de la comédie à travers ses pièces sur la scène française au XVIII^e siècle. Dans *Destouches : Masques et métamorphoses du moi*, Karine Benac-Giroux atteste la dimension psychologique du *Curieux impertinent*, qui relève, à notre avis, d'une analyse purement « moliéresque » : « *Le Curieux impertinent* de Destouches annoncerait donc le passage ultérieur d'une comédie de mœurs à une comédie fondée sur l'analyse de la psychologie des personnages. »¹⁹⁵ Ainsi, sa première comédie traite le sujet de la jalousie, qui est dans ce cas entremêlée avec la curiosité. La critique de ces deux vices est présente chez le personnage de Léandre et chez son sujet Lolive, qui sont, tous les deux, jaloux de leurs futures femmes : Julie (fille de Géronte) et Nérine (servante de Julie). Léandre avoue sa jalousie dans la scène 6 du premier acte, où il converse avec son ami Damon. Ce dialogue fait écho à celui d'Arnolphe et de son ami Chrysalde au début de *L'École des femmes* :

DAMON : Tu m'as fait une offense,
 Et la lettre aurait dû m'en marquer le sujet.
 Mais de ces noirs chagrins, enfin, quel est l'objet ?
 LEANDRE : Je suis jaloux.
 DAMON : Jaloux ?
 LEANDRE : Oui, jaloux comme un diable.
 DAMON : De qui ?
 LEANDRE : Du monde entier.
 DAMON : Le trait est admirable.
 LEANDRE : Je suis sûr d'être aimé : mais je tremble qu'un jour...
 Souvent le mariage est la fin de l'amour :
 Les femmes, tu le sais, sont faibles, inconstantes,
 On en voit tous les jours cent preuves éclatantes,
 J'en suis frappé, je crains... je mourrais de douleur,
 Si je tombais, ami, dans un pareil malheur.¹⁹⁶

Par ses caractéristiques, Léandre présente un double d'Arnolphe. Or, sa jalousie est aussi bien caractérisée que chez son prédécesseur. Il transmet même une certaine dimension de son propre vice à son sujet Lolive. La jalousie de ces deux personnages se transforme en curiosité au moment où Léandre et Lolive décident de vérifier la fidélité de Julie et de Nérine. En fait, Léandre supplie son ami Damon d'essayer de séduire Julie pour voir sa réaction. De même,

¹⁹⁵ BENAC-GIROUX, Karine, *Destouches : Masques et métamorphoses du moi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 12

¹⁹⁶ NERICAULT-DESTOUCHES, Philippe, *Théâtre de Monsieur N. Destouches (Le Curieux impertinent)*, Tome I, A la Haye, Chez Jean Neaulme, M. DCC. XXV, acte I, sc. 6, p. 10-11

Lolive demande à Crispin, serviteur de Damon, de feindre l'amour vis-à-vis de Nérine pour qu'il soit aussi sûr de la fidélité de cette dernière. Les deux jaloux gardent l'espoir que leurs futures femmes ne seront pas tentées par la séduction de Damon/Crispin.

La critique des femmes est également un élément dominant du *Curieux impertinent* de Destouches comme dans la comédie de Molière. Un certain nombre de répliques des deux jaloux en témoigne. La citation précédente atteste la conception que se fait Léandre de la faiblesse et de l'inconstance du genre féminin. Par la suite, dans la première scène du deuxième acte, Léandre et Lolive conversent sur leur tentative d'éprouver l'amour de deux personnages féminins à leur égard. Lolive a même recours à la dégradation de l'image de la femme en la comparant avec le diable : « En me parlant si mal du sexe féminin, que je crois que le diable est beaucoup moins malin. »¹⁹⁷ Ce type de critique perdure jusqu'au dénouement de la pièce. Même Crispin lors de sa tentative de séduire Nérine, ordonnée par Lolive, emploie ce fameux terme dégradateur « animal » pour désigner la femme : « La femme est un traître animal, si mon maître est reçu de même, il n'est pas mal. »¹⁹⁸ Cette métaphore est, comme de nombreux exemples dans cette étude l'attestent, très souvent employée pour le genre féminin dans les pièces des auteurs de théâtre de l'époque, mais nous rappelons que la femme a été caractérisée comme « animal » pour la première fois dans *L'École des femmes* de Molière.

Pour ce qui est du langage, il faut aussi noter que dans une scène du troisième acte, Julie intervient par sa réplique « Cessez ce badinage »¹⁹⁹ pour interrompre la dispute entre plusieurs personnages (Crispin, Damon, Nérine). Une réplique intégralement identique était employée par Dorine dans *Le Tartuffe* de Molière. Cette réplique avait le même but que celle de Julie : interrompre la dispute entre Mariane et Valère.

Pour ce qui concerne la forme de la pièce, elle est écrite en cinq actes et en vers rimés. Ces éléments sont aussi une caractéristique structurale fondamentale de toutes les grandes pièces de Molière. On peut conclure que même la structure du *Curieux impertinent* ressemble à celle du théâtre moliéresque.

Il faut également évoquer les noms des personnages empruntés au théâtre de Molière : Géronte et Léandre (*Les Fourberies de Scapin*) et Nérine (*Monsieur de Pourceaugnac*).

Il est évident que Destouches avec cette comédie tente d'apporter une innovation dans le

¹⁹⁷ *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 20

¹⁹⁸ *Ibid.*, acte II, sc. 9, p. 27

¹⁹⁹ *Ibid.*, acte III, sc. 8, p. 54

domaine de la comédie de caractères. Comme on l'a déjà évoqué, la jalousie de ces personnages se transforme en curiosité. La jalousie présente en effet la source et la raison principale de la curiosité dans cette pièce. La nuance entre ces deux vices est au début presque indéterminable, mais ensuite la curiosité devient le motif essentiel du *Curieux impertinent*. Le titre lui-même l'atteste. Préalablement, ni Molière, ni aucun de ces successeurs jusqu'à Destouches, n'avaient peint ce vice dans leurs œuvres. Or, l'écrivain de Tours est le premier qui peint la curiosité au théâtre français. Il assume ainsi le rôle de peintre des vices humains de l'auteur classique. À travers Léandre, Destouches détermine la curiosité à tel point que sa comédie de caractère peut être hissée au niveau de celle de Molière. Tous les personnages moliéresques étaient les incarnations insurpassables de leurs propres vices, mais le personnage principal du *Curieux impertinent* assume leur rôle dans le domaine de la curiosité. Il est présenté avec une telle précision que nous pouvons le mettre au rang d'Arnolphe, Harpagon, Alceste ou Tartuffe : « O curiosité qu'on met au rang des vices, vous devenez pour moi la source des délices. »²⁰⁰

Dans la comédie de Destouches, le vice du personnage principal provoque sa propre chute. Après avoir dévoilé la tentative hypocrite de Léandre, Julie décide de se marier avec Damon. Elle était profondément déçue par le manque de confiance de la part de Léandre et par sa curiosité inguérissable. Léandre de Destouches termine seul à cause de sa curiosité comme Arnolphe à cause de sa jalousie ou comme Alceste à cause de sa misanthropie. La fin de la pièce est marquée par le message de Crispin destiné à tous les hommes vicieux :

Pour réfléchir, Messieurs, la matière est fort ample,
Amans, Maris jaloux, profitez de l'exemple,
Soyez de bonne foi, croyez qu'on l'est aussi,
Et pour prendre leçon venez souvent ici.²⁰¹

Par le rire, Molière essayait d'instruire le genre humain. Il faut insister sur le fait que son successeur de Tours continua sa mission dans son théâtre. Il transmet le message de l'existence de la curiosité parmi nous. Ce vice pourrait également être « mortel » comme les vices dénoncés par l'auteur classique.

²⁰⁰ *Ibid.*, acte V, sc. 3, p. 81

²⁰¹ *Ibid.*, acte V, scène dernière, p. 86

1.11. *Don Giovanni* de Mozart : la réécriture musicale du *Dom Juan* de Molière

Après l'immense succès de son opéra *Le Nozze di Figaro* à Vienne, Wolfgang Amadeus Mozart fut invité à Prague en 1787 par le directeur de la troupe italienne Pasquale Bondini. Ce dernier, fasciné par le talent de Mozart, lui offrit un contrat aux termes duquel il s'engageait à composer un opéra pour le théâtre de Prague. Le compositeur accepte et après son retour à Vienne, il demande un livret à Lorenzo da Ponte, l'auteur du livret de son opéra précédent, qui lui propose le thème de Dom Juan. Ainsi commence la création de « l'opéra des opéras. » En écrivant le livret pour Mozart, Da Ponte s'appuie sur les textes traitant du sujet de Dom Juan créés précédemment.

Le premier auteur qui a transformé le mythe de Dom Juan, qui circulait en Europe sous forme orale à l'époque, en une forme dramatique était Tirso de Molina (1579-1648), qui a publié en 1620 à Barcelone sa vision du célèbre séducteur espagnol intitulée *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Puis, dans la première moitié du XVIII^e siècle, en Italie, l'auteur de la pièce biographique de Molière Carlo Goldoni écrit une tragicomédie : *Dom Juan ou la Punition du libertin*. Presque en même temps que Da Ponte, Giovanni Bertati (1735-1815) écrit le livret de l'opéra de Giuseppe Gazzaniga : *Don Giovanni Tenorio o sia Il Convitato di pietra*, représenté à Venise. Néanmoins, tous ces textes sur Dom Juan composés au XVIII^e siècle ont pour source commune la grande comédie de Molière : *Dom Juan ou le Festin de pierre*, représentée pour la première fois le 15 février 1661, où Molière pose les questions de Dieu, de la liberté absolue de l'Homme, de l'hypocrisie ou du « vice à la mode », qui se présente en fait comme une fausse comédie ayant pour protagoniste un grand séducteur et libertin. Da Ponte n'évite pas non plus de s'appuyer sur cette comédie de Molière pour la création du livret de *Don Giovanni*, représenté enfin à Prague le 29 octobre 1787 avec un énorme succès. D'ailleurs, le compositeur a pris préalablement connaissance de la comédie du dramaturge français dans le recueil de pièces de Molière que lui avait donné Fridolin Weber en 1778.

Nous interviendrons sur les éléments empruntés à la comédie de Molière, présents dans le livret de l'opéra *Don Giovanni* de Mozart, qui, à l'opposé de *Dom Juan* du dramaturge, met en scène un festin sensuel, un hymne vorace à la femme tandis que Molière expose avant tout une bravade à Dieu et au père. Dans *Lire le Libretto*, Jean Starobinski invite à la lecture des textes (indépendamment de leurs adaptations lyriques) de Da Ponte « qui ne vaut pas moins qu'une

portée instrumentale ». ²⁰²

Tout d'abord, en ce qui concerne la structure du texte de l'opéra, elle ne comprend que deux actes au lieu des cinq de la comédie de Molière. Cette caractéristique ne présente pas une innovation puisque les textes écrits pour les représentations musicales, notamment pour l'opéra, comprennent dans la plupart des cas deux actes. L'on constate que toute l'action du *Dom Juan* de Molière est condensée dans les deux actes de Mozart. Il faut noter aussi que le livret de l'opéra est écrit et présenté en italien, ce qui exigeait aussi l'italianisation des noms des personnages : Dom Juan est devenu Don Giovanni, Sganarelle est devenu Leporello (le librettiste de Mozart devait être influencé par le texte de Bertati, où le valet de Dom Juan s'appelait Pasquarello).

La psychologie du personnage principal de *Don Giovanni* est marquée par une distinction particulière à celle du personnage de Molière. Don Giovanni peut être considéré comme héritier direct du Dom Juan de Molière dans la séduction des femmes, dans la cruauté mentale envers Elvire, mais il ne représente guère le libertin et l'esprit fort de son prédécesseur confronté à Dieu et à l'humanité. Il n'exprime son hypocrisie qu'à l'égard du genre féminin à l'opposé de Dom Juan de Molière, qui en fait preuve cyniquement à l'égard de Dieu. Donc, le donjuanisme apparaît sous une forme atténuée chez Mozart. En revanche, Leporello présente une véritable réincarnation du Sganarelle de Molière. Les deux sont les émanations de leurs maîtres, leurs ombres inséparables et la voix raisonnable et, à la fois, critique de leurs vices et de leurs péchés. Même certaines réactions de Leporello font écho à celles de Sganarelle. Elvire elle aussi reprend la création de Molière, bien qu'elle soit peut-être plus fragile que le personnage de Molière, qui se révolte plus intensément contre Don Giovanni. Néanmoins, dans l'opéra de Mozart, l'on trouve des personnages qui n'existent pas dans la pièce de Molière et qui représentent des créations de son librettiste, comme par exemple Donna Anna, la fille du Commandeur, tué par Don Giovanni. Chez Molière, le Commandeur était également la victime de Dom Juan, mais le personnage de sa fille est absent de la pièce. De plus, il n'est pas même mentionné.

L'analyse qui se présente comme la plus problématique est celle des scènes et des actions mises en scène dans l'opéra de Mozart, qui font écho à celles du *Dom Juan* de Molière. Certaines scènes de *Don Giovanni* semblent être intégralement reprises à la pièce du dramaturge classique. Dans les deux textes, l'on trouve la mise en scène de la poursuite de Dom Juan/Don Giovanni par

²⁰² STAROBINSKI, Jean, *Lire le libretto*, dans DA PONTE, *Les Noces de Figaro. Le Nozze di Figaro*, Paris, GF Flammarion, 1994, p. 11-20

les autres personnages. Pourtant, il faut remarquer la distinction entre les deux poursuites : dans la pièce de Molière, le héros est poursuivi par les frères d'Elvire, manipulée et abandonnée par Dom Juan, Don Carlos et Don Alonso tandis que dans le livret de Da Ponte, Don Ottavio, le fiancé de Donna Anna, poursuit le héros pour venger la mort du père de sa fiancée. Encore une distinction à noter est le fait qu'Elvire est la femme à qui Dom Juan a promis le mariage afin de l'extraire du couvent alors que Donna Elvira est la femme de Don Giovanni qui décide de partir au couvent après la mort du héros.

Dans la scène 5 du premier acte de l'opéra, Donna Elvira attaque verbalement Don Giovanni pour sa trahison. Mais, le héros tente de se démarquer de cette affaire en laissant à Leporello la tâche de justifier les raisons de sa fuite :

DON GIOVANNI : Oh, quant à cela, j'avais mes raisons. (*À Leporello*) Est-ce vrai ?

LEPORELLO : C'est vrai. Et de bonnes !

DONNA ELVIRA : Et quelles sont-elles sinon ta perfidie, ta légèreté ? Mais le ciel qui est juste

a voulu que je te retrouve pour le venger et me venger.

DON GIOVANNI : Allons ! Soyez plus raisonnable...

(*Cette femme éprouve ma patience.*)

Si vous ne croyez pas mes dires,

Croyez ce que vous dira ce brave garçon.

LEPORELLO : Tout sauf la vérité.

DON GIOVANNI : Allons, dis-lui un peu ce qu'il en est.

LEPORELLO : Et que dois-je lui dire ?

DON GIOVANNI : Oui, oui, dis-lui tout ! ²⁰³

Pour cette scène, Da Ponte s'appuie évidemment sur la scène 3 du premier acte de la pièce de Molière, où Dom Juan laisse également à Sganarelle le soin d'expliquer à Done Elvire ses actes. La scène précédemment citée présente une preuve flagrante de la réécriture de Molière :

DOM JUAN : Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti.

SGANARELLE : *bas à Dom Juan* Moi, Monsieur ? Je n'en sais rien, s'il vous plaît.

DONE ELVIRE : Hé bien ! Sganarelle, parlez. Il n'importe de quelle bouche j'entende ces raisons.

DOM JUAN : *faisant signe d'approcher à Sganarelle* Allons, parle donc à Madame.

SGANARELLE : *bas à Dom Juan* Que voulez-vous que je dise ? ²⁰⁴

²⁰³ *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, Livret de Lorenzo Da Ponte, traduit par J. Barnabé, Marseille, Opéra de Marseille/Solin, 1991, acte I, sc. 5, p. 63

²⁰⁴ MOLIÈRE, *Dom Juan, op.cit.*, acte I, sc. 3, p. 24

Dom Juan/Don Giovanni est un personnage marqué par son penchant irrésistible envers le genre féminin. De plus, il présente le modèle du séducteur érigé en mythe. Pourtant, de même qu'il est tenté par la séduction, il a coutume de manipuler les femmes. Dom Juan, comme son double, expose sa propre conception de l'amour : selon lui son âme n'est pas assez médiocre pour pouvoir aimer seulement une femme, mais elle est au contraire si ample qu'elle est capable d'aimer toutes les femmes du monde. Selon lui, les tromperies et la manipulation sont les segments inséparables de l'amour. Son monologue dans la scène 2 du premier acte l'atteste :

DOM JUAN : Quoi ? Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? La belle chose de vouloir piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux ! [...] Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve ; et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres ; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. Quoi qu'il en soit, je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable ; et dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avais dix mille, je les donnerais tout.²⁰⁵

Son double mozartien expose des principes identiques en ce qui concerne l'amour et les femmes dans la première scène du second acte. Il se dispute alors avec son valet, qui, comme Sganarelle, tâche de rendre son maître raisonnable. Les deux valets n'approuvent pas les méthodes hypocrites de la séduction donjuanesque.

DON GIOVANNI : Pas de femmes ! Es-tu fou ?
Pas de femmes ! Tu sais bien qu'elles me sont
plus nécessaire que le pain que je mange,
l'air que je respire !
LEPORELLO : Et vous avez le cœur ensuite de les tromper !
DON GIOVANNI : C'est tout l'amour.
Qui à une seule est fidèle
aux autres est cruel ;
moi qui me sens
un si large élan ;
je les aime toutes.
Les femmes qui ne savent pas compter
disent tricheur mon naturel généreux.²⁰⁶

Les personnages de deux villageois amoureux Zerlina et Masetto dans l'opéra *Don Giovanni* présentent les doubles des paysans Charlotte et Pierrot, qui, dans la pièce de Molière, ont sauvé Dom Juan et Sganarelle du naufrage. Il faut noter aussi la péripétie où Don Giovanni

²⁰⁵ *Ibid.*, acte I, sc. 2, p. 16-17

²⁰⁶ *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, *op.cit.*, acte II, sc. 1, p. 111

tente de séduire Zerlina et de rompre ainsi son mariage avec Masetto, qui fait écho au comportement de Don Juan, qui voit en Charlotte sa nouvelle victime malgré le fait qu'elle soit déjà promise à Pierrot. Ces deux scènes sont marquées aussi par la similitude des lieux. La séduction de Zerlina par le héros est présentée dans la scène 19 du premier acte du *Don Giovanni* :

ZERLINA : En me cachant parmi ses arbres,
il se peut qu'il ne me voie pas.
DON GIOVANNI : (*la saisissant*). Zerlinette, ma jolie,
je t'ai vue, ne te sauve pas !
ZERLINA : Ah, laissez-moi aller.
DON GIOVANNI : Non, non reste, ma jolie !
ZERLINA : Si votre cœur a pitié...
DON GIOVANNI : Oui, mon trésor, je suis tout amour ;
viens un peu par ici !
Je veux faire ton bonheur !²⁰⁷

La scène 2 de l'acte II de la pièce de Molière atteste la ressemblance avec celle de Mozart par le lieu de l'action et par les paroles employées par Dom Juan, dont la tâche est de séduire Charlotte : « D'où me vient, la belle, une rencontre si agréable ? Quoi ? Dans ces lieux champêtres, parmi ces arbres et ces rochers, on trouve des personnes faites comme vous êtes ? »²⁰⁸

Comme on l'a déjà mentionné, Mozart et Da Ponte ont repris la création de Molière : Elvire, trahie par Don Juan. Les deux personnages féminins exercent parallèlement le même rôle dans la pièce et dans l'opéra. Leur courroux contre Dom Juan/Don Giovanni culmine avec les insultes destinées au libertin. Dans leurs répliques, l'on peut percevoir les mêmes mots dégradateurs pour désigner Dom Juan/Don Giovanni. Elvire de Molière exprime son courroux de la manière suivante : « Ah ! Scélérat, c'est maintenant que je te connais tout entier. »²⁰⁹ Puis, dans la scène 6 du premier acte, l'Elvira de Mozart fait aussi appel à l'insulte « scélérat » (dans la version originale « sceleratto »), injure destinée à Don Giovanni. Il semble bien que Da Ponte a été influencé pour cette tirade de Donna Elvira par celle d'Elvire dans la pièce de Molière : « C'est donc ainsi que m'abuse le scélérat ? »²¹⁰ Néanmoins, malgré ce courroux c'est elle qui viendra supplier, juste avant la scène du souper avec la statue du Commandeur, Dom Juan de

²⁰⁷ *Ibid.*, acte I, sc. 19, p. 95

²⁰⁸ MOLIÈRE, *Dom Juan, op.cit.*, acte II, sc. 2, p. 39

²⁰⁹ *Ibid.*, acte I, sc. 3, p. 27

²¹⁰ *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, *op.cit.*, acte I, sc. 6, p. 67

changer de vie et de se repentir pour tous les péchés qu'il a commis. Chez Molière, la réplique d'Elvire l'atteste :

J'ai oublié mon devoir pour vous, j'ai fait toutes choses pour vous ; et toute la récompense que je vous en demande, c'est de corriger votre vie, et de prévenir votre perte. Sauvez-vous, je vous prie, ou pour l'amour de vous, ou pour l'amour de moi. ²¹¹

Elvire de Molière est consciente du châtement céleste, qui pourrait advenir à Dom Juan. Même si le thème du libertinage n'est pas dominant chez Mozart, Donna Elvira, comme sa devancière, demande à Don Giovanni de se repentir. Cette scène, qui prend dans l'opéra beaucoup plus de relief que dans la pièce française, grâce à la place qui lui est donnée, tout à la fin dans le livret, fait écho à celle de Molière : « DON GIOVANNI : Moi, te railler ? Ciel ? Et pourquoi ? Que veux-tu, chère âme ? DONNA ELVIRA : Que tu changes de vie !²¹² Les deux scènes sont marquées aussi par les interventions de Sganarelle/Leporello et ses brèves répliques désignant le cœur de son maître, qui est indifférent envers la demande d'Elvire/Donna Elvira : « LEPORELLO : Cœur perfide ! »²¹³ / « SGANARELLE : Cœur de tigre ! »²¹⁴

Il faut enfin noter que les scènes avec le Commandeur sont presque identiques dans les deux textes. Dans la pièce de Molière, c'est la Statue qui exige de Dom Juan de venir souper avec lui. Pendant cette scène, Sganarelle ne réussit pas à cacher son effroi provoqué par cette invitation : « LA STATUE : Dom Juan, c'est assez. Je vous invite à venir demain souper avec moi. En aurez-vous le courage ? DOM JUAN : Oui, j'irai, accompagné du seul Sganarelle. SGANARELLE : Je vous rends grâce, il est demain jeûne pour moi. »²¹⁵ Par contre, dans l'opéra de Mozart, c'est Don Giovanni qui propose le souper, mais le personnage de Leporello est aussi marqué ici par l'expression d'un effroi intense : « LEPORELLO : Monsieur, mon maître...lui, notez bien, pas moi, voudrait souper avec vous. Ah, ah, ah, quelle situation ! O ciel, elle a incliné la tête. »²¹⁶ Lors de la scène du souper, qui sera fatale pour le personnage principal, le point commun aux deux textes est perceptible dans le geste (donner la main au Commandeur) de Dom Juan/Don Giovanni. Le Commandeur exige du héros de lui serrer la main pour se repentir. Néanmoins, ce geste présentera la fin de son existence. La scène finale de *Dom Juan* est marquée

²¹¹ MOLIÈRE, *Dom Juan*, *op.cit.*, acte IV, sc. 6, p. 105

²¹² *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, *op.cit.*, acte II, sc. 14, p. 155

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ MOLIÈRE, *Dom Juan*, *op.cit.*, acte IV, sc. 6, p. 105

²¹⁵ *Ibid.*, acte IV, sc. 8, p. 111

²¹⁶ *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, *op.cit.*, acte II, sc. 11, p. 147

par la mort du héros puni pour ses péchés :

LA STATUE : Arrêtez, Don Juan : vous m'avez hier donné parole de venir manger avec moi.

DOM JUAN : Oui. Où faut-il aller ?

LA STATUE : Donnez-moi la main.

DOM JUAN : La voilà.

LA STATUE : Don Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre.

DOM JUAN : O Ciel ! Que sens-je ? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus, et tout mon corps devient un brasier ardent. Ah ! ²¹⁷

La mort de Don Giovanni chez Mozart est présentée dans l'avant-dernière scène de l'opéra. Mais, l'on y trouve des éléments identiques à celle de Molière : le geste de la main et la mort du héros qui s'enfonce dans le sol après le tonnerre qui tombe sur lui. La dernière réplique de Don Giovanni, qui devient conscient de la fin, par son contenu et par sa dissonance semble être reprise au Dom Juan de Molière.

LA STATUE ; Donne-moi ta main en gage !

DON GIOVANNI : (*donnant la main*) La voici ! Hélas ! [...]

Quel tremblement insolite assaille mes esprits !

D'où sortent ces tourbillons d'un feu effrayant ? [...]

Qui me déchire l'âme ?

Me ronge les entrailles ?

Quelle torture, hélas ! Quelle rage !

Quel enfer ! Quelle horreur !²¹⁸

Il reste à conclure que le livret de l'opéra *Don Giovanni* de Lorenzo Da Ponte présente un texte marqué par une forte influence du *Dom Juan* de Molière et un véritable exemple de la réécriture d'une œuvre classique. Par tous les éléments envisagés précédemment, l'on peut constater que le librettiste de Mozart a adapté en fait pour la représentation musicale le mythe qu'a élaboré Molière dans sa pièce. Certes, l'élément qu'il faut tout d'abord prendre en compte quand il s'agit de l'art lyrique est la musique tandis que le texte demeure toujours à l'arrière-plan. La musique composée par Mozart pour *Don Giovanni* atteste l'universalité de cet opéra, qui fut qualifié d'« opéra des opéras ». *Don Giovanni* est conçu en fait comme la création unique de deux artistes, Molière et Mozart, fréquemment représentée sur les scènes théâtrales encore aujourd'hui.

²¹⁷ MOLIÈRE, *Dom Juan*, *op.cit.*, acte V, sc. 6, p. 126

²¹⁸ *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, *op.cit.*, acte II, sc. 15, p. 159-161

1.12. *Le Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope* par P. Fabre d'Églantine

Même si l'influence de Molière perdure au long du XVIII^e siècle, cette tendance à imiter le modèle du théâtre classique persiste pendant et après la Révolution française, qui entre autres fut une révolution culturelle impliquant bien des ruptures dans le champ littéraire. Réécrire ou écrire une suite de Molière impliquait la question de la reconstitution parallèle de la littérature et de la culture : « Molière, le plus admiré de tous les écrivains louis-quatorziens, finira par attirer l'approbation et l'imitation même des esprits révolutionnaires. »²¹⁹ Certains auteurs tentaient ainsi d'atteindre en même temps le succès qu'avait connu dramaturge du siècle de Louis XIV. Parmi les pièces révolutionnaires, l'on trouvera *Le Tartuffe révolutionnaire* (1794) de N-L Lemercier, et *L'Ami des lois* (1793) de Laya, pièce où les éléments de l'intrigue des *Femmes savantes* sont nettement perceptibles. Néanmoins, quant à cette question des suites théâtrales²²⁰ de Molière, nous nous appuyons plus particulièrement sur Philippe-François-Nazaire Fabre, dit Fabre d'Églantine et sur sa pièce *Le Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope*, représentée le 22 février 1790 au Théâtre Français.

Le titre de la pièce de Fabre d'Églantine atteste déjà le fait qu'elle présente une suite flagrante du *Misanthrope* de Molière, où le dramaturge classique mettait en scène l'opposition entre la misanthropie et la philanthropie. Pourtant, il faut noter tout d'abord que *Le Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope* présente aussi une réponse critique à la pièce *L'Optimiste* (1788) d'un des dramaturges les plus respectés de l'époque, Jean-François Colin d'Harleville. Fabre d'Églantine reprochait à ce dernier sa doctrine répandue dans sa comédie, qui posait d'ailleurs les mêmes questions que *Le Misanthrope* de Molière, concernant les droits de l'homme et la dignité de son être. De plus, la création de la pièce de Fabre d'Églantine pèse sur la critique du *Misanthrope* de Molière par Jean-Jacques Rousseau, exposée dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. À l'opposé de Diderot, qui saluait la pièce, Rousseau reprochait à Molière d'avoir mal compris la vraie nature de la misanthropie et d'avoir ridiculisé la vertu à travers le

²¹⁹ TOBIN, Ronald W., *Le Misanthrope revu et corrigé : Le Philinte de Fabre d'Églantine dans Ombres de Molière*, op.cit., p.367-379

²²⁰ « Lorsqu'une œuvre est laissée inachevée du fait de la mort de son auteur, ou de toute autre cause d'abandon définitif, la continuation consiste à l'achever à sa place, et ne peut être que le fait d'un autre. La suite remplit une tout autre fonction, qui est en général d'exploiter le succès d'une œuvre, souvent considérée en son temps comme achevée, en la faisant rebondir sur de nouvelles perspectives. » (GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op.cit., p. 223)

personnage d'Alceste. En même temps, comme on l'a évoqué préalablement, il expose des modifications qu'il fallait, selon lui, apporter à la pièce même de Molière, notamment en ce qui concerne les caractères d'Alceste et de Philinte :

Je veux dire qu'il falloit que le misanthrope fût toujours furieux contre les vices publics, et toujours tranquille sur les méchancetés personnelles dont il étoit la victime. Au contraire, le philosophe Philinte devoit voir tous les désordres de la société avec un flegme stoïque, et se mettre en fureur au moindre mal qui s'adressoit directement à lui.²²¹

L'on peut constater que *Le Philinte de Molière, ou la suite de Misanthrope* de Fabre d'Églantine est une œuvre théâtrale conçue à partir de trois textes précédemment publiés : *Le Misanthrope* de Molière, *L'Optimiste* de Colin d'Harleville et *La Lettre à d'Alembert sur les spectacles* de Rousseau. L'auteur essaie de mettre en œuvre les modifications indiquées dans *La Lettre* de Rousseau concernant *Le Misanthrope* de Molière. Ainsi, la structure de la nouvelle comédie met en valeur l'aspect positif de la sincérité. C'est là l'objectif que l'auteur tente d'atteindre dans sa pièce. Fabre s'appuie sur le texte de Rousseau pour prémunir toute assertion l'accusant d'avoir plagié Molière. Il confirme même ses tentatives dans la préface de sa pièce, qui d'ailleurs semble être écrite d'après le modèle de *L'Impromptu de Versailles* de Molière, parce qu'elle est présentée sous une forme dialoguée entre l'auteur et son ami (qui apparaissent sous les noms de Damis et d'Acaste), qui détaillent du *Philinte de Molière* : « Si le méchant m'assiège, qu'il sache que Rousseau lui-même me protège. »

Par la suite, nous insisterons sur les éléments de la réécriture de Molière perceptibles dans la pièce de Fabre d'Églantine, qui attestent qu'il s'agit intégralement d'une suite du *Misanthrope*. Il faut tout d'abord noter que *Le Philinte de Molière, ou la suite de Misanthrope* comprend cinq actes comme la comédie de Molière. La pièce est aussi versifiée et rimée. Néanmoins, l'acte le plus long est le deuxième à l'opposé du *Misanthrope* où le premier acte est le plus ample.

Au niveau des personnages, l'on en trouve quatre qui défilaient à travers la pièce de Molière : Philinte, qui devient désormais le personnage central, Alceste, son valet Dubois et Éliante. Célimène, les marquis et les autres personnages secondaires sont absents. La question de la caractérisation des personnages est peut-être ici la plus problématique, parce que tous ces personnages se trouvent dans des situations bien différentes de celles qui étaient les leurs dans *Le*

²²¹ ROUSSEAU, *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles* (1758) dans : FABRE D'ÉGLANTINE, *Introduction du Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope*, University of Exeter Press, 1995, p. 19

Misanthrope. Par conséquent, leur psychologie est également bien changée. De plus, des actions annoncées à la fin de la pièce de Molière se réalisent au fil de la pièce de Fabre. Par exemple, la scène finale du *Misanthrope* annonce le mariage entre Philinte et Éliante. Dans la pièce de Fabre, ces deux personnages sont mariés et la comédie s'ouvre par leur dialogue dans un hôtel parisien, le lieu de l'action jusqu'à la fin de la pièce. C'est Philinte qui ouvre en fait la pièce par sa réplique comme au début de celle de Molière : « Je prends tout doucement les hommes comme ils sont, j'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font. »²²² L'on peut remarquer que cette réplique est intégralement reprise de la première scène du premier acte du *Misanthrope*, où elle était prononcée également par Philinte. D'une certaine manière, l'auteur enchaîne ainsi l'intrigue de la pièce de Molière à celle de son *Philinte*.

La fin du *Misanthrope* annonçait aussi la mise à l'écart d'Alceste marginalisé par son dégoût à l'égard de la médiocrité et de l'hypocrisie sociales : « Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices, et chercher sur la terre un endroit écarté où d'être homme d'honneur ont ait la liberté. »²²³ En rentrant de son exil, Alceste, poursuivi également par les défauts de l'humanité comme dans la pièce de Molière, cherche son ami Philinte pour une cause sur laquelle son valet Dubois attire son attention. Sa réplique dans la scène 4 du premier acte du *Philinte de Molière* atteste la réalisation de ses tentatives annoncées à la fin du *Misanthrope*. En outre, l'on peut remarquer l'emploi de mots identiques qui font appel à ceux employés par Molière : « Je cherchois, sur la terre, un endroit écarté où d'être homme d'honneur on eût la liberté. »²²⁴ Au début de la pièce de Fabre d'Églantine, la psychologie du personnage d'Alceste et sa conception de la nature humaine semblent être identiques à celles qui dominent toute la pièce de Molière. Le dialogue entre Alceste et Philinte dans la scène 4 du premier acte en témoigne : « ALCESTE : Ou si j'aurai la preuve effrayante et certaine que rien n'est si méchant que la nature humaine. PHILINTE : Allons, appeaisez-vous. Vous n'êtes pas changé. »²²⁵

Pourtant, la psychologie de son ami est bien changée. Après le mariage avec Eliante, Philinte a obtenu un titre de noblesse et il est devenu le Comte de Valancés grâce à l'oncle de son épouse. Son anoblissement plante ainsi le froid égoïsme au fond de son être en le rendant indifférent envers les soucis de son ami Alceste. Même avant l'apparition de ce dernier, il

²²² *Ibid.*, acte I, sc. 1, v. 1-2 / aussi dans : MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, *op.cit.*, acte I, sc. 1, v. 164-165

²²³ MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, *op.cit.*, acte V, sc. 4, v. 1804-1806

²²⁴ FABRE D'ÉGLANTINE, *Le Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope*, *op.cit.*, acte I, sc. 4, v. 134-135

²²⁵ *Ibid.*, acte I, sc. 4, v. 171-172

exprime son orgueil et sa nature égocentrique à travers cette réplique : « Je suis comme il faut être ; et tout me dit, me prouve... »²²⁶ L'auteur, en tentant de respecter les principes de Rousseau, développe une caractérisation originale des personnages. Pour envisager la distinction entre les avatars de Fabre d'Églantine et les personnages du *Misanthrope*, il faut se rappeler premièrement que Molière opposait l'aspect négatif de l'humanité à travers le personnage d'Alceste et l'aspect positif à travers Philinte. À l'inverse, Fabre met en opposition l'égoïsme de Philinte et l'altruisme chaleureux d'Alceste. Bien qu'au début il semble être identique à celui de Molière, au fil de la pièce le personnage d'Alceste révèle le côté positif de sa personnalité. Ensuite, l'auteur insiste consciemment sur le fait que Philinte devient le personnage central de la comédie.

La vraie nature des deux personnages se révèle à travers l'intrigue centrale de la pièce. Il s'agit de la cause mentionnée précédemment, pendant laquelle Alceste, avec l'aide d'un avocat, qui présente un nouveau personnage, cherche à faire intervenir Philinte dans cette affaire. Mais, le nouveau Comte de Valancés refuse d'y participer parce que, comme il l'affirme, il n'a aucune sympathie pour la malheureuse dupe. Sa nouvelle identité de Comte de Valancés fait écho à la tentative de changement d'identité d'Arnolphe, qui devient Monsieur de la Souche dans *L'École des femmes*. Comme la fin de la pièce approche, les personnages apprennent que l'objet de la fraude est en fait le Comte lui-même. L'hypocrisie du Comte sera dévoilée notamment à cause de son comportement à l'égard d'Alceste. Puis, quand il se trouvera dans une situation marquée par l'absence de résolution, il aura recours à la demande d'aide d'Alceste. Il faut ajouter que la trahison de Philinte était précédemment amorcée au début de la pièce de Molière. Ainsi, dans *Le Philinte* de Fabre d'Églantine, on constate là encore un exemple d'enchaînement à l'intrigue du *Misanthrope* :

ALCESTE : Mais ce flegme, Monsieur, qui raisonne si bien,
Ce flegme pourra-t-il ne s'échauffer de rien ?
Et, s'il faut par hasard qu'un ami vous trahisse,
Que pour avoir vos biens on dresse un artifice,
Ou qu'on tâche à semer de méchants bruits de vous,
Verrez-vous tout cela sans vous mettre en courroux.²²⁷

Malgré la trahison de son ami, Alceste tente d'aider Philinte. Grâce aux efforts d'Alceste et de son avocat, le problème de la fraude contre Philinte sera résolu. Par son comportement à

²²⁶ *Ibid.*, acte I, sc. 1, v. 67

²²⁷ MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, *op.cit.*, acte I, sc. 1, v. 167-172

l'égard de Philinte, Alceste peut être finalement qualifié d'un caractère plus sensible, plus bienfaisant et plus humain, malgré la misanthropie toujours perceptible dans son personnage :

ALCESTE : J'ai plaint votre embarras.
J'ai senti vos douleurs bien plus que mon outrage,
Madame, et des pervers si j'ai trompé la rage,
Je bénis mes destins, assez favorisés
Pour réparer les pleurs que je vous ai causés. ²²⁸

À l'opposé de la conception exposée chez Molière, Philinte est bien évidemment celui qui incarne le personnage négatif, qui a perdu toute empathie : « Demain sera-t-il temps de prévenir l'orage ? Et demain cependant avec double avantage, débarrassé de soins, d'un cœur plus affermi, je pourrai, sans retard, voler vers mon ami. » ²²⁹

Il faut aussi mettre l'accent sur le rôle du valet d'Alceste. Dubois était un personnage mineur dans la pièce de Molière, mais dans cette pièce, son rôle est beaucoup plus ample. Il était l'émanation inséparable de son maître pendant son exil en lui prouvant ainsi sa fidélité estimable. C'est lui qui annonce le retour d'Alceste à Philinte et Éliante : « ÉLIANTE : N'êtes-vous plus au service d'Alceste ? DUBOIS : J'y suis jusqu'à la mort, mais un tracas funeste... » ²³⁰ En opposition à son rôle dans *Le Misanthrope*, où il ne prononce que quelques répliques, dans cette pièce, il incarne un véritable intermédiaire entre Alceste et les autres personnages et assure un rôle décisif dans l'intrigue centrale de la pièce. La relation entre son maître et lui est plus développée que celle présentée chez Molière. Pourtant, Alceste se révolte de scène en scène contre Dubois, qui lui reste fidèle quoi qu'il arrive. Leur relation maître-valet rappelle aussi celle de Don Juan et de Sganarelle et toutes celles du théâtre moliéresque, où les valets raisonnables, subissent le courroux et la colère de leurs maîtres :

ALCESTE : As-tu bientôt fini ton fâcheux bavardage ?
DUBOIS : Non, Monsieur, battez-moi si vous voulez. J'enrage
De vous voir ménager si peu votre santé ;
Et toujours pour autrui, par excès de bonté.
Rendre service ? Oui da, fort bien ! Je vous admire.
Mais il faut du repos, et je dois vous le dire.
ALCESTE : Peste soit ta langue ! Et ton maudit babil...
DUBOIS *calant* Allons, allons... ²³¹

²²⁸ FABRE D'ÉGLANTINE, *Le Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope*, op.cit., acte V, sc. 3, v. 1706-1710

²²⁹ *Ibid.*, acte V, sc. 1, v. 1595-1598

²³⁰ *Ibid.*, acte I, sc. 1, v. 72-73

²³¹ *Ibid.*, acte IV, sc. 1, v. 1203-1210

Il se confirme donc que Fabre d'Églantine avait constamment la nature du théâtre de Molière dans ses pensées lors de la création du *Philinte de Molière, ou la suite de Misanthrope*. Outre la présence dominante des éléments du théâtre de Molière, il emploie également des altérations euphémiques : « morbleu, parbleu » dans sa pièce. Pourtant, malgré le fait qu'elle puisse être considérée comme un plagiat marqué par une influence éclatante du dramaturge classique, cette pièce révolutionnaire présente une certaine originalité, parce qu'elle révèle certaines énigmes, qui, d'après plusieurs critiques, sont restées floues avec *Le Misanthrope* de Molière. Par cette pièce, l'auteur tente d'établir également un nouvel art dramatique et de maintenir une nouvelle sensibilité apparue avec la Révolution française. Pour les spectateurs de l'époque, la pièce de Fabre d'Églantine présentait aussi la possibilité de connaître la suite du destin des personnages peut-être les plus marqués du théâtre moliéresque.

1.13. La présence de Molière dans les pièces de Lesage écrites pour la Comédie-Française

Alain-René Le Sage (dans certaines sources bibliographiques son nom de famille apparaît sous la forme de Lesage) est un nom aussi important que celui de Marivaux ou de Beaumarchais dans le théâtre français du XVIII^e siècle. Né en Bretagne dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, scolarisé à Paris, mis en pension chez les Jésuites, il se prépare pour le métier d'avocat comme son prédécesseur de l'époque classique – Molière. Or, il s'agit du troisième successeur de ce dernier, présent dans cette étude, qui rompt avec le milieu juridique pour se consacrer à la carrière théâtrale. Outre le théâtre, il laisse aussi une empreinte importante dans l'évolution du roman picaresque en France à l'époque des Lumières. Ses chefs-d'œuvre dans ce genre, dont l'origine remonte au XVI^e siècle en Espagne, sont le roman *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735) et *Le Diable boiteux* (1707). L'auteur s'inspire de la société espagnole pour ses œuvres en prose, mais il ne s'en sert que par métaphore pour représenter la société française de la Régence. Nous avons vu préalablement dans notre analyse que Beaumarchais avait également recours à la même source d'inspiration dans sa trilogie espagnole de la fin du XVIII^e siècle.

Revenons à sa carrière d'auteur dramatique. Tout d'abord, il faut noter qu'elle peut être partagée en deux étapes : l'étape du Théâtre-Français et l'étape du Théâtre de la Foire. (Dans cette séquence, qui conclura notre analyse sur l'intertextualité entre le théâtre de Molière et celui de ses successeurs du XVIII^e, nous nous pencherons surtout sur ses comédies écrites pour le Théâtre-Français, parce que le corpus théâtral de la Foire sera traité séparément dans le chapitre suivant étant donné qu'il s'agit d'un phénomène théâtral de composition dramatique entièrement différente.) Comme pour ses romans, Lesage trouve l'inspiration pour ses comédies dans le théâtre espagnol. L'origine de cette inspiration est sans doute due à sa pratique de traduction des pièces espagnoles au début de la carrière. Pour sa première grande pièce intitulée *Crispin rival de son maître*, qui est représentée au Théâtre-Français en 1707, il trouva des sources dans les pièces des auteurs d'Espagne. Néanmoins, en ce qui concerne l'objet de notre analyse, les interférences avec le théâtre de Molière sont aussi considérablement présentes dans cette pièce. Avant d'entamer une analyse plus approfondie, il faut également préciser que *Crispin rival de son maître* de Lesage représente, d'après la conception du spécialiste d'art dramatique italien Marcello Spaziani (1921-1981), le premier grand pas de l'évolution du genre comique après la mort de Molière. Spaziani souligne que l'évolution de la comédie au XVIII^e siècle en France

s'ouvre avec cette pièce de Lesage, perdure avec *Le jeu de l'amour et du hasard* et *Les Fausses confidences* de Marivaux et s'achève avec *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Le spécialiste italien explique que *Crispin rival de son maître* apporte en effet une innovation dramaturgique sur la scène française du XVIII^e siècle. Cette innovation est flagrante même dans le titre : un valet (bien évidemment parce que Crispin est depuis *la Commedia dell'arte* le nom d'un valet) qui ose être le rival de son propre maître. Cette situation émerge pour la première fois au théâtre français avec la pièce de Lesage de 1707 et elle atteint son apogée avec Figaro de Beaumarchais à la fin du siècle. Il faut rappeler que dans le théâtre moliéresque les valets étaient toujours soumis à leurs maîtres. Mais, dès le début du siècle des Lumières, la présence de cet élément du théâtre de Molière fléchit et c'est grâce à Lesage que cette relation maître-valet évolue.

Pourtant, malgré cette originalité, *Crispin rival de son maître* est une pièce où les emprunts à l'auteur classique sont encore dominants. Premièrement, il s'agit d'une pièce où l'intrigue est entièrement moliéresque : un père qui tente de marier sa fille avec un homme de son choix. Plus précisément, Monsieur Oronte promet la main de sa fille Angélique au fils (Damis) de son ancien ami Monsieur Orgon. Néanmoins, il faut peut-être rappeler que les filles du théâtre de Molière éprouaient toujours l'amour à l'égard d'un jeune homme d'un milieu social plus bas que celui du gendre choisi par le père. Le cas identique se profile aussi dans la pièce de Lesage : Angélique aime Valère et dès qu'elle apprend les tentatives de Monsieur Oronte de la marier à Damis, elle se plaint à sa servante Lisette. La scène 7 de la pièce (le texte n'a qu'un seul acte), représente le dialogue entre Madame et Monsieur Oronte, en présence d'Angélique et de la servante, où il est évident que la mère soutient sa fille, mais le père, dont la psychologie fait écho à celle de ses homologues du théâtre moliéresque, reste persévérant dans ses projets d'avoir un gendre plus aisé :

MADAME ORONTE : Vous venez fort à propos, Monsieur, j'ai à vous dire que je ne suis plus dans le dessein de marier ma fille à Damis.

MONSIEUR ORONTE : Ah ! Ah ! Peut-on savoir, Madame, pourquoi vous avez changé de résolution ?

MADAME ORONTE : C'est qu'il se présente un meilleur parti pour Angélique. Valère la demande. Il n'est pas, à la vérité, si riche que Damis, mais il est gentilhomme, et, en faveur de sa noblesse, nous devons lui passer son peu de bien.

LISETTE : Bon !

MONSIEUR ORONTE : J'estime Valère, et, sans faire attention à son peu de bien, je lui donnerais très volontiers ma fille, si je le pouvais, avec honneur, mais cela ne se peut pas, Madame.

MADAME ORONTE : D'où vient, Monsieur ?

MONSIEUR ORONTE : D'où vient ? Voulez-vous que nous manquions de parole à Monsieur Orgon, notre

ancien ami ? Avez-vous quelque sujet de vous plaindre de lui ?

MADAME ORONTE : Non.

LISETTE : Courage : ne mollissez point.

MONSIEUR ORONTE : Pourquoi donc lui faire un pareil affront ? Songez que le contrat est signé ; que tous les préparatifs sont faits, et que nous n'attendions que Damis. ²³²

Outre la présence de l'atmosphère moliéresque, cette scène atteste aussi que les noms des personnages sont repris au théâtre de l'auteur classique : Oronte (*Le Misanthrope*), Lisette (*L'Amour médecin*), Angélique (*Le Malade imaginaire*), Orgon et Damis (*Le Tartuffe*) et Valère (*L'Avare*).

L'intrigue de la pièce devient encore plus enchevêtrée lorsque Crispin, le valet de Valère, décide de se présenter en tant que Damis dans la famille de Monsieur Oronte. Il apprend assurément de La Branche, le valet de Damis, que ce dernier s'est marié secrètement avec une fille de Chartres sans savoir que son père lui destinait Angélique. Ainsi, Crispin le fourbe, à travers l'acte de travestissement si récurrent chez Molière, se présente comme Damis, parce que personne dans la famille d'Oronte n'a encore vu ce jeune homme. Son but principal est de tromper toute la famille en se mariant avec Angélique afin d'obtenir sa dot. C'est justement cette tentative hypocrite, qui le met dans la position de rival de son maître Valère. En fait, au lieu d'aider son maître, il ose de le tromper. Ainsi, sa liberté dans cette situation constitue une innovation dans le théâtre français du XVIII^e siècle.

Au niveau des scènes, il faut mettre l'accent sur la scène 9 dans laquelle Crispin entre sur scène sous le masque de Damis dans la famille de son épouse potentielle. Dans cette scène, il y a un moment dramaturgique, où Crispin s'adresse à Madame Oronte en pensant qu'il s'agit d'Angélique. Après sa réplique, Monsieur Oronte intervient en le corrigeant et en lui rappelant que ce n'est pas sa fille, mais sa femme :

MONSIEUR ORONTE : Soyez le bienvenu, mon gendre, embrassez-moi.

CRISPIN, *embrassant Oronte* : Ma joie est extrême de pouvoir vous témoigner l'extrême joie que j'ai de vous embrasser. Voilà, sans doute, l'aimable enfant qui m'est destinée ?

MONSIEUR ORONTE : Non, mon gendre, c'est ma femme. Voici ma fille Angélique. ²³³

Ce moment dramaturgique semble être repris à la dernière comédie de Molière *Le Malade*

²³² LESAGE, Alain-René, *Crispin rival de son maître*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015, sc. 7, p. 19-20

²³³ *Ibid.*, sc., p. 24

imaginaire. Pour préciser, dans la cinquième scène de l'acte II de la pièce de Molière, Monsieur Diaforius et son fils Thomas se présentent dans la maison d'Argan pour demander la main de la fille du malade Angélique. (On peut constater également que les filles apparaissent sous le nom d'Angélique dans les deux pièces.) Dans une séquence, le personnage de Thomas Diaforius adresse la parole à Angélique en la confondant avec sa future belle-mère Béline :

THOMAS DIAFORIUS, à Angélique : Madame, c'est avec justice que le Ciel vous a concédé le nom de belle-mère, puisque l'on...

ARGAN : Ce n'est pas ma femme, c'est ma fille à qui vous parlez. ²³⁴

Bien que la situation soit inversée dans la pièce de Lesage (le jeune homme de Lesage confond la belle-mère avec la fille tandis que son homologue de Molière confond la fille avec la belle-mère), il est évident que la scène de l'auteur classique a servi de modèle à l'auteur du XVIII^e siècle.

Ensuite, dans la pièce *La Tontine*, la présence de Molière est également dominante. Le titre symbolise en effet un groupe d'épargnants au sein duquel la part des associés qui meurent est répartie entre les survivants.²³⁵ Ce type d'association mutuelle était notamment pratiqué à l'époque de Louis XIV et de Louis XV. L'auteur tourne en ridicule ce phénomène de l'époque et pour cette raison la pièce fut retirée du répertoire du Théâtre-Français en 1708. Sa première représentation n'eut lieu qu'en 1732. Lesage a recours aussi à une caractéristique du théâtre de Molière : la critique de la profession des médecins.

La critique de ce type, si présent chez Molière, se profile notamment à travers le prisme du personnage principal : M. Trousse-Galant – médecin. La psychologie de son personnage est constituée d'une telle sorte qu'elle rappelle celle des médecins présomptueux des pièces de Molière : M. Purgon (*Le Malade Imaginaire*) et Le Docteur (*La Jalousie du barbouillé*). Sa présomption est perceptible déjà dans la scène d'ouverture de la pièce, où il converse avec son apothicaire M. Bolus : « Je possède, je l'avoue parfaitement mes auteurs. Je sais la médecine à fond. Personne n'a pénétré plus avant que moi dans les secrets de la nature. »²³⁶ On peut constater aussi que les noms de ces deux personnages sont issus de leurs professions : Trousse-Galant (le

²³⁴ MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, *op.cit.*, acte II, sc. 5, p. 132

²³⁵ *Le petite Larousse illustré – 2008 Dictionnaire*, Paris, Larousse, 2007, p. 1017

²³⁶ LESAGE, Alain-René, *Crispin rival de son maître et La Tontine (introduction et notes par Marcello Spaziani)*, Rome, Editore – Roma, 1956, sc. 1, p. 83

nom ancien et familier du choléra) et M. Bolus (un terme pharmaceutique). Il faut rappeler que Molière avait recours à ce même procédé : M. Purgon (purger, purgatif).

Outre ces caractéristiques, *La Tontine* de Lesage est imprégnée également par le théâtre de Molière au niveau de l'intrigue : M. Trousse-Galant tente en fait de marier sa fille Marianne à M. Bolus sans demander son acceptation et sans savoir qu'elle aime jeune Éraste. Dans la scène 10 (la pièce n'a qu'un seul acte), Frosine, la suivante de Marianne, montre son étonnement lorsque M. Trousse-Galant lui dévoile ses projets. Lorsqu'ils conversent, le personnage principal insiste sur le fait qu'une fille est obligée de combler les désirs de son père, même contre son propre gré :

FROSINE : Eh : Oui, Monsieur, ces bonnes qualités ne conviennent qu'à un vieillard. Faites-nous plutôt un vilain portrait de quelque joli jeune homme.

M. TROUSSE-GALANT : Mais ce n'est point un vieillard que je destine à ma fille : c'est M. Bolus.

MARIANNE (*avec surprise*) : M. Bolus !

FROSINE (*sur le même ton*) : M. Bolus !

M. TROUSSE-GALANT : Oui, M. Bolus. Il n'a que cinquante ans ; ce n'est qu'à cet âge-là que l'on commence d'avoir du mérite.

FROSINE : Un homme de mérite ne convient donc point à mademoiselle Marianne, et je vais vous le prouver. Pour connaître le prix d'un époux plein de mérite et de raison, ne faut-il pas que l'épouse ait l'esprit mûr ? Or, mademoiselle ne l'a pas encore ; mais si vous lui donnez à présent un jeune homme, dans vingt ans d'ici elle aura de la raison et un mari raisonnable.

M. TROUSSE-GALANT : Le beau raisonnement ! Une fille sage ne doit point examiner l'époux qu'on lui propose ; elle ne doit considérer que le plaisir de faire une chose agréable à son père. ²³⁷

La scène venant d'être citée fait écho à la scène 5 du premier acte du *Malade imaginaire* dans laquelle Argan converse aussi avec sa servante Toinette. Or, la même relation (maître-servante) est présente dans les deux scènes. Par ailleurs, le sujet de la scène de Lesage rappelle celle de Molière, où Toinette exprime le désagrément à l'égard du projet d'Argan de marier Angélique avec un médecin tandis que le personnage principal égoïste insiste également sur le fait que c'est l'obligation morale d'une fille. Il faut aussi noter le fait que les deux personnages principaux choisissent des gendres ayant une profession médicale. Donc, il est évident que cette scène a servi de modèle à Lesage :

TOINETTE : Mais votre fille doit épouser un mari pour elle ; et, n'étant point malade, il n'est pas nécessaire de lui donner un médecin.

ARGAN : C'est pour moi que je lui donne ce médecin ; et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père. ²³⁸

²³⁷ *Ibid.*, sc. XI, p. 99-100

²³⁸ MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, *op.cit.*, acte I, sc. 5, p. 70

Ensuite, il faut rappeler qu'un des personnages de *L'Avare* de Molière s'appelait aussi Frosine. Néanmoins, dans la pièce de l'auteur classique, Frosine était une femme d'intrigue qui aidait Harpagon à conquérir le cœur de la jeune Mariane pour une certaine somme d'argent. Son rôle dans la pièce de Lesage est différent, mais malgré ce fait, une scène de Frosine de *La Tontine* fait écho à une scène de *L'Avare*, où la protagoniste est aussi ce personnage féminin de même nom. Il s'agit de la scène 19, où Frosine tente de convaincre M. Trousse-Galant que Marianne acceptera malgré tout de se marier avec le vieillard M. Bolus, parce qu'elle a senti soudainement l'envie d'avoir un vieil homme pour époux et « qu'elle n'a présentement les yeux que pour la vieillesse ». En fait, ces mensonges font partie d'un plan de Frosine, grâce auquel Marianne et elle détourneront le père égoïste de ses projets. Ses répliques ont une connotation foncièrement comique :

M. TROUSSE-GALANT : Eh bien ! Frosine, dans quelle résolution est votre maîtresse ?

FROSINE : Dans la résolution de vous obéir. Oh ! Vraiment, nous avons bien changé de sentiment depuis tantôt. Nous avons fait attention aux discours judicieux que vous nous avez tenus. Savez-vous bien, monsieur, que vous nous avez mises dans le goût des vieillards ?

M. TROUSSE-GALANT (*souriant*) : Tout de bon ?

FROSINE : Demandez à M. Bolus de quelle manière nous l'avons reçu. Nous n'avons présentement des yeux que pour la vieillesse.

M. TROUSSE-GALANT : Je ne sais pas si tu parles sérieusement, dans le fond, il est certain qu'un homme d'un âge un peu avancé vaut mieux que...

FROSINE : Cent mille fois. Je voudrais qu'on me présentât d'un côté quelque beau vieillard, et de l'autre un jeune morveux de mousquetaire, je ne balancerais pas, monsieur, je vous assure.

[...]

M. TROUSSE-GALANT : Cette fille ne raisonne pas mal. Enfin, Marianne, je suis ravi que vous n'ayez plus de répugnance à épouser M. Bolus

[...]

FROSINE : Elle dit qu'elle se poignardera, monsieur, si on ne lui donne M. Bolus : elle en est folle, au moins.²³⁹

D'autre part, dans *L'Avare* de Molière, Harpagon, comme tant de personnages de vieillards du théâtre de l'auteur classique, tente d'épouser une jeune fille – Mariane. Dans la scène 5 du deuxième acte, où il converse aussi avec une Frosine, il assume sa crainte d'un rejet de la part de Mariane à cause de son âge. Néanmoins, Frosine essaie de le rassurer en mentant et en affirmant que cette jeune fille n'éprouve l'amour que vis-à-vis d'un vieil homme :

²³⁹ LESAGE, Alain-René, *Crispin rival de son maître et La Tontine (introduction et notes par Marcello Spaziani)*, op.cit., sc. 19, p. 112-123

HARPAGON : J'ai peur qu'un homme de mon âge ne soit pas de son goût ; et que cela ne vienne à produire chez moi certains petits désordres qui ne s'accommoderaient pas.

FROSINE : Ah ! que vous la connaissez mal ! C'est encore une particularité que j'avais à vous dire. Elle a une aversion épouvantable pour tous les jeunes gens, et n'a de l'amour que pour les vieillards.

HARPAGON : Elle ?

[...]

FROSINE : Oui ! Elle dit que ce n'est pas contentement pour elle que cinquante-six ans ; et surtout, elle est pour les nez qui portent des lunettes.²⁴⁰

Il est évident que ces deux scènes s'imprègnent à plusieurs niveaux. Le protagoniste est le personnage dénommé Frosine. L'objet de son dialogue avec le personnage principal est le goût d'une jeune fille pour les vieillards. De plus, le nom de cette jeune fille est dans les deux pièces Mariane/Marianne.

Pour conclure sur les interférences entre le théâtre de Lesage (pour le Théâtre-Français) et celui de son prédécesseur classique, nous évoquerons également une caractéristique du théâtre moliéresque dans le plus grand succès, représenté à la Comédie-Française, de l'auteur du XVIII^e – *Turcaret* (1709). Dans cette pièce, qui traite le sujet de la traîtresse de M. Turcaret, le personnage de la femme de ce dernier incarne un véritable avatar des précieuses ridicules de Molière. Comme ses devancières, elle a recours au changement d'identité afin que son nom paraisse plus noble. La réplique suivante atteste que son caractère est ébloui par la préciosité comme dans le cas de tant de personnages féminins de l'auteur classique :

MADAME TURCARET : Oh ! Je ne vis pas comme une dame de campagne, au moins. Je ne me tiens point enfermée dans un château, je suis trop faite pour la société : je demeure en ville, et j'ose dire que ma maison est une école de politesse et de galanterie pour les jeunes gens.²⁴¹

Ces trois pièces constituent le corpus complet d'Alain-René Lesage au Théâtre-Français. Les interférences avec le théâtre de Molière y sont bien évidentes. Néanmoins, après son départ de la Comédie-Française, il se consacre au Théâtre de la Foire, où il connaît l'apogée de sa carrière théâtrale. La présence de Molière y est aussi dominante, mais sous une autre forme : la forme parodique.

²⁴⁰ MOLIÈRE, *L'Avare*, *op.cit.*, acte II, sc. 5, p. 80-81

²⁴¹ LESAGE, Alain-René, *Turcaret*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015, acte V, sc. 6, p. 50

1.14. Conclusion sur les réécritures de Molière

Pour conclure finalement sur cette question des réécritures de Molière au XVIII^e siècle, il faut constater que ces réécritures témoignent de la position dominante du dramaturge du XVII^e siècle durant le siècle suivant. Cette forte influence, amorcée dès la mort de Molière, se maintient intensément à travers ses successeurs du siècle suivant, dont les œuvres sont marquées par une véritable imprégnation du théâtre moliéresque. L'analyse précise des interférences entre le théâtre du dramaturge classique et celui des dramaturges du XVIII^e siècle montre que la tendance à s'appuyer sur l'œuvre de Molière s'imposait à tous ceux qui voulaient jouer un rôle important sur la scène française.

L'œuvre théâtrale de Marivaux, malgré le refus de l'auteur de reconnaître la présence de Molière dans son œuvre, est influencée par l'œuvre de ce dernier de telle sorte qu'on peut considérer que Marivaux fut un héritier direct de Molière. Certes, l'importance de cet héritage n'empêche pas Marivaux d'opérer des ruptures et de procéder à des innovations en particulier sur la question de la résistance à l'amour et sur la question de l'opacité du langage. Beaumarchais ne réussit pas non plus à se démarquer de l'influence du dramaturge classique lors de la création de ses pièces. Mais peut-être que cet appui sur l'œuvre de Molière présente la raison essentielle du fait qu'ils sont devenus les dramaturges comiques les plus joués sur la scène française après Molière, qui parvient aussi à maintenir une position dominante. En revanche, les œuvres théâtrales de Diderot, éclipsées par sa doctrine philosophique, sont tombées en désuétude peut-être, parce que l'influence du dramaturge classique y est beaucoup moins perceptible. Cette tradition issue du théâtre de Molière peut par ailleurs être constatée dans les œuvres de nombreux auteurs de l'époque : Sedaine, Lesage, Dufresny, Dancourt, Regnard, Palissot, Destouches et Lesage. En outre, le théâtre de Molière présente aussi un ample cadre pour la constitution d'une esthétique dramaturgique parce que son œuvre impose des principes et des questions à tous les niveaux de l'art théâtral. La réflexion dramaturgique de Diderot témoigne de cette dimension. Il en est de même pour la spéculation critique de Rousseau. Il ne faut pas oublier de plus que Voltaire se penche sur l'œuvre et sur la vie de Molière dans le texte *Vie de Molière* de 1739. L'œuvre du dramaturge classique était en outre pleinement reçue en dehors des frontières françaises grâce à Carlo Goldoni et à Wolfgang Amadeus Mozart, qui utilisent Molière comme l'une des sources de leurs créations. Il faut ajouter qu'au XVIII^e siècle les pièces de Molière furent traduites et jouées à plusieurs reprises au Portugal. Par exemple, lors de la lutte éclatante

contre les jésuites au Portugal, *Le Tartuffe* de Molière fut représenté dans une adaptation en prose du capitaine Manuel de Sousa, l'intime du marquis ministre réformateur de Pombal (1750-1777), qui avait mis en scène un jésuite hypocrite que le marquis lui-même venait démasquer dans la dernière scène de cette adaptation montée en 1768. Molière parvient aussi à survivre à la Révolution française lors de laquelle le Comité de Salut public épure le répertoire en éliminant presque toutes ses pièces. Mais la reconstitution de la compagnie de la Comédie-Française, comme on l'a précédemment dit, apporte aussi la résurrection du théâtre de Molière. La tendance à écrire des suites théâtrales en un siècle où les droits d'auteurs n'étaient pas reconnus au sens d'aujourd'hui, n'infléchit pas la valeur du théâtre de Molière. L'exemple de la pièce *Le Philinte de Molière, où la suite du Misanthrope* de Fabre d'Églantine en témoigne. Le théâtre, notamment le genre comique, évolue au XVIII^e siècle, mais il faut souligner que toute cette évolution est dans la plupart des cas imprégnée de l'œuvre de Molière, qui est devenu le modèle du théâtre en France. Ces réécritures de Molière au XVIII^e siècle ont largement contribué au maintien et au développement du mythe littéraire de Molière.

Dans le chapitre suivant, nous verrons comment, dans une dynamique très différente, ce même modèle avec tous ses homologues classiques devient l'objet de l'écriture parodique des auteurs (notamment d'Alain-René Lesage) du Théâtre de la Foire du XVIII^e siècle, pour « mettre en pièces le pédantisme de la culture classique et les valeurs héritées de celle-ci. »²⁴²

²⁴² BERTHIAUME, Pierre, *Lesage et le spectacle forain*, Études française 15. 1-2, 1979, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1979-v15-n1-2-etudfr1689/036684ar.pdf>, p. 137

Partie II : Le ton parodique du Théâtre de la Foire

2.1. Le Théâtre de la Foire dans l'espace théâtral au XVIII^e siècle

Dans cette partie, nous envisagerons la tentative d'Alain-René Lesage, le maître du théâtre de la Foire, de tourner en ridicule le théâtre des grands classiques dans ses pièces foraines de la première moitié du XVIII^e siècle : *Arlequin, roi de Serendib* (1713), *La Ceinture de Vénus* (1715), *Arlequin Hulla ou la Femme répudiée* (1716), *Arlequin Mahomet* (1714), *Le Monde renversé* (1718), *Arlequin, roi des Ogres* (1720), *La Forêt de Dodone* (1721), *La Boîte de Pandore* (1721), *Les amours déguisés* (1726) et *La Princesse de Chine* (1729). Nous analyserons tout d'abord la place de Molière dans ces pièces. Puis, nous étudierons la dérision du théâtre de Racine et de la tragédie classique par la Foire. Nous nous pencherons aussi sur la critique des classiques dans *Arlequin-Deucalion* (1722) d'Alexis Piron (1689-1773). Cette analyse nous aidera à comprendre dans quelle mesure cette critique « foraine » a contribué à la prise de distance à l'égard des principes classiques au début du siècle des Lumières. Nous constaterons que la tendance de Lesage à situer l'action de certaines de ses pièces dans les pays « exotiques » ou dans l'univers « fantastique » fut l'un des moyens qui permit cette prise de distance. Mais, avant d'entamer notre analyse, il faut tout d'abord présenter le Théâtre de la Foire, ses spécificités dans le théâtre français de l'époque. Nous exposerons les caractéristiques de cet univers théâtral qui, par son originalité, a apporté des changements considérables au théâtre français.

L'espace théâtral de Paris de la fin du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle était partagé entre les théâtres « privilégiés » d'un côté et le Théâtre de la Foire de l'autre. Ces théâtres dit « privilégiés », fréquentés surtout par les membres de la Cour et de la haute société, comprenaient trois institutions : l'Opéra (L'Académie royale de la musique), la Comédie-Française (ou le Théâtre-Français), qui ne mettait en scène que les pièces des grands classiques, et l'homologue italien de cette dernière troupe : la Comédie-Italienne (ou le Théâtre-Italien). En revanche, le Théâtre de la Foire, dont les origines remontaient à la deuxième moitié du Moyen-âge (XII^e siècle), était un théâtre marginalisé et destiné aux plébéiens : « Comme toujours sous l'Ancien Régime, le privilège s'accompagna d'un monopole : l'Opéra était le seul reconnu en France ; la Comédie-Française se voit accorder le monopole des représentations théâtrales dans le district de Paris. Les artistes forains [...] sont tolérés, mais à la condition [...] de se restreindre à

leurs seuls sauts périlleux, sans même les lier par quelques phrases et dialogues. »²⁴³ Bien que le Théâtre de la Foire soit plus ancien que la Comédie-Française ou que la Comédie-Italienne, ce théâtre, d'un simple regard sans importance selon les « privilégiés », était souvent dégradé à cause de son audace et de sa capacité d'attirer un grand nombre de spectateurs. Néanmoins, les forains audacieux trouvaient toujours les moyens de résister au mépris dont ils étaient l'objet.

L'originalité du Théâtre de la Foire tient d'abord à la représentation des spectacles en plein air et à la présence d'artistes tels que les acrobates, les jongleurs, les manipulateurs de marionnettes, les magiciens, les sauteurs et les danseurs de cordes. L'importance de ce théâtre original et libéré de toutes les restrictions du théâtre classique tient entre autres au fait que justement ce genre d'artistes influença le jeune Molière. On a prétendu que, lorsqu'il assistait aux spectacles de rue avec son grand-père près du Pont-Neuf, Molière fut une première fois tenté de s'orienter vers le théâtre. Ensuite, il faut noter que les spectacles de la Foire étaient souvent imprégnés de la mythologie grecque et celtique et de l'imaginaire de *la commedia dell'arte*. Les personnages joués par les forains étaient majoritairement des divinités et des héros mythologiques (une tendance également de Molière dans ses comédies-ballets galantes et héroïques : *Psyché* et *Les amants magnifiques*) et notamment des personnages emblématiques du théâtre italien comme Arlequin, dont la présence était dominante dans les pièces de la Foire. Les forains ont d'ailleurs repris des éléments considérables aux artistes italiens, notamment après l'expulsion de ces derniers de Paris en 1697. En fait, les Italiens furent bannis de France, lorsqu'ils attaquèrent Madame de Maintenon, la maîtresse puis l'épouse de Louis XIV dans une version féminine du Tartuffe : *La Fausse Prude*. La reconstitution du Théâtre-Italien en 1716 marque en même temps le début d'une nouvelle mission de cette institution. Ce Nouveau Théâtre-Italien commence en fait à parodier les créations du groupe des théâtres « privilégiés », dont autrefois il faisait partie. Quant aux foires parisiennes de l'époque, les plus connues et les plus fructueuses au niveau de la création théâtrale étaient la Foire Saint-Laurent, qui avait lieu de juillet à septembre sur la rive droite de Paris et la Foire Saint-Germain, qui avait lieu en février et en mars sur la rive gauche. Toutes les pièces que nous envisagerons dans cette partie ont été représentées soit dans l'une soit dans l'autre foire.

La Comédie-Française, après avoir pris acte du succès du Théâtre de la Foire, intervint

²⁴³PAUL-MAR CETTEAU, Agnès, *Les auteurs du théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1983, tome 141, livraison 2, p. 308

auprès de l'autorité, qui interdit en 1669 aux forains de représenter les comédies et les farces. Après cet acte d'autorité, de nombreuses interdictions se succédèrent. En 1703, les forains n'ont plus le droit de jouer des scènes liées entre elles. En 1706, l'autorité ordonne que le Théâtre de la Foire ne puisse plus représenter les scènes dialoguées. Néanmoins, la persévérance des auteurs et des comédiens forains fut tellement forte qu'ils réussissaient toujours à trouver des moyens pour continuer leur mission : faire rire les spectateurs parisiens. N'ayant plus le droit de dialoguer, ils décidèrent de monologuer. C'est grâce à cette interdiction qu'Alexis Piron écrivit un des succès les plus remarquables du Théâtre de la Foire entièrement en monologue *Arlequin Deucalion*, pièce sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Le dépit de la Comédie-Française ne fit que croître, lorsqu'ils comprirent que les forains étaient un concurrent quasi invincible. En 1708, le grand théâtre parisien intervient de nouveau et obtient la suppression totale de la parole au Théâtre de la Foire. Mais, cette interdiction n'arrête pas la résistance des forains. Pour défier encore les théâtres privilégiés, ils introduisent des pièces « à la muette ». Il s'agit de spectacles où le public lit les répliques écrites sur des cartons tandis que les comédiens miment sur scène. En 1712, les cartons furent remplacés par des écriteaux, qui étaient supportés par des cintres au-dessus de la scène. Lesage a d'ailleurs composé sept pièces à écriteaux : *Arlequin, invisible chez le roi de Chine* (1713), *Arlequin, Orphée le cadet* (1718), *Arlequin, roi de Serendib* (1713), *Arlequin Thétis* (1713), *Arlequin, valet de Merlin* (1718), *Le Château des lutins* (1718), *Les Petits-mâîtres* (1712).

Or, après sa rupture avec le Théâtre-Français, où il eut beaucoup de succès avec *Crispin, le rival de son maître* et *Turcaret*, mais n'obtint pas les revenus escomptés, Lesage se consacra au Théâtre de la Foire à partir de 1713, l'année où il crée *Arlequin, roi de Serendib*. En tout, il écrira pour ce théâtre pendant vingt-cinq ans. Ses collaborateurs furent régulièrement deux auteurs dramatiques, dont le mérite vis-à-vis de la Foire fut aussi considérable que celui de Lesage : Louis Fuzelier (1672/74-1752) et Jacques Philippe d'Orneval (date inconnue-1766) : « Si la collaboration est tellement étroite qu'il est impossible de discerner le rôle de chacun, il semble cependant que le rôle de Lesage a été déterminant. »²⁴⁴ Ce trio de la Foire donna au total quatre-vingt-quinze pièces. Ce nombre atteste que le succès de la Foire fut très ample à l'époque et que ce phénomène théâtral mérite d'être étudié, malgré la stigmatisation de la part des théâtres soutenus par l'autorité. L'édition des pièces de la Foire en 10 volumes, publiée entre 1721-1737 à

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 316

Paris, témoigne de cette énorme richesse littéraire, constituée dans l'espace des foires de Saint-Laurent et de Saint-Germain.

En ce qui concerne le niveau dramaturgique, il s'agit en général de courtes pièces en un acte mettant en scène des personnages mythologiques, parfois grotesques, parties prenantes de parodies du théâtre classique. Or, un des éléments les plus représentatifs des pièces foraines est la tentative de tourner en ridicule le style de Molière, de Corneille ou bien celui de Racine. Ainsi, les artistes forains envisagent de marquer la rupture avec la posture classique, élaborée au cours du XVII^e siècle : « les forains [...] s'efforçaient d'enfreindre les règlements. »²⁴⁵ Parfois, dans les pièces de Lesage, nous percevons la présence de personnages inspirés du théâtre de Molière ou des vers en alexandrins raciniens. Néanmoins, ils sont présentés à travers le filtre de la parodie, quoique l'empreinte de Molière soit également bien présente dans les pièces écrites par Lesage pour le Théâtre-Français.

Avant de se pencher sur l'analyse plus précise des éléments parodiques et des allusions aux textes des grands classiques dans les pièces de Lesage et de ses collaborateurs forains, il importe de rappeler de quelle manière cet auteur représente allégoriquement la querelle entre la Comédie Française, la Comédie Italienne et le Théâtre de la Foire dans sa pièce écrite en 1720 en collaboration avec D'Orneval : *Le Rappel de la Foire à la vie*.

LA COMÉDIE ITALIENNE (*bas à la Comédie-Française, en déclamant*) :

Il n'en faut plus douter, c'est elle.

LA COMÉDIE-FRANÇAISE (*à part*) :

Juste Dieux !

C'est la Foire, en effet, c'est ce monstre odieux !

Quoi, l'avare Achéron a pu lâcher sa proie !

(*Haut, saluant la Foire*)

Madame, nous venons vous marquer notre joie.

Nous comptons que le Dieu de Ténébreux Séjour

Pour jamais retiendrait vos mânes dans sa Cour ;

Cependant, aujourd'hui rendue à la lumière,

Vous êtes prête encore d'entrer dans la carrière.

Ah ! Que votre retour, ma bonne nous est doux.

LA COMÉDIE-ITALIENNE (*à la Foire, en s'approchant d'elle*) :

Avec sincérité, ma chère, embrassons-nous,

(*La Foire recule.*)

Quoi ! Vous vous refusez, ingrate, à nos tendresses !

LA FOIRE :

Le respect me défend d'embrasser mes maîtresses ;

Je sais ce que je dois...

LA COMÉDIE-FRANÇAISE :

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 308

Depuis quand ce respect ?
 LA COMÉDIE-ITALIENNE :
 Un procédé si franc vous serait-il suspect ?
 LA FOIRE :
 Point de tout ; mais enfin un peu de retenue...
 LA COMÉDIE-ITALIENNE :
 Je t'entends, et je vois que tu m'as entendue.
 Connais donc ma fureur : c'est trop dissimuler,
 Mon but, en t'embrassant, était de t'étrangler.
 LA FOIRE :
 Oh ! J'ai bien vu dans vos civilités, mais je m'en moque.
 Air : *Pour passer doucement la vie.*
 Vainement vous voulez me nuire,
 Me faire périr sous vos coups ;
 Perdez l'espoir de me détruire ;
 La Foire est une hydre pour vous.
 LA COMÉDIE-FRANÇAISE :
 Air : *La Ceinture.*
 Pour avoir recouvré le jour,
 Penses-tu donc être immortelle ?
 Apprends que je puis sans retour
 Te rendre à la nuit éternelle.
 LA COMÉDIE-ITALIENNE :
 Air : *Les Trembleurs.*
 C'est moi, fatale ennemie ;
 Que l'Enfer a revomie,
 C'est moi qui veux de ta vie
 Finir les jours trop chéris.
 J'ai de rimeurs une clique,
 Qui sortent de Rhétorique ;
 De ton Opéra-Comique
 Ils vont dégouter Paris.
 LA FOIRE : (*se moquant*).
 Pouf !
 Air : *La Troupe italienne, faridondaine.*
 Vous y perdez votre peine ;
 Le public, malgré vous, à la Foire viendra...²⁴⁶

En fait, l'interdiction finale visant le Théâtre de la Foire intervient sous la pression de la Comédie-Française en 1719. Il s'agit de la suppression de toutes les pièces du répertoire. La pièce, dont l'extrait vient d'être cité, a été représentée un an plus tard lors de la Foire Saint-Laurent. Il est évident que le sujet principal du *Rappel de la Foire à la vie* est le retour de la Foire sur la scène parisienne, qui en réalité fut autorisé en 1720. Cependant, ce retour nourrit un redoublement d'hostilité chez deux concurrents : la Comédie-Française et la Comédie-Italienne. Cette pièce allégorique de Lesage dénonce la jalousie des théâtres privilégiés et les rivalités que

²⁴⁶ LESAGE, Alain-René, *Œuvres choisies de Lesage – Tome quatorzième (Le Rappel de la Foire à la vie)* Paris, De l'imprimerie de Leblanc, 1810, p. 177-179

suscite le retour des forains. Au début de la scène, les tentatives hypocrites de deux personnages de s'approcher du Théâtre de la Foire sont perceptibles. Néanmoins, la Foire, éclairée par les expériences préalables, refuse ostensiblement leur fausse offre de bonne intelligence. En outre, on peut remarquer que l'auteur a recours à la parodie du genre le plus élevé (la tragédie) dans cette pièce : la Comédie-Française et la Comédie-Italienne dialoguent dans des vers, qui rappellent le style des textes de Racine. En revanche, le personnage du Théâtre de la Foire répond à la fin de la scène sur un air de vaudeville, qui est un élément caractéristique de la dramaturgie foraine. Puis, en attaquant la Foire, la Comédie-Italienne fait appel justement à la rime et à la rhétorique, qui, entre autres, relèvent des exigences du théâtre classique. Mais, la Foire audacieuse et froide anéantit oralement les deux théâtres privilégiés en affirmant que son succès auprès du public est supérieur au leur. Enfin, on peut constater que ce texte de Lesage et de d'Orneval fait écho à *La Critique de l'École des femmes* de Molière, où il y a deux groupes de personnages qui confrontent leurs conceptions autour de *L'École des femmes*. Certains parmi eux font appel également aux règles du théâtre classique comme le font La Comédie-Française et la Comédie-Italienne dans *Le Rappel de la Foire à la vie*. Dans son texte, Lesage défend le Théâtre de la Foire en développant sa propre conception de la dramaturgie et de la parodie.

Au niveau de la parodie, il est nécessaire de faire la distinction entre la pièce parodiée et la pièce parodiant. Dans son œuvre *Palimpsestes*, Gérard Genette établit cette distinction. Ce dernier type est la pièce qui vise parodiquement la pièce parodiée ou la pièce-cible. Il est possible d'identifier deux formes des pièces parodiant. D'une part, la parodie peut se manifester à travers un fragment dans une pièce comique (dans la plupart des cas), qui tourne en ridicule un autre texte, un autre style ou un genre littéraire. Elle est alors incorporée sous forme réduite à un texte plus ample. On peut définir cette forme de parodie comme « la parodie fragmentaire ». D'autre part, la parodie peut être de même une œuvre intégrale qui parodie une pièce-cible. Dans le cas du *Rappel de la Foire à la vie*, Lesage parodie le style de Racine et la tragédie classique dans les répliques des personnages représentant les grands théâtres. L'abbé Salliers, auquel Genette fait référence dans *Palimpsestes*, a développé sa propre classification de cinq types de parodies : « L'abbé Salliers en distingue cinq espèces, qui consistent soit à changer un seul mot dans un vers [...], soit à changer une seule lettre dans un mot [...], soit à détourner, sans aucune modification textuelle, une citation de son sens [...], soit à composer [...] un ouvrage entier « sur une pièce

entière ou sur une partie considérable d'une pièce de poésie connue. »²⁴⁷ *Le Rappel de la Foire à la vie* est en effet le cinquième type que l'abbé Salliers présente comme une parodie, qui a pour but de « faire des vers dans le goût ou dans le style de certains auteurs peu approuvés. »²⁴⁸ Certes, Racine est un auteur approuvé, mais la parodie de son style est perceptible dans ce texte parodiant. Et au fil de notre analyse des textes forains, nous percevons le ton parodique visant le style des classiques. Cette critique évidemment stylistique est aussi nommée *le pastiche satirique* par Genette : « Cette dernière sorte de parodie est évidemment (pour nous) le pastiche satirique, c'est-à-dire une imitation stylistique à fonction critique (« auteur peu approuvé ») ou ridiculisante – une intention qui [...] s'énonce dans le style même qu'elle vise... »²⁴⁹ Ce dernier considère que la parodie exige la transformation du texte source tandis que le pastiche est une imitation de style. D'après certains théoriciens, la différence entre la parodie et le pastiche est très étroite. En outre, les auteurs mettent parfois dans la bouche de leurs personnages les citations (modifiées ou non) d'autres pièces pour atteindre la dimension critique ou parodique de ces textes. L'auteur de *Palimpsestes* définit cette sous-catégorie de la parodie comme *la parodie minimale* : « La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son texte et de son niveau de dignité... »²⁵⁰ L'usage de la parodie minimale est en effet très dominant dans les pièces du Théâtre de la Foire. La reprise d'une citation à un autre texte (parfois modifiée ou représentée dans un autre contexte dans le texte parodiant) et l'allusion à un texte précédent sont, d'après Genette, deux phénomènes de nature parodique. Dans son texte théorique, Genette classifie en fait la parodie plutôt comme « une figure, ornement ponctuel du discours (littéraire ou non) que comme un genre, c'est-à-dire une classe d'œuvres. »²⁵¹ Or, tous ces points sont étroitement liés à cette parodie « fragmentaires », qui se profile presque dans l'ensemble des pièces du Théâtre de la Foire. D'autre part, la parodie se détermine comme un sous-genre au XVIII^e siècle, grâce notamment aux forains, qui écrivent des parodies entières d'œuvres particulières. L'abbé Sallier définit cette forme comme « la principale espèce de parodie ». ²⁵² Il faut noter que les parodies se produisent immédiatement après la représentation des pièces parodiées pour tourner en ridicule la valeur de l'œuvre

²⁴⁷ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 32

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 28

²⁵¹ *Ibid.*, p. 30

²⁵² *Ibid.*, p. 32

originale. Isabelle Degauque, la spécialiste des parodies des tragédies de Voltaire, en témoigne : « Quand l’auteur parodié est vivant, il soupçonne toujours quelques jalousie ou méchanceté dans le projet de rédaction d’une parodie. »²⁵³ Avec les parodies foraines de Molière et de Racine, auteurs décédés, les enjeux sont évidemment d’un tout autre ordre.

Il est nécessaire aussi de mentionner le fait que le Théâtre de la Foire innove en créant l’opéra-comique (en vaudevilles : « chansonnettes et airs détachés avec accompagnement. »²⁵⁴) en 1714, qui est un genre comique et parodique, où s’entremêlent les parties parlées et les parties chantées. En outre, l’Opéra-comique devient l’institution fondée par le Théâtre de la Foire en collaboration avec quelques Comédiens Italiens, qui se sont alliés avec les forains. (Dans *Le Rappel de la Foire à la vie*, le personnage de la Comédie-Italienne attaque explicitement l’Opéra-comique.) D’ailleurs, Fuzelier, le collaborateur de Lesage, dirige l’Opéra-comique à partir de 1718. Cette institution est aussi dégradée comme l’ensemble du Théâtre de la Foire de la part de l’Académie royale de la musique et des autorités. Cependant, après l’avènement de Louis XVI, l’Opéra-comique obtiendra un statut plus privilégié : « Au début du règne de Louis XVI [...] un nombre considérable d’opéras-comiques fut représenté : environ 550 pour 156 titres différents. »²⁵⁵ Nous nous pencherons sur quelques spectacles de ce genre, dont les textes sont conservés : *La Ceinture de Vénus*, *Arlequin Mahomet*, *La Forêt de Dodone*, *Les amours déguisés* et *La Princesse de Chine*. Cette élévation de l’Opéra-comique est probablement liée à l’évolution graduelle de cette forme théâtrale au fil du siècle : « Pour qu’une telle mixture fût possible [...], il fallait que l’opéra-comique eût subi par ailleurs une évolution graduelle esthétique le rapprochant de l’Opéra. »²⁵⁶ Dans notre analyse, nous n’explorerons pas la question des parodies des grands opéras de l’époque. (En revanche, nous nous pencherons ultérieurement sur les parodies « entières » de certaines tragédies du XVIII^e siècle par le Nouveau Théâtre-Italien.) Mais, avant d’entamer l’analyse des parodies des textes classiques dans les pièces à écriteaux et dans les opéras-comiques de la Foire, il faut mentionner que cette forme d’art scénique est la cible

²⁵³ DEGAUQUE, Isabelle, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leur parodies dramatiques : D’Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007, p. 7

²⁵⁴ LE BLANC, Judith, *Parodies d’opéras sur les scènes des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 154

²⁵⁵ PRÉ, Corinne, *L’opéra-comique à la Cour de Louis XVI*, In : Dix-huitième siècle, n. 17, 1985, Le protestantisme français en France, p. 221

²⁵⁶ TAIEB, Patrick, *Dix scènes d’opéra-comique sous la Révolution. Quelques éléments pour une histoire culturelle du théâtre lyrique français*, In : Histoire, économie et société, 2003, 22^e année, n. 2, L’opéra, à la croisée de l’histoire et de la musicologie, p. 234

constante des parodies « entières » du Théâtre de la Foire tout au long du XVIII^e siècle. Globalement, ces parodies sont représentées sous la forme d'opéra-comique. L'Opéra officiel et les autorités dévalorisent de même les Forains concernant les représentations des spectacles d'opéra. Suite à cette stigmatisation, le Théâtre de la Foire ne peut pas représenter des opéras « entiers ». Néanmoins, grâce à l'invention de l'opéra-comique, les artistes forains créent des parodies chantées en vaudeville des opéras du répertoire de l'Académie royal de la musique. Par exemple, Lesage publie en 1715 *La Parodie de l'opéra de Télémaque*, composé par André Cardinal Destouches (1672-1749) et représenté à Paris en 1714. Outre le Théâtre de la Foire, le Nouveau Théâtre-Italien compose un grand nombre de parodies d'opéras : *Armide* (1721), *Philomèle* (1723), *Pyrame et Thisbé* (1726), *Phaeton* (1731), *Médée et Jason* (1736)... À cause de son ton parodique, l'Opéra-comique est plusieurs fois sanctionné au cours du siècle.

Il importe enfin de souligner que les textes de la Foire, que nous analyserons dans cette partie, sont imprégnés plutôt par des fragments parodiques qui se répartissent en trois groupes : les fragments parodiques destinés à certaines pièces des grands classiques, ceux qui visent les deux genres supérieurs et ceux qui critiquent les institutions des théâtres « privilégiés » : La Comédie-Française et la Comédie-Italienne : « Ils [les forains] ont transformé en un véritable genre dramatique les représentations foraines, créant un nouveau spectacle auprès des trois grandes divisions classiques : la tragédie, la comédie et l'opéra. »²⁵⁷ La stigmatisation du Théâtre de la Foire par la Comédie-Française au XVIII^e siècle a sans doute nourri cette tendance à parodier le répertoire classique.

²⁵⁷ PAUL-MARCETTEAU, Agnès, *Les auteurs du théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 317

2.2. La place de Molière dans les pièces de la Foire de Lesage

Pour entamer l'analyse des interférences entre les pièces de Molière et celles du l'auteur du Théâtre de la Foire, nous allons nous pencher tout d'abord sur une des premières pièces de ce corpus d'Alain-René Lesage : *Arlequin, roi de Serendib*, représentée à la Foire de Saint-Laurent en 1713. Il faut souligner tout d'abord que c'est une des sept pièces à écriteaux écrite par l'auteur de *Crispin, rival de son maître* et de *Turcaret*. Comme nous l'avons déjà évoqué, les auteurs forains étaient souvent attaqués par les théâtres privilégiés et sous la pression de ces derniers, les autorités stigmatisaient la Foire en lui supprimant le droit à la parole. Les artistes forains audacieux trouvèrent alors le moyen de résister en inventant les pièces « à la muette ». Le public initialement lisait les textes des couplets sur les cartons, qui étaient portés par les comédiens. Néanmoins, après un certain temps, puisque ce premier moyen ne s'avérait pas pratique, les cartons furent remplacés par les écriteaux, qui descendaient du cintre. Parfois, le public de l'époque pouvait voir aussi les jeunes comédiens déguisés en Amours supporter les écriteaux, sur lesquels les spectateurs pouvaient lire les textes des comédiens mimant sur la scène. Ce genre de pièces fut représenté pendant une période d'une dizaine d'années à partir de l'année 1713. Pourtant, il faut mentionner qu'avant Lesage encore deux dramaturges (Rémy et Chaillot), complètement oubliés aujourd'hui, écrivaient ce type de textes.

Lorsqu'il trouve le moyen de contrarier la censure de la Comédie-Française et de l'autorité, Lesage écrit une première pièce à écriteaux, dont l'action se déroule sur l'île de Serendib.²⁵⁸ Le déroulement de l'intrigue est décrit en prose et la narration est parfois coupée par les airs chantés et par les dialogues des personnages, qui devaient être écrits au-dessus de la scène, c'est-à-dire sur des écriteaux. Dans ce monde inventé par Lesage, inspiré plus particulièrement par l'Orient, chaque étranger qui se retrouve sur l'île de Serendib est proclamé roi pour être égorgé après un mois de règne. Cet étranger est ici le personnage de *la commedia dell'arte* Arlequin. Lors de la première scène, Arlequin est enlevé par trois voleurs, qui le mettent dans un tonneau en le frappant pour le porter ainsi jusqu'à son trône. Les spectateurs de l'époque pouvaient voir dans cette scène l'écho de la fameuse scène des *Fourberies de Scapin* de Molière, où Scapin mettait son maître Géronte dans un sac en lui assénant quelques coups sur la tête. La farce de Molière a subi en fait un nombre considérable de critiques de la part des hommes de

²⁵⁸ « Serendib » est la dénomination persane pour le Sri Lanka.

lettres de l'époque, notamment à cause de cette scène, qui fut jugée grossièrement ridicule. Même le grand amateur de l'œuvre de Molière Nicolas Boileau dans son *Art poétique* reproche à Molière de ne pas être, avec ce texte, au niveau de ses grandes comédies de caractère : *L'École des femmes*, *La Tartuffe* ou bien *Le Misanthrope* : « Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe, je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*. »²⁵⁹ Bien que Molière ait commencé sa carrière de poète dramatique dans le genre de la farce, pour Boileau le fait que l'auteur classique a écrit une telle pièce après l'incontournable *Misanthrope* était tout simplement inacceptable. Cette critique de la farce *Les Fourberies de Scapin* de Molière a nourri la dimension parodique d'*Arlequin, le roi de Serendib*. La critique des *Fourberies de Scapin* perdure en effet au siècle des Lumières. La pièce de Lesage est elle aussi une farce, composée en trois actes comme celle de Molière. De plus, la scène avec Arlequin dans le tonneau évoque celle de Géronte dans le sac du dernier acte de la pièce de Molière. En outre, le personnage principal de Lesage est emprisonné par les personnages « orientaux » (dirigés par le Grand Vizir) de l'île de Serendib. Tous les personnages des habitants de l'île sont représentés dans l'esprit oriental : le Grand Vizir, le Chef des Eunuques, la Troupe de femmes du sérail et le Grand Sacrificateur. La fin du premier acte est marquée par le couronnement d'Arlequin. Cette cérémonie est imprégnée des éléments traditionnels de l'île de Serendib. D'abord, le Grand Sacrificateur lance son discours en une langue inventée par Lesage, qui est censée être influencée par les caractéristiques de la langue locale de Sri Lanka de l'époque. Le but de ce discours est d'inciter Arlequin à accepter d'être exécuté au bout d'un mois. Cependant, à cause de la barrière de la langue, le personnage de la *commedia dell'arte* répond affirmativement à toutes les questions. On suppose que Lesage a eu recours à ce processus pour produire des effets comiques. (Quant au genre théâtral précis de ce texte, il est défini comme une farce.) Rappelons-nous que dans la scène 7 de l'acte II des *Fourberies de Scapin* de Molière, Scapin raconte à Géronte que son fils Léandre a été enlevé par les Turcs dans une galère. Il y a bien là également une réminiscence du théâtre de Molière. De plus, l'ironie à l'égard des mœurs orientales dans le théâtre de Lesage n'est pas sans rappeler celle qui se profilait dans la comédie-ballet burlesque *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière.

Le motif du travestissement est par ailleurs présent dans la pièce à écriteaux de Lesage. Pierrot et Mezzetin, deux amis d'Arlequin, se sont aussi égarés sur l'île de Serendib, mais ils se sont déguisés en femmes pour éviter d'être égorgés par les habitants de l'île. Mezzetin se déguise

²⁵⁹ BOILEAU, Nicolas, *Art poétique* (composé en 1673/74) chant III, vv. 399 à 400

plus précisément en Grande Prêtresse tandis que son compagnon Pierrot joue sa servante. Bien que le travestissement figure dans la farce de Molière *Les Fourberies de Scapin* (Scapin fait déguiser Sylvestre en spadassin – le frère inventé d’Hyacinte qui doit demander à Argante deux cents pistolets), l’acte de travestissement de Pierrot et de Mezzetin entretient un rapport plus étroit avec celui de Monsieur de Pourceagnac dans la comédie-ballet de Molière : *Monsieur de Pourceagnac*. Ce personnage se déguise en effet également en femme. Dans la scène 2 du premier acte, Pierrot et Mezzetin conversent du destin de celui qui sera égorgé par les Turcs. Pierrot loue alors leur recours au masque, qui doit les sauver de la mort :

PIERROT : Nous fîmes bien, sur mon âme,
En arrivant Mezzetin,
De prendre un habit de femme,
Pour fuir un pareil destin.
Le grand Vizir vous crut fille ;
Il vous trouva bien gentille,
Et vous fit, pour vos beaux yeux,
Grande prêtresse en ces lieux.
MEZZETIN : Oui, mais Pierrot, hélas !
Que je crains sa tendresse !
Tous les jours il me presse...
Tu vois mon embarras.
Que n’ay-je moins d’appas.²⁶⁰

Dans la comédie-ballet burlesque *Monsieur de Pourceagnac*, le personnage principal se déguise également en femme pour fuir de Paris, où il a été condamné pour polygamie, tromperie et folie. Mais ce jugement est issu de la ruse de deux serviteurs Nérine et Sbrigani, qui tentaient ainsi de détruire la réputation de ce bourgeois de Limoges pour éviter que le père de Julie, Oronte, marie sa fille (amoureuse d’Éraste) avec lui. Dans la scène suivante, comme ses successeurs du théâtre de Lesage, Monsieur de Pourceagnac, déguisé en femme, essaie de se débarrasser de deux Suisses qui l’importunent :

SECOND SUISSE : Ah! pon chour, Mameselle.
PREMIER SUISSE : Que faire fous là tout seul?
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : J’attends mes gens, Messieurs.
SECOND SUISSE : Ly est belle, par mon foy!
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Doucement, Messieurs.

²⁶⁰ LESAGE, Alain-René, *Arlequin, roi de Serendib*, Paris, 1721 (Source galica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France), acte I, sc. 2, p. 11

PREMIER SUISSE : Fous, Mameselle, fouloir finir réchouir fous à la Crève? Nous faire foir à fous un petit pedement pien choly.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Je vous rends grâce.

SECOND SUISSE : L'est un gentilhomme limosin, qui sera pendu chantiment à un grand potence.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Je n'ai pas de curiosité.

PREMIER SUISSE : Ly est là un petit teton qui l'est trole.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Tout beau.

PREMIER SUISSE : Mon foy! moy couchair pien afec fous.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Ah! c'en est trop, et ces sortes d'ordures-là ne se disent point à une femme de ma condition.

SECOND SUISSE : Laisse, toy; l'est moy qui le veut couchair afec elle pour mon pistole.

PREMIER SUISSE : Moy ne fouloir pas laisser.

SECOND SUISSE : Moy ly fouloir, moy.

Ils le tirent avec violence.

PREMIER SUISSE : Moy ne faire rien.

SECOND SUISSE : Toy l'afoir menty.

PREMIER SUISSE : Party, toy l'afoir menty toy-même.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC : Au secours! À la force! ²⁶¹

Ainsi, les personnages des deux pièces recourent au même déguisement en femme afin d'échapper à la même confusion des sexes. En outre, le rôle du médecin de *l'Arlequin, roi de Serendib* semble être lui aussi repris au théâtre de Molière. Dans le deuxième acte de cette pièce à écrire, Arlequin est traité comme un roi par les habitants de l'île de Serendib. Le médecin, dont la psychologie rappelle celle des médecins du théâtre de Molière, lui ôte les plats, parce que d'après sa doctrine ils « sentent l'apoplexie ». ²⁶² Ce médecin de Lesage, comme ses prédécesseurs moliéresques, emploie des termes médicaux pour démontrer son savoir-faire.

Deux ans après *Arlequin, roi de Serendib*, l'opéra-comique *La Ceinture de Vénus* de Lesage fut représenté à de la Foire Saint-Germain. Il s'agit d'un texte en deux actes en vers, qui se termine par un vaudeville en couplets. La pièce est une création typique des forains, parce qu'elle implique toutes les caractéristiques de ce théâtre : la mise en scène de personnages allégoriques et de divinités (L'Amour, La Fortune, Vénus), la présence de parties chantées, l'influence de *la commedia dell'arte* (le personnage principal est dénommé Arlequin). Si on prend en compte toutes ces caractéristiques, on peut constater que cette pièce fait écho elle aussi aux comédies-ballets galantes et héroïques de Molière : *Psyché* (1671) et *Les amants magnifiques* (1670). Dans ces pièces de Molière, l'esprit mythologique est aussi considérablement présent. En outre, la pièce de Lesage *La Ceinture de Vénus*, où les personnages des bergers sont aussi impliqués (Nicole), entretient un rapport avec la pastorale de Molière : *La pastorale comique*

²⁶¹ MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac*, op.cit., acte III, sc. 3, p.36

²⁶² LESAGE, Alain-René, *Arlequin, roi de Serendib*, op.cit., acte II, sc. 7, p. 29

(1667). Ce texte de Molière, dont la version complète n'a pas été conservée, semble être une esquisse de celui de Lesage. Dans les deux pièces les personnages principaux se lamentent à cause de l'amour. Dans *La Pastorale comique*, deux bergers Lycas et Filène se disputent à cause du penchant que tous les deux éprouvent à l'égard de la même bergère : Iris. Il faut mentionner que le personnage dénommé Lycas apparaît également dans la pièce de Lesage. D'autre part, dans *La Ceinture de Vénus*, Arlequin et Mezzetin sont deux malheureux d'amour, dont les femmes aimées Colombine et Marinette sont à Paris, loin d'eux. Après leur dialogue avec l'Amour et la Fortune dans le Bois de Boulogne, où se déroule l'action du premier acte, ils prennent la décision d'aller à Paris pour retrouver les femmes aimées. Par cette transposition de l'intrigue d'un lieu à l'autre, Lesage envisage bien évidemment de marquer la rupture avec l'unité de lieu.

Ainsi, dans le deuxième acte, les deux amoureux sont à Paris. Néanmoins, on peut remarquer le changement du comportement d'Arlequin. Il ressemble désormais à un parvenu du théâtre moliéresque (notamment Monsieur Jourdain du *Bourgeois gentilhomme*). L'auteur souligne le fait que son costume paraît plus noble ; il a un valet de chambre et deux laquais. D'une part, on peut supposer qu'à travers le personnage d'Arlequin, Lesage développe la critique de la société parisienne, et d'autre part, cette tentative peut être considérée comme une critique des personnages anoblis, si présents dans le théâtre Molière. Arlequin regroupe autour de lui une société de prétendus hommes de lettres pédants : Le Poète, dont le caractère rappelle celui de Trissotin des *Femmes savantes*, mais aussi celui des auteurs réels des théâtres privilégiés du XVIII^e siècle, qui se considéraient supérieurs aux forains : « J'ai bien d'autres poésies (...), J'ai trente-cinq comédies. Item, vingt-six tragédies. »²⁶³ Ensuite, après le dialogue avec le Poète, Arlequin converse avec le Maître à chanter, qui, rappelons-nous, figure aussi dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière. Dans une séquence, ce personnage récite en alternance devant Arlequin anobli les mêmes vers dans le goût italien et dans le goût français :

LE MAITRE À CHANTER, *continuant dans le goût italien* :

Pouvaient-ils allumer, allumer une flamme éternelle

Dans un cœur, un cœur, un cœur destiné pour vous ?

ARLEQUIN, *charmé* :

Voilà ce qui s'appelle un air.

LE MAITRE À CHANTER :

²⁶³ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (La Ceinture de Vénus)*, Paris, Desjonquères, 2000, acte II, sc. 2, p. 61

Cependant, dans le goût français...
 Pouvaient-ils allumer une flamme éternelle...
 ARLEQUIN, *branlant la tête* :
 Cela ne vaut pas le diable.
 LE MAITRE À CHANTER, *dans le goût italien* :
 Pouvaient-ils allumer, allumer une flamme éternelle
 Dans un cœur, un cœur, un cœur destiné pour vous ?
 ARLEQUIN, *répétant le dernier vers avec enthousiasme* :
 Dans un cœur, un cœur, un cœur destiné pour vous.
 Embrassant le maître à chanter.
 Voilà qui est divin.²⁶⁴

En fait, c'est la scène où Arlequin déclare préférer le style italien au style français quant à l'expression théâtrale. D'ailleurs, Lesage, on le sait, emprunta de nombreux traits du théâtre italien pour ses pièces du Théâtre de la Foire. De toute évidence Lesage préférait ce théâtre au théâtre purement français. Néanmoins, malgré cette influence dominante, cette scène fait écho à la scène du *Bourgeois gentilhomme* de Molière dans laquelle Monsieur Jourdain et le Maître de philosophie conversent au sujet de vers : les vers que Monsieur Jourdain voulait écrire à Dorimène. Le Maître de philosophie propose aussi plusieurs versions de même vers comme le fait le Maître à chanter de *La Ceinture de Vénus* :

MAITRE DE PHILOSOPHIE : On les peut mettre premièrement comme vous avez dit : *Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour*. Ou bien : *D'amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux*. Ou bien : *Vos yeux beaux d'amour me font, belle Marquise, mourir*. Ou bien : *Mourir vos beaux yeux, belle Marquise, d'amour me font*. Ou bien : *Me font vos yeux beaux mourir, belle marquise d'amour*.

MONSIEUR JOURDAIN : Mais de toutes ces façons-là, laquelle est la meilleure ?

MAITRE DE PHILOSOPHIE : Celle que vous avez dite : *Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour*.

MONSIEUR JOURDAIN : [...] Je vous remercie de tout mon cœur, et vous prie de venir demain de bonne heure.²⁶⁵

Le personnage du paysan Pierrot de *La Ceinture de Vénus* de Lesage semble être une copie du personnage de même nom qui apparaît dans *Dom Juan* de Molière. C'est un paysan amoureux d'une jeune bergère : Nicole. Leur scène d'amour dans le premier acte est, semble-t-il, reprise à Molière : dans la pièce de ce dernier Pierrot fait également la cour à Charlotte dans la première scène du deuxième acte. La séquence qui témoigne le plus précisément de l'interférence

²⁶⁴ *Ibid.*, acte II, sc. 3, p. 64-65

²⁶⁵ MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme*, *op.cit.*, acte II, sc. 4, p. 50-51

entre ces deux scènes est celle où les deux Pierrots prononcent le mot « aga » (vois, regarde). Le Pierrot de Lesage, lors de sa première apparition, reprend ce même impératif « aga » : « Aga, petite inconstante, vous écoutez ce muguet. »²⁶⁶ D'autre part, dans une séquence au début du deuxième acte de *Dom Juan*, Pierrot commence sa tirade devant Charlotte par : « Aga, guien, Charlotte, je m'en vas te conter tout fin draït comme cela est venu... »²⁶⁷ Il est évident que Lesage fait aussi allusion au Pierrot de Molière à travers un personnage, dont le caractère d'homme arriéré est le même que celui de son prédécesseur.

Dans *Arlequin Hulla ou La Femme répudiée*, la pièce d'un acte, qui vit le jour dans la Foire de Saint-Laurent en 1716, nous percevons également un fort lien avec le théâtre de Molière. L'action de la pièce se déroule à Balsora en Orient devant la maison du vieillard Moussafer. Dans *Arlequin Hulla*, le fils du vieillard Moussafer (Taher) se dispute avec sa femme Dardané et il la bannit de leur demeure. Néanmoins, son amour pour elle est si fort qu'il se repent et souhaite la récupérer, malgré les principes stricts de son père austère et traditionnel. En fait, la tyrannie de Moussafer apparaît surtout dans l'imposition des règles de la culture orientale à son héritier. Son principe est qu'aucun homme ne peut faire revenir sa femme répudiée qu'à une condition : elle doit de se marier avec un autre homme qui doit, à son tour, la répudier pour qu'elle puisse revenir à son premier époux. Cette fonction de mari intermédiaire est celle d'un « Hulla » dans la culture de Moussafer. Nous retrouverons ici le thème de la tyrannie du père sévère qui est l'un des motifs principaux du théâtre classique. Dès l'apparition de l'étranger (Arlequin) dans la deuxième scène, ils prennent la décision de le choisir pour « Hulla » de Dardané. On peut constater que l'intrigue de cette pièce fait écho à celle d'*Arlequin, roi de Serendib*. La jalousie de Taher vis-à-vis d'Arlequin constitue l'élément crucial de ce texte. Cette importance et ce caractère crucial sont également repris à la comédie classique (*L'École des femmes* et *L'École des maris*). Au fil de la pièce, Taher essaie d'empêcher tout contact amoureux entre Dardané et Arlequin. Il s'oppose ainsi aux volontés de son père. En outre, la dernière scène de la pièce précise que le rôle d'un « Hulla » dans la culture orientale peut être métaphoriquement compris comme le rôle d'un amant de la femme. L'évocation du cocuage se profile dans la pièce comme dans tant de textes de Molière. Le triangle amoureux Taher-Dardané-Arlequin rappelle bien celui d'Arnolphe-Agnès-Horace (*L'École des femmes*) ou celui de Valère-Mariane-Tartuffe (*Le Tartuffe*). Le triangle

²⁶⁶ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (La Ceinture de Vénus)*, op.cit., acte I, sc. 7, p. 52

²⁶⁷ MOLIÈRE, *Dom Juan*, op.cit., acte II, sc. 1, p. 29

d'amour identique est perceptible également dans l'opéra-comique de Lesage *Arlequin Mahomet* (1714). Dans cette œuvre, le Prince de Perse est amoureux de la Princesse de Basra que le père a déjà promise au Kam des Tartares. Ce dernier est en effet un vieillard présenté à travers le personnage de *la commedia dell'arte* : Pierrot. Ainsi, ce triangle d'amour « oriental » parodie en quelque sorte les triangles d'amour entre un vieillard, un jeune homme et une jeune fille, très fréquemment présents dans le théâtre du XVII^e siècle. Par ailleurs, la pièce met en scène l'histoire d'amour entre le Prince de Perse et la Princesse de Basra, dont les obstacles seront éliminés grâce à l'intervention d'Arlequin.

Quant à la question du cocuage, à la fin d'*Arlequin Hulla ou la Femme répudiée*, Lesage s'adresse aux maris de France présents dans le public à travers un couplet chanté. Lors de sa tirade, il fait allusion à l'infidélité de leurs femmes, qui, selon lui, reçoivent les « Hulas » pendant leur absence.

Ne riez point de nos usages.
Sans le savoir, dans vos ménages
Vous êtes dans le même cas :
Maris de France.
En votre absence
Vous avez aussi vos hulas. ²⁶⁸

Même si l'intrigue d'*Arlequin Hulla* est ancrée en Orient, il est bien évidemment question dans cette pièce de la société française. Lesage, comme nombre d'auteurs classiques, critique la société française contemporaine par-delà la référence à des sociétés autres et lointaines. D'ailleurs, son message de la fin du texte, destiné aux maris de France, semble être repris à Molière, qui, dans *L'École des maris* traitant aussi la question du cocuage, conclut cette pièce par un message presque identique à celui de la fin de la pièce de Lesage : « Vous, si vous connaissez des maris loups garous, Envoyez-les au moins à l'école chez nous. »²⁶⁹

Lesage et ses collaborateurs Fuselier et d'Orneval dans la pièce *Arlequin, roi des Ogres* de 1720 mettent de nouveau en scène Arlequin en tant que victime d'un groupe de personnages d'une culture étrangère. Rappelons-nous que ce personnage issu de la *commedia dell'arte* dans le premier texte à écrits de Lesage *Arlequin, roi de Serendib* de 1713 se trouvait aussi dans la

²⁶⁸ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (Arlequin Hulla ou la Femme répudiée)*, op.cit., p. 115

²⁶⁹ MOLIÈRE, *Œuvres complètes I (L'École des maris)*, op. cit., acte III, sc. 9, p. 399

position d'une victime torturée par trois voleurs de l'île de Serendib, où Arlequin s'était retrouvé après un naufrage. Dans *Arlequin Hulla*, Arlequin endossait le rôle d'un « Hulla » dégradé au sein du royaume de Moussafer. En revanche, dans *Arlequin, roi des Ogres* la situation du naufrage est également présente. En fait, Arlequin se retrouve sur une île habitée par les ogres après avoir subi un naufrage où son ami Scaramouche (personnage issu lui aussi de *la commedia dell'arte*) s'était égaré. Apeuré par les risques qu'il court sur cette île, Arlequin décide de se déguiser en animal pour éviter d'être attaqué par les habitants locaux, qui sont ici des ogres. Il expose sa tentative de « camouflage » dans le monologue qui ouvre la pièce :

ARLEQUIN, seul :

Grâces au ciel, me voici échappé du naufrage. J'ai été plus heureux que mon ami Scaramouche, qui aura sans doute été englouti dans les flots. Mais que dis-je, plus heureux ! Je suis peut-être dans une île déserte, où je vais périr par la faim, si quelque bête féroce ne la prévient en me dévorant. *Il regarde avec inquiétude de tous côtés.* [...] Qu'est-ce que c'est que cela ? Voyons un peu. [...] C'est la peau d'un tigre ou d'un chat sauvage. Parbleu ! Cela m'inspire une bonne idée. J'ai envie de me couvrir de cette peau. Les animaux me prendront pour un animal et comme ce ne sont pas des hommes, ils respecteront leur semblable. ²⁷⁰

Néanmoins, ce n'est pas la première fois que dans le théâtre français apparaît le thème du déguisement en animal. Par exemple, dans la farce de Molière *Les Fourberies de Scapin*, le fourbe Scapin se déguise en loup-garou (chez Lesage c'est bien le tigre) afin de faire peur à son maître Léandre. Dans la scène 3 du deuxième acte, il avoue à ce dernier qu'il faisait le loup-garou pour éviter que son maître le fasse courir toute la nuit. Ce personnage mythique de Molière a recours au déguisement en animal pour échapper à la torture de Léandre. Lesage s'est sans doute inspiré de cette séquence de la pièce de Molière. Arlequin, l'homologue de Scapin, recourt également au « camouflage » afin d'éviter la cruauté des habitants de l'île des Ogres :

SCAPIN : Eh bien ! Oui Monsieur, vous vous souvenez de ce loup-garou, il y a six mois, qui vous donna tant de coups de bâton, la nuit, et vous pensa faire rompre le cou dans une cave où vous tomâtes en fuyant.

LÉANDRE : Hé bien !

SCAPIN : C'était moi, Monsieur, qui faisais le loup-garou.

LÉANDRE : C'était toi, traître, qui faisais le loup-garou ?

SCAPIN : Oui, Monsieur, seulement pour vous faire peur et vous ôter l'envie de me faire courir toutes les nuits, comme vous aviez coutume. ²⁷¹

À propos de cette question de l'intertextualité de la pièce *Arlequin, roi des Ogres* de Lesage et de

²⁷⁰ LESAGE, Alain-René, *Arlequin, roi des Ogres ou Les bottes de sept lieues*, www.theatreg gratuit.com, sc. 1, p. 1

²⁷¹ MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, Paris, Hatier, 2002, acte II, sc. 3, p. 51-52

la farce de Molière *Les Fourberies de Scapin*, il faut mentionner aussi que dans la scène 17 de ce premier texte apparaît une interférence langagière avec le texte de Molière. À la fin de la pièce les ogres décident de faire cuire Arlequin. Ils le mettent alors dans une marmite. Pourtant, son ami Scaramouche émerge et vient à son secours. Après l'avoir sauvé, il lui pose la question : « Mais dis-moi, que diable faisais-tu donc dans cette marmite ? »²⁷² Cette interrogation rappelle la réplique fameuse prononcée à plusieurs reprises par Géronte dans *Les Fourberies de Scapin* : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? »²⁷³ (Il s'agit de la réplique la plus célèbre de cette farce que Géronte prononce après avoir appris de Scapin que son fils était apparemment emprisonné par les Turcs au sein d'une galère et que pour sa liberté ces derniers exigeaient cinq cents écus.)

Dans *Arlequin, roi des ogres* apparaît de plus une thématique chère à Molière : la misanthropie. Molière développe ce thème dans une de ses plus grandes pièces *Le Misanthrope* et Lesage l'aborde dans la scène 12 d'*Arlequin, roi des ogres*. Dans cette séquence Adario, un des ogres de l'île, essaie de convaincre Arlequin de manger une jeune Française que son pourvoyeur a emprisonnée à Paris. Cette scène est foncièrement grotesque : les personnages discutent de l'anthropophagie. Pourtant, même si d'un simple regard cette partie de la pièce pourrait paraître absurde, l'auteur y expose explicitement sa propre conception de l'humanité. En fait, lors de la conversation entre Adario et Arlequin, on peut constater qu'Arlequin est ostensiblement outré par la pensée de manger la chair humaine. Il n'est pas naturel, selon lui, pour un homme d'avaler son semblable. Néanmoins, son interlocuteur cultive une réflexion complètement opposée. D'après les arguments d'Adario, il n'est pas naturel de manger un animal innocent, qui est depuis toujours l'objet de la dégradation des hommes. Pour lui, il est plus naturel de manger un être humain puisque les hommes sont « des monstres pleins de malice » :

ARLEQUIN : Manger son semblable ! Quelle cruauté !

ADARIO : Hé, n'en faites-vous pas paraître davantage, vous autres, lorsque vous égorgez d'innocentes bêtes pour vous nourrir de leur chair, après qu'elles ont labouré vos champs, après qu'elles vous ont donné leurs toisons pour vous couvrir ? Nous, en mangeant des hommes, nous pensons en même temps purger la terre de mauvais animaux, de monstres pleins de malice, qui ne songent qu'à nous nuire.²⁷⁴

Il est possible d'interpréter cette présence comme un signe de l'influence de théâtre de Molière.

²⁷² LESAGE, Alain-René, *Arlequin, roi des Ogres ou Les bottes de sept lieues*, op.cit., sc. 17, p. 12

²⁷³ MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, op.cit., acte II, sc. 7, p. 76

²⁷⁴ *Ibid.*, sc. 12, p. 10

Mais le pessimisme que cette thématique implique peut également s'expliquer par la stigmatisation que subit le Théâtre de la Foire de la part des théâtres privilégiés et plus généralement des autorités.

Le Monde renversé est également une pièce en un acte issue de la collaboration entre Lesage et D'Orneval et qui a été représentée à la Foire de Saint-Laurent en 1718. Ce texte met en scène un monde utopique, libéré des fardeaux, des règles et des contraintes, où deux personnages Arlequin et Pierrot parviennent sur le dos d'un griffon. La représentation du monde utopique est très présente dans le Théâtre de la Foire et elle vise majoritairement la dénonciation de l'espace théâtral de l'époque. La pièce est de plus marquée par un ample esprit mythologique. En fait, l'auteur situe plus précisément l'intrigue de sa pièce dans le royaume de Merlin, qui représente effectivement la version inversée de la société française. Les défauts et les vices de la société réelle sont inexistant dans le monde inventé par Lesage. Ce dernier choisit l'utopie pour mieux mettre en lumière la malignité de la société française. Lesage est peut-être le premier auteur français, qui recourt à ce moyen dramaturgique pour développer une critique de la société contemporaine. Ce procédé peut être considéré comme relevant d'une critique dramaturgique par inversion. Au fil de la pièce, Arlequin et Pierrot rencontrent une pléiade de personnages, dont la psychologie se caractérise par l'absence de vices, communément attendus : les maris et les femmes sont fidèles, le philosophe est comique, la femme est médecin et le procureur ne présente aucun des traits caractéristiques du procureur.

La notion de fidélité se profile à travers plusieurs scènes. Tout d'abord, cette question est envisagée dans la deuxième scène, où Arlequin et Pierrot conversent avec Argentine et Diamantine, futures compagnes des deux personnages principaux. Lesage idéalise les femmes en leur donnant les noms des pierres et des métaux les plus précieux. Lors de cette scène, Argentine et Diamantine révèlent que dans le monde renversé, l'on emprisonne les maris et les femmes infidèles et que, pour cette raison, tous les habitants se caractérisent par une fidélité infaillible :

DIAMANTINE : Je me sens du goût pour vous, et je me détermine à vous épouser. Mais craignez d'être infidèle.

ARLEQUIN : Pourquoi donc ?

ARGENTINE : C'est qu'on enferme ici les maris volages.

PIERROT : Diable ! Il y a donc bien des prisonniers.

DIAMANTINE : C'est ce qui vous trompe. Les hommes de ce pays se piquent tous d'une inviolable fidélité.

ARLEQUIN : Et les femmes ?

ARGENTINE : Tout de même.²⁷⁵

La même question se profile à travers le dialogue qui engage les deux personnages venus dans le monde renversé et le procureur de ce même monde M. La Candeur, qui ne connaît pas la signification du mot « cocu ». Dans cette scène, Arlequin et Pierrot semblent être ostensiblement étonnés par cette ignorance de leur interlocuteur :

M. LA CANDEUR, *étonné* : Cocu, Monsieur ! Qu'est-ce que c'est qu'un cocu ?

[...]

ARLEQUIN, *en imbroglïo* : Eh mais... un cocu c'est un homme marié... qui a une femme... qui se trouvent avec un garçon ... qui... Que diable, tout le monde vous dire cela.

M. LA CANDEUR : Expliquez-vous plus clairement.

PIERROT : Oh, je vais vous le dire, moi ! Un cocu, Monsieur, est tout le contraire du coq. Le coq a plus d'une poule, et la femme d'un cocu est une poule qui a plus qu'un coq.²⁷⁶

L'étonnement d'Arlequin et de Pierrot n'est pas moins ample lorsqu'ils rencontrent un philosophe enjoué et optimiste, dont la psychologie est bien différente de celle des philosophes du théâtre de Molière. En fait, le Philosophe de Lesage entre sur la scène en chantant et en dansant. Il faut rappeler que les philosophes moliéresques jugeaient tout ce qui n'entretenait pas un rapport étroit avec la philosophie : la musique, la danse, l'amour... Or, on peut constater que ce personnage forain présente un véritable paradoxe par comparaison avec ses homologues du théâtre de l'auteur classique. Même lors de sa conversation avec les personnages principaux, il critique les philosophes de la société française en attestant que leurs disputes réciproques et permanentes ne se font jamais au profit de la philosophie, dont la mission est apparemment de rendre la vie plus agréable dans le monde renversé. Selon sa conception, la philosophie n'a de place ni pour les disputes ni pour la guerre. Pour expliquer la différence psychologique des philosophes de Molière et de celui de Lesage, qui évidemment présente une réponse critique à ses homologues moliéresques, nous nous servons d'abord de la scène 3 de l'acte II du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Dans cette scène, le Maître de Philosophie se dispute avec le Maître à danser (D'ailleurs, la copie de ce personnage de Molière apparaît dans *La Forêt de Dodone* de Lesage : le Maître à danser Rigaudon), le Maître de musique et le Maître d'armes. Il y tente de

²⁷⁵ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (Le Monde renversé)*, op.cit., sc. 2, p. 127

²⁷⁶ *Ibid.*, sc. 8, p. 147

hisser le savoir philosophique au-delà de toute matière, qui n'est pas au niveau de la philosophie :

MAITRE DE PHILOSOPHIE : Hé quoi ? Messieurs, faut-il s'emporter de la sorte ? Et n'avez-vous point lu le docte traité que Sénèque a composé de la colère ? Y a-t-il rien de plus bas et de plus honteux que cette passion, qui fait d'un homme une bête féroce ? Et la raison ne doit-elle pas être maîtresse de tous nos mouvements ?

MAITRE À DANSER : Comment, Monsieur, il vient nous dire des injures à tous deux, en méprisant la danse que j'exerce, et la musique dont il fait profession ?

MAITRE DE PHILOSOPHIE : Un homme sage est au-dessus de toutes les injures qu'on lui peut dire ; et la grande réponse qu'on doit faire aux outrages, c'est la modération et la patience.

MAITRE D'ARMES : Ils ont tous deux l'audace de vouloir comparer leurs professions à la mienne.

MAITRE DE PHILOSOPHIE : Faut-il que cela vous émeuve ? Ce n'est pas de vaine gloire et de condition que les hommes doivent disputer entre eux ; et ce qui nous distingue parfaitement les uns des autres, c'est la sagesse et la vertu.²⁷⁷

D'autre part, le Philosophe du *Monde renversé* affirme que les philosophes de son univers sont les artistes, qui énoncent leurs maximes à travers le chant, la danse et la poésie. L'art, qui était dévalorisé par les philosophes du théâtre classique, est désormais valorisé par les philosophes du théâtre de la Foire. Lors de leur dialogue avec ce personnage paradoxal, Pierrot et Arlequin admirent son optimisme en soulignant le fait que ses homologues de la société réelle sont hostiles aux pratiques artistiques :

LE PHILOSOPHE : Vous êtes Français, apparemment ?

PIERROT : Vous l'avez dit.

LE PHILOSOPHE : Je m'en aperçois. J'ai appris que les philosophes de votre pays étaient des originaux, qui passaient toute leur vie à disputer. [...]

PIERROT : Je veux être philosophe ici : ce sont de bons vivants.

LE PHILOSOPHE : Nous sommes danseurs, poètes et musiciens.

ARLEQUIN : Les nôtres ne peuvent souffrir la poésie, ni la musique.

LE PHILOSOPHE : Les pécores ! Nous, comme des Homères, nous débitons nos maximes en chantant.²⁷⁸

Cependant, le Philosophe de Lesage fait montre d'une certaine dose de présomption et est en ceci conforme aux figures de philosophes du théâtre de Molière. Son désir d'être approuvé et admiré par les autres n'est pas moins flagrant que, par exemple, chez Trissotin dans les *Femmes savantes*. Dans *Le Monde renversé*, une scène fait particulièrement écho à une scène des *Femmes savantes*, où Trissotin récite une poésie devant trois femmes anoblies, qui sont plus qu'émerveillées par son talent :

²⁷⁷ MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme*, op.cit., acte II, sc. 3, p. 40-41

²⁷⁸ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (Le Monde renversé)*, op.cit., sc. 4, p. 133-134

PHILAMINTE, ARMANDE ET BÉLISE : Ah !
TRISSOTIN : Et nuit et jour vous fait outrage !
Si vous la conduisez aux bains,
Sans la marchander davantage,
Noyez-la de vos propres mains.
PHILAMINTE : On n'en peut plus.
BÉLISE : On pâme.
ARMANDE : On se meurt de plaisir.²⁷⁹

Dans la pièce de Lesage, en écoutant le Philosophe chanter, Arlequin et Pierrot éprouvent un plaisir identique à celui de Philaminte, d'Armande et de Bélise. Les réactions des personnages des deux auteurs quand ils sont mis en contact avec une œuvre littéraire se manifestent à travers une sorte de catharsis « artificielle ». Ils développent une appréciation positive exagérée à l'égard du vocabulaire de leurs interlocuteurs, dont en fait ils ne comprennent pas le sens. Or, on peut constater que l'auteur du XVIII^e siècle tente évidemment de parodier la scène de la pièce de Molière, en mettant les mêmes expressions de plaisir dans la bouche d'Arlequin et même en surenchérissant sur elles :

LE PHILOSOPHE, *continuant* :
Quand on, on, on peut en, en, encor
Avec elle
Avoir d'excellent vin.
ARLEQUIN, *transporté* :
Je me pâme ! Je meurs de plaisir.²⁸⁰

Puis, dans la scène 10, les deux personnages principaux dialoguent avec une femme médecin Hippocratine, figure qui parodie celle des médecins du théâtre de Molière. Le nom de ce personnage est issu de sa profession – procédé que Molière pratiquait aussi dans son théâtre : Monsieur Purgon du *Malade imaginaire*. D'ailleurs, le personnage de l'apothicaire Monsieur Bolus de *La Forêt de Dodone* de l'auteur forain entre aussi dans cette pléiade des personnages du théâtre de Lesage, inspirés par leurs homologues du théâtre de Molière. Monsieur Bolus et Hippocratine, comme Monsieur Purgon de l'auteur classique, doivent leurs noms à leur

²⁷⁹ MOLIÈRE, *Les Femmes savantes*, *op. cit.*, acte III, sc. 2, p. 72

²⁸⁰ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (Le Monde renversé)*, *op.cit.*, sc. 4, p. 136

profession médicale (l'origine du mot *bolus* désigne une espèce d'argile utilisée en pharmacie / Hippocratine est évidemment la version féminine de la dénomination du célèbre médecin grec Hippocrate). Quant à cette dernière, on peut remarquer aussi qu'Arlequin et Pierrot expriment leur étonnement, après avoir remarqué qu'une femme pouvait exercer le métier de médecin. (Cette séquence renvoie probablement à la critique de la position dégradante de la femme au XVIII^e siècle.) C'est en effet là une innovation par rapport au théâtre de l'âge classique. Comme les médecins de Molière, elle emploie des termes médicaux et elle exprime sa fierté d'appartenir à sa profession, tout comme ses prédécesseurs moliéresques. Néanmoins, elle diffère de Monsieur Purgon et de ses homologues par sa tendance à se concentrer sur la pratique et non sur les livres. Il faut rappeler que Monsieur Purgon mettait toujours l'accent sur ses connaissances théoriques en négligeant la pratique. Ce n'est plus le cas avec Hippocratine qui « consulte la nature » et qui critique l'abus de la théorie chez les médecins de Molière. La dimension critique de ce personnage est ainsi très ample et nettement polyvalente : critique des médecins vus par Molière qui n'hypothèque pas la critique de la médecine et de l'humanité dans leur généralité :

PIERROT : Ah, drôle de pays ! Quoi les femmes se mêlent ici de faire les médecins.

HIPPOCRATINE : Beau sujet d'étonnement ! Dans les pays où les hommes exercent la médecine, les malades en sont-ils mieux ?

ARLEQUIN : Elle a, ma foi, raison.

PIERROT : Il est vrai. Le plus habile docteur, avec tout son latin, souvent n'est qu'une bête.

HIPPOCRATINE : Eh ! C'est justement le grec et le latin qui le rendent ignorant. Si les femmes dans le Monde Renversé sont d'habiles médecins, c'est qu'elles négligent les livres, et ne consultent que la nature. ²⁸¹

Nous retrouvons aussi ce recours à la représentation de l'univers utopique dans *La Boîte de Pandore* de Lesage. Dans le cadre du Théâtre de la Foire, Lesage et ses collaborateurs semblent a priori tentés d'atteindre un but identique à celui de Molière : la dénonciation des vices humains. Pourtant, ils se sont servis de moyens dramaturgiques spécifiques. Le texte *La Boîte de Pandore* de Lesage, écrit et mis sur scène en 1721, représente encore un exemple témoignant de cet objectif de l'auteur forain, qui pourrait être comparable à celui de l'auteur classique. L'auteur de la Foire tente de dénoncer les vices de la société comme Molière dans ses comédies de caractère. Mais il l'effectue à travers le prisme du mythologique. Dans *La Boîte de Pandore*, Lesage se sert métaphoriquement de l'histoire mythique de la boîte de Pandore afin de dénoncer

²⁸¹ *Ibid.*, sc. 10, p. 151-152

les aspects négatifs de la société de son temps.

La pièce se partage d'une certaine manière en deux segments : la séquence qui précède l'ouverture de la boîte de Pandore et celle qui suit l'ouverture de la boîte. Cet objet, d'après le mythe, conserve l'ensemble des vices humains. Dans ce premier segment, Lesage peint ce monde utopique similaire à celui du *Monde renversé*. Ce monde est donc privé des vices et des passions. Le personnage principal Pierrot converse avec Pandore, qui hésite à ouvrir sa boîte. En fait, cette mission lui a été déléguée par Jupiter. Pandore est assaillie par la curiosité dans un monde marqué par une paix et une harmonie caractéristique de l'utopie. Pierrot et Silène, amoureux tous les deux d'Olivette, n'éprouvent guère la jalousie l'un vis-à-vis de l'autre. Le même sentiment se manifeste chez Olivette et sa tante Coronis, qui veulent l'une et l'autre Pierrot pour époux. Paradoxalement, les rivaux sont même animés d'un respect réciproque. Dans son monologue de la scène 7, Arlequin (présenté comme le dieu romain Mercure), dont le rôle est avant tout narratif dans le texte, atteste l'existence de l'utopie :

MERCURE, *seul* : Ma foi, ce sera grand dommage si Pandore s'avise d'ouvrir sa boîte. Quelles noces se préparent ! Une mère qui n'est pas intéressée ! Une tante qui ne minaude pas pour effacer sa nièce ! Deux époux également innocents ! Un vieillard qui se fait une raison sur son amour, et qui offre son bien à son rival heureux, sans aucun intérêt de galanterie. ! ²⁸²

Or, c'est là bien évidemment un monde absolument étranger à la comédie de caractère de Molière. Dès que Pandore curieuse ouvre sa boîte, tous les personnages acquièrent leur cohérence humaine, composée à la fois de vertus et de vices. Le mythe de la boîte de Pandore est ainsi repris par Lesage, mais ici, comme l'on a constaté déjà, il revêt une dimension métaphorique qui renvoie à la société française de l'époque. Dans une scène Mercure / Arlequin témoigne aussi de la tragédie humaine, que Pandore a provoquée après avoir accompli sa tâche :

MERCURE : La jalousie, la haine, la fureur, l'envie, la médisance, la coquetterie. Parbleu, la boîte a fait une belle évacuation ! ²⁸³

Ainsi, après que Pandore a ouvert la boîte, les vices déjà critiqués par Molière dans son théâtre, pénètrent les caractères des personnages de la pièce. (Nous avons déjà constaté ce changement de caractère dans la pièce *La Ceinture de Vénus*.) Mira, la mère d'Olivette, qui appréciait auparavant

²⁸² LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (La Boîte de Pandore)*, op.cit., sc. 7, p. 214

²⁸³ *Ibid.*, sc. 11, p. 218

son futur gendre Pierrot, décide brusquement de marier sa fille avec Silène, parce qu'il appartient en fait à un milieu plus élevé que Pierrot. D'ores et déjà, dans ce personnage se profile un sentiment égoïste identique à celui des personnages de père et de mère du théâtre de Molière : Harpagon (*L'Avare*), Monsieur Jourdain (*Le Bourgeois gentilhomme*), Philaminte (*Les Femmes savantes*), Orgon (*Le Tartuffe*). Par cette transformation des caractères dans *La Boîte de Pandore*, Lesage envisageait probablement de critiquer la négativité si présente dans les personnages de Molière. En effet, par ce processus dramaturgique, l'auteur forain tentait de démontrer que l'expérimentation au niveau de la psychologie des personnages serait probable et que les caractères vicieux de Molière ne devraient pas être le seul modèle pour la constitution des rôles.

MIRA : N'étais-je pas folle de donner ma fille à ce gueux de Pierrot ? Il lui convenait mieux d'avoir un riche laboureur.

SILENE : Sans doute.

MIRA : Vous êtes fort à votre aise, c'est ce qu'il faut à ma fille ?

SILENE : Oh, j'espère m'enrichir encore bien davantage. Je me refuserai jusqu'à mon nécessaire, pour amasser de grandes richesses.

MERCURE, *à part*, Je m'étonnais de ne pas voir l'avarice. ²⁸⁴

Le caractère de Silène s'imprègne quant à lui de deux vices « moliéresques » : la jalousie et l'avarice. Ce vieillard, dont le caractère était préalablement sans défauts, se rapproche alors de celui d'Arnolphe de Molière. Le personnage secondaire de Coridon, le riche laboureur, connaît quant à lui des accès de vanité :

CORIDON : Je ne m'appelle plus Coridon, je me nomme M. de la Coridonière.

OLIVETTE : Eh, pourquoi avoir allongé votre nom ?

CORIDON : Afin de vous bailler plus de considération pour ma personne. Je veux devenir seigneur de ce pays-ci. ²⁸⁵

En effet, son désir d'anoblissement fait écho à celui de Magdelon et Cathos dans *Les Précieuses ridicules*. Les deux sœurs du théâtre de Molière choisissent également deux nouveaux prénoms, qui, d'après leur conception de la noblesse, sont plus acceptables au sein des élites sociales. La scène 4 de la pièce de Molière, où les précieuses conversent avec leur oncle Gorgibus, permet de comprendre comment Lesage a repris ce motif à son prédécesseur :

²⁸⁴ *Ibid.*, sc. 15, p. 224

²⁸⁵ *Ibid.*, sc. 18, p. 227

CATHOS : Il est vrai, mon oncle, qu'une oreille un peu délicate pâtit furieusement à entendre prononcer ces mots-là ; et le nom de Polyxène que ma cousine a choisi, et celui d'Aminte que je me suis donné, ont une grâce dont il faut que vous demeuriez d'accord.²⁸⁶

Il faut rappeler aussi qu'Arnolphe dans *L'École des femmes* a pris lui-même le nom de Monsieur de la Souche, parce que le nom d'Arnolphe était le symbole des cocus, et qu'un nom à particule était valorisant. De même, l'innocente Olivette se transforme en Comtesse d'Escarbagnas (ou en une des Femmes savantes) de Molière. Elle devient plus distante et plus frivole vis-à-vis d'autres personnages. Mais toutes les marques de son infériorité sociale et culturelle demeurent. La scène qui témoigne le plus fidèlement de son anoblissement est celle où elle repousse sa cousine Chloé, après quoi Mercure conseille à cette dernière de parler d'une manière plus cérémonieuse à Olivette vaniteuse. Cette scène rappelle celle de *La Comtesse d'Escarbagnas*, où le personnage féminin principal critique Criquet, parce que ce dernier lui a adressé la parole dans une langue familière²⁸⁷ :

CHLOÉ, à Olivette : Je suis ravie, ma cousine, que vous deveniez une grande dame. Que je vous embrasse !
OLIVETTE, la repoussant, Doucement ! [...]

MERCURE, à Chloé : Elle a raison de vous recevoir mal dans le rang qu'elle occupe. Il fallait supprimer le mot trop familier de *cousine*, et dire, en faisant une très profonde révérence : *j'ose espérer que Madame voudra bien me permettre d'avoir l'honneur de l'embrasser.*²⁸⁸

Il faut enfin mentionner la dernière scène où Lesage rappelle aux spectateurs et aux lecteurs que la danse et le chant sont interdits au Théâtre de la Foire. L'auteur essaie d'attiser les tensions entre la Foire et la Comédie-Française. Une dernière scène de *La Boîte de Pandore* témoigne de la révolte des artistes forains, qui malgré la stigmatisation émanant des théâtres « privilégiés » et de l'autorité, trouvaient toujours des moyens pour exprimer leur opinion à travers leur art. Cet extrait atteste en fait le courroux des artistes forains à l'égard de leurs homologues des théâtres « privilégiés », dont la seule mission était, d'après leur avis, de « voler » l'argent des spectateurs :

N'épargnez pas donc pas l'indulgence
À des acteurs infortunés,

²⁸⁶ MOLIÈRE, *Œuvres complètes I (Les Précieuses ridicules)*, op. cit., sc. 4, p. 231

²⁸⁷ Déjà cité. Voir page 42-43.

²⁸⁸ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (La Boîte de Pandore)*, op.cit., sc. 22, p. 233

Qui sont aujourd'hui condamnés
À supprimer le chant, la danse,
Et qui pis est, les décorations.
Cette suppression, ma foi n'est pas petite :
Les danses et les chants sont, dit-on, le mérite
De nos voisins les histrions.
Plaire à l'esprit est donc notre unique ressource.
Si nous nous tirons bien d'un si grand embarras,
Ce ne sera, par ma foi, pas
Voler l'argent de votre bourse.

Ainsi, Messieurs, cette pièce finira un peu froidement, puisque nous n'avons pas la permission de vous chanter les couplets que nous allons vous réciter.²⁸⁹

Ainsi, Lesage et ses compagnons forains rappellent que le Théâtre de la Foire se bat pour un art original à l'opposé de la Comédie-Française.

Revenons à l'influence de la *commedia dell'arte* dans le Théâtre de la Foire. Elle est aussi perceptible dans *La Forêt de Dodone* de Lesage. Cette imprégnation est notamment flagrante dans la présence de deux personnages du Théâtre-Italien : Arlequin et Scaramouche. Il faut préciser que ces deux personnages sont une création de la scène théâtrale du XVI^e siècle, lorsque *la commedia dell'arte* dominait en Italie, mais aussi en France. Ils demeurent toutefois présents dans les pièces des siècles ultérieurs. Rappelons-nous qu'Arlequin avec son caractère de valet naïf, paresseux et inculte apparaît aussi dans certaines pièces de Marivaux. Son personnage est psychologiquement identique dans la pièce de Lesage *La Forêt de Dodone*. Un caractère de même ordre se manifeste chez Scaramouche. En fait, ce personnage a été créé par le comédien emblématique du Théâtre-Italien Tiberio Fiorilli (1608-1694), né à Naples et venu à Paris à l'invitation du cardinal Mazarin (1602-1661). Ce comédien a été lui-même dénommé Scaramouche grâce à ce personnage qu'il a inventé et qu'il a joué souvent dans le théâtre du Petit-Bourbon, où il a d'ailleurs collaboré avec Molière. Ce comédien italien et son bouffon fictif qui, à cause de leurs fourberies finissent toujours punis lors du dénouement (cette situation se répète dans *La Forêt de Dodone*), ont laissé une empreinte profonde dans la carrière de l'auteur classique. Ainsi, Scapin, Sganarelle et Mascarille de Molière sont des personnages construits dans le sillage de Scaramouche. Ce dernier émerge de nouveau au sein du Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle grâce à Lesage, qui développe une parodie du théâtre de Molière. Le caractère de Scaramouche du Théâtre de la Foire ne diffère en rien du personnage de *la commedia dell'arte*. Cet impact de la *commedia dell'arte* dans le théâtre de Lesage est probablement un des moyens

²⁸⁹ *Ibid.*, sc. 24, p. 235

de ce dernier pour dégrader le théâtre français. Comme on l'a remarqué, l'auteur forain déclare même explicitement sa préférence à l'égard du Théâtre-Italien dans ses pièces. Aussi, par le recours constant à la mise en scène des éléments de la *commedia dell'arte*, Lesage essaie de renforcer cette tendance à éclipser le théâtre français. De plus, après sa reconstitution, le Théâtre-Italien devient « le collaborateur parodique » de la Foire en 1716. Pour cette raison, Lesage fusionne les caractéristiques de son théâtre et celle du Théâtre-Italien pour contrarier la Comédie-Française. Cette fusion est alors évidente dans *La Forêt de Dodone*, qui est représentée cinq ans après la fondation du Nouveau Théâtre-Italien (1721).

L'intrigue de cette pièce se déroule effectivement dans la forêt mythologique du titre, où les deux personnages issus de la Comédie-Italienne se sont retrouvés. Scaramouche assiste à un mariage de campagne et décide d'enlever la mariée : Colinette. Le mari de cette dernière apparaît dans la pièce sous le nom de Colin, qui est, en effet, le nom emprunté à la pièce *George Dandin* de Molière. En outre, quelques scènes de jalousie (scène 6 entre Monsieur et Madame Bolus et scène 11 entre Damis et Céphise) du texte de Lesage font écho à celles de la pièce de Molière. Or, le thème typiquement moliéresque de la jalousie ainsi que celui du cocuage se profilent à travers la pièce de Lesage : « Vous avez encore dit hier tout crûment à ce procureur qu'il était cocu. »²⁹⁰ L'intrigue atteint son point culminant lorsque les villageois exaspérés partent à la recherche de Colinette enlevée par Scaramouche. Parmi les personnages des villageois, le couple amoureux, Damis et Céphise, retient l'attention. En fait, ce couple représente l'amalgame (quant aux noms) d'un personnage issu de la comédie classique (Damis du *Tartuffe*) et d'un personnage issu de la tragédie classique (Céphise d'*Andromaque* de Racine). Néanmoins, leur relation amoureuse rappelle celle d'Arnolphe et d'Agnès dans *L'École des femmes*, parce que sa caractéristique fondamentale est la jalousie. Il semble bien en effet que leur relation dans *La Forêt de Dodone* tourne en ridicule celle de deux personnages mythiques de Molière :

DAMIS : Cachez-vous, infâme !
Voilà donc comment
Vous payez la flamme
D'un fidèle amant ?
CÉPHISE : Cher Damis, vous n'êtes pas sage.
Cher Damis, vous n'y pensez pas.
Ah, ce sont vos rats
Qui vous font prendre de l'ombrage.
Oui, ce sont vos rats

²⁹⁰ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (La Forêt de Dodone)*, op.cit., sc. 2, p. 172

Qui causent tout ce beau fracas.

DAMIS : Oh, n'espérez pas m'en faire accroire. Perfide ! La noce de Colinette m'a bien fait connaître votre indigne caractère. ²⁹¹

Enfin, *Les amours déguisés* de Lesage représentent probablement la parodie du *Ballet des Amours déguisés*, composé par Jean-Baptiste Lully (1632-1687) et dansé par le roi Louis XIV au Palais-Royal en 1664. Aussi, il s'agit aussi du texte fortement imprégné des éléments de la *commedia dell'arte*. Néanmoins, nous y percevons certaines allusions au théâtre de Molière. Le spectacle parodiant fut représenté pour la première fois à la Foire de Saint-Laurent en 1726. Paradoxalement, cet opéra-comique eut le privilège exceptionnel d'être représenté également au Théâtre du Palais-Royal chez la duchesse Élisabeth-Charlotte d'Orléans (1676-1744), veuve du Régent. Ainsi, même si elles étaient marginalisées par les autorités, les pièces du Théâtre de la Foire étaient appréciées de la plus haute aristocratie (ici une duchesse de la famille royale). Il faut mentionner que certains représentants de cette classe sociale fréquentaient occasionnellement la Foire. Donc, cette division imposée entre les théâtres « privilégiés » et le Théâtre de la Foire n'est pas intégralement respectée au siècle des Lumières.

L'action de cette pièce se déroule sur l'île de Cythère, où divers personnages fantastiques et mythologiques (Amours, Nymphes...) se concentrent autour de deux amants, Léandre, lieutenant d'Infanterie, et Colette, qui, quant à elle, n'est pas certaine d'être amoureuse de Léandre. Cette intrigue est marquée par les interventions permanentes d'Arlequin, le valet de Léandre. Ce personnage continue bien évidemment d'assumer son rôle de valet typique du théâtre italien et de la comédie classique. Il se sert de nouveau de sa fourberie afin de lier deux amoureux. Son caractère est en effet presque identique à celle de Scapin de Molière. Lesage attaque de nouveau le théâtre français qu'il présente comme inférieur au théâtre italien. Nous pourrions de nouveau dire que cette reconnaissance du Théâtre-Italien de la part des forains se produit grâce à la mission « parodique » des « privilégiés » dans laquelle ce dernier théâtre se lance à partir de 1716. Cette dimension polémique est notamment perceptible dans la scène 4, où Arlequin fait allusion à la pièce de la Comédie-Italienne *Le Précepteur d'amour*, dont le personnage principal est, comme il l'affirme, plus « habile » que celui de la Comédie-Française.

ARLEQUIN : Ceux qui disent que l'Amour n'a point d'armée, n'ont pas feuilleté les galantes pages

²⁹¹ *Ibid.*, sc. 11, p. 184

d'Ovide Nason. Ce précepteur d'amour, plus habile que celui de la rue Française, dit en termes exprès : *Militat omnis amans et habet sua castra Cupido*.²⁹²

On a constaté préalablement la présence d'une comparaison du même type dans *La Ceinture de Vénus*, où le personnage du Maître à chanter récitait en alternance certains vers dans le goût français et d'autres dans le goût italien. Dans cette pièce, Arlequin affirme qu'il n'est émerveillé que par les vers de style italien.

En ce qui concerne la critique des caractères moliéresques dans *Les amours déguisés*, le personnage qui attire le plus d'attention est celui de Mademoiselle Raffinot. Cette dernière semble être la copie des personnages féminins des *Femmes savantes* ou des *Précieuses ridicules* de Molière. Son nom est issu du terme « raffinement », qui est le trait essentiel de son caractère. Lors de son dialogue avec Arlequin dans la scène 10, elle prouve à plusieurs reprises par son comportement d'anoblissement qu'elle est une reprise fidèle des personnages féminins du théâtre de l'auteur classique.

ARLEQUIN : Vous vous plaignez des Amours, apparemment ?

Mlle RAFFINOT : Oui. Leur procédé est outré tyrannique. Quoi ? Mademoiselle Raffinot, fille teinte de sagesse et propriétaire de sa liberté, se verra livrée à la discrétion de l'audace de ces petits étourdis.

ARLEQUIN, à part : Voici, ce me semble, une Précieuse ridicule.

[...]

Mlle RAFFINOT : [...] J'étais dans ma bibliothèque, où mon esprit, par la voiture de mes yeux, faisait le voyage du monde de la lune. [...]

ARLEQUIN : Tomber amoureux ! Oh, pour celui-là, je ne l'avais pas encore entendu.

Mlle RAFFINOT : Eh oui, tomber amoureux. Ne dit-on pas tomber malade ? Or, comme l'amour est une maladie, on doit dire tomber amoureux, et tomber en amour, comme tomber en apoplexie.²⁹³

Dans cette scène, la vanité et l'esprit présomptueux de Mlle Raffinot s'affirment. Comme les femmes anoblies du théâtre de Molière, elle impose sa prétendue sagesse et son comportement noble d'une manière telle que même son interlocuteur Arlequin affirme qu'il converse avec une véritable copie des Précieuses ridicules. Cette scène des *Amours déguisés* de Lesage confirme la constatation que les personnages prétendument nobles de Molière sont devenus les symboles communément reconnus des vices humains. Mlle Raffinot de Lesage recourt à un discours

²⁹² LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (Les Amours déguisés)*, op.cit., sc. 4, p. 244

²⁹³ *Ibid.*, sc. 10, p. 258-261

hyperbolique dans ces répliques. En outre, sa conception de l'amour semble être identique à celle des Femmes savantes. Lorsqu'elle converse avec Arlequin, elle évoque sa rencontre avec un certain Dorimon, qui « a donné beaucoup d'éducation à son esprit ». Tout suggère que Dorimon peut être un double du Trissotin de Molière. Arlequin suscite la révolte de Mlle Raffinot en lui disant qu'elle est peut-être tombée amoureuse de ce pédant. Néanmoins, elle insiste sur le fait qu'elle n'éprouve que de l'estime à l'égard de Dorimon et que l'amour n'a pas de place dans sa personnalité et sa vie de sage. En fait, depuis le début de la scène citée ci-dessus il est évident qu'elle enrage à cause des Amours, les personnages allégoriques figurant dans la pièce. Donc, il faut rappeler aussi que les Femmes savantes de Molière n'avaient elles aussi que mépris pour l'amour. Rappelons-nous de la scène d'ouverture²⁹⁴ des *Femmes savantes*, où Armande conseille à sa sœur Henriette de consacrer son temps à la philosophie au lieu de le perdre pour les « bas amusements » de l'amour.

La critique des caractères de Molière, les répliques (sous forme modifiée ou non) reprises à l'auteur classique, l'esprit mythologique et l'irrespect de l'unité de lieu représentent les moyens à travers lesquels Lesage s'efforce de contribuer au développement d'un art théâtral plus original au siècle des Lumières. Pour conclure sur la place « parodiée » de Molière dans les pièces « parodiant » de Lesage, il faut ajouter le fait que les altérations euphémiques caractéristiques des textes de Molière (*morbleu, parbleu, diantre*) sont aussi prononcés d'une manière répétitive par les personnages de certaines pièces du Théâtre de la Foire. En somme, tous ces fragments parodiques visant le théâtre de l'auteur classique dans l'univers théâtral de Lesage impliquent la dérision de la dramaturgie imposée par le siècle de Louis XIV au profit d'une dramaturgie moins restreinte par les principes classiques.

²⁹⁴ Déjà cité. Voir page 39.

2.3. La dérision du théâtre de Racine et de la tragédie classique dans les pièces de la Foire de Lesage

Lesage tourne en ridicule le style tragique de Racine notamment dans *Arlequin, roi de Serendib*. Dans cette perspective, la scène du sacrifice d'Arlequin à la fin de cette œuvre fait écho au sacrifice d'Iphigénie, qui a été peint par Racine dans la tragédie *Iphigénie* (1674). Au fur et à mesure de cette pièce à écriteaux de Lesage, l'histoire d'amour entre l'Esclave grecque du sérail et le nouveau roi se construit. Ce lien entre les deux textes est notamment perceptible dans la scène d'amour du dernier acte entre Arlequin et l'Esclave grecque, qui rappelle assez nettement celle d'Iphigénie et d'Achille dans la deuxième scène de l'acte V de la tragédie de Racine. Dans le texte de Lesage, la Grecque pleure le destin d'Arlequin, qui lui adresse un discours caractéristique de la tragédie classique. Lesage développe en effet là une parodie du genre tragique :

Pendant ce temps-là, l'Esclave Grecque qui a son mouchoir à la main pousse des cris et fait toutes les démonstrations d'une Amante désespérée. Enfin, Arlequin s'approche d'elle et lui dit :

ARLEQUIN : [...] Je vais remplir mon triste sort ;

Il faut partir, chère mignonne ;

On va me conduire à la mort ;

Mais, hélas, avec vous bouchonne,

Je n'ai folâtré un instant !

Est-ce assez pour mourir content.

LA GRECQUE : [...] Consolez toute ma tendresse :

Je cours à l'autel avec vous.

Allons. Il faut que la Prêtresse

D'une pierre fasse deux coups.

Arlequin en cet endroit fait tous les gestes d'un Héros de Théâtre qui s'afflige sans modération. Ensuite, il lui dit :

ARLEQUIN : [...] Ma douleur se renouvelle

Par ses amoureux discours.

O Fortune cruelle !

Soûle-toi de mes jours. ²⁹⁵

Dans sa narration de l'action, l'auteur souligne le fait que les gestes des deux héros semblent être repris à la tragédie classique. Ensuite, Arlequin tente d'accomplir la mission cruelle qui lui est déléguée, mais il avoue qu'il l'accomplira « content » étant donné qu'il a vécu d'inoubliables moments d'amour avec la Grecque. Malgré le fait qu'Arlequin lui demande de partir, cette dernière décide de courir jusqu'à l'autel avec la victime. Il est évident que cette situation fait écho

²⁹⁵ LESAGE, Alain-René, *Arlequin, roi de Serendib*, op. cit., acte III, sc. 5, p. 36-37

à celle de *L'Iphigénie* de Racine : lorsqu'Achille et Iphigénie conversent avant le sacrifice de la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, on peut constater que leur dialogue dans son ensemble est la cible même de la parodie, écrite ultérieurement par Lesage. Iphigénie avoue qu'elle meurt « satisfaite » (dans la pièce de Lesage, on perçoit que l'auteur emploie l'adjectif synonyme « content »), parce que lors de son vivant, elle a éprouvé le bonheur de rencontrer Achille. Le héros mythique comme la Grecque de l'auteur forain assure qu'il courra (les deux auteurs emploient le même verbe) à l'autel du sacrifice d'Iphigénie pour venger son amante :

IPHIGÉNIE : Le ciel n'a point aux jours de cette infortunée
Attaché le bonheur de votre destinée.
Notre amour nous trompait ; et les arrêts du sort
Veulent que ce bonheur soit un fruit de ma mort.
[...]
Je meurs dans cet espoir, satisfaite et tranquille.
Si je n'ai vécu la compagne d'Achille,
J'espère que du moins un heureux avenir
À vos faits immortels joindra mon souvenir.
[...]
ACHILLE :
Une juste fureur s'empare de mon âme.
Vous allez à l'autel, et moi, j'y cours madame.
Si de sang et de morts le ciel est affamé,
Jamais plus de sang ses autels n'ont fumé.²⁹⁶

Dans les deux scènes, dont l'action se déroule avant le sacrifice du personnage principal, on peut percevoir que Racine ainsi que Lesage recourent aux notions de « sort », de « mort » et d'« amour ». Mais, Lesage choisit une expression hyperbolique des sentiments amoureux afin de tourner en ridicule l'atmosphère du genre tragique. Le fait que la Grecque tient un mouchoir à la main et qu'elle pousse des cris tandis qu'Arlequin, d'après l'auteur, « s'afflige sans modération », témoigne d'une volonté d'exagération dramatique, qui constitue la parodie elle-même. Cette scène du sacrifice d'Arlequin dans *Arlequin, roi de Serendib* de Lesage est sans nul doute l'exemple le plus probant de la parodie des grands classiques dans le cadre du Théâtre de la Foire. En effet, dans *Mimésis*, Auerbach se réfère à la catégorisation des styles théâtraux par Boileau : « le style élevé, sublime de la tragédie ; ensuite le style intermédiaire de la comédie de mœurs, qui doit traiter des *honnêtes gens* et s'adresser aux *honnêtes gens*, dans lequel les acteurs *badinent noblement* ; enfin le style bas de la farce populaire, où le *bouffon* domine, aussi bien que

²⁹⁶ RACINE, *Iphigénie*, Paris, Hachette Livre, 1994, acte V, sc. 2, p. 110-113

dans l'action que dans le langage... »²⁹⁷ Il semble bien que Lesage rabaisse le sublime du style tragique au niveau de la farce, où la bouffonnerie d'Arlequin parodie l'action et le langage tragiques.

Outre les relations amoureuses de l'univers racinien, les relations maitresse-servante, mises en scène par l'auteur tragique, sont également parodiées par Lesage. Ce dernier essaie de réaliser cet objectif parodique dans *Arlequin Hulla* avec Dardané, la femme de Taher, et Balkis. Lors de la scène citée ci-dessous, Dardané converse avec Balkis, qui essaie d'apaiser son esprit bouleversé à cause de ce mariage avec un inconnu. Comme toutes les servantes du théâtre classique, Balkis est le soutien moral, le conseiller principal et la confidente de sa maîtresse. En fait, leur relation fait écho à celle de Phèdre et d'Œnone dans la pièce emblématique de la tragédie française : *Phèdre* (1677) de Racine. Il est évident que Lesage tente de tourner en ridicule les relations d'intimité entre les maîtresses et les servantes du théâtre classique. Balkis développe un discours de consolation à travers le prisme de l'absurde et du ridicule, caractéristique du Théâtre de la Foire :

BALKIS : (Air : Réveillez-vous belle endormie) Vous excusez sa violence !

DARDANÉ : Mais...

BALKIS : Ef, fi donc, vous moquez-vous,

D'excuser une telle offense ?

Pour moi, jamais...

DARDANÉ : C'est mon époux.

(Air : Mon père, je viens devant vous)

Eh, mon enfant, ne faut-il pas

Pardonner quelque chose aux hommes ?

Ils sont nos souverains, hélas !

BALKIS : Oui, dans le pays où nous sommes !

Il est des climats fortunés

Où nous les menons par le bout du nez.

Mais, Madame, avant que de pouvoir vivre ensemble comme à l'ordinaire...

(Air : Joconde)

Songez qu'il vous faudra souffrir

Un second hyménée.

DARDANÉ : Ah, puis-je y penser sans mourir !

La fatale journée !

Faut-il que pour un malheureux

Ma complaisance éclate !

Que mon destin est rigoureux !

BALKIS : Vous êtes délicate...

(Air : Laire la laire lanlaire)

Cependant, si l'on faisait choix

Pour hulla d'un joli minois...

DARDANÉ : Narcisse ne pourrait me plaire.

²⁹⁷ AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, op. cit.*, p. 369

BALKIS : Laire là. Laire lanlaire.
DARDANÉ : (Air : Je ne suis né ni roi ni prince.)
Finissez, Balkis, je vous prie.
Bannissons la plaisanterie.
Mon cœur ne peut se partager.
En vain la loi rend légitime.
Cet engagement passager.
Mon amour le voit comme un crime.²⁹⁸

Or, Dardané dans sa position de femme outragée par son destin absurde et Balkis dans sa position de confidente font écho aux relations de même nature, présentes dans le théâtre du XVII^e siècle : Phèdre et Œnone dans *Phèdre* et Andromaque et Céphise dans *Andromaque* (1668) de Racine. Dans le genre comique, leurs homologues classiques peuvent être Mariane et Dorine dans *Le Tartuffe*. Si on fait abstraction du ton parodique de la scène entre Dardané et Balkis dans *Arlequin Hulla* de Lesage, on obtient une scène du théâtre classique. La scène 3 du premier acte de *Phèdre* de Racine en témoigne. De plus, les notions de « crime » et de « violence » y sont également présentes :

PHEDRE : Quel fruit espères-tu de tant de violence ?
Tu frémiras d'horreur si je romps le silence.
ŒNONE : Et que me direz-vous voir expirer à mes yeux ?
PHEDRE : Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable,
Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable.
ŒNONE : Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés,
Par vos faibles genoux que je tiens embrassés,
Délivrez mon esprit de ce funeste doute. ²⁹⁹

En ce qui concerne cette pièce de Lesage, on a constaté que l'auteur forain y avait établi d'ailleurs une structure identique à celle du théâtre classique (la comédie et la tragédie) pour ce qui est des relations des personnages. Cette structure avait évidemment pour le but de parodier la structure « restreinte », imposée par la posture classique : père traditionnel et austère, enfants soumis à la volonté du père au sujet du leur mariage notamment, serviteur / servantes, mari / femme choisi par le père :

²⁹⁸ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (Arlequin Hulla ou la Femme répudiée)*, op.cit., sc. 3, p. 90

²⁹⁹ RACINE, *Phèdre*, Paris, Pocket, 2005, acte I, sc. 3, p. 34-35

Genre Théâtral (texte représentatif) :	Personnage du père traditionnel et austère :	Personnages de jeune homme / femme (soumis à la volonté du père) :	Personnage de la servante (soutien moral) :	Personnage du mari choisi par le père :
Théâtre de la Foire : <i>Arlequin Hulla</i>	Moussafer	Taher / Dardané	Balkis	Arlequin
Comédie classique : <i>Le Tartuffe</i>	Orgon	Mariane / Valère	Dorine	Tartuffe
Tragédie classique : <i>Phèdre</i>	Thésée	Phèdre / Hippolyte	Cenone	/

Tableau 2 : Les relations des personnages au Théâtre de la Foire et au théâtre classique

Par la suite, nous nous pencherons sur les représentations métaphoriques de la valorisation du théâtre forain dans les textes de Lesage. Par exemple, dans la scène 10 de l'opéra-comique *Arlequin Mahomet*, le dialogue entre Arlequin, le faux prophète, et la Princesse de Basra consiste une critique du théâtre classique : « Le grand Prophète Musulman plus barbu que le Roi Priam. »³⁰⁰ En dégradant d'une certaine manière le personnage de la période antique, cette réplique d'Arlequin revendique la valorisation des innovations théâtrales. D'ailleurs, cette prophétie d'Arlequin provoquera la rage du roi de Basra et du Kam des Tartares, qui jouent un rôle d'autorité dans la pièce.

La question de la reconnaissance du Théâtre de la Foire de la part des autorités du XVIII^e siècle est également sous-jacente dans *Le Monde renversé* de Lesage. Ce texte présente une dimension allégorique plus approfondie. En effet, d'un simple regard sur la problématique de cette pièce, on peut tirer la conclusion qu'il s'agit bien de la critique de la société française de l'époque. Néanmoins, sous un autre angle, la pièce représente en réalité la critique métaphorique des pièces classiques et des théâtres « privilégiés ». En fait, plusieurs indices peuvent en

³⁰⁰ LESAGE, Alain-René, *Arlequin Mahomet*, Théâtre classique, Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, janvier 2015, sc. 10, p. 14

témoigner. Tout d'abord, dans la scène 13, Arlequin et Pierrot (les deux personnages « parvenus » du théâtre du XVI^e et du XVII^e siècles) assument leur fonction théâtrale devant le personnage du notaire :

M. PRUD' HOMME : Vos noms et vos qualités.
ARLEQUIN : Arlequin, chevalier de la Parade.
PIERROT : Pierrot, sieur de la Foire et autres lieux. ³⁰¹

Or, Arlequin se présente, en s'en glorifiant, comme le personnage de la Parade, le sous-genre théâtral qui émerge au début du XVIII^e siècle. D'après la définition de Pierre Larthomas, la parade « qui met en scène le plus souvent des personnages de la comédie italienne »³⁰², était jouée en préambule des grands spectacles devant le théâtre pour attirer les spectateurs. Le même personnage fait allusion à l'unique comédie de Racine *Les Plaideurs* (1668) : « Et moi, déjà d'un franc Picard, je me sens l'innocence. »³⁰³ Cette réplique d'Arlequin fait implicitement référence à Petit-Jean, le personnage d'origine picarde, qui fait figure de naïf dans la pièce de Racine. Dans la réplique citée plus haut, Pierrot assume pleinement son rôle dans le théâtre de la Foire en se présentant comme « sieur de la Foire ». Toute la pièce représente ainsi allégoriquement la scène parisienne de l'époque. Il faut peut-être également mentionner une allusion de l'auteur au grand musicien et compositeur de l'époque de Louis XIV Jean-Baptiste Lully qui, en collaboration avec Molière, a contribué à la constitution du genre de la comédie-ballet (*L'Amour-médecin, Monsieur de Pourceaugnac, Le Bourgeois gentilhomme...*). Cette allusion est présente dans la scène du philosophe, qui chante *le simple*, le type de mélodie qui contredisait la musique au *double*, composée par Lully. D'ailleurs, les allusions à ce musicien de l'époque classique se profilent très souvent dans le Théâtre de la Foire. Enfin, une réplique à la fin de la pièce témoigne le plus fidèlement de l'ambition critique du *Monde renversé*. Lors de sa tirade, Arlequin affirme en effet :

Que le cothurne jaloux
Blâme ce qu'on fait chez nous,
C'est le monde à l'ordinaire.
Mais que, par l'honneur poussé,
Il s'efforce de mieux faire,

³⁰¹ *Ibid.*, sc. 13, p. 157-158

³⁰² LARTHOMAS, Pierre, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 66

³⁰³ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (Le Monde renversé)*, op.cit., sc. 15, p. 163

C'est le Monde renversé.³⁰⁴

Il faut souligner le mot *le cothurne*. En fait, *le cothurne* était la chaussure des acteurs du théâtre antique, qui a donné sa forme et sa structure à la tragédie. Dans la pièce de Lesage, cette partie du costume de comédien symbolisait évidemment la Comédie-Française. Dans le cadre de son répertoire, ce grand théâtre parisien et l'ennemi de la Foire représentait majoritairement les tragédies classiques françaises, conçues d'après les règles de la tragédie antique. Le monde peint par Lesage dans *Le Monde renversé* désignait le Théâtre de la Foire, justement libéré des règles strictes du théâtre classique : la versification restreinte, les règles des trois unités et le contrôle du nombre des personnages sur scène. Par ailleurs, l'auteur tentait de justifier auprès du public de l'époque le fait que la Foire était destinée à toutes les couches de la société française. En outre, il soulignait qu'elle se caractérisait par sa liberté d'expression, tandis que les théâtres privilégiés, enchaînés par les règles ainsi que par la censure, ne fonctionnaient que pour les spectateurs des élites sociales parisiennes. Lesage soulignait aussi ce conflit entre la Comédie-Française et la Foire à la fin de *La Boîte de Pandore*.

De plus, dans le théâtre de Lesage les allusions à l'unique comédie de Racine *Les Plaideurs* sont nombreuses. En fait, l'auteur forain n'appréciait guère le style de la comédie de Racine. Nous avons déjà mentionné une réminiscence de ce texte de Racine dans *Le Monde renversé*. *La Ceinture de Vénus* implique également une réminiscence de cet « essai » comique du dramaturge tragique. Dans la scène 7 du deuxième acte, Arlequin converse avec une comtesse, qui affirme qu'elle plaide contre ses propres parents : « Eh mais, je suis une comtesse. Je plaide contre mes parents, À Paris pour une tutelle, Je suis native d'Orléans. »³⁰⁵ À sa réplique, Arlequin qui est resté inculte, malgré son anoblissement intervient : « N'en seriez-vous point la Pucelle ? »³⁰⁶ La comtesse de *La Ceinture de Vénus* n'est pas sans ressembler à la comtesse des *Plaideurs* :

LA COMTESSE :
Monsieur, tous mes procès allaient être finis.
Il ne m'en restait plus que quatre ou cinq petits.
L'un contre mon mari, l'autre contre mon père...³⁰⁷

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 166

³⁰⁵ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (La Ceinture de Vénus)*, *op.cit.*, sc. 7, p. 68-69

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ RACINE, *Les Plaideurs*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015, acte I, sc. 7, p. 17

La comédie de Racine est également la cible de Lesage dans *Les amours déguisés*. En fait, l'auteur forain à travers le personnage de M. Pied-de-Mouche tente de tourner en ridicule les habitants du Mans, qui sont présentés dans la pièce de Racine comme des êtres aimant la chicane :

M. PIED-DE-MOUCHE : Je m'appelle Maître Jean-Gilles Pied-de-Mouche. Mon nom est fort célèbre dans les greffes du Palais. [...]
Les Manceaux briguent mes services.
Des Normands presque aussi malins.
J'ai toujours été les délices.³⁰⁸

Comme par coïncidence, l'action de la comédie de Racine se déroule en Basse-Normandie, dont les habitants sont ridiculisés par l'auteur à cause de leur penchant pour la dispute. On peut supposer que Lesage fait allusion à la critique des Normands dans le texte de Racine. Ainsi, l'auteur forain recourt à une critique du même type que dans sa pièce *Le Monde renversé*, où il ridiculise la naïveté des Picards dans une réplique d'Arlequin. La critique des Picards se profile également dans la comédie de Racine à travers le personnage de Petit-Jean. Quant à lui, sa version « inversée » sous le nom de Gros-Jean apparaît d'ailleurs dans *La Forêt de Dodone* de Lesage. (Plus haut, on a déjà évoqué la présence de la dénomination racinienne « Céphise » dans la même pièce.) La réplique suivante des *Plaideurs* témoigne de cette naïveté des Picards et de ce tempérament colérique des Normands.

PETIT-JEAN : Tous ces Normands voulaient se divertir de nous,
On apprend à hurler, dit l'autre, avec les loups.
Tout Picard que j'étais, j'étais un bon apôtre,
Et je faisais claquer mon fouet tout comme un autre.³⁰⁹

Ainsi, les deux pôles du théâtre de Racine ont fait l'objet de l'écriture parodique de Lesage. L'auteur forain critique d'une manière globale les caractéristiques de la tragédie classique, dont l'auteur représentatif au XVII^e siècle est l'auteur de *Phèdre*, d'*Andromaque* et d'*Iphigénie*. D'autre part, l'échec durable de l'unique « essai » dans le genre comique (*Les*

³⁰⁸ LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire (Les Amours déguisés)*, op.cit., sc. 12, p. 268

³⁰⁹ RACINE, *Les Plaideurs*, op. cit., acte I, sc. 1, p. 7

*Plaideurs*³¹⁰) de Racine est peut-être à mettre en rapport avec les critiques constantes de l'auteur forain.

³¹⁰ Les registres de la Comédie-Française montrent paradoxalement que *Les Plaideurs* sont la pièce de Racine la plus jouée au cours du XVIII^e siècle (645 représentations depuis 1680, ce qui la place même au-delà de *Phèdre*, qui a été représentée 542 fois dans la même période). En dépit de ce succès de l'époque, c'est une pièce qui est postérieurement tombée dans l'oubli.

2.4. La tentative de Lesage de rompre avec les principes classiques par la mise en place d'un univers « exotique »

Au fil de notre analyse des pièces foraines de Lesage, nous avons constaté que dans une partie considérable de son corpus, l'action se déroulait dans les pays « exotiques » : *Arlequin, roi de Serendib* (1713), *Arlequin Mahomet* (1714) et *Arlequin Hulla ou la Femme répudiée* (1716). Cet ancrage n'est pas sans rappeler celui de deux œuvres de Racine : *Bajazet* (1672) et *Athalie* (1691). Mais, nous supposons que ce dernier pouvait se permettre quelques tragédies « exotiques » après avoir déjà construit sa réputation « classique » avec *Andromaque* (1667). Pour terminer notre analyse dans le contexte concernant l'univers « exotique » de Lesage, nous nous appuierons de plus sur *La Princesse de Chine* (1729). L'action de cet opéra-comique composé en trois actes se déroule à Pékin en Chine. Ce spectacle représente encore un exemple des pièces de la Foire de Lesage, dont « l'unité d'action » est située en Orient.

Dans le royaume imaginaire de l'univers théâtral de Lesage, la Princesse Diamantine maintient une tradition cruelle particulière. En fait, pour mériter de devenir son époux, chaque prince, qui envisage de demander sa main à son père (le Roi de la Chine), devra répondre à trois énigmes de la princesse. Cet élément dramatique de la pièce pourrait être évidemment associé au mythe d'Œdipe et du Sphinx. Lesage lui-même se réfère à ce mythe dans la pièce : « Œdipe au Sphinx bien répondit. »³¹¹ La présente référence est prononcée par le personnage principal masculin de la pièce : le prince Nourredin, qui prend la décision de demander en mariage la princesse chinoise. Néanmoins, les personnages secondaires de cet opéra-comique s'efforcent de détourner le Prince de son intention, parce que, d'après la loi établie par la princesse, celui qui ne répondra pas aux énigmes sera condamné à mort. Relativement à cette tradition, le peintre du Roi de la Chine Scaramouche, le personnage de la *commedia dell'arte*, crée les portraits de tous les princes exécutés, qui sont exposés dans le château royal de Chine. Un de ces derniers est le malheureux Prince de Basra, qui se présente avec sa légion devant la Princesse, mais qui échoue à son épreuve. Sa mise à l'épreuve est d'ailleurs représentée dans le premier acte. Dans ce contexte, Pierrot, le deuxième personnage issu de la *commedia dell'arte*, exerce le rôle du conseiller principal du Prince Nourredin. Il se sert de tous les exemples précédemment mentionnés pour que son maître change d'avis. De même, la confidente de la princesse

³¹¹ LESAGE, Alain-René, D'ORNEVAL, Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la Foire ou l'opéra-comique, Tome VII (La princesse de Chine)*, Paris, Chez Pierre Gandouin, 1731, acte II, sc. 4, p. 161

Diamantine, Elmazie, qui éprouve de l'affection pour le Prince, tente également de le sauver : « De la Chine éloignez-vous, je vous prie à genoux. »³¹² Malgré son affection pour le Prince, Elmazie se mariera avec Pierrot à la fin de la pièce. Le Roi de la Chine lui-même essaye de détourner le jeune homme de son projet. En fait, le Roi se révolte contre la tyrannie de sa fille : « Verrai-je toujours, ô fille inhumaine, périr à mes yeux quelque Prince charmant. »³¹³ Néanmoins, bien que les personnages secondaires agissent au fil de la pièce pour sauver le jeune prince, Nourredin accepte le défi et répond correctement aux énigmes de la princesse. Il faut mentionner aussi la présence d'Arlequin dans cet opéra-comique, qui est présenté comme maître de danse lors de cérémonie de mariage entre le Prince et la Princesse. Son rôle n'est pas sans faire penser au Maître de danse du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. *La Princesse de Chine* se termine enfin sur un air de vaudeville, qui est une des caractéristiques fondamentales de l'opéra-comique.

Il faut évoquer le lien entre l'action de *La Princesse de Chine* de Lesage et celle du fameux opéra de Giacomo Puccini (1858-1924) *Turandot* (1926). En effet, le compositeur italien s'est inspiré de la *commedia dell'arte Turandot* de Carlo Gozzi (1720-1806), écrite en 1762. Cette pièce est l'adaptation théâtrale d'un des récits de l'œuvre *Les mille et un jour* (1710-1712) de l'orientaliste français François Pétis de la Croix (1653-1713). L'opéra-comique de Lesage semble être la parodie de l'œuvre de La Croix, qui est une copie de l'œuvre magistrale de la culture orientale : *Les mille et une nuit* : « Il [Lesage] perfectionne et régularise la comédie foraine, emploie la matière de ces ouvrages antérieurs, en particulier les *Mille et un jour*. »³¹⁴

Il semble bien qu'en situant l'action de certaines de ses pièces dans les pays lointains Lesage prend ses distances à l'égard des modèles dramaturgiques classiques. Nous avons constaté que l'auteur forain avait également recours à la représentation d'univers fantastiques et mythologiques dans son théâtre : c'est notamment le cas dans *La Ceinture de Vénus*, *La Boîte de Pandore*, *La Forêt de Dodone* et *Les amours déguisés*. L'imprégnation de la *commedia dell'arte* est de plus considérable. L'univers « exotique » et l'univers « mythologique » de Lesage visent l'un et l'autre l'éloignement des normes classiques, qui impliquent que l'action de la tragédie doive se dérouler en Grèce ou dans la Rome de l'antiquité. Ce type d'ancrage demeure fréquent au cours des trois premières décennies du XVIII^e siècle. Le fait que Lesage choisit le Sri Lanka

³¹² *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 196

³¹³ *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 194

³¹⁴ PAUL-MAR CETTEAU, Agnès, *Les auteurs du théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 315

comme « l'unité d'action » d'*Arlequin, roi de Serendib*, la Turquie comme celle d'*Arlequin Hulla ou la Femme répudiée* et la Chine comme celle de *La Princesse de Chine* constitue une rupture très nette avec les principes classiques. La rupture de Lesage avec l'unité de lieu dans *Arlequin Mahomet*, dont l'action dramatique se déroule successivement en Inde, en Perse et en Irak, s'inscrit dans la même logique de rupture et de marginalité assurée: « L'histoire du théâtre forain dans la première moitié du XVIII^e siècle se confond avec la lutte contre le régime du monopole culturel et commercial instauré par Louis XIV, et avec la naissance d'un nouveau genre dramatique, qui se définit peu à peu en réponse aux tracasseries des autorités et des troupes officielles. »³¹⁵ Pour sa part, Voltaire (1694-1778), considéré comme le « Racine moderne », contribuera à la constitution de la tragédie « exotique » avec ses pièces : *Zaïre* (1732), *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète* (1742), *L'Orphelin de la Chine* (1755). Il importe de plus de prendre en compte le fait que les pièces « orientales » de l'auteur forain développent souvent une critique de la société française.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 308

2.5. La représentation des classiques dans la pièce *Arlequin-Deucalion* (1722) d'Alexis Piron

Outre *Le Rappel de la Foire à la vie* (1720) de Lesage et de D'Orneval, une pièce de Piron met également au premier plan cette lutte des comédiens forains contre les théâtres « privilégiés ». Il s'agit d'une pièce constituée d'un ample monologue : *Arlequin-Deucalion*. *Le Rappel de la Foire à la vie* et *Arlequin-Deucalion* ont pour sujet principal ce conflit entre le théâtre classique et l'esthétique dramaturgique du Théâtre de la Foire. Rappelons-nous que dans la pièce de Lesage et de D'Orneval de 1720 (analysée au début de ce chapitre), la Foire se confronte avec la Comédie-Française et la Comédie-Italienne en justifiant la particularité de l'esthétique de la dramaturgie foraine.

Deux ans après *Le Rappel de la Foire à la vie*, cette thématique du procès des théâtres privilégiés devient le sujet principal de l'œuvre de Piron. Ce procès est toutefois envisagé à travers le prisme du mythe de Deucalion et de Pyrrha.³¹⁶ Nous avons déjà noté l'importance des références mythologiques dans le Théâtre de la Foire. En fait, les pièces de Lesage *La Ceinture de Vénus*, *La Boîte de Pandore* et *La Forêt de Dodone* mettent en jeu ces mêmes mythes. Les forains tendent à utiliser le vecteur du mythe pour dénoncer les espaces théâtraux dominants de leur temps. Dans son œuvre *Aspects du mythe*, Mircea Eliade définit le mythe en ces termes : « le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une « histoire vraie », parce qu'il se réfère toujours à des réalités. »³¹⁷ Depuis le théâtre antique jusqu'au théâtre contemporain, la mission essentielle du théâtre vise souvent à démasquer la société réelle. En ce qui concerne le Théâtre de la Foire, sa cible principale est « la réalité théâtrale » du XVIII^e siècle. Ultérieurement, nous constaterons que ce processus sera également mis en place par Longepierre, Voltaire et Crébillon, auteurs de tragédies.

La création de la pièce commence au début des années 1720. Nous avons déjà évoqué le fait que l'autorité sous la pression de la Comédie-Française interdisait aux forains de représenter les scènes dialoguées. Après cette interdiction, le directeur de l'Opéra-comique de l'époque, Francisque, cherchait désespérément un auteur qui pourrait éventuellement rédiger une pièce

³¹⁶ Dans la mythologie grecque, Zeus, qui éprouvait une haine à l'égard de l'humanité, a provoqué le déluge après lequel Deucalion, le fils de Prométhée, et sa femme Pyrrha sont restés en vie. Mais, au départ, Deucalion ne savait pas que sa femme était vivante. Ils se sont retrouvés sur le Mont Parnasse, le berceau des neuf muses. Puis, l'oracle de Thémis a exigé d'eux de repeupler la Terre. Il fallait pour cela qu'ils prennent les os de la Terre (les pierres) et qu'ils les jettent derrière eux pour former de nouveaux hommes et de nouvelles femmes.

³¹⁷ ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 15-16

constituée d'un seul monologue et qui soit susceptible de connaître le succès. Alexis Piron, auteur de quelques textes poétiques au moment de cette proposition de Francisque, se lança dans l'écriture de sa première pièce dans le genre forain. Il respecta l'exigence du directeur de l'Opéra-comique et il l'écrivit en un seul long monologue. Le personnage parlant dans ce texte est Arlequin, qui apparaît sous le nom du héros mythique Deucalion, le seul survivant masculin du déluge de Zeus. Dans ce texte, l'auteur a tenté de concilier les traits de *la commedia dell'arte* (Arlequin) et l'esprit mythologique (Deucalion).

À priori, ce texte implique la critique de la tragédie et de la comédie classiques. La pièce s'ouvre par l'apparition d'Arlequin-Deucalion déclamant quelques vers dans le style tragique. La façon dont il prononce ses vers rappelle avant tout le style de la tragédie racinienne, caractérisé entre autres par l'emploi répétitif du déterminant exclamatif « quel » visant à confirmer la complexité de la situation tragique et la dénomination de Neptune au lieu de celle de Zeus (à une reprise, Hippolyte, dans *Phèdre* fait référence à Neptune)... Le ton parodique est largement dominant dans le monologue :

Quel horrible chaos et quel affreux mélange !
O prodige inouï, qui joins le Tage au Gange !
Neptune, ton courroux ne peut aller plus loin !
Cesse, et de tes fureurs laisse vivre un témoin.
Je promets d'immoler, si d'ici tu m'arraches,
Cent bœufs...³¹⁸

Après cette introduction en vers le monologue se poursuit en prose. L'intention dégradatrice est ici manifeste. La critique atteint son point culminant lors de la scène où Arlequin rencontre la Muse de la Tragédie : Melpomène. Cette Muse incarne le genre de la tragédie classique. Elle entre sur la scène vêtue en héroïne du théâtre antique et portant le poignard - l'emblème de la tragédie. Ses pas sont lents et elle donne l'impression d'être profondément plongée dans ses pensées. Son allure et son comportement sont entièrement conformes à l'esprit tragique. Pourtant, la dimension parodique apparaît clairement au moment où elle pousse des cris et prononce les répliques typiques des héros de la tragédie classique : « ah », « hélas », « Dieux » et « Qu'entends-je ? » La tragédie est le genre supérieur, qui n'est pas accessible à « la foule ».

³¹⁸ PIRON, Alexis, *Arlequin-Deucalion*, Version PDF, site Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015, acte I, sc. 1, p. 5

L'auteur souligne ce fossé existant entre la tragédie classique et le texte du Théâtre de la Foire. Piron, comme tous ses homologues de la Foire, développe la critique de ce genre éminent à travers le personnage d'Arlequin-Deucalion. En fait, lors de la rencontre entre la Muse et le personnage principal, ce dernier s'adresse à son interlocutrice muette dans une langue familière. Dans ce texte, Arlequin-Deucalion (au nom de l'auteur) est effectivement le représentant de la Foire tandis que Melpomène est la figure symbolisant la tragédie. Dans un texte tragique, la langue est impérativement soutenue et dans une pièce de la Foire, le registre de langue n'est limité ni par les règles de la versification, ni par la poétique, ni par le recours à des termes spécifiques. Or, le fait qu'Arlequin s'adresse à Melpomène dans une langue familière peut être considéré comme une tentative de dégrader la tragédie. L'auteur semble souhaiter qu'elle soit accessible à des composantes très diverses du public et qu'elle ne soit pas uniquement réservée à la Cour et aux milieux aristocratiques.

Dans l'extrait ci-dessous de la pièce de Piron, il est évident, dès le début de la tirade d'Arlequin-Deucalion, que l'auteur a l'intention de tourner en ridicule le genre de la tragédie étant donné que le personnage confond Melpomène avec Calliope (Muse de la Poésie épique et de l'Éloquence). Cette confusion, peut-être liée au fait que les tragédies sont écrites en vers et en langue soutenue, est la source principale de la dimension comique du texte. En tout cas, les tragédies sont le plus souvent considérées dans leur proximité avec l'épopée et le comédien qui joue la tragédie se doit d'être éloquent. Conscient du fait qu'il est le seul être humain resté sur la Terre, Arlequin propose à la Muse le mariage afin qu'ils puissent repeupler les espaces terrestres. Arlequin-Deucalion (la Foire) et Melpomène (la Tragédie) liés démontreraient que ces deux genres peuvent être égaux dans la hiérarchie des genres théâtraux. En outre, le personnage principal en mentionnant l'épithalame (la chanson traditionnelle de mariage en Grèce antique) et l'épithaphe (l'inscription funéraire en vers ou en prose), c'est-à-dire, un élément de la comédie et un élément de la tragédie, confirme que la fusion des deux genres est envisageable. Arlequin-Deucalion affirme de plus que le genre mâle (la Comédie était considérée comme le genre masculin) et le genre femelle (la Tragédie = le genre féminin) peuvent se condenser en un « seul individu » (la Foire).

ARLEQUIN (*après avoir tourné longtemps autour d'elle, et l'avoir fixée comiquement*) : C'est Melpomène, c'est la Muse de la Tragédie. Je ne la reconnaissais pas d'abord, à cause de cette trompette qui me la faisait confondre avec sa sœur Calliope. [...] J'offre à vos yeux l'unique et précieux reste du feu genre humain, dont, si cela vous plaît, au lieu de notre épithalame, nous ferons épithaphe. Oui, madame, vous voyez le genre tout entier, tant mâle

que femelle, dans mon seul individu. [...] Marions-nous. C'est sauter un peu légèrement de la barrière au but : c'est un trait de mon métier.³¹⁹

Le dialogue d'Arlequin avec les muses ne s'achève pas après la sortie de la scène de la Muse de la Tragédie. Outre Melpomène, le personnage principal de Piron rencontre dans la scène suivante Thalie, la Muse de la Comédie. Ainsi, la critique des genres supérieurs à travers l'image mythologique des muses atteint sa dimension complète dans ce texte. Il faut préciser que l'atmosphère change lors de cette scène. Elle n'est ni sublime ni calme comme lors de la rencontre avec la Muse de la Tragédie. L'humeur du personnage principal passe de la sérénité à l'excitation. Dès que la Muse de la comédie apparaît, Arlequin-Deucalion essaie de la faire taire, de se débarrasser d'elle. Il l'appelle « serpent » et « bavarde ». Piron fait appel de nouveau au but principal de la comédie, exposé par Molière dans le premier placet du *Tartuffe* – « corriger les hommes en les divertissant »³²⁰. Néanmoins, certains de ces hommes ne sont pas toujours prêts à être corrigés et à entendre la vérité dont le genre comique est porteur. Le comportement d'Arlequin-Deucalion, lors de la rencontre avec le prototype de la comédie, atteste qu'il agit au nom de tous ceux qui ont essayé de stigmatiser le genre comique. Il faut rappeler que ce genre, au fil de l'histoire, a subi un grand nombre de censures et de jugements. Et la tentative constante d'Arlequin-Deucalion de faire taire la Muse de la Comédie pourrait être métaphoriquement associée à la censure de ce genre. Il est bien connu que même certaines comédies de Molière ont été jugées et censurées à cause des sujets qu'elles abordaient : *L'École des femmes* (à cause de la critique des femmes et de l'irrespect des règles strictes du texte dramatique classique), *Le Tartuffe* et *Dom Juan* (à cause de leur dimension morale et religieuse) ... La censure et le jugement de la comédie perdurent au XVIII^e siècle notamment dans le domaine du Théâtre de la Foire, dont la plus grande partie des textes sont des farces ou des petites comédies. Le personnage principal accuse la Muse d'être responsable du déluge commandé par Zeus. Il est évident que l'auteur fait allusion d'une manière allégorique à la comédie et à ses prétendues responsabilités.

Outre sa critique générale de la comédie, cette tirade d'Arlequin-Deucalion prononcée devant Thalie pourrait avoir également une autre dimension métaphorique. Dans cette pièce-monologue, la Muse de la Comédie, à part sa symbolique mythologique, désigne peut-être la Comédie-Française, l'institution théâtrale ayant stigmatisé à plusieurs reprises le Théâtre de la

³¹⁹ *Ibid.*, acte I, sc. 3, p. 9-10

³²⁰ MOLIÈRE, *Le Tartuffe ou l'Imposteur (Premier Placet présenté au Roi)*, *op.cit.*, p. 36

Foire. La réplique ironique d'Arlequin-Deucalion lorsque Thalie apparaît : « Monsieur le commissaire, alerte. Je n'en répons pas. » fait appel à cette intervention réelle de la Comédie-Française visant la censure de la Foire :

ARLEQUIN : La malepeste ! Voici une gaillarde, celle-ci. Monsieur le commissaire, alerte ! Je n'en répons pas. Sauvez-nous l'amende. La commère aura autant de peine à se taire que l'autre en avait à parler. [...] Te tairas-tu, serpent ! Je te reconnais ! Tu es, je gage, Thalie, la muse de la comédie... Tu tairas-tu ! Il t'appartient bien débabiller, quand ton aînée a la gueule morte ! Tu ne l'ouvres que pour médire du tiers et du quart. Je suis sûr que c'est ta langue qui vient d'allumer contre nous le courroux céleste... En publiant ses fredaines... Petite ridicule, qui ne saurais souffrir que l'on soit en repos ! [...] De par le diable, et les comédiens français ! Paix donc, bavarde !³²¹

Arlequin-Deucalion de Piron comprend entre autres la critique et la parodie de certains textes publiés dans la même période (jusqu'à 1722). Il s'agit ainsi d'un texte visant la critique de l'actualité. Dans la scène où il voit sa femme Pyrrha pour la première fois après le déluge, Deucalion prononce des vers entièrement repris à Rhadamisthe, que ce dernier adresse à Zénobie (sa femme qu'il croyait morte) dans la tragédie de Crébillon père : *Rhadamisthe et Zénobie* (1711) : « Ah ! Je n'en doute plus, au transport qui m'anime. Ma main, tu ne commis que la moitié du crime. »³²² Ces vers sont parodiés par Piron. Donc, cette caractéristique confirme l'hypothèse de Genette selon laquelle la reprise d'une citation pourrait être de nature parodique. En outre, il est évident que les deux personnages (Rhadamisthe de Crébillon et Arlequin de Piron) se trouvaient dans la même situation (les deux ont cru qu'ils avaient perdu leur femme, qui reviennent toutefois l'une et l'autre). Au moment où les femmes apparaissent, les deux hommes ont d'ailleurs la même réaction.

Outre le texte de Crébillon, Piron parodie d'une manière identique certains vers de la tragédie de Marivaux *Annibal* (1720). Dans *Arlequin-Deucalion*, il développe aussi la parodie du texte de Voltaire *Artémire* (1720). Voltaire est d'ailleurs une cible permanente de Piron. Néanmoins, le jugement dépréciatif de Voltaire, qui était son rival au théâtre, est plus ample dans sa pièce *La Métromanie ou le Poète* (1738), où le personnage de Damis tourne en ridicule Voltaire.

Alexis Piron, auteur du monologue mythique *Arlequin-Deucalion*, entretient aussi un rapport avec Molière. Après l'échec de sa pièce *Le Fils ingrat* de 1728, Piron décide de changer

³²¹ *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 11

³²² *Ibid.*, acte II, sc. 3, p. 14 / DE CRÉBILLON, Prosper Jolyot, *Théâtre complète – Tome I (Rhadamisthe et Zénobie)*, Paris, Classique Garnier, 2012, acte III, sc. 5, p. 415

le titre de ce texte afin de favoriser l'accueil positif du public. Il remplace alors le titre *Le Fils ingrat* par *L'École des pères*. Piron a l'ambition de connaître le même succès que les « écoles » de Molière (*L'École des femmes* et *L'École des maris*). Néanmoins, il n'est pas le seul auteur dramatique du XVIII^e siècle à s'inscrire dans cette mouvance. Rappelons-nous que Marivaux donne aussi un titre similaire à sa pièce publiée en 1732 : *L'École des mères*.

2.6. Conclusion sur le ton parodique du Théâtre de la Foire

Il semble bien que le Théâtre de la Foire ait été un théâtre de rupture. Les pièces du maître de la Foire Saint-Laurent et de la Foire Saint-Germain (*Arlequin, roi de Serendib*, *La Ceinture de Vénus*, *Arlequin Hulla ou la Femme répudiée*, *Arlequin Mahomet*, *Le Monde renversé*, *Arlequin, roi des Ogres*, *La Forêt de Dodone*, *La Boîte de Pandore*, *Les amours déguisés*, *La Princesse de Chine*) prouvent bien en effet que l'esthétique dramaturgique d'Alain-René Lesage et de la Foire (on a vu également l'exemple d'Alexis Piron et de son *Arlequin-Deucalion*) ont eu une empreinte profonde sur le théâtre français du XVIII^e siècle. Bien qu'ils fussent souvent outragés par l'autorité et par les théâtres de l'élite aristocratique, les Forains ont réussi à maintenir leur art tout au long du siècle (le siècle de Voltaire, de Marivaux, de Beaumarchais et, conjointement, le siècle de la forte présence des grands classiques - Molière, Racine et Corneille sur la scène théâtrale).

Ces pièces du Théâtre de la Foire ne visaient pas qu'à divertir le public de la Foire. Le but essentiel des auteurs de la Foire, avec Lesage au premier rang, était en fait de développer leur propre critique de la « réalité théâtrale » de l'époque. À travers leurs pièces, Lesage et ses compagnons ont de plus introduit de nombreuses innovations dans le théâtre français comme par exemple : la création de l'opéra-comique, l'amplification du rôle plus ample de la parodie et du vaudeville, le développement du mime lié à la mise en scène des pièces « à la muette » ou à écriteaux et l'ancrage de l'action de certaines pièces dans les espaces autres que la Grèce et la Rome antiques. Le rôle de la parodie dans le Théâtre de la Foire a sans doute influencé les théâtres « privilégiés », qui respectaient strictement les règles classiques. Les forains ont montré que le théâtre ne devait pas se soumettre à des doctrines et que l'art théâtral était indissociable de la liberté artistique. Ils ont assumé à leur manière la mission de Molière (le classique qui à l'opposé des dramaturges contemporains se révoltait contre des règles théâtrales trop strictes) de corriger l'individu ou la société en divertissant. Néanmoins, même si les grands classiques étaient souvent l'objet de l'écriture parodique des Forains, il est certain que Lesage respectait les classiques (les interférences envisagées au-delà des connotations parodiques avec l'œuvre de Molière en témoignent). À travers la parodie de Molière ou bien de Racine, il tentait de mettre en causes les théâtres « privilégiés » essayant constamment de stigmatiser leur expression théâtrale. Tous ces points témoignent d'une forte imprégnation des grands classiques dans le Théâtre de la Foire. Lesage a de toute évidence amplement parodié Molière et Racine. Les brocards, les situations reprises et les proximités des dénominations sont autant d'indices de cette dimension

parodique. Néanmoins, cette dimension n'avait pour but que de réanimer le théâtre « figé » du siècle classique. Il faut mentionner de nouveau Arlequin, le personnage représentatif de *la commedia dell'arte*, qui devient au XVIII^e siècle l'emblème même du Théâtre de la Foire. Toutes les critiques et toutes ces innovations que nous avons évoquées préalablement ont été exprimées par l'intermédiaire de son personnage atypique, qui est resté jusqu'à nos jours la voix la plus fidèle du Théâtre de la Foire.

Les Forains ont donc réussi à montrer au public, à l'autorité et aux théâtres « contraints » par les règles classiques (La Comédie-Française / La Comédie-Italienne / L'Opéra) qu'il était possible de créer une pièce constituée intégralement d'un monologue ou entièrement mimée, qu'un comédien peut être seul sur la scène et que malgré cette caractéristique son spectacle peut connaître le succès (*Arlequin-Deucalion* de Piron), que la danse et le chant sont des segments inséparables d'un spectacle et que cet art pourrait évoluer et pourrait exister sans le respect scrupuleux de la structure classique. En effet, la mission la plus probante du Théâtre de la Foire est de proposer les innovations à une époque où elles ont été souvent rejetées et censurées. Les innovations apportées par la Foire seront progressivement reprises au cours du siècle des Lumières. Comme on l'a mentionné préalablement, l'exemple de Voltaire et de sa tragédie « exotique » en témoigne. Le Théâtre de la Foire reste aussi un théâtre de rupture, tout en étant la source de « continuités »³²³ nouvelles.

³²³ TROTT, David, *Théâtre de Foire à l'époque révolutionnaire : rupture ou continuité*, Prépublication de l'article à paraître dans les actes du colloque international « Révolution française et les arts de la scène, 13-15 juin 2002, Château de Vizille, France

Partie III : Les relations intertextuelles dans le genre tragique et les parodies des tragédies au siècle des Lumières

3.1. La tragédie au XVIII^e siècle

Dans cette séquence, l'objet principal de notre analyse sera l'intertextualité de la tragédie du XVIII^e siècle (dénommée ultérieurement la tragédie postclassique) et de la tragédie classique du siècle de Louis XIV. Nous porterons tout d'abord notre attention sur la tendance d'Hilaire-Barnard de Longepierre (1659-1721) et de Voltaire (1694-1778) à éclipser l'importance des tragédies (*La Médée* et *L'Œdipe*) de Corneille par leurs propres réécritures de ces deux mythes antiques. Nous nous appuierons d'abord sur l'intertextualité de *la Médée* « baroque » de Corneille et de *la Médée* « classique » de Longepierre. Ensuite, nous explorerons les interférences entre *l'Œdipe* de Corneille et *l'Œdipe* de Voltaire. Les réécritures de Longepierre et de Voltaire impliquent certainement la question du prestige au XVIII^e siècle, mais aussi la question de la rivalité entre les deux périodes : classique et postclassique. Cette rivalité apparaît également chez d'autres dramaturges de la même époque. Pour préciser ce point, nous nous pencherons sur *L'Électre* (1708) de Prosper Jolyot de Crébillon³²⁴ (1674-1762), qui tente de dévaloriser *L'Électre* de Longepierre (1702). Ce recours à la réécriture des mythes antiques apparaît particulièrement à la fin du XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e siècle. En fait, cette période est amplement marquée par des tentatives de résurrection des valeurs antiques : « Les premières décennies du XVIII^e siècle voient se développer un véritable débat concernant la possibilité de faire revivre le théâtre antique sur la scène, voire d'en faire un modèle pour une tragédie classique dont l'on commence à redouter l'essoufflement. [...] Elle donne aussi lieu à des expériences scéniques accomplies, qu'il s'agisse de la création de *l'Électre* de Longepierre en 1702, [...] ou des soubresauts de l'élaboration de *l'Œdipe* de Voltaire en 1718. »³²⁵ Néanmoins presque toutes ces réécritures des tragédies sont visées par les parodies du Nouveau Théâtre-Italien, rétabli en 1716. Nous évoquerons par ailleurs les éléments parodiques des pièces du Théâtre-Italien visant *La Médée* de Longepierre et *L'Œdipe* de Voltaire. Pour comprendre cette tendance des auteurs du siècle des Lumières à réécrire les mythes antiques, nous exposerons d'abord les faits concernant la position et les caractéristiques du genre tragique de l'époque.

Le nombre de représentations de Molière au XVIII^e siècle, sa présence à travers les nombreuses réécritures de ses œuvres et l'apparition de Marivaux et de Beaumarchais sur la

³²⁴ Aussi connu sous la dénomination de Crébillon père.

³²⁵ LECHEVALIER, Claire, *L'Imaginaire de la représentation dans « Le Théâtre des Grecs » de Brumoy (1730)*, Anabases [En ligne], 14/2011, mis en ligne le 01 octobre 2014, <http://anabases.revues.org/2162>, p. 75-76

scène théâtrale n'ont quand même pas réussi à détrôner le genre « supérieur » dans la hiérarchie des genres théâtraux : la tragédie. Le genre qu'illustrèrent Jean Racine (1639-1699) et Pierre Corneille (1606-1684) demeure tout au long du siècle des Lumières le grand genre. De nombreux dramaturges se lancent dans la création de tragédies, parce qu'ils reconnaissent à quel point ce genre est prisé à la Cour. En outre, les archives de la Comédie-Française enregistrent une fréquentation bien supérieure aux représentations des tragédies qu'à celles des comédies au XVIII^e siècle. La tragédie antique, revue par les dramaturges français, est un phénomène de mode à l'époque de Racine et de Corneille. Néanmoins, la popularité de la tragédie perdure également à l'époque de Voltaire, qui est surtout reconnu par ses contemporains en tant qu'auteur tragique.

Il faut rappeler que la tragédie est un genre extrêmement codifié. En effet, cette codification naît de la nécessité de régler la tragi-comédie, qui éclipse la tragédie au cours des années 1620. Les hommes de lettres estiment que la tragi-comédie est un genre irrégulier qu'il faut mettre à l'écart en faveur d'un genre plus pur – la tragédie. Les hommes de lettres du siècle de Louis XIV imposent alors les principes classiques. Les règles d'Aristote (*De la poétique*) concernant le texte tragique deviennent de nouveau les codes dramaturgiques que chaque auteur du XVII^e siècle doit appliquer pour respecter la culture classique. Ainsi, Racine et Corneille ne cessent pas de corriger leurs œuvres afin de s'approcher le plus fidèlement de ce modèle aristotélicien. Le classicisme, qui devient le courant dominant au fil du XVII^e siècle, se caractérise par l'imitation de l'Antiquité dans tous les domaines de l'art. Quant au théâtre, la source de l'inspiration est puisée bien évidemment dans la tragédie grecque (Eschyle, Sophocle, Euripide) et dans la tragédie romaine (Sénèque). Roland Barthes note cet impact du théâtre antique dans son article *Le Théâtre grec* : « Au XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, l'œuvre dramatique des anciens Grecs est la source principale où puisent nos dramaturges : non seulement les textes, mais les principes mêmes de l'art tragique, ses fins et ses moyens. »³²⁶ D'après Aristote, la tragédie classique doit être représentée en vingt-quatre heures dans un seul lieu et doit présenter une action complète. Cette règle est connue comme celle des trois unités : l'unité de temps, l'unité de lieu et l'unité d'action. Dans son œuvre *Sophonisbe* (1634), Jean de Mairet (1604-1685) défend la règle des trois unités et « invente le principe du plaisir par la règle. »³²⁷ Il s'appuie sur *De la Poétique* d'Aristote qui estimait également qu'une tragédie pourrait plaire aux

³²⁶ BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III (Le Théâtre grec)*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 84

³²⁷ FORESTIER, George, *Passions tragiques et règles classiques - Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 61

spectateurs à la condition que les règles soient intégralement respectées. Au niveau des règles classiques, il faut aussi que l'intrigue dramatique se déroule progressivement en plusieurs étapes : le prologue, le nœud, le point culminant, les péripéties et le dénouement. Ces étapes apparaissent à travers les actes qui manifestent l'unité de jeu. Les tragédies grecques, romaines et ultérieurement françaises sont composées majoritairement de cinq actes, qui sont, eux aussi, divisés en plusieurs scènes. Conformément au modèle classique, le genre supérieur est obligatoirement écrit en alexandrins, grands vers tragiques, formés de deux hémistiches (ou sous-vers) de six syllabes chacun. La tragédie en prose a subi de fortes résistances au XVII^e siècle. La portée morale de la tragédie, basée sur la vraisemblance et la bienséance, est un des éléments fondamentaux du genre à l'époque antique, mais aussi à l'époque de la tragédie classique en France. En fait, la tragédie antique imposait les règles morales de son époque à travers les actes et les émotions de ses personnages. La tragédie française assume la même mission, mais, certes, en accord avec sa propre actualité. Les personnages de la tragédie classique en France sont identiques à ceux de l'Antiquité, mais ils sont peints avec une certaine nuance liée à l'actualité française. Ainsi, en ce qui concerne le but de la tragédie, Jean Chapelain (1595-1674), contemporain de Mairet, propose *l'imitation parfaite* du monde, qui renvoie en quelque sorte à la *mimésis* d'Aristote : « Donc, le but de l'art est d'imiter le monde, dans tous ses états. C'est la qualité de l'imitation – entendue au sens de rapport entre l'histoire et l'action – que le spectateur puisera un sentiment de vraisemblance dans l'objet représenté (vraisemblance du représenté). »³²⁸ Néanmoins, certains dramaturges du XVIII^e siècle, comme Beaumarchais, ne voient aucun intérêt dans le genre tragique. Par exemple, ce dernier dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) note : « Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran de Péloponnèse. »³²⁹ La crainte et la pitié sont les deux sentiments essentiels de la tragédie antique, qui s'insinuent aussi dans la tragédie classique française. Leur but est de déclencher *la catharsis* aristotélicienne chez les spectateurs. L'auteur de l'œuvre *Passions tragiques et règles classiques – Essai sur la tragédie française* (2003) George Forestier explique qu'une des caractéristiques cruciales de la tragédie classique est le dérèglement des passions (*pathos*), « qui conduit les hommes à détruire les autres ou à se détruire eux-mêmes. »³³⁰ Selon ce spécialiste du théâtre classique, qui se réfère

³²⁸ *Ibid.*, p. 93

³²⁹ MOUSSINAC, Léon, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Le livre Contemporain – Amiot Dumont, 1957, p. 223

³³⁰ FORESTIER, George, *Passions tragiques et règles classiques- Essai sur la tragédie française, op.cit.*, p. 4

aux hypothèses (précédemment évoquées ou citées) d'Aristote, de Mairet et de Chapelain, définit cette tendance du XVII^e siècle à codifier la tragédie comme l'action de « régler le dérèglement ». ³³¹ Plus précisément, ce dérèglement « réglé » est en soi la source du plaisir des spectateurs, c'est-à-dire du déclenchement de la purgation (*catharsis*) de leurs passions (*pathos*). Enfin, suite à cette imposition des normes classiques, Pierre Corneille rejoint ses contemporains en matière de théorie dramaturgique. Dans son texte de 1660 *Trois discours sur le poème dramatique* (*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon la vraisemblance et le nécessaire, Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu*), il s'appuie sur la conception d'Aristote en affirmant que le seul but de la poésie dramatique est de plaire aux spectateurs selon les règles.

Ce concept de la tragédie établi selon les principes d'Aristote perdure au début du XVIII^e siècle. Néanmoins, malgré cette codification rigoureuse, cette époque apporte par la suite des innovations dans ce genre et marque un éloignement progressif du modèle aristotélicien. Il semble bien que les auteurs tragiques du XVIII^e siècle s'efforcent de « dérègler ³³² » ce dérèglement réglé (dans le sens de Forestier) au cours du siècle du Louis XIV. Le résultat de cette prise de distance pourrait être associé à la fameuse querelle des Classiques et des Modernes, entamée à la fin du XVII^e siècle, qui perdure constamment au fil de la première moitié du XVIII^e siècle. En effet, Voltaire et ses rivaux Crébillon père et Antoine Houdar de la Motte (1672-1731) essaient d'expérimenter en matière de tragédie à trois niveaux : la structure, le matériau tragique et les ressorts de l'effet dramatique. Ainsi, La Motte essaie d'établir par exemple la quatrième unité qui est celle de l'intérêt : « L'action est une lorsque l'intérêt suscité se concentre sur le personnage principal. » ³³³ D'ailleurs, Voltaire et La Motte se disputent en permanence sur la question des trois unités. Il faut ajouter que bien que Voltaire soit considéré comme le « Racine moderne », la tragédie *Inès de Castro* (1723) de La Motte marque le plus grand succès du siècle avec environ deux cents représentations. De plus, c'est la première tragédie du théâtre français à être écrite entièrement en prose. À l'opposé de Voltaire, de Crébillon père et de La Motte, Longepierre revendique le style des Anciens lors de la querelle des Anciens et des Modernes. Ensuite, la tragédie « exotique », dont l'action se déroule dans des pays autres que la Grèce et la

³³¹ *Ibid.*, p. 9

³³² Au fil de cette partie, nous emploierons de temps en temps ce terme repris (sous forme modifiée) à la définition de la tragédie par Forestier dans *Passions tragiques et règles classiques- Essai sur la tragédie française*.

³³³ FRANTZ, Pierre et MARCHAND Sophie, *Le Théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2009, p. 57

Rome antiques, se définit comme un sous-genre. Comme nous l'avons mentionné, cette innovation est liée au choix du Théâtre de la Foire. Mais elle prendra surtout de l'ampleur avec Voltaire. En outre, l'influence de l'opéra sur la tragédie est manifeste depuis la fin du XVII^e siècle lorsque Thomas Corneille, le frère cadet de Pierre Corneille, donne *Médée* (1693) à l'Opéra avec la collaboration du compositeur Marc-Antoine Charpentier (1643-1704). Outre le modèle antique, Voltaire tente d'imposer le concept dramaturgique de Shakespeare, qui, à son avis, dépasse celui d'Aristote. Voltaire fait d'ailleurs l'éloge, non sans restrictions il est vrai, de Shakespeare dans ses *Lettres philosophiques* (1734). Le théâtre anglais et ses auteurs surgissent sur le territoire français. Voltaire est aussi le premier traducteur de l'œuvre de Shakespeare en France. Néanmoins, la glorification de Racine est encore très prégnante au XVIII^e siècle. Les tragédies de Racine sont toujours fréquemment représentées, bien que *Le Timocrate* (1656) de Thomas Corneille soit la pièce classique qui a le plus de succès pendant cette période. Il faut aussi rappeler que Voltaire a donné une édition complète des pièces de Pierre Corneille.

Pourtant, les successeurs de Racine et de Corneille (Longepierre, Voltaire, Crébillon père), comme ceux de Molière dans la comédie, restent dans l'ombre de ces deux auteurs tragiques classiques. Malgré leur énorme effort d'originalité, le temps les a après tout classés dans la catégorie des faibles imitateurs de leurs prédécesseurs. La vraisemblance et la simplicité du théâtre de Racine de l'époque classique restent ainsi indétronables jusqu'à nos jours : « C'est la simplicité de l'action et l'élégance de l'expression qui, dans le théâtre grec, charmaient l'élite des contemporains de Racine. »³³⁴ En revanche, le succès de Longepierre, de Voltaire et de Crébillon père ne fut qu'éphémère et leurs tragédies tombèrent dans l'oubli assez rapidement. Ces auteurs postclassiques ont néanmoins tenté de donner un nouveau souffle à ce genre au siècle des Lumières.

³³⁴ AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, op. cit., p. 389

3.2. *La Médée* (1694) de Longepierre et celle de Pierre Corneille (1635)

Le mythe de la magicienne Médée³³⁵ relève certes de la mythologie grecque. Cette descendante directe du Soleil, comme sa cousine Phèdre³³⁶, est mentionnée pour la première fois dans une épopée du V^e siècle av. J.-C. Le nom de l'auteur de cette œuvre reste inconnu jusqu'à nos jours. En ce qui concerne le théâtre, c'est grâce au poète tragique Euripide que le personnage de Médée a vu le jour pour la première fois sur la scène théâtrale en 431 av. J.-C. dans la pièce intitulée *la Médée*. Ce mythe grec a également sa version théâtrale romaine issue de la plume de Sénèque vers 60 ap. J.-C. Pierre Corneille puise bien évidemment l'inspiration pour sa propre *Médée* (1635) dans ces deux pièces écrites à l'époque antique. Les autres réécritures théâtrales de ce mythe, qui précèdent ou suivent celle de Corneille, trouvent leur source dans *la Médée* d'Euripide ou dans celle de Sénèque. Il faut rappeler aussi que la pièce de Corneille n'est pas la première qui mette en scène le mythe de la fameuse tueuse d'enfants dans le théâtre français. Avant lui, Jean de la Pérouse (1529-1554) a donné naissance à Médée en France en 1553. Cet événement marque l'émergence de la tragédie française et la rupture avec les genres médiévaux. Pourtant, nous allons nous pencher par la suite sur l'intertextualité de la *Médée* de Pierre Corneille et celle d'Hilaire-Bernard de Roqueleyne dit Longepierre, écrite à la fin du XVII^e siècle et réimprimée en 1713. Cette dernière est jouée au total cent trente-quatre fois au cours du XVIII^e siècle. En fait, c'est la *Médée* française la plus représentée de toutes pendant cette période. Son succès est notamment dominant en 1728 lors de sa troisième reprise. Quoique le style de Longepierre soit dénoncé par ses contemporains comme médiocre, Longepierre est surtout connu en tant qu'auteur de la *Médée* même dans le milieu théâtral actuel. De son vivant, Longepierre fut également réputé pour ses traductions des œuvres des poètes antiques, Anacréon et Sapho.

³³⁵ Médée est une magicienne originaire de la Colchide, où règne son père Éétes. Elle hérite d'un talent pour la sorcellerie de sa tante Circé et elle est, d'après le mythe, la protectrice de la Toison d'or pour laquelle Jason se rend en Colchide. En fait, Jason (le fils d'Aeson, le roi d'Iolcos en Thessalie) promet à son oncle Pélias, qui s'est emparé du trône de son demi-frère Aeson, qu'il lui apportera la Toison d'or s'il lui rend le trône de son père. Jason arrive avec ses Argonautes en Colchide où il rencontre Médée. Ils tombent amoureux l'un de l'autre. Médée décide de trahir sa propre patrie en lui donnant la Toison d'or et en partant avec lui à Iolcos. Elle même tue son propre frère qui protestait contre les actes de sa sœur. En Thessalie, Pélias refuse de rendre le trône à son neveu Jason. À l'aide de sa magie, Médée tue Pélias et les deux amants sont chassés d'Iolcos par le fils de Pélias. Ils trouvent refuge à Corinthe en Grèce chez le roi Créon. Entre temps, Médée et Jason ont eu deux enfants : Phérès et Merméros. Mais Jason tombe amoureux de la fille du roi Créuse et il décide de quitter Médée. Créon tente de chasser Médée de son royaume. Pour se venger, Médée tue d'abord Créon et Créuse et ensuite tue les enfants qu'elle a eus avec Jason pour le punir de son infidélité. Sur les ailes d'un dragon, elle part chez Égée, le roi d'Athènes, qui lui donne asile.

³³⁶ Dans la mythologie grecque, le Soleil est le père de Pasiphaé (la mère de Phèdre et d'Ariane), et d'Éétes (le père de Médée et d'Absyrtos). Donc, Phèdre et Médée ont une même ascendance.

En 1635, lorsque Corneille écrit *la Médée*, la genèse du classicisme ne fait que commencer. L'impact « culturel » de Richelieu s'impose et c'est l'année de l'inauguration de l'Académie française. Outre les textes critiques de Mairet et de Chapelain, « à la fin des années 1630, deux projets concurrents concernant la poétique théâtrale sont mis en chantier dans l'entourage de Richelieu : *La Poétique* de La Mesnardière et *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac. »³³⁷ En fait, les auteurs des années 1630 sont fidèles au style baroque, qui ne connaît pas encore la réaction classique et son développement. *La Médée* de Corneille représente l'exemple par excellence de l'instabilité littéraire et de l'inconstance en amour, deux motifs caractéristiques de l'esthétique baroque, en passe de fléchir dans les années qui suivent. De plus, Corneille ne respecte pas entièrement l'unité de lieu. Ainsi, le quatrième acte commence par le monologue de Médée dans une grotte magique tandis que les autres scènes se déroulent sur une place publique. Il n'y a évidemment rien là de classique. En revanche, Longepierre essaie de respecter intégralement la règle des trois unités dans sa pièce : « On pourra s'interroger sur les secrètes affinités qui expliquent l'intérêt [...] d'un auteur antiquisant dont l'œuvre illustra avec quelque succès, au cours des années 1680-1700, le retour aux sources grecques de la tragédie. »³³⁸ Le dramaturge lui-même affirme dans sa *Préface de Médée* qu'il a « voulu tenter de donner au Public une Pièce à peu près dans le goût des Anciens »³³⁹.

Quel était l'intérêt exact de la réécriture de *Médée* d'après le modèle d'Euripide et de Sénèque au XVII^e et au XVIII^e siècle ? La réponse pourrait être relative aux pratiques de magie et de sorcellerie, qui existent encore en Europe à cette époque. L'alchimie, le spiritualisme et la fabrication des potions « magiques » sont notamment pratiqués à l'époque médiévale, mais leur présence est palpable également pendant les deux siècles mentionnés. Lors de la Renaissance, le mot « magie » est lié à la philosophie occulte et à l'ésotérisme ; il s'impose également durant l'époque classique et même au siècle des Lumières. La magicienne Médée ne peut qu'évoquer pour le public du temps toute une actualité liée à ce type de pratiques en France ou dans les pays voisins. Outre ce sujet, la question de l'infidélité est très discutée dans les milieux européens cultivés, notamment après la Réforme. Comme on l'a déjà évoqué, les auteurs du XVII^e et du XVIII^e siècle puisent leurs sources dans l'Antiquité, mais leurs tragédies sont également

³³⁷ FORESTIER, George, *Passions tragiques et règles classiques- Essai sur la tragédie française, op.cit.*, p. 73

³³⁸ GHIRON-BISTAGNE, Paulette, *Longepierre, Électre, tragédie (1702)*, Texte établi et présenté par Tomoo Tobar, In : Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n. 1, 1983, p. 96-97

³³⁹ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Préface de Médée* (dans *Théâtre françois ou Recueil des meilleures pièces de théâtre – Tome X*), Paris, Chez P. Gandouin, Nyon père, Valleyre, Huart, Nyon fils, Clousier, 1727, p. 3

marquées par les centres d'intérêt de l'époque. Pierre Brumoy (1686-1742), auteur de l'œuvre *Le Théâtre des Grecs* (1730) développe ainsi un parallèle entre le théâtre antique et le théâtre moderne dans son texte : *Sur le parallèle du théâtre ancien et du moderne* :

Eschyle, Sophocle et Euripide ont un air Athénien, sans se ressembler. Corneille et Racine ont la physionomie Française, sans aucun autre rapport. Il y a plus : car théâtres de la Grèce, de l'ancienne Rome, de l'Italie moderne, de l'Espagne, de l'Angleterre et de la France, ont quelque chose de commun ; mais ils ont en même temps des différences si marquées, qu'une seule scène suffit pour les faire sentir aux moins connoisseurs, même en supprimant le nom du pays.³⁴⁰

D'ailleurs, Brumoy intègre dans *Le Théâtre des Grecs* ses traductions des tragédies antiques avec ses propres remarques et ses textes critiques concernant ce genre. Il remarque en fait que les anciens mettent l'accent sur l'action et la passion tandis que les modernes se focalisent plutôt sur la parole et le discours. Quant aux questions liées au genre tragique, cet ouvrage est considéré comme l'un des textes critiques les plus importants de l'époque.

En ce qui concerne la structure des *Médée* de Longepierre et de Corneille, une légère différence est perceptible. La pièce de l'auteur du XVIII^e siècle est plus brève : 1360 vers et 26 scènes tandis que celle de son prédécesseur compte 1660 vers. Néanmoins, la pièce de Corneille ne comporte que 24 scènes. Par contre, les deux pièces sont également composées de cinq actes. En ce sens, les normes classiques sont respectées dans les deux cas. Il faut préciser que la pièce de Sénèque était composée seulement de 1027 vers. Il est probable que Longepierre s'appuie sur le modèle sénéquin au niveau de la structure de la pièce. Mais, même si la pièce de Corneille est plus longue que celle de Sénèque, l'auteur du XVII^e siècle a précisé que la *Médée* de Sénèque, plutôt que celle d'Euripide, lui a servi de modèle. En revanche, dans sa *Préface de Médée*, Longepierre fait référence à ce dernier point pour se protéger des accusations d'avoir plagié Corneille : « On m'a accusé d'avoir pris plusieurs pensées dans Monsieur Corneille. Mais pour me rendre justice, on devoit avoir dit que Monsieur Corneille ayant pris plusieurs pensées dans Sénèque, j'ai crû pouvoir aussi puiser dans la même source et y en prendre quelques-unes. Voilà la vérité ; et je défie qu'on puisse citer un endroit de cette Pièce qui paroisse emprunté de Monsieur Corneille et qui ne soit pas de Sénèque. »³⁴¹

Les personnages principaux sont identiques dans les deux textes. Le sort de Jason, de

³⁴⁰ BRUMOY, Pierre, *Théâtre des Grecs – Premier Tome/Nouvelle Édition (Discours sur le parallèle du théâtre ancien et du moderne)*, Paris, Chez Cussac, Libraire, rue et carrefour Saint-Benoît, vis-à-vis la rue Taranne, 1785, p. 179-180

³⁴¹ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Préface de Médée, op.cit.*, p. 6

Médée, de Créon et de Créuse occupe entièrement l'intrigue tragique qui se déroule à Corinthe, où le couple est accueilli par le roi Créon après son bannissement de la Thessalie. Il faut seulement préciser que dans la pièce de Longepierre, sous la liste des personnages, la Grèce est marquée comme l'espace de l'action tandis que dans celle de Corneille c'est Corinthe, qui est plus précisément désignée. Pourtant, il s'agit du même lieu (Corinthe est en Grèce) et aussi du même ancrage temporel.³⁴² Néanmoins, les dénominations de certains personnages secondaires sont différentes dans la *Médée* de Longepierre par rapport à celle de l'auteur du XVII^e siècle. Ainsi, Pollux, le meilleur ami de Jason chez Corneille, devient Iphite chez Longepierre. La suivante de Médée se dénomme Nérine dans la pièce de Corneille.³⁴³ En revanche, chez l'auteur du XVIII^e siècle, Nérine devient Rhodope. Le même cas se manifeste avec la suivante de Créuse : Cléone de Corneille se dénomme Cydippe dans le texte de Longepierre. En outre, le personnage d'Égée de l'auteur classique, roi d'Athènes, qui donne asile à Médée après son crime, ne figure pas dans la *Médée* de Longepierre.

L'évolution de l'intrigue tragique est quasi identique dans les deux textes. La pièce s'ouvre avec le dialogue entre Jason et son ami Pollux / Iphite. L'objet de leur conversation est similaire. Jason confie à son interlocuteur l'amour qu'il éprouve dorénavant pour la fille du roi Créon, Créuse, pour laquelle il tente de quitter Médée. L'ami de Jason l'avertit du courroux de Médée qui pourrait aboutir à une fin désastreuse. Le personnage masculin principal essaie de justifier ses actes en se servant de l'exemple de sa première épouse Hypsipyle qu'il a préalablement quittée pour Médée. Dans les deux scènes, Jason tente de faire comprendre à Pollux / Iphite que Médée devrait accepter, comme sa devancière, la vérité cruelle. Dans la *Médée* de Corneille, cette séquence est présentée de la manière suivante :

POLLUX : Dieux ! Et que fera-t-elle ?
 JASON : Et que fit Hypsipyle,
 Que pousser les éclats d'un courroux inutile ?
 Elle jeta des cris, elle versa des pleurs,
 Elle me souhaita mille et mille malheurs ;
 Dit que j'étais sans foi, sans cœur, sans conscience,
 Et laisse de le dire, elle prit patience.
 Médée en son malheur en pourra faire autant :

³⁴² Dans la pièce *La Conquête de la toison d'or* (1661) de Pierre Corneille, qui traite du sort de ces mêmes personnages, l'action se déroule à Colchide, le pays natal de Médée, avant sa vie avec Jason en Thessalie et en Grèce.

³⁴³ D'ailleurs, Corneille est le premier qui donne un nom à ce personnage, car dans les pièces de ses prédécesseurs : Euripide, Sénèque, La Pérouse, la suivante de Médée apparaissait toujours comme La Nourrice.

Qu'elle soupire, pleure, et me nomme inconstant
Je la quitte à regret, mais je n'ai point d'excuse
Contre un pouvoir plus fort qui me donne à Créuse.³⁴⁴

Dans la *Médée* de Longepierre, Jason mentionne également sa première épouse qu'il a rencontrée sur l'île grecque de Lemnos pendant la conquête de la toison d'or. L'exemple d'Hypsipile est utilisé dans les deux scènes pour une raison identique. Il est également perceptible que Jason regrette Médée, mais malgré son regret, il décide de suivre sa voie. Son personnage est psychologiquement le même dans les deux pièces, quoiqu'il soit représenté chez Longepierre avec une cruauté moins intense à l'égard de Médée. Certaines répliques au fil de la pièce en témoignent :

IPHITE : Mais quel sont vos projets ? Que pouvez-vous prétendre ?
JASON : D'écouter ma tendresse, et de tout entreprendre.
L'amour me flatte, Iphite, et croit tout permis. [...]
Je ne puis résister à ces douces amorces,
Et n'ai point oublié comme on fait les divorces.
N'abandonnai-je pas Hypsipile à Lemnos,
Pour chercher la toison et voler à Colchos ?
Et cependant, ami, cette grande conquête,
Valait-elle le prix qu'ici l'amour m'apprête ?
IPHITE : Dieux ! Que fera Médée, et quel affreux courroux
Ne l'enflammera point contre un parjure époux ? [...]
JASON : Je le sais ; cesse de me le dire. [...]
Je saurai la fléchir ; je saurai l'apaiser
Mais à tout son courroux dussai-je m'exposer,
Je n'écoute et ne suis que l'ardeur qui me presse.³⁴⁵

La scène 2 du deuxième acte dans la *Médée* de Longepierre, où Médée converse de son malheur avec sa suivante Rhodope, est une variation de la scène 5 du premier acte de la *Médée* de Corneille. Dans les deux textes, Médée dialogue avec sa suivante et cette dernière essaie d'apaiser la rage et le désespoir de sa maîtresse, qui, quant à elle, ne pense qu'à la vengeance. Le comportement des deux personnages féminins est identique dans la pièce de Corneille et dans celle de Longepierre. La suivante fait un effort pour détourner sa maîtresse de la vengeance, mais Médée la fait taire en rappelant tous les sacrifices qu'elle a faits pour l'amour de Jason. Médée de Corneille (comme celle de Longepierre) évoque surtout la trahison de sa patrie et de son père qu'elle a accomplie pour partir avec Jason lors de sa conquête de la toison d'or. La scène entre

³⁴⁴ CORNEILLE, Pierre, *Médée*, Paris, Éditions Larousse – Petit Classiques, 2013, acte I, sc. 1, p. 28-29

³⁴⁵ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Médée*, Paris, Édition Théâtre classique.fr : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015, acte I, sc. 1, p. 7-8

Médée et Nérine est représentée ainsi chez Corneille :

NÉRINE : Modérez les brouillons de cette violence,
Et laissez déguiser vos douleurs au silence. [...]
MÉDÉE : Tu veux que je me taise et que je dissimule !
Nérine, porte ailleurs ce conseil ridicule ;
L'âme en est incapable en de moindres malheurs,
Et n'a point où cacher de pareilles douleurs.
Jason m'a fait trahir mon pays et mon père,
Et me laisse au milieu d'une terre étrangère,
Sans support, sans amis, sans retraite, sans bien,
La fable de son peuple et la haine du mien :
Nérine, après cela tu veux que je me taise !
Ne dois-je point encore en témoigner de l'aise,
De ce royal hymen souhaiter l'heureux jour,
Et forcer tous mes soins à servir son amour. ³⁴⁶

Suite aux conseils bienveillants de Rhodope, les reproches de Médée dans la version de la pièce de Longepierre attestent que l'auteur du XVIII^e siècle a trouvé une source pour cette scène dans la pièce originale de Corneille. La question de la trahison de la patrie s'y profile aussi :

RHODOPE : Trop indigne de vous après sa lâche injure,
Oubliez un ingrat, dédaignez un parjure.
D'un généreux orgueil vous armant en ce jour...
MÉDÉE : Eh ! Puis-je triompher de mon fatal amour ?
Malheureuse ! Tout cède à mon art redoutable.
La nature se trouble à ma voix formidable.
Tout tremble, tout fléchit sous mon pouvoir vainqueur,
Et je ne puis bannir un ingrat de mon cœur. [...]
Pour lui je trahirais encore père et patrie ;
Pour lui j'immolerais mon repos et ma vie.
D'un tyrannique amour, trop barbare rigueur,
Cesse pour un ingrat de déchirer mon cœur ! ³⁴⁷

Dans la pièce de Longepierre, la scène (sc. 3, acte II) entre Médée et Créon, où le roi bannit la magicienne de son royaume rappelle également celle de la pièce de Corneille (sc. 2, acte II), où la même situation se présente. Le comportement de deux personnages est identique dans les deux pièces comme dans la scène ci-dessus entre Médée et sa suivante.

En outre, certaines ressemblances avec la pièce de Corneille au niveau du langage se

³⁴⁶ CORNEILLE, Pierre, *Médée*, *op. cit.*, acte I, sc. 5, p. 42-43

³⁴⁷ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Médée*, *op. cit.*, acte II, sc. 2, p. 13-14

profilent également dans la *Médée* de Longepierre. La ressemblance langagière la plus marquante est présente dans le monologue de Médée au début de l'acte II : « Jason honteusement me chasse de son lit ! »³⁴⁸ Cette réplique semble être reprise (sous forme modifiée) de la scène d'exposition de la *Médée* de Corneille, où Jason annonce à Pollux ses projets concernant sa vie amoureuse : « POLLUX : Quoi ! Médée est donc morte, ami ? JASON : Non, elle vit ; Mais un objet plus beau la chasse de mon lit. »³⁴⁹ La réminiscence de la réplique de la pièce de Corneille est perceptible dans la réplique de la pièce de Longepierre.

À la fin de la pièce de Longepierre, Médée se venge de la même manière que dans la pièce de son prédécesseur. Créon, Créuse et les enfants de Médée et de Jason meurent de la main de la magicienne. Il faut aussi préciser que Corneille dans sa pièce met en scène une innovation qu'Euripide, Sénèque et La Pérouse n'avaient pas entreprise dans leurs représentations du mythe de Médée. Il s'agit du suicide de Jason. Corneille est en effet le premier qui tue Jason à la fin de sa pièce après que ce dernier a appris tous les crimes de sa femme. Il importe de mentionner ce détail, parce que Longepierre le reprend à la pièce de Corneille. Il est évident que l'auteur du XVIII^e siècle a copié le dénouement de la pièce de Corneille. Le texte de ce dernier était certainement sa seule source pour cet élément étant donné que la mort de Jason ne figurait pas dans les versions théâtrales précédentes du mythe de Médée.

Outre la *Médée* de Corneille, la *Médée* de Longepierre contient aussi de faibles réminiscences de certaines pièces de Racine. Par exemple, l'intervention de Médée dans la scène 2 de l'acte II : « J'aime ; que dis-je, aimer ? J'adore encore Jason. »³⁵⁰ fait penser à celle de Phèdre dans la *Phèdre* de Racine : « J'aime... à ce nom fatal je tremble, je frissonne. J'aime... »³⁵¹ On peut constater que les deux personnages tragiques font une pause dramatique après « J'aime ». En fait, les deux femmes ont peur d'avouer à haute voix leurs sentiments d'amour à l'égard des personnages masculins principaux (Médée pour Jason et Phèdre pour Hippolyte), mais il semble qu'une voix intérieure les pousse à prononcer cette vérité que ni l'une ni l'autre ne veulent entendre. De plus, Médée et Phèdre prononcent, toutes les deux, cet aveu en présence de leurs suivantes. Par ailleurs, la structure de la réplique de Jason dans la scène

³⁴⁸ *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 12

³⁴⁹ CORNEILLE, Pierre, *Médée*, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 29

³⁵⁰ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Médée*, *op. cit.*, acte II, sc. 2, p. 14

³⁵¹ RACINE, *Phèdre*, *op. cit.*, acte I, sc. 3, p. 35

d'exposition : « Je m'enivre à longs traits d'un aimable poison. »³⁵² rappelle la fameuse réplique d'Oreste dans *Andromaque* de Racine : « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne. »³⁵³ La ressemblance sonore entre les verbes *enivrer* / *livrer* rend ce lien entre les deux répliques encore plus perceptible. D'ailleurs, la présence d'éléments du théâtre de Racine dans le théâtre de Longepierre est tout à fait attendue, parce que ce dernier était le disciple de l'auteur classique.

Le classicisme est déjà bien évidemment au sommet de son règne dans le milieu artistique à la fin du siècle lorsque Longepierre écrit sa pièce. Il est évident que le but de Longepierre est de représenter le mythe de Médée en harmonie avec les règles classiques. Ce siècle a déjà connu une *Médée* avec la tragédie de Corneille. Néanmoins, cette pièce présentait des traits baroques. On peut supposer que Longepierre tente d'écrire une nouvelle version de *Médée*, qui serait entièrement considérée comme classique par la critique. Il respecte les règles des trois unités et l'évolution de l'intrigue est conforme aux normes classiques. Or, ce point explique le succès que la *Médée* de Longepierre a connu à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle en comparaison d'autres versions. Comme on l'a déjà précisé, c'est la période de l'apogée du classicisme et sa pièce correspond à toutes les exigences classiques. Mais, d'après toutes ces interférences entre la *Médée* de Corneille et celle de Longepierre, on peut conclure que ce dernier utilise la pièce de son prédécesseur pour son adaptation. Il la purifie des éléments baroques et il la réadapte pour la scène classique. Malgré les légères différences évoquées plus haut entre ces deux pièces, on constate que la pièce de 1694 représente une faible copie de celle de 1635. Les noms et le caractère des personnages identiques, le dénouement repris, les ressemblances langagières, la structure des scènes similaires ne peuvent que justifier le fait que la *Médée* de Longepierre ait été considérée par la suite comme une pièce médiocre. En tout cas, cette version de *Médée* est restée de nos jours dans l'ombre des autres versions, notamment de celle de Pierre Corneille et bien évidemment celle des tragiques antiques.

³⁵² LONGEPIERRE, Hilaire de, *Médée*, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 7

³⁵³ RACINE, *Andromaque*, Paris, Édition Théâtre classique.fr : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015, acte I, sc. 1, p.

3.3. La dégradation parodique de la *Médée* de Longepierre dans *La Méchante femme* (1728) de M. Dominique

En 1728, *la Médée* de Longepierre fait l'objet d'une réécriture parodique intitulée *La Méchante femme*, écrite par Pierre François Biancolleli dit Dominique (1680-1734), Comédien Italien ordinaire du Roi. Ce dernier est le fils de Domenico Biancolleli, comédien qui incarnait Arlequin dans la plupart des pièces de la Comédie-Italienne. Ainsi, le Théâtre-Italien a recours à la parodie des genres classiques comme le Théâtre de la Foire au XVIII^e siècle. Les Comédiens Italiens furent bannis de Paris à la fin du XVII^e siècle. Ils furent en effet accusés de s'être moqués de Madame de Maintenon dans *La Fausse Prude*. La renaissance du Théâtre-Italien en 1716 est marquée par une réorientation de leurs satires. Le Nouveau Théâtre-Italien commence en effet à tourner en ridicule les auteurs « privilégiés » de la Comédie-Française.

D'après Isabelle Dégaque, « le choix du titre est un moment stratégique puisqu'il amorce la réécriture ludique de la pièce parodiée. »³⁵⁴ L'auteur de cette pièce parodique joue en fait avec le caractère de Médée dans le titre. Isabelle Dégaque précise qu'il y a deux types de titres pour les parodies : les titres qui subissent une légère modification du titre de la pièce-cible (par exemple l'*Œdipe travesti*) et les titres qui condensent le contenu ou l'enjeu de la pièce parodiée. Ce deuxième type est désigné par le terme « titre-programme »³⁵⁵. Le titre de *La Méchante femme* est évidemment « un titre-programme », parce qu'il condense l'essentiel du personnage de Médée. Cette parodie est représentée au Théâtre-Italien en 1728, la même année où la pièce « originale » connaît sa troisième reprise. La pièce est composée d'un seul acte divisé en dix-neuf scènes. Dans cette parodie, Médée et Jason se dénomment péjorativement Asmodée et Zonzon. En revanche, l'auteur conserve les noms de Créon et de Créuse, mais Rhodope est devenue Marotte tandis qu'Iphite est dénommée Lépine. L'action de cette réécriture parodique se situe désormais dans la France des campagnes. Créon est le Seigneur d'un village normand, où vivent Asmodée et Zonzon. Le couple a quatre enfants au lieu de deux comme il est indiqué dans la pièce de Longepierre. La tentative de l'auteur vise à dégrader la situation tragique. Selon Genette, le but essentiel de la parodie est en fait : « la transposition d'un texte épique qui le transporterait,

³⁵⁴ DEGAUQUE, Isabelle, *Les Tragédie de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'Œdipe (1718) à Tancredi (1760)*, op.cit., p. 29

³⁵⁵ *Ibid.*

par exemple, du registre noble qui est le sien dans un registre plus familier, voire vulgaire. »³⁵⁶ Ce processus de « familiarisation du texte »³⁵⁷ est étroitement lié à celui de l'adaptation du texte pour un public moins cultivé. En fait, Genette explique ce phénomène de la familiarisation du texte en s'appuyant sur l'exemple d'une parodie de *l'Énéide* de Virgile, le *Virgile travesti*, qui est applicable à la parodie de la tragédie de Longepierre : « Pour le public petit-bourgeois du *Virgile travesti*, si cultivé soit-il, le texte de *l'Énéide* reste un texte doublement lointain, par sa grandeur épique et par sa distance historique. Sa transposition en style « vulgaire » [...] contribue [...] à l'approcher et à l'appivoiser. »³⁵⁸ La parodie visant la *Médée* de Longepierre (ainsi que celle qui vise *L'Œdipe* de Voltaire et toutes les autres hypotextes³⁵⁹ tragiques de l'époque) implique entre autres la tentative d'adapter le texte en langue soutenue aux exigences d'un public de petite-bourgeoisie, qui fréquente majoritairement le Nouveau Théâtre-Italien. Bien évidemment, le style tragique « évite tout mot « bas » [...] et presque toutes ses œuvres semblent être conçues pour une élite, pour « la cour et la ville. » »³⁶⁰

La Méchante femme de M. Dominique n'est la parodie que de la *Médée* de Longepierre. Les autres versions de cette pièce ne sont pas en cause. Certaines répliques et certains fragments repris à la pièce de Longepierre, filtrés par la parodie, en témoignent. La pièce s'ouvre par le dialogue entre Zonzon et Lépine, qui exerce maintenant la fonction de valet. Ce n'est plus son ami comme dans la pièce « originale ». L'objet de leur dialogue est identique à celui de Jason et Iphite dans la *Médée*. Or, Zonzon annonce à son valet qu'il envisage de quitter Asmodée pour la fille du Seigneur du village, Créuse. Néanmoins, le valet critique la décision de son maître. Dans cette pièce, Zonzon est d'une certaine façon soumis à son valet. Il s'agit là d'un élément qui apparaît pour la première fois dans une réactualisation du mythe de Médée et Jason. Il faut rappeler que la position de valet évolue au XVIII^e siècle et qu'elle aboutira à l'apparition du Figaro de Beaumarchais. Néanmoins, cette représentation de la relation maître-valet vise sans doute avant tout à dégrader le rôle de Zonzon infidèle (Jason). En fait, la scène tourne en ridicule la décision de Zonzon de quitter Asmodée notamment à travers les répliques de Lépine. La dimension parodique est d'autant plus accentuée que certaines répliques sont reprises à la scène

³⁵⁶ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, op.cit.*, p. 21

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 83

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ « Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*. » *Ibid.*, p. 13

³⁶⁰ AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, op. cit.*, p. 394

de la pièce « originale ». Par exemple, vers la fin de la scène, Zonzon utilise presque les mêmes expressions que Jason pour expliquer à Lépine sa relation avec Asmodée. Il est conscient du fait qu'Asmodée l'aime et qu'elle lui pardonnera son infidélité. La situation identique est présente dans la *Médée* de Longepierre. De plus, lorsque le personnage de Créuse entre en scène, Zonzon la nomme « ma déesse » tandis que Jason dans la pièce de Longepierre « couronne » sa propre Créuse de l'appellation « ma princesse » :

ZONZON : Je le sais, n'en dis pas davantage ;
Mais aussi, je sais bien qu'elle m'aime à la rage,
Et quand je briserai le conjugal lien,
Contre un époux chéri son art ne pourra rien ;
Je saurai l'apaiser... Mais je vois ma Déesse,
Considère l'objet de l'ardeur qui me presse :
Est-il rien de plus beau que ce jeune tendron ?
Ma femme la vaut-elle ?
LEPINE : Oh vous avez raison.
Cette poulette-là vaut mieux que la Sorcière. ³⁶¹

Dans la pièce « originale », l'intervention de Jason et sa réaction dès qu'il aperçoit Créuse attestent le fait que la scène dans *La Méchante femme* est une copie de celle entre Jason et Iphite. Zonzon coupe aussi la réplique de son valet avec la proposition incise « je le sais » comme le fait Jason avec son interlocuteur. Ensuite, on perçoit en conséquence que les termes : « art », « apaiser », « considérer », « presser » sont récurrents :

JASON : Je le sais ; cesse de me le dire.
Mais de l'amour aussi je sais quel est l'empire.
Plus puissant est son art, plus fort que son courroux,
De Médée en fureur il suspendra les coups.
Elle m'aime, il suffit ; et sa tendresse extrême
Parlera puissamment pour un ingrat qu'elle aime.
Je saurai la fléchir ; je saurai l'apaiser
Mais à tout con courroux dussai-je m'exposer,
Je n'écoute et ne suis l'ardeur qui me presse.
IPHITE : De grâce, examinez...
JASON : Ah ! Je vois ma Princesse.
Considère, à loisir, contemple tant d'appas.
Peut-on la voir, Iphite, et ne l'adorer pas ? ³⁶²

³⁶¹ M. DOMINIQUE, *La Méchante femme* (dans *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy – Tome premier*), Paris, Chez Briasson, Rue Saint – Jacques à la Science, 1838, sc. 1, p. 205

Le début de la deuxième scène est de même repris à la version « originale ». La première réplique de Créuse, qui s’attendait à voir Cléon, prononcée devant Zonzon : « Quoi ? C’est vous ? En ces lieux j’ai cru trouver mon Père. »³⁶³ semble être recopiée de la deuxième scène (acte I) de *Médée* de Longepierre : « Je croyais, en ces lieux, trouver le Roi, mon père. »³⁶⁴ De plus, le dialogue entre les deux amants, qui suit cette réplique, a évidemment pour but de ridiculiser leur relation fondée sur l’infidélité. Dans cette scène, la dernière réplique de Zonzon a probablement pour but de tourner en ridicule la psychologie intéressée et cynique de la femme au XVIII^e siècle. Zonzon espère qu’Asmodée lui pardonnera la trahison pour une certaine somme d’argent :

CREUSE : Il est vrai que mon Père approuve votre flamme,
 Mais cependant, Monsieur, vous avez une femme ;
 J’ai honte d’écouter un homme marié ;
 Je sais trop bien quels font les droits d’une moitié.
 ZONZON : Allez, ne craignez rien, sans regret je la quitte.
 CREUSE : Mais quel sera son sort ?
 ZONZON : Parbleu, j’en ferai quitte
 Pour une pension de quatre ou cinq cents francs. ³⁶⁵

M. Dominique représente Asmodée comme une simple paysanne, mais douée pour les pratiques magiques. À ce niveau, ce personnage parodiant ne diffère pas de sa devancière de Longepierre. Ensuite, sa conversation avec sa servante Marotte dans la scène 5 se présente comme une reprise de celle entre Médée et Rhodope dans la scène 2 de l’acte II de la pièce source. Outre la première réplique qui est fidèlement recopiée, Asmodée pose la question à Marotte, comme Médée à sa servante, concernant le temps du mariage entre Zonzon et Créuse et les deux servantes répondent que cet événement aura lieu « demain » :

ASMDEE : Eh bien, tu vois le prix que me gardait Zonzon,
 Il va donner la main à la Demoisillon.
 Épris de ses appas, déserteur de ménage,
 Le traître m’abandonne... à quand ce mariage ?
 MAROTTE : Il l’épouse demain, les parents sont venus. ³⁶⁶

³⁶² LONGEPIERRE, Hilaire de, *Médée*, op. cit., acte I, sc. 1, p. 8

³⁶³ M. DOMINIQUE, *La Méchante femme*, op. cit., sc. 2, p. 205

³⁶⁴ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Médée*, op. cit., acte I, sc. 2, p. 8

³⁶⁵ M. DOMINIQUE, *La Méchante femme*, op. cit., sc. 2, p. 206

³⁶⁶ *Ibid.*, sc. 5, p. 210

Cette scène représente ainsi explicitement la parodie de la scène originale entre Médée et Rhodope dans la pièce de Longepierre. L'auteur joue avec le registre familier qu'utilise Longepierre dans la pièce parodiée. Il utilise aussi le diminutif « demoisillon » pour Créuse afin d'accentuer sa naïveté et son innocence. Créuse est présentée comme une nouvelle « victime » de la virilité de Jason dans la pièce « originale ». Dans la scène citée plus haut, Lépine utilise aussi le terme ironique « poulette » pour désigner ce personnage féminin.

MÉDÉE : Eh bien ! Tu vois le prix que me gardait Jason ?
L'ingrat couronne enfin sa noire trahison.
Il épouse Créuse, et la pompe s'apprête ;
Tout m'annonce ma mort. Mais à quand cette fête ?
RHODOPE : Madame, cet hymen se célèbre demain. ³⁶⁷

Lors de la même scène, Asmodée recourt à l'exposition de tous les sacrifices qu'elle a faits pour l'amour de Zonzon : « Pour lui, j'ai tout quitté, Père, Mère, Pays... »³⁶⁸ On a vu préalablement que la Médée de Longepierre (même la Médée de Corneille) regrettait son sort après tous les actes qu'elle avait commis pour Jason.³⁶⁹ De plus, elle prononce son aveu d'aimer encore Zonzon avec une pause dramatique identique à celle de Médée³⁷⁰ : « J'aime, que dis-je aimer ! J'adore encore Zonzon. »³⁷¹ Cette réplique est vraisemblablement reprise pour ironiser sur comportement pathétique de Médée dans la pièce parodiée. Ce type de reprises de répliques à la *Médée* de Longepierre pour accentuer cette dimension parodique est perceptible plusieurs fois dans *La Méchante femme* de M. Dominique.

Dans cette réécriture parodique, Asmodée se venge aussi, mais la question de l'infanticide n'apparaît pas. Après avoir tué Créon et Créuse, cette fois c'est Asmodée qui détache Zonzon de ses enfants :

ZONZON : Mais où sont mes enfants ?
ASMODEE : Ne t'en mets point en peine.
Ils sont en pension.
ZONZON : Ah ! Du moins inhumaine ;

³⁶⁷ CORNEILLE, Pierre, *Médée*, op. cit., acte II, sc. 2, p. 13

³⁶⁸ M. DOMINIQUE, *La Méchante femme*, op. cit., sc. 5, p. 210

³⁶⁹ Voir page 199.

³⁷⁰ Voir page 200.

³⁷¹ *Ibid.*, sc. 5, p. 212

Tu devais par quelqu'un me le faire savoir.
ASMODEE : J'ai plus de droits sur eux que tu n'en crois savoir.
Je pars... ³⁷²

Par la suite, Asmodée quitte Zonzon et ce dernier reste seul. Sa réplique marque la fin de la pièce. Il faut préciser de même qu'Asmodée utilise cette fois « le manteau de lit brulant » pour tuer Créuse. Dans la version « originale » de la pièce, elle se sert de « la robe » pour réaliser cet objectif. Enfin, dans la pièce parodiant, un des moments où la dégradation parodique s'avère dominante est celui où Asmodée appelle Créon « petit noble à chaumière »³⁷³.

La Méchante femme de M. Dominique est un exemple probant de la réécriture parodique d'une tragédie au XVIII^e siècle. On rappelle qu'elle a été représentée en 1728, l'année de la troisième reprise de la *Médée* de Longepierre. Globalement, les parodies se créent immédiatement après les représentations des tragédies originales de l'époque. Elles représentent une réponse critique à l'œuvre originale. Comme on l'a vu, *La Méchante femme* critique surtout le registre médiocre et la dimension pathétique de la pièce de Longepierre. L'auteur a de plus recours à l'histoire de Médée et de Jason pour ridiculiser la vie des paysans dans la campagne française au XVIII^e siècle. Le personnage de Créon est sous-tendu par une critique du villageois parvenu de l'époque. Il représente en quelque sorte la version actualisée du personnage principal du *George Dandin* de Molière. En ce qui concerne le lieu de l'action, les parodistes choisissent majoritairement un espace familier aux spectateurs de l'époque. C'est globalement un lieu modeste, qui représente déjà en soi la dégradation de la situation tragique de la pièce-cible.

Les Comédiens-Italiens ont ainsi parodié un grand nombre de tragédies du siècle des Lumières. Ils considèrent en effet que ces auteurs ne sont pas du calibre de Racine ni de Corneille. Néanmoins, leur mission pourrait être une provocation à l'égard des Comédiens-Français. Tout au long du siècle, la tragédie demeure le genre le plus autorisé. Les auteurs de ces parodies tentent en fait d'éclipser l'importance de la tragédie en faveur des « petits » genres comme la parodie. Cette tentative contient ainsi une dimension politique. Après notre analyse de l'intertextualité de *l'Edipe* de Corneille et celui de Voltaire, nous nous pencherons sur un autre exemple de parodie de la tragédie au XVIII^e siècle par le Théâtre-Italien : la parodie de *l'Edipe* de Voltaire.

³⁷² *Ibid.*, sc. 18, p. 233

³⁷³ *Ibid.*, sc. 5, p. 213

3.4. *L'Œdipe* (1718) de Voltaire, une réponse critique à *l'Œdipe* (1659) de Corneille

L'Œdipe de Corneille et *l'Œdipe* de Voltaire sont des tragédies, dont la source se situe dans la pièce antique de Sophocle : *l'Œdipe roi* (représentée entre 430-420 av. J. -C.) Le théâtre français du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle est, comme on l'a précisé plusieurs fois, marqué par la résurgence des valeurs antiques. Dans ce contexte, les deux dramaturges français de la période classique ont recours à la réécriture de la pièce qui leur semble la plus proche de « l'idéal antique » selon Aristote. Par cette réécriture, Corneille et Voltaire envisagent de se rapprocher, eux aussi, du modèle antique. Il s'agit aussi d'obtenir la reconnaissance des élites sociales de leur temps. Par ailleurs, Corneille et Voltaire se mesurent à Sophocle en montrant qu'ils n'hésitent pas à le parfaire. L'un et l'autre s'engagent à corriger les défauts et à déchiffrer les énigmes, qui sont, à leur avis, restées sans réponse chez l'auteur antique. Pour comprendre l'ampleur de la réécriture inhérente à la pièce de Corneille et à celle de Voltaire, il importe tout d'abord de résumer brièvement la pièce de Sophocle.³⁷⁴ Dans *Palimpsestes*, Genette explique le phénomène de l'extension en précisant que les exemples les plus probants de l'augmentation du texte sont les *Œdipe* du théâtre classique français, qui représentent des versions « amplifiées » de la pièce de Sophocle :

Le principal investissement de l'extension se trouve sans doute au théâtre, et particulièrement dans le théâtre classique français, lorsque des auteurs du XVII^e et du XVIII^e siècle ont voulu adapter à la scène « moderne » des tragédies grecques dont le sujet leur semblait admirable, mais insuffisamment « chargé de matière » pour occuper la scène pendant les cinq actes de rigueur. Le cas plus typique est celui d'*Œdipe roi*... »³⁷⁵

³⁷⁴ Dans *l'Œdipe roi* de Sophocle, le roi de Thèbes Œdipe, dont la cité est ravagée par la peste, s'efforce de résoudre le mystère du meurtre de l'ancien roi de Thèbes – Laïus. En fait, Œdipe est devenu roi de Thèbes après avoir anéanti l'usurpateur de la cité – le monstre Sphynx. Par la suite, Il a épousé la femme du roi tué – la reine Jocaste. Néanmoins, le roi actuel est originaire de Corinthe, d'où il est parti après avoir appris la prophétie selon laquelle ce serait lui-même qui tuerait son propre père (le roi de Corinthe – Polybe) et épouserait sa propre mère. Au fil de la pièce, un vieux Corinthien se présente en apportant la nouvelle que Polybe est mort. Œdipe, étonné par le fait que la prophétie ne se soit pas réalisée, apprend progressivement que ses véritables origines sont de Thèbes. En effet, ce dernier est né à Thèbes, mais après la prophétie mentionnée ci-dessus le roi Laïus et la reine Jocaste décidèrent de tuer leur nouveau-né (Œdipe). Mais, le vieillard, auquel cette mission a été déléguée, ne l'a pas réalisée. Il a donné l'enfant à un vieux Corinthien qui l'a conduit chez le roi Polybe. A la fin de la pièce de Sophocle, Œdipe réalise qu'il a, sans le savoir, tué son père Laïus sur son chemin vers Thèbes et qu'il a épousé sa vraie mère Jocaste. De plus, il a conçu avec elle quatre enfants : Antigone, Ismène, Polynice, Étéocle. Après cette découverte terrible, il se crève les yeux.

³⁷⁵ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op.cit., p. 364-365

En fait, au cours du XVII^e et du XVIII^e siècle, une trentaine³⁷⁶ de réécritures de ce mythe apparaissent. Outre *l'Œdipe* de Corneille et celui de Voltaire, il importe de mentionner la tragédie de Folard en 1720 et celle du rival le plus marquant de Voltaire La Motte en 1726. Mais, dans cette partie, nous ne nous pencherons que sur les interférences de la version de Corneille et de celle de Voltaire. Nous constaterons que *l'Œdipe* de Voltaire représente en quelque sorte une réponse critique à *l'Œdipe* de Corneille, mais aussi à celui de Sophocle. Cependant, une tentative de critiquer l'œuvre de l'auteur antique est, comme on l'a évoqué, également perceptible chez l'auteur du XVII^e siècle. Avant d'entamer l'analyse de la pièce de ce dernier, il faut préciser dans quelle perspective les deux auteurs français amplifient *l'Œdipe roi* de Sophocle. L'intrigue des deux pièces se déroule certes à Thèbes après l'avènement d'Œdipe, venu de Corinthe, sur le trône de la cité. Thèbes est de même « maudite » par le malheur et par la maladie. Pourtant, Corneille incorpore à sa version de 1659 l'histoire d'amour de Dircé, fille de Laïus et de Jocaste (c'est-à-dire la sœur d'Œdipe) et de Thésée, prince d'Athènes. L'auteur classique innove en mettant en scène ces deux personnages, qui sont d'ailleurs inexistantes dans la pièce de Sophocle. Dans sa version de 1718, Voltaire reprend cette dimension « amoureuse » à la pièce de son prédécesseur, mais il réalise cet objectif à travers la relation sentimentale qui se développe entre Jocaste et Philoctète, prince d'Eubée. (Dircé et Thésée ne réapparaissent pas chez Voltaire.) Dans l'introduction de leur œuvre *Œdipe : Corneille et Voltaire*, Denis Reynaud et Laurent Thirouin évoquent l'amplification de *l'Œdipe roi* de Sophocle par ces deux séquences amoureuses, l'une réalisée par Corneille et l'autre par Voltaire : « Corneille invente donc « l'heureux épisode de Thésée et Dircé » et Voltaire imagine « le défaut nécessaire du souvenir d'amour entre Jocaste et Philoctète. »³⁷⁷ Les deux critiques affirment également que les pièces des auteurs français : « constituent des réponses aux problèmes techniques posés par cette histoire. »³⁷⁸

L'entreprise de réécriture de la pièce de Sophocle se développe chez Corneille en partie à cause de l'échec qu'il a connu avec sa dernière tragédie *Pertharite* (1652). En réécrivant *l'Œdipe roi*, l'auteur du XVII^e siècle espère obtenir un retour réussi sur la scène. Et c'est bien ce qu'il réussit. *L'Œdipe* de Corneille est représenté à l'Hôtel de Bourgogne en 1659 et les critiques sont

³⁷⁶ Dans la présentation de l'édition *Œdipe, tragédie de Voltaire, suivi d'Œdipe travesti* (Saint-Gély-du-Fesc, Édition Espaces 2002/2008), Isabelle Degauque évoque ce chiffre en se référant à la recherche effectuée par Christian Biet dans *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique* (Paris, Klincksieck, 1994)

³⁷⁷ REYNAUD, Denis et THIROUIN, Laurent, *Œdipe : Corneille et Voltaire*, Université de Saint-Étienne, Collection « Textes et contre-textes » n. 4, 2004, p. 7

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 6

positives. Corneille considère lui-même sa nouvelle œuvre comme un signe majeur de renaissance littéraire et théâtrale dans les années 1650, où, d'après son avis, paraissent « peu de livres considérables ». ³⁷⁹ Par contre, il ne recourt pas explicitement à la critique négative de l'œuvre de Sophocle. Il se considère plutôt comme « le traducteur de ces grands hommes qui m'ont [Corneille] précédé ». ³⁸⁰ Néanmoins, il est évident qu'il se présente de manière implicite comme le « nouveau Sophocle ». La pièce est composée de cinq actes versifiés. Outre le destin d'Œdipe, la pièce traite aussi le destin de sa « sœur sans le savoir » Dircé que le roi actuel destine, pour des raisons politiques, à Aemon, neveu de Jocaste. Mais, Dircé se rebelle contre ce mariage, parce qu'elle éprouve une affection profonde pour Thésée. Dircé est paradoxalement la femme forte qui ose se révolter contre la loi et les décisions d'Œdipe. Pour elle, le nouveau roi n'est qu'un usurpateur qui n'a pas le droit de gouverner sa vie. De même, dans la scène 2 du premier acte, Œdipe propose à Thésée de choisir entre l'une de ses deux filles : Antigone ou Ismène. Malgré cela, le jeune prince est persévérant dans sa décision de rester fidèle à Dircé. Tous ces éléments attestent que Corneille tentait de reconstruire entièrement le mythe d'Œdipe, qui a connu une suite dans le théâtre grec avec *l'Antigone* de Sophocle. Dans cette pièce, Antigone est amoureuse d'Aemon, mais leur relation est violemment combattue par la loi despotique de Créon. Corneille reprend ce récit en liant Dircé et Aemon par la volonté tyrannique d'Œdipe. De plus, Thésée sera le suspect initial pour « la malédiction » de la cité de Thèbes, c'est-à-dire pour le meurtre du roi Laïus. Dans la pièce originale de Sophocle, Œdipe doute premièrement que Créon soit coupable de ce crime, mais comme ce personnage est absent de la pièce de Corneille, ce soupçon est désormais focalisé sur Thésée. Le dialogue entre ce dernier et Jocaste dans la scène 5 de l'acte III en témoigne : « JOCASTE : Êtes-vous l'assassin et d'un père et d'un roi ? THÉSÉE : Ah ! Madame, ce mot me fait pâlir d'effroi. » ³⁸¹ Nous reviendrons sur cette séquence, puisque la situation quasi identique se reproduit dans *l'Œdipe* de Voltaire.

Bien que *l'Œdipe* de Corneille apporte un regard nouveau sur le mythe, la pièce sera l'objet de nombreuses critiques négatives. Ainsi, le contemporain de Corneille François Hédelin, abbé d'Aubignac (1604-1676) proteste fortement contre la pièce de l'auteur classique dans sa *Troisième dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques : sur la tragédie*

³⁷⁹ CORNEILLE, Pierre, *Œdipe (Au lecteur)*, Paris, Édition Théâtre classique.fr : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2014, p. 6

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*, acte III, sc. 5, p. 41

de M. Corneille, intitulée *l'Œdipe*, envoyée à Madame la Duchesse de R (1663). La dissertation de l'abbé d'Aubignac initie d'une certaine façon le développement de la critique théâtrale au XVII^e siècle. L'auteur de *La Pratique du Théâtre* (1657) identifie de nombreux défauts dans *l'Œdipe* de Corneille. Selon D'Aubignac, un des points les plus faibles de la pièce est la présence de fautes langagières. En outre, le rôle de Thésée n'est pas, selon lui, précisément déterminé notamment au sujet de l'investigation que Jocaste mène contre lui au sujet du meurtre de Laïus : « Et quand on soupçonne Thésée d'être le fils de Laïus, et de lui avoir ôté la vie [...], il fallait que ce coupable eût près de quarante ans, de sorte que si Thésée, est supposé assez jeune, pour être si passionnément amoureux de Dircé qu'il renonce à son royaume, il ne peut pas être soupçonné d'avoir tué Laïus ; ou s'il est assez âgé pour cela... »³⁸² D'Aubignac critique aussi le dénouement de la pièce qui est marqué par le mariage entre Dircé et Thésée. En fait, Après être devenu conscient de la férocité de son destin, Œdipe abandonne le projet de marier Dircé avec Aemon. Il semble bien en effet que la fin de cette tragédie cornélienne ressemble plutôt au dénouement d'une comédie. Globalement, le dénouement tragique peint la mort ou l'échec des protagonistes, mais ce n'est pas le cas dans *l'Œdipe* de Corneille. Ce détour cornélien est défini comme inapproprié au genre tragique par D'Aubignac. De plus, cette rupture enlève en quelque sorte la focalisation sur le destin d'Œdipe : « Mais je me contente maintenant d'observer que l'action véritable de cette tragédie est le mariage de Thésée, comme le principal sujet, et que l'histoire d'Œdipe n'en est qu'un épisode. »³⁸³

Par la suite, Voltaire, lui aussi, fera précisément référence à ces trois points faibles de *l'Œdipe* de son prédécesseur dans ses *Lettres écrites en 1719 qui contiennent la critique de l'Œdipe de Sophocle, de celui de Corneille, et de celui de l'auteur*. Voltaire poursuit ici en quelque sorte l'entreprise critique de D'Aubignac. Il considère que la tragédie de Corneille ne mérite pas son succès à cause de tous les défauts déjà identifiés par D'Aubignac. En revanche, il se propose d'écrire sa propre version de la pièce, qui éclipserait, selon lui, non seulement celle de Corneille, mais aussi celle de Sophocle. Dans ses *Lettres* de 1719, il attribue cependant une plus grande valeur à *l'Œdipe* de l'auteur du XVII^e siècle qu'à la pièce originale antique : « Je respecte beaucoup plus, sans doute, ce tragique français que le grec ; mais je respecte encore plus la vérité,

³⁸² D'AUBIGNANC, *Troisième dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques : sur la tragédie de M. Corneille, intitulée l'Œdipe, envoyée à Madame la Duchesse de R (1663)*, dans *Œdipe : Corneille et Voltaire* de Denis Reynaud et Laurent Thirouin, p. 99-127

³⁸³ *Ibid.*, p. 117

à qui je dois les premiers égards. [...] J'ose donc critiquer *l'Œdipe* de Corneille ; et je le ferai avec d'autant plus de liberté, que je ne crains pas que vous me soupçonniez de jalousie. »³⁸⁴ Les remarques que Voltaire expose dans ce texte critique ont évidemment pour but de dégrader les pièces de ses prédécesseurs. Ainsi, Voltaire envisage-t-il d'entreprendre la réécriture de *l'Œdipe*, qui serait, à son avis, meilleure que toutes les versions précédentes. Par sa perfection, elle représenterait à la fois la réponse critique à la pièce de Corneille et à celle de Sophocle. En fait, la réécriture de cette tragédie marquera le début de la carrière théâtrale de Voltaire. C'est la première fois que le jeune Arouet signera du nom de Voltaire. L'auteur, par la représentation de *l'Œdipe* en 1718, revendique en fait sa propre identité littéraire et tente d'obtenir une reconnaissance dans l'univers théâtral de son temps. En effet, d'une part, il envisage de continuer la tradition classique qui s'est imposée à l'époque du Louis XIV : « Voltaire lui-même [...] s'inscrit notablement dans une tradition esthétique remontant au « Siècle de Louis XIV », où la suprématie de la tragédie grecque était défendue par un groupe (plus ou moins homogène) de gens de lettres et par un milieu princier, solidairement. »³⁸⁵ D'autre part, bien qu'il s'efforce de respecter les principes classiques, Voltaire préconise également certaines innovations qu'il développe dans *l'Œdipe*. Néanmoins, cette aspiration à l'originalité éloigne Voltaire de « l'idéal classique ». Son but est en effet de renouveler la scène théâtrale de son temps, qui serait à la fois conforme aux principes classiques et imprégnée d'éléments originaux. Voltaire vise en somme la constitution d'un nouvel art dramatique. Auerbach, lui aussi, fait référence à cette aspiration de Voltaire à la fusion des deux styles : « même chez Voltaire qui tenait fort à ses idées, de sorte que nous devons conclure qu'il se produit un nouveau mélange des styles, à l'inverse de ce que nous avons observé dans le classicisme. »³⁸⁶ Sa tragédie du début de sa carrière théâtrale marque effectivement le premier pas vers la réalisation de cet objectif. Il faut rappeler que Voltaire contribuera ultérieurement à la constitution de la tragédie « exotique » et de la tragédie nationale.

Voltaire, comme Corneille à son époque, connaît un succès immense avec *l'Œdipe*. Il paraît intéressant de mentionner le fait qu'un scandale politique se déclenche après la représentation de cette tragédie. En fait, les représentants des autorités de l'époque supposaient

³⁸⁴ VOLTAIRE, *Lettres écrites en 1719 qui contiennent la critique de l'Œdipe de Sophocle, de celui de Corneille, et de celui de l'auteur*, dans *Œdipe : Corneille et Voltaire* de Denis Reynaud et Laurent Thirouin, p. 189

³⁸⁵ GROSPERRIN, Jean-Philippe, *Résurrections princières de la tragédie grecque à la fin du règne de Louis XIV : L'Électre de Longepierre et l'Iphigénie en Tauride de Malézieu (1713)*, Anabases [En ligne], 2/2005, mis en ligne le 1 juillet 2011, <http://anabases.revues.org/1620>, p. 115-145

³⁸⁶ AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, op. cit., p. 409

que Voltaire, à travers la relation incestueuse entre Œdipe et Jocaste, faisait probablement allusion à celle qui unissait Le Régent Philippe D'Orléans (1674-1723) à sa fille : la duchesse de Berry. Cette rumeur (jamais confirmée) faisait d'ailleurs l'objet de nombreuses conversations dans la société parisienne pendant l'année où Voltaire écrivait *l'Œdipe*. Quoi qu'il en soit, la réception de la pièce en 1718 est si marquante qu'elle mettra à l'écart de façon immédiate celle de l'auteur du siècle classique. Suite à la représentation de la première tragédie de Voltaire à la Comédie-Française, celle de Corneille sera supprimée du répertoire et on ne la jouera plus au cours du siècle. Or, l'objectif du jeune auteur tragique se réalise. Son œuvre détrône celle de l'auteur classique et sa réputation de « Racine moderne » commence progressivement à se construire. Au fil du siècle, cette nouvelle figure du théâtre français de son temps rédigera au total 53 œuvres dramatiques. Son triomphe en tant qu'auteur de théâtre au XVIII^e siècle est gigantesque, mais ce succès ne sera qu'éphémère. À partir du début du XIX^e siècle déjà, ses pièces tomberont progressivement dans l'oubli. Cette décadence ultérieure se produit peut-être spécifiquement à cause du fait que, malgré sa désapprobation vis-à-vis de ces prédécesseurs (on pense à Corneille surtout), il ne pouvait pas se démarquer de leur impact.

Une des tentatives que Voltaire s'efforce de réaliser avec son *Œdipe* est certes le respect des principes classiques. L'objectif est évidemment identique à celui de Corneille en 1659, qui, lui aussi, voulait ainsi se procurer une position méritée dans l'espace théâtral français de l'âge classique. La tragédie est composée de cinq actes en alexandrins. De plus, Voltaire renforce ce retour vers les valeurs antiques en intégrant un personnage collectif caractéristique pour la tragédie antique : le Chœur de Thébains. Cet élément n'était pas présent chez Corneille, mais il faut rappeler que même dans les tragédies considérées comme les plus proches de « l'idéal classique » (telle la *Phèdre*) de Racine le chœur est absent.³⁸⁷ De cette manière, Voltaire tente de susciter l'appréciation bienveillante des critiques favorables aux modèles classiques. Outre la présence du chœur, *l'Œdipe* de Voltaire se caractérise également par la représentation du suicide de Jocaste qui marque la fin de la tragédie. Ce moment dramatique est une innovation apportée par Voltaire, parce que le suicide de la mère / épouse d'Œdipe n'était jamais représenté sur scène dans les versions précédentes. Néanmoins, par cette innovation, Voltaire rejette une des règles majeures du classicisme : la règle de bienséance. Cette règle impose que les scènes de sang, de mort et de violence ne puissent pas être mises en scène. Elles doivent se dérouler dans les

³⁸⁷ Chez Racine, le chœur n'est présent que dans ses deux dernières tragédies : *Esther* (1689) et *Athalie* (1691).

coulisses tandis que le public découvre le déroulement de ces événements sous forme de récits. Mais, la rupture avec cette règle se produisait aussi dans certaines pièces des auteurs du XVII^e siècle. C'est notamment le cas avec la mort de Phèdre à la fin de la tragédie de Racine.

En ce qui concerne enfin les interférences plus précises entre *l'Œdipe* de Voltaire et *l'Œdipe* de Corneille, nous avons déjà insisté sur le fait que les deux auteurs amplifient leur version de ce mythe avec des épisodes d'amour. Corneille réalise son amplification avec l'évocation des amours de Dircé et de Thésée alors que son successeur développe la relation intime entre Jocaste et Philoctète. Mais le lien entre les deux textes dramatiques est encore plus intense dans le sens que dans *l'Œdipe* de Voltaire, l'amoureux de Jocaste Philoctète (l'homologue en quelque sorte de Thésée de *l'Œdipe* de Corneille) sera initialement suspecté d'être le coupable du meurtre de Laïus comme c'était le cas avec Thésée dans la tragédie de 1659³⁸⁸. De plus, les personnages féminins, Dircé de Corneille et Jocaste de Voltaire, refusent de croire à ces accusations. La suspicion à l'égard de Philoctète est exprimée au début du deuxième acte dans le dialogue de Jocaste et d'Araspe, confident d'Œdipe :

ARASPE : Oui, ce peuple expirant, dont je suis l'interprète
D'une commune voix accuse Philoctète [...]
JOCASTE : Qu'ai-je entendu, grands dieux ! [...]
Qui ? lui ! qui ? Philoctète !
ARASPE : Oui, Madame, lui-même.
A quel autre, en effet, pourraient-ils imputer.
Un meurtre qu'à nos yeux il sembla méditer ?
Il haïssait Laïus, on le sait. ³⁸⁹

La structure du dialogue entre Œdipe et Jocaste avant qu'Œdipe comprenne qu'il est le coupable du meurtre de Laïus est quasi identique dans les deux pièces. Le personnage du vieillard thébain Phorbas, présent au moment où Œdipe tue Laïus, exerce le même rôle dans les deux œuvres. Il s'agit plus précisément du personnage qui, en reconnaissant Œdipe, dévoile au protagoniste qu'il est le coupable du meurtre de l'ancien roi de Thèbes. Voltaire emprunte de toute évidence la dénomination et le rôle de ce personnage à la pièce de Corneille, qui, quant à lui, le reprend à *l'Œdipe* de Sénèque. Cette dénomination est absente de la pièce de Sophocle. Le rôle du déchiffreur de cette énigme est exercé par le personnage dénommé Tirésias dans la version de l'auteur grec. De même, on suppose que la dénomination du personnage du vieillard

³⁸⁸ Voir page 210.

³⁸⁹ VOLTAIRE, *Œdipe*, Paris, Édition Théâtre classique.fr : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2008, acte II, sc. 1, p. 12

de Corinthe, Icare chez Voltaire, correspond, avec une légère modification, à la dénomination du même personnage chez Corneille : Iphicrate. Quant au dialogue entre Œdipe et Jocaste mentionné plus haut, il est représenté dans la scène 5 de l'acte IV dans *l'Œdipe* de Corneille. Alors, bien qu'Œdipe soit le meurtrier de son premier époux, Jocaste essaie d'apaiser la peine de son nouvel époux en affirmant que cette nouvelle situation ne déstabilisera pas leur mariage :

ŒDIPE : Ainsi, quelques raisons qui puissent me défendre,
La veuve de Laius ne saurait les entendre. [...]
JOCASTE : Ah ! Je n'en vois que trop qui me déchirent l'âme.
La veuve de Laius est toujours votre femme.³⁹⁰

Une situation identique se présente dans l'acte IV de la réécriture de Voltaire. Les tentatives de Jocaste pour valoriser son rôle actuel d'épouse d'Œdipe malgré le crime de ce dernier font écho à celle du même personnage dans le texte de Corneille. Dans cette séquence, Jocaste éprouve en fait de la pitié pour l'état désespéré d'Œdipe. Ce sentiment est perceptible également chez sa devancière :

ŒDIPE : Quelle pitié pour moi vous intéresse ?
Je dois mourir.
JOCASTE : Vivez, c'est moi qui vous en presse ;
Écoutez ma prière.
ŒDIPE : Ah ! je n'écoute rien ;
J'ai tué votre époux.
JOCASTE : Mais vous êtes le mien.³⁹¹

Il est de plus des vers que Voltaire reprend à *l'Œdipe* de Corneille. La réécriture de Voltaire comprend en effet quatre vers qui sont directement empruntés de l'œuvre de Corneille. Deux de ces quatre vers sont intégralement repris. En revanche, les deux autres ont subi une légère modification. Le premier vers entièrement repris fait référence au Sphinx qu'Œdipe anéantit en répondant de manière exacte à ses énigmes, après quoi il est proclamé roi de Thèbes : « Ce monstre à voix humaine, aigle, femme, et lion »³⁹² Cependant, ce vers est prononcé par Œdipe dans la pièce source tandis que Voltaire le met dans la bouche de Dimas, l'ami de Philoctète. En ce qui concerne la dénomination de ce dernier, elle est de même reprise à la pièce de Corneille. Néanmoins, le rôle de ce personnage dans la tragédie de l'auteur du XVIII^e siècle

³⁹⁰ CORNEILLE, Pierre, *Œdipe, op.cit.*, acte IV, sc. 5, p. 53

³⁹¹ VOLTAIRE, *Œdipe, op.cit.*, acte IV, sc. 3, p. 39

³⁹² CORNEILLE, Pierre, *Œdipe, op.cit.*, acte I, sc. 3, p. 15 / VOLTAIRE, *Œdipe, op.cit.*, acte I, sc. 1, p. 5

diffère de celui qu'il exerçait dans la version précédente : Dimas était le confident d'Œdipe. Comme par coïncidence, dans *l'Œdipe* de Corneille, ce dernier personnage prononce l'autre vers repris par Voltaire dans la scène qui termine la pièce : « Des morts et des vivants semble le séparer. »³⁹³ Cette réplique, qui illustre le destin terrible d'Œdipe, est, par contre, intégrée dans la courte tirade du Grand-Prêtre dans *l'Œdipe* de 1718. Dans ses *Lettres* de 1719, Voltaire reconnaît implicitement qu'il a repris ces vers à *l'Œdipe* de Corneille. Dans la séquence des *Lettres*, où il expose l'analyse de sa propre tragédie, il se justifie au sujet de ces deux reprises : « Je n'ai point fait scrupule de voler ces deux vers, parce qu'ayant précisément la même chose à dire que Corneille, il m'était impossible de l'exprimer mieux ; et j'ai mieux aimé donner deux bons vers de lui que d'en donner deux mauvais de moi. »³⁹⁴

Néanmoins, il nous paraissait intéressant d'examiner la présence éventuelle d'autres vers de la tragédie de Corneille que Voltaire a repris peut-être inconsciemment dans son texte. Malgré la désapprobation de Voltaire à l'égard de Corneille, la pièce de ce dernier est cependant régulièrement mise en scène jusqu'à ce que Voltaire propose sa version. Il est probable que Voltaire ait été sous l'influence d'une lecture récurrente du texte de Corneille. Puisqu'il se proposait de rédiger une pièce qui soit une réponse critique à la version précédente, on peut supposer que Voltaire essayait d'orienter son texte en fonction des défauts de celui de Corneille. Nous avons encore identifié deux vers, partiellement modifiés, que Voltaire a probablement repris à Corneille de manière involontaire. Le premier vers identifié est prononcé dans les deux textes par le vieillard de Corinthe (Iphicrate chez Corneille / Icare chez Voltaire), qui expose à Œdipe la mort de son père « adoptif » Polybe. C'est d'ailleurs le personnage-clé du récit qui éveille en effet le doute du protagoniste au sujet de ses origines. Le vieillard est conscient du fait qu'Œdipe n'est pas le fils de Polybe. Par ses énonciations métaphoriques, il suggère à Œdipe de comprendre la vérité de son existence. Suite à la mort de Polybe, Œdipe est supposé être l'héritier du trône de Corinthe. Pourtant, puisqu'il est en réalité le fils de Laïus, le trône corinthien ne lui appartient pas. Dans la pièce de Corneille, Iphicrate aide le protagoniste à déchiffrer ce mystère de la manière suivante : « Mais il n'est plus de sceptre à Corinthe pour vous. »³⁹⁵ Dans la même séquence de la pièce de Voltaire, l'équivalent d'Iphicrate, Icare, exprime une idée identique en

³⁹³ *Ibid.*, acte V, sc. 9, p. 68 / *Id.*, acte V, sc. 6, p. 50

³⁹⁴ VOLTAIRE, *Lettres écrites en 1719 qui contiennent la critique de l'Œdipe de Sophocle, de celui de Corneille, et de celui de l'auteur*, dans *Œdipe : Corneille et Voltaire* de Denis Reynaud et Laurent Thirouin, *op.cit.*, p. 189-210

³⁹⁵ *Ibid.*, acte V, sc. 2, p. 57

recourant également au terme métaphorique « sceptre », qui en effet désigne l'héritage du trône : « Du sceptre de Polybe un autre est l'héritier. »³⁹⁶ De plus, on remarque que la réplique d'Iphicrate et celle d'Icare, dont le sens est exactement identique, sont prononcées, probablement par hasard, dans la même scène du même acte dans les deux textes : la scène 2 de l'acte V. Pour justifier l'hypothèse que Voltaire a repris cette séquence directement à Corneille, on a consulté les versions de la pièce des auteurs antiques : Sophocle et Sénèque. Dans aucune de ces deux tragédies, cette énonciation, dont le but est de dévoiler à Œdipe ses origines, n'est exprimée à travers la métaphore du « sceptre ». Par ailleurs, il semble bien que Voltaire reprenne cette idée à la tragédie de son prédécesseur. Par la suite, l'autre vers identifié ne comporte en fait que le verbe « vivre » à l'impératif employé successivement par les deux personnages féminins : Dircé de Corneille et Jocaste de Voltaire. Cette réplique est prononcée dans le même contexte dans les deux pièces. Lorsqu'elle converse avec Thésée, Dircé s'efforce de détourner son amant de ses sombres réflexions et d'éveiller de nouveau en lui l'envie de vivre: « DIRCÉ : Vivez, prince ; vivez. [...] Laissez-moi donc mourir. »³⁹⁷ Dans la réécriture de Voltaire, la même situation se manifeste : Œdipe est obsédé par la mort à cause de son crime tandis que Jocaste, comme sa devancière, essaie d'adoucir son remords : « JOCASTE : Vivez... ŒDIPE : Moi, que je vive ! Il faut que je vous fuie. »³⁹⁸ L'interférence entre les dialogues cités est nettement perceptible.

Il est tout à fait certain que Voltaire avec son *Œdipe* tente d'éclipser la tragédie de Corneille. Voltaire construit en effet sa célébrité grâce à la réécriture de ce mythe. Par contre, malgré le respect presque total des règles classiques et quelques caractéristiques originales, il est évident que sa tragédie constitue une reprise de la pièce de 1659. Cette reprise est notamment évidente dans l'amplification qu'il effectue avec l'épisode d'amour entre Jocaste et Philoctète qui fait écho à celui de Dircé et de Thésée. Voltaire procède au même déplacement que Corneille en rejetant dans l'ombre l'intrigue principale de la tragédie (le destin d'Œdipe) et en « dérèglant » la simplicité de l'intrigue tragique. Les similitudes du langage et de la versification rapprochent encore les deux textes. C'est peut-être l'ensemble de ces similitudes qui explique le caractère éphémère de *l'Œdipe* de Voltaire. Cependant, la version de Corneille, elle aussi, ne restera pas ancrée dans le répertoire des théâtres français. Le projet de deux auteurs français a été identique : il s'agissait pour l'un comme pour l'autre de surpasser les pièces de leurs

³⁹⁶ VOLTAIRE, *Œdipe*, *op.cit.*, acte V, sc. 2, p. 43

³⁹⁷ CORNEILLE, Pierre, *Œdipe*, *op.cit.*, acte II, sc. 4, p. 28

³⁹⁸ VOLTAIRE, *Œdipe*, *op.cit.*, acte IV, sc. 3, p. 40

prédécesseurs. Ni la pièce de Corneille, ni celle de Voltaire ne maintiendront ce succès jusqu'à nos jours. La raison pour laquelle cet oubli s'est produit tient sans doute à la puissance « cathartique », que seule l'originalité du théâtre antique a pu maintenir jusqu'à présent avec *l'Edipe roi* de Sophocle.

3.5. Le travestissement de *l'Œdipe* de Voltaire par le Nouveau Théâtre-Italien

La prétention qu'a manifestement eue Voltaire d'égaliser Racine est la cible de nombreuses parodies du Nouveau Théâtre-Italien. De plus, le public des théâtres « privilégiés » est ravi de pouvoir rire des versions parodiques des spectacles de la Comédie-Française. De ce fait, la division entre les théâtres « privilégiés » et les théâtres « plébéiens » n'est nullement étanche. En effet, une duplicité du public se construit au fil du siècle notamment grâce au Théâtre de la Foire et au Nouveau Théâtre-Italien : « Les mêmes spectateurs qui applaudissaient à tout rompre au spectacle de Voltaire se précipitaient ensuite chez les Italiens, ou chez les Forains, pour s'amuser à voir parodier ce qui les avait émus. »³⁹⁹ Nous nous sommes déjà penchés sur la parodie de la *Médée* de Longepierre : *La Méchante femme* par l'auteur du Théâtre-Italien M. Dominique. Dans cette séquence, nous envisagerons les éléments parodiques de la réécriture de *l'Œdipe* de Voltaire dans *l'Œdipe travesti* (1719), œuvre elle aussi de M. Dominique. Cette œuvre n'est pas la seule parodie des œuvres tragiques de Voltaire. Comme l'on a déjà évoqué, les tragédies du « Racine moderne » firent constamment l'objet des réécritures parodiques des Italiens et des forains : *Prologue d'Artémire* (1720), parodie de *l'Artémire* (1720), *Les Quatre Mariannes* (1725), parodie de la *Marianne* (1725), *Le Bolus* (1731), parodie du *Brutus* (1730) et *Les Sauvages* (1736), parodie d'*Alzire* (1736), *Les Magots* (1756), parodie de *L'Orphelin de la Chine* (1755) ... Les auteurs de ces parodies tentent de rester anonymes pour se protéger d'éventuelles accusations de l'auteur des pièces cibles. Quant aux auteurs qui n'ont pas recours à l'anonymat, outre M. Dominique, il faut mentionner : Biancolelli et Romagnesi. Ce sont ces derniers qui ont signé la parodie du *Brutus* : *Le Bolus*. Nous constatons que toutes ces parodies sont créées immédiatement après la représentation des pièces originales. Le but du Nouveau Théâtre-Italien est évidemment d'amuser son public en ridiculisant les créations théâtrales d'actualité. De plus, par ses réécritures parodiques, les auteurs italiens, comme leurs homologues forains, envisagent de cibler les points faibles des pièces parodiées en développant ainsi un nouvel art dramatique, qui ne s'appuie pas sur les principes classiques. Ainsi, les tragédies de Voltaire, dont l'objectif est de créer des œuvres qui correspondent à « l'idéal classique » mais qui se caractérisent aussi par leur originalité voltairienne, sont amplement parodiées par les Italiens. L'une des parodies qui eut le plus de succès fut celle de *L'Œdipe*.

³⁹⁹ DEGAUQUE, Isabelle, *Œdipe, tragédie de Voltaire, suivie d'Œdipe travesti, parodie de Dominique*, Saint-Gély du Fesc, Éditions Espaces, 2008, p. 13-14

Le titre de la parodie *L'Œdipe travesti* évoque immédiatement un « rabaissement burlesque »⁴⁰⁰ du héros voltairien. L'action de cette parodie est, comme c'était le cas avec *La Méchante femme*, située en France rurale, plus précisément au Bourget. Mais, à l'opposé de la parodie des Comédiens Italiens analysée précédemment, les dénominations de presque tous les personnages sont marquées par une transformation complète. Asmodée et Zonzon représentaient des versions parodiques légèrement modifiées de Médée et de Jason. Dans *l'Œdipe travesti*, les dénominations originales sont intégralement remplacées par des dénominations inspirées de celles de la *commedia dell'arte*. Néanmoins, chaque personnage de la pièce originale de Voltaire possède son propre équivalent parodique dans le texte de M. Dominique :

<i>L'Œdipe travesti</i> (1719) de M. Dominique	<i>L'Œdipe (1718) de Voltaire</i>
Colombine	Jocaste
Claudine (servante de Colombine)	Égine (confidente de Jocaste)
Scaramouche (garçon de cabaret)	Araspe (confident d'Œdipe)
Trivelin (mari de Colombine)	Œdipe (mari de Jocaste)
Finebrette	Philoctète
Le Magister du village	Le Grand-Prêtre
Lucas (paysan) + plusieurs paysans	Chœur de Thébains
Simon (vieillard)	Phorbas (vieillard thébain)
Guillaume (cuisinier de Montmartre)	Icare (vieillard de Corinthe)

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 17

Blaise (ami de Finebrette)	Dimas (ami de Philoctète)
----------------------------	---------------------------

Tableau 3 : Les dénominations des personnages dans l'*Œdipe* et dans l'*Œdipe travesti*

En ce qui concerne cette équivalence, nous percevons que seule la dénomination des personnages Finebrette et Claudine font écho à celles de leurs homologues de la pièce-cible : Philoctète / Égine. Pour préciser les rôles des personnages secondaires de la parodie, il faut souligner le fait que celui de Scaramouche correspond nettement à celui d'Araspe. Outre son rôle de confident du personnage principal, au début de la pièce Scaramouche a recours, comme son équivalent de Voltaire, à l'accusation de Finebrette pour le meurtre de l'ancien maître du village : Pierrot (la dénomination péjorative inspirée de la *commedia dell'arte* pour Laïus) : « Oui tous nos paysans accusent Finebrette... »⁴⁰¹ De plus, les deux vieillards Simon et Guillaume exercent des rôles identiques à celui de Phorbas et du vieillard de Corinthe : le premier venant du Bourget (Thèbes) cède l'enfant « maudit » (Trivelin) au deuxième, qui vient de Montmartre (Corinthe). Au fil de la pièce, ils se rencontrent et ils se reconnaissent l'un l'autre. Suite à cette rencontre, Trivelin réalise qu'il a sans le savoir commis deux crimes : le parricide et l'inceste. Le personnage autoritaire du Grand-Prêtre de Voltaire est remplacé par son équivalent parodique : Le Magister du village. En fait, ce dernier apprend, comme son prédécesseur, la raison pour laquelle leur village est hanté par le malheur et par la maladie. Cette découverte est représentée comiquement dans la parodie : « L'Ombre du grand Pierrot a paru dans mon lit. »⁴⁰² Enfin, les interventions des paysans dirigés par Lucas font écho à celles du Chœur de Thébains. Ce personnage collectif exige de savoir qui est le coupable de la férocité de leur sort. Cette insistance rappelle celle du Chœur chez Voltaire. On suppose qu'à travers cette séquence M. Dominique tentait de dégrader un des éléments les plus caractéristiques de la tragédie antique et plus précisément l'essai de Voltaire d'intégrer cet élément dans sa tragédie de 1718.

L'intrigue d'amour entre Jocaste et Philoctète, par laquelle Voltaire amplifie sa tragédie, est notamment dégradée dans la parodie de M. Dominique. En effet, ce dernier met en scène les points faibles identifiés par les critiques. Par cette focalisation sur les défauts de la pièce de Voltaire, il espérait probablement avoir plus de succès auprès du public de l'époque (et parallèlement de la critique). L'histoire intime entre Colombine et Finebrette est librement développée de manière plus ample. Cette amplification est essentiellement due à l'insertion des

⁴⁰¹ *Ibid.*, sc. 2, p. 95

⁴⁰² *Ibid.*, sc. 6, p. 103

séquences consacrées à des récits d'enfance que Finebrette narre à son compagnon Blaise :

FINEBRETTE : [...] Pour Colombine, ami, j'en ai toujours dans l'aile.
Dès nos plus jeunes ans nous nous aimions tous deux,
Et nous jouions ensemble à mille petits jeux.
Ah ! Qu'elle était alors sémillante, badine !
Et cependant malgré sa jeunesse enfantine,
Elle aimait le solide, et déjà l'on voyait
Que la condition de fille l'ennuyait.⁴⁰³

De plus, après avoir appris la mort de Pierrot, Finebrette est marqué par les réactions exprimant la joie, mais il apprend par la suite l'existence d'un nouvel obstacle : Colombine est désormais la femme de Trivelin, héros qui a battu le loup (l'équivalent du Sphinx), qui désolait le village. De même, l'auteur du Théâtre-Italien critique de manière comique l'erreur de Voltaire concernant la « disparition » brusque de Philoctète de la tragédie. Cette critique apparaît dans la scène 6 de *l'Œdipe travesti*, où, lors de sa dispute avec Trivelin, Finebrette énonce explicitement qu'il disparaîtra de leur village : « Je me retire, adieu, vous ne me verrez plus. »⁴⁰⁴

La dimension sexuelle est également un moyen par lequel l'auteur de ce texte du Nouveau Théâtre-Italien s'efforce d'atteindre des effets comiques et parodiques. Cette dimension est notamment perceptible avec le personnage de Colombine, qui est explicitement présentée comme une femme « dévoratrice » d'hommes. En réalité, dans *L'Œdipe* de Voltaire, on constate que Jocaste maintient une relation intime à la fois avec Œdipe et Philoctète. Dans *l'Œdipe travesti*, M. Dominique filtre la dégradation comique de cette relation dupliquée, mais il amplifie la critique de la sexualité de Colombine. Cette dernière est au début présentée comme une femme frivole qui maintient une relation parallèle avec Pierrot et avec Finebrette. Aussi, M. Dominique insiste de plus sur le fait que Colombine se marie avec un autre homme immédiatement après la mort de son premier mari. Lors du dialogue entre Finebrette et Colombine, l'auteur fait allusion à la sexualité dévorante de cette dernière : « Deux maris ! cadedis, vous êtes prévoyante. Je ne vous blâme pas, chacun sent son besoin. »⁴⁰⁵ Dans ce contexte, si on implique enfin la nature incestueuse de la relation entre Colombine et Trivelin, nous pouvons tirer la conclusion que la critique du personnage de Jocaste par l'auteur italien repose particulièrement sur le plan sexuel :

⁴⁰³ *Ibid.*, sc. 1, p. 93

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. sc. 6, p. 106

⁴⁰⁵ *Ibid.*, sc. 4, p. 99

« Est-il un plus cruel destin ! Quoi j'ai pu dans mon lit recevoir Trivelin. »⁴⁰⁶ Cette dimension implique en effet la question du cocuage, souvent ridiculisée par Molière. Le terme « moliéresque » est même intégré dans la réplique de Colombine, qui exprime la prophétie concernant le destin atroce de Trivelin : « Ton fils tuera Pierrot, et ce fils téméraire [...] fera cocu son père. »⁴⁰⁷ Dans la pièce originale de Voltaire, l'évocation de la sexualité de Jocaste est implicite mais omniprésente. Voltaire déroge à la pureté de la tragédie classique, où les éléments érotiques sont généralement absents. La tragédie postclassique introduit en fait cette dimension pour se distinguer de la tragédie de Racine. Auerbach témoigne de cette rupture dans son texte critique : « À l'époque classique, [...], cette forme d'érotisme n'apparaît même pas dans la comédie. [...] Au XVIII^e siècle, intimité érotique et sentimentale se confondent... »⁴⁰⁸

Le « rabaissement burlesque » du personnage de Jocaste se profile à travers cette dimension sexuelle tandis que celui d'Œdipe est atteint par l'évocation de son alcoolisme. En fait, M. Dominique dégrade ce mythe en représentant un Trivelin ivre qui tue Pierrot :

TRIVELIN : J'étais ivre en un mot, mon camarade aussi.
Je marche donc vers eux, et comme un étourdi.
J'arrête des bidets, la fougue impétueuse :
Les voyageurs saisis, sous ma main furieuse,
Succombent à l'instant, et sont percés de coups,
Ils tombent à mes pieds...⁴⁰⁹

Ainsi, *L'Œdipe travesti* de M. Dominique est donc primordialement la réécriture parodique de *l'Œdipe* de Voltaire. Le caractère éphémère du succès de sa tragédie est en quelque sorte anticipé par le Nouveau Théâtre-Italien. Cette institution identifie les points faibles de son œuvre tragique et les désigne nettement dans sa parodie. Dans ce sens, les parodies du Théâtre-Italien et du Théâtre de la Foire constituent en fait des critiques théâtrales « scéniques ». De plus, leur tendance à parodier Voltaire est marquée par une sorte de révolte, qu'ils éprouvent à l'égard du théâtre s'appuyant strictement sur les principes classiques. Comme les Forains, ils tentent de marquer une rupture avec les modèles classiques et de proposer des productions dramatiques d'un type nouveau. Cette distance critique à l'égard des normes classiques est également implicite

⁴⁰⁶ *Ibid.*, sc. 14, p. 123

⁴⁰⁷ *Ibid.*, sc. 7, p. 110

⁴⁰⁸ AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, op.cit., 398

⁴⁰⁹ *Ibid.*, sc. 7, p. 113

dans la dernière scène de *L'Œdipe travesti*, où Trivelin revient sur scène, après s'être crevé les yeux, accompagné d'un petit garçon. Cette séquence n'apparaît pas dans la pièce de Voltaire. En effet, par ce motif, M. Dominique évoque le mythe original d'Œdipe, qui s'est aveuglé après avoir appris la vérité sur son destin de parricide et d'inceste. Dans cet état, Œdipe revient sur scène à la fin de la version originale de Sophocle, mais la scène où il est accompagné par sa fille Antigone est présentée comme une sorte de suite antique de ce mythe dans *l'Œdipe à Colone* (401 av. J. C.), pièce elle aussi de Sophocle.

3.6. *L'Électre* (1702) de Longepierre au goût des Anciens et *L'Électre* (1709) de Crébillon père au goût des Modernes

Le début du XVIII^e siècle est marqué par la querelle des Anciens et des Modernes. Certains auteurs, comme Longepierre, s'efforcent de maintenir le style des auteurs antiques. L'exemple de sa *Médée* de 1694 en témoigne. Par la réécriture de la tragédie d'Euripide, Longepierre, disciple de Racine, se proposait d'offrir au théâtre français une pièce plus conforme aux principes classiques que ne l'était la version de Corneille. C'est ce même objectif qu'il poursuit avec son *Électre* en 1702. En réécrivant ce mythe, traité déjà par les trois dramaturges grecs (Eschyle (*Les Choéphores*), Sophocle (*L'Électre*) et Euripide (*L'Électre*)), Longepierre tente de rester fidèle jusqu'au bout au style ancien. Par là même, il envisage aussi de stigmatiser toute tentative de modernité de l'époque : « *L'Électre* de Longepierre serait une gageure rétrograde, trop tournée vers l'Antiquité en faisant fi du goût moderne. »⁴¹⁰ En fait, cet auteur dispose du soutien de la Princesse de Conti (1666-1739, fille de Louis XIV), qui exige de voir *L'Électre* représentée à la Cour. Son rôle de mécène est en effet du même ordre que celui de la duchesse de Maine, qui protège Nicolas de Malézieu pour ses représentations des pièces de Molière et de *L'Iphigénie en Tauride* à Sceaux. L'objectif essentiel de cette dernière pièce en 1713 est aussi de montrer au public une tragédie purement classique pendant cette époque conflictuelle des Anciens et des Modernes.

Il importe de souligner que le mythe d'Électre⁴¹¹ n'a été représenté au théâtre qu'une seule fois au cours du XVII^e siècle. Il s'agissait de la version (1677) de Jacques Pradon (1644-1698), dont le texte n'a jamais été sauvegardé. Électre, à cause de sa cruauté parricide, ne pouvait être acceptée à l'âge classique. Ce sujet tragique mettant en scène deux enfants (Électre et Oreste), tuant leur propre mère (Clytemnestre), était trop étranger à l'impératif de bienséance. Cependant, Longepierre, soutenu par la Princesse de Conti, prend la décision de « ressusciter » finalement Électre au théâtre français. Mais sa décision implique, comme il l'a fait avec la *Médée*

⁴¹⁰ BARBAFIERI, Carine, *L'épisode amoureux ou comment s'en débarrasser : Révérence des Anciens et Modernité dans l'Électre de Longepierre*, Dix-septième siècle 2005/4, n. 229, p. 714-730

⁴¹¹ Électre et son frère Oreste, qui est de retour à Mycènes (Oreste est élevé loin de son pays d'origine), ressentent la nécessité morale de venger la mort de leur père Agamemnon. Ce dernier a en fait été exécuté par sa propre épouse Clytemnestre et son amant Égisthe, qui ont choisi cette voie sanglante pour s'emparer du trône de leur victime. Par ce meurtre, Clytemnestre venge en même temps sa fille Iphigénie, qu'Agamemnon a sacrifiée pendant la guerre de Troie. Oreste, soutenu par Électre (après qu'il lui a dévoilé son identité), tue Égisthe et Clytemnestre pour être ensuite poursuivi par les Erinyes, les déesses du remords.

quelques années auparavant, un strict respect des règles classiques. Après un certain nombre de représentations de *l'Électre* pour la Princesse de Conti à Versailles en 1702, cette réécriture de Longepierre sera de nouveau représentée en 1719 au théâtre du Palais-Royal. Néanmoins, cette reprise connaît un échec, parce que le public parisien de cette année apprécie déjà un style plus moderne. La pièce classique de Longepierre, « qui ne présenterait d'intérêt qu'en ce qu'il renseigne sur les goûts du public au tout début du XVIII^e siècle »,⁴¹² est déjà considérée comme dépassée en 1719. Cet échec de Longepierre était en fait plus attendu après la création de la version de *l'Électre*⁴¹³ par Crébillon père en 1708, qui correspondait davantage aux exigences « modernes » du public.

Nous comparerons ici ces deux réécritures du mythe d'Électre du début du XVIII^e siècle. Nous tenterons tout d'abord de montrer que *l'Électre* de Longepierre présente certains traits modernes avant de dégager les points communs des deux réécritures du mythe. Enfin, nous identifierons les éléments modernes de la tragédie de Crébillon père par l'intermédiaire desquels cet auteur tente d'éclipser la tragédie classique de Longepierre. En somme, cette comparaison nous aidera à comprendre la rivalité qui se construit entre un dramaturge « ancien » et un dramaturge « moderne » au cours de la première décennie du XVIII^e siècle.

L'Électre de Longepierre est une tragédie « antiquement » simple, qui respecte entièrement la règle des trois unités. Outre les cinq actes et les alexandrins, l'auteur essaie au maximum de simplifier l'action en ne se focalisant que sur le sort d'Électre, qui attend le retour d'Oreste pour venger son père. Il n'ajoute aucun épisode d'amour à l'opposé de Corneille et de Voltaire, qui amplifient leurs réécritures de *l'Œdipe* par l'évocation des relations amoureuses de comparses. Nous remarquerons ultérieurement que Crébillon père recourt également à ce processus d'ajout de perspectives intimes dans son *Électre* pour se distinguer du disciple de Racine : « *L'Électre* de Longepierre est la première tragédie à sujet profane dépourvu d'une intrigue amoureuse (aux antipodes de ce qu'opérera Crébillon). »⁴¹⁴ Dans les tragédies des dramaturges antiques, il n'y avait pas non plus d'épisodes annexes. Or, Longepierre évite consciemment toute caractéristique moderne pour s'identifier en quelque sorte avec Eschyle, Sophocle ou Euripide. Il vise évidemment à devenir la voix de l'Antiquité au XVIII^e siècle.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ La version de Crébillon père est représentée pour la première fois à la Comédie-Française en 1708, mais l'édition imprimée date de 1709.

⁴¹⁴ GROSPERRIN, Jean-Philippe, *Résurrections princières de la tragédie grecque à la fin du règne de Louis XIV : L'Électre de Longepierre et l'Iphigénie en Tauride de Malézieu (1713)*, *op.cit.*, p. 118

Néanmoins, Carine Barbaferi, l'auteure de l'article *L'Épisode amoureux ou comment s'en débarrasser : Révérence des Anciens et Modernité dans l'Électre de Longepierre*, affirme que Longepierre avec sa tendance à répondre le plus au goût ancien se détourne de son objectif principal et cède ici et là au pathétique. Plus précisément, Carine Barbaferi qualifie trois scènes de cette tragédie de pathétiques : la scène 4 de l'acte III où Électre se lamente à cause de la mort supposée d'Oreste, qui est en ce moment sur scène en sa présence, mais à qui Pylade, ami d'Oreste, interdit de dévoiler sa véritable identité ; la scène qui ouvre l'acte IV pendant laquelle Oreste et Clytemnestre (sans savoir qu'elle dialogue avec son fils) conversent de la mort d'Oreste et la scène 8 de l'acte IV où Électre se presse pour tuer, sans le savoir, Oreste, mais au moment où elle lève la main pour le frapper, Pamène, gouverneur d'Oreste, l'arrête en lui disant qu'il est son frère.

Nous pouvons supposer que le dramaturge a inconsciemment intégré cette tonalité moderne. Le rêve de Clytemnestre dans la scène 4 de l'acte II, qui anticipe la vengeance de la mort d'Agamemnon, est une séquence amplifiée en comparaison de la séquence correspondante dans *l'Électre* de Sophocle. Dans la version du dramaturge grec, le rêve de la mère cruelle est brièvement évoqué par Chrysothemis, sœur d'Électre et d'Oreste. Mais, dans la tragédie de Longepierre, le rêve de Clytemnestre est exprimé à travers une longue tirade, que cette dernière lance devant Égisthe. Cette tirade est de plus imprégnée de références porteuses d'effets d'horreurs. Suite à ce rêve hideux, où elle se confronte avec l'esprit d'Agamemnon, la reine est en effet terrifiée par la possibilité de la punition céleste :

CLYTEMNESTRE : Un songe épouvantable, un songe dont l'horreur...
 Que dis-je, je veillois au spectacle sinistre,
 Des vengeances du Ciel interprète et ministre ;
 Il trouble encore mon âme, il frappe encore mes yeux,
 Je l'ai vû, je le vois, il me fuit en tous lieux.
 En vain je veux bannir ces images funèbres,
 Clytemnestre, ai-je oui ? Tu dors ? éveille-toi,
 Je te suis dès long-tems, tourne les yeux vers moi ;
 Voi ce flambeau terrible, et cette main sanglante,
 L'heure approche...ces mots m'inspirant l'épouvante,
 Une horrible furie a frappé mes regards.
 Sur sa tête siffloient mille seprens épars,
 J'ai voulu fuir ; arrête et porte ici la vue,
 Arrête, il faut subir la peine qui t'es due !
 A la sombre lueur du terrible flambeau,
 J'ai vu d'Agamemnon paroître le tombeau,
 De sang et d'ossemens la terre étoit couverte,

Longepierre n'envisage pas seulement de rédiger une tragédie dans le style des Anciens, mais il se propose aussi de développer des éléments, qui ne sont que mentionnés par Sophocle. Néanmoins, par ces amplifications, il s'éloigne de « l'idéal antique », qui repose entre autres sur la simplicité.

En fait, nous nous sommes penchés particulièrement sur cette séquence novatrice de la tragédie de Longepierre, parce que son successeur moderne Crébillon père l'intègre à son tour dans sa version après y avoir effectué certaines modifications. Même si l'auteur de *l'Électre* de 1709 s'efforce de détrôner *l'Électre* de 1702, il est évidemment influencé par le texte dramatique de Longepierre. Dans cette perspective, il a peut-être identifié lui-même les séquences « modernes » de cette pièce qualifiée de classique, pour ensuite les reprendre dans sa version qui se veut plus moderne. Comme nous l'avons précisé, le rêve de Clytemnestre n'a jamais été représenté d'une manière si ample avant Longepierre. Crébillon père ne pouvait s'inspirer d'aucune autre pièce que celle de son contemporain. Dans l'œuvre de Crébillon, la tirade de Clytemnestre fait écho à celle de Clytemnestre dans *l'Électre* de Longepierre. Outre le fait que la tirade est prononcée devant Égisthe, nous pouvons aussi remarquer le rapprochement au niveau du langage (notamment à propos des interventions d'Agamemnon) et au niveau de l'état psychologique de la reine :

CLYTEMENSTRE : Seigneur, n'irritez point son orgueil furieux.
Si vous saviez les maux que m'annoncent les dieux...
J'en frémis. Non, jamais le ciel impitoyable
N'a menacé nos jours d'un sort plus déplorable.
Deux fois mes sens frappés par un triste réveil
Pour la troisième fois se livraient au sommeil,
Quand j'ai cru, par des cris terribles et funèbres,
Me sentir entraîner dans l'horreur des ténèbres.
Je suivais, malgré moi, de si lugubres cris ;
Je ne sais quels remords agitaient mes esprits.
Mille foudres grondaient dans un épais nuage
Qui semblait cependant céder à mon passage.
Sous mes pas chancelants un gouffre s'est ouvert ;
L'affreux séjour des morts à mes yeux s'est offerts. [...]
Je fuyais ; il me suit. Ah seigneur ! A ce nom.
Mon sang se glace : hélas ! C'était Agamemnon.
« Arrête, m'a-t-il dit d'une voix formidable ;

⁴¹⁵ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Électre* (dans *Théâtre français ou Recueil des meilleures pièces de théâtre – Tome X*), *op.cit.*, acte II, sc. 4, p. 125-126

Voici de tes forfaits le terme redoutable ;
Arrête, épouse indigne ; et frémis de ce sang
Que le cruel Égisthe a tiré de mon flanc. »⁴¹⁶

Pourtant, le songe de Clytemnestre n'est pas le seul élément novateur repris à *l'Électre* de Longepierre par Crébillon père. L'auteur du texte de 1702 propose encore un autre moment dramatique, qui ne figure dans aucune des trois tragédies grecques au sujet d'Électre et d'Oreste. Donc, ce dramaturge veut rester fidèle aux Anciens, mais d'autre part, il souhaitait être reconnu par son originalité. En effet, Longepierre développe une nouvelle perspective en ce qui concerne le parricide de Clytemnestre par Oreste. Quant à ce point, il faut rappeler que dans *L'Électre* de Sophocle, Oreste tue sa mère volontairement après avoir été constamment stimulé pour ce crime par sa sœur. Néanmoins, dans *L'Électre* de Longepierre, ce personnage exécute instinctivement sa mère lors de sa confrontation avec Égisthe. Au moment où il tente d'abattre le meurtrier de son père, la reine s'interpose et elle sera par hasard poignardée à mort par son fils. Mais, afin que ce segment paraisse encore plus dramatique, l'auteur impose qu'Oreste ne soit pas conscient de son acte parricide jusqu'à la scène où Pamène lui confirme que Clytemnestre a perdu la vie de sa faute. Suite à cette découverte terrible, Oreste plonge dans un désespoir profond. Il comprend en réalité qu'à cause de sa volonté de venger le parricide il devient lui-même parricide. Par ailleurs, dans cette version, le personnage d'Oreste n'est pas nourri d'une haine dévorante à l'égard de sa mère. Longepierre atténue en ce sens la cruauté du caractère d'Oreste. De cette manière, il « dérègle » en quelque sorte ce mythe du matricide.

PAMÈNE : Quoi, Seigneur ? avez-vous oublié que la reine,
Vous voyant au tyran porter un coup certain,
S'est jeté entre-deux, l'a reçu dans son sein,
Pour détourner ce coup, elle tombe expirante.
ORESTE : Quelle horreur ! tout mon sang se glace d'épouvante :
La reine est morte, ô ciel et je suis son bourreau !
Son fils a dans son sein enfoncé le couteau !
Ce sein où j'ai puisé la clarté qui m'éclaire,
Et le sang dont je fume, est le sang de ma mère ? [...]
Me livrant en aveugle au transport qui me guide,
Je veux venger mon père et deviens parricide. ⁴¹⁷

⁴¹⁶ CRÉBILLON, Prosper J. de, *Électre*, Paris, Édition Théâtre classique.fr : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015, acte I, sc. 8, p. 14

⁴¹⁷ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Électre* (dans *Théâtre français ou Recueil des meilleures pièces de théâtre – Tome X*), *op.cit.*, acte V, sc. 7, p. 203

Une situation intégralement identique est présente dans *l'Électre* de Crébillon père. On peut considérer que ce dernier s'inspire de l'aspect moderne de la pièce de son prédécesseur. Malgré l'originalité de Crébillon sur laquelle nous nous attarderons ultérieurement, la version de Longepierre lui sert bien évidemment d'appui pour la constitution de sa propre esthétique dramaturgique :

PALAMEDE : Eh bien ! Un coup affreux...
ORESTE : Ah dieux ! Quel inhumain
A donc jusque sur elle osé porter la main ? [...]
PALAMEDE : Ne faites point, Seigneur, de serment contre vous.
ORESTE : Qui ? Moi, j'aurais commis une action si noire !
Oreste parricide ! Ah ! Pourriez-vous le croire ?
De mille coups plutôt j'aurais percé mon sein.
Juste ciel ! Et qui peut imputer à ma main.
PALAMEDE : J'ai vu, seigneur, j'ai vu : ce n'est point l'imposture
Qui vous charge d'un coup dont frémit la nature.
De vos soins généreux plus irrité encor,
Clytemnestre a trompé le fidèle Anténor,
Et remplissant ces lieux et de cris et de larmes,
S'est jetée travers le péril et les armes.
Au moment qu'à vos pieds son parricide époux
Était près d'éprouver un trop juste courroux,
Votre main redoutable allait trancher sa vie. [...]
ORESTE : Sort, ne m'as-tu tiré de l'abîme des flots
Que pour me replonger dans ce gouffre de maux,
Pour me faire attenter sur les jours de ma mère !⁴¹⁸

Avant de revenir sur la question de l'amplification dans ces deux tragédies, nous considérerons le fait que le texte de Crébillon implique d'autres réminiscences de *l'Électre* de Longepierre. Par exemple, en ce qui concerne le début de la pièce, celle de 1702 s'ouvre par le monologue d'Électre, qui révèle l'injustice que ce personnage a subie de la part d'Égisthe et de Clytemnestre. Dans son monologue, elle exprime également l'espoir que son frère reviendra pour accomplir la tâche sanglante de venger leur père. La tragédie de Crébillon père s'ouvre de même par le monologue d'Électre et sa thématique est identique à celui de la version précédente. Ce monologue aborde certes d'autres sujets associés aux nouvelles perspectives « amoureuses » qui se profilent au fil de la pièce moderne de Crébillon père. Mais, avant d'y revenir, quant au début de ces deux pièces, il importe de préciser que *Les Choéphores* d'Eschyle s'ouvrent par le dialogue entre Oreste et Pylade, *L'Électre* de Sophocle commence par la tirade du Gouverneur d'Oreste tandis qu'Euripide introduit son *Électre* par l'intervention du Laboureur mycénien. Il

⁴¹⁸ CRÉBILLON, Prosper J. de, *Électre*, *op.cit.*, acte V, sc. 7, p. 50-51

semble bien en effet que *L'Électre* de Longepierre soit pour la première fois ouverte par le monologue du personnage féminin principal et que Crébillon père reprenne ce procédé à son contemporain. De même, la première rencontre entre Électre et Oreste est dramatiquement quasi identique dans les deux réécritures. Dans la tragédie de Longepierre, Oreste en apercevant Électre sur scène suppose que c'est une esclave. Au fil de leur dialogue, il comprend à un moment donné qu'il s'agit de sa sœur. Puis, dès que la dénomination d'Oreste est prononcée, Électre interroge son interlocuteur (sans savoir que c'est lui son frère) pour savoir s'il avait connu ce dernier. (*L'anagnorisis*⁴¹⁹ entre Oreste et Électre surgit ultérieurement dans les deux pièces) : « ORESTE : J'aperçois un esclave. [...] ÉLECTRE : Il doit prendre part à ma disgrâce extrême ; Je l'aimois tendrement. ORESTE : Il vous aimoit de même. ÉLECTRE : Vous l'avez connu ? »⁴²⁰ Dans le tableau qui montre la première rencontre entre le frère et la sœur dans Crébillon, nous percevons que leur dialogue avance d'une manière similaire à celui de la tragédie de Longepierre : « TYDÉE :⁴²¹ C'est une esclave en pleurs ; [...] ÉLECTRE : O Malheureux Oreste ! TYDÉE : Ah ! Juste ciel quel nom avez-vous prononcé ! [...] ÉLECTRE : Vous êtes-il connu ? »⁴²² En matière de ces réminiscences minimales, nous citerons encore une réplique prononcée par Clytemnestre dans *L'Électre* de Crébillon père, qui semble être une version modifiée de la réplique du même personnage de la tragédie de Longepierre. La réplique explique la relation complexe entre Électre et Égisthe. Dans les deux pièces, elle est intégrée dans la tirade de Clytemnestre, incorporée à son dialogue avec Électre : « Sachez qu'Égisthe enfin las de votre insolence... »⁴²³ / « Égisthe est las de voir son esclave en ces lieux ».⁴²⁴

Revenons enfin au sujet de l'amplification ou de l'extension⁴²⁵ de ces deux textes dramatiques dans le sens du terme proposé par Genette. Dans le cadre de notre analyse de *l'Œdipe* de Corneille et de *l'Œdipe* de Voltaire, nous nous sommes déjà appuyés sur la définition de l'amplification (l'extension) par Genette. Ce dernier même insiste sur le point que ce

⁴¹⁹ *L'anagnorisis* : reconnaissance (en grec). Aristote emploie ce terme dans *De la Poétique* pour renvoyer aux scènes de reconnaissance entre deux ou plusieurs personnages dans les textes théâtraux. (Chapitres 11, 14 et 16). Œdipe qui devient conscient de ses origines représente un des exemples les plus complexes d'*anagnorisis* selon Aristote.

⁴²⁰ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Électre* (dans *Théâtre français ou Recueil des meilleures pièces de théâtre – Tome X*), *op.cit.*, acte III, sc. 4, p. 150-155

⁴²¹ Dans *l'Électre* de Crébillon père, Oreste est élevé sous le nom de Tydée. Cela est une des nouvelles perspectives qu'introduit cet auteur dans sa réécriture de ce mythe de 1709.

⁴²² CRÉBILLON, Prosper J. de, *Électre*, *op.cit.*, acte III, sc. 2, p. 27

⁴²³ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Électre* (dans *Théâtre français ou Recueil des meilleures pièces de théâtre – Tome X*), *op.cit.*, acte II, sc. 5, p. 131

⁴²⁴ CRÉBILLON, Prosper J. de, *Électre*, *op.cit.*, acte I, sc. 6, p. 11

⁴²⁵ Genette précise enfin qu'il préfère lui-même le terme « amplification ». (*Palimpsestes*, p. 375)

phénomène est notamment présent dans la tragédie du XVII^e et du XVIII^e siècle. Pour préciser ce point, dans *Palimpsestes*, il identifie deux types d'amplification dans le théâtre : l'amplification « thématique » et l'amplification « stylistique ». Ce deuxième type est étroitement lié à l'augmentation du texte, mais dans notre analyse, nous resterons focalisés sur ce premier type, qui est « thématique ». Nous avons constaté que Corneille et Voltaire ont amplifié la thématique du mythe d'Œdipe à travers les épisodes d'amour. Généralement, dans le théâtre classique, les dramaturges effectuent cette amplification en intégrant la dimension amoureuse. L'exemple de Corneille et de Voltaire l'atteste. De plus, Genette développe lui-même sa définition en s'appuyant sur la *Bérénice* (1670) de Racine et *Titus et Bérénice* de Corneille (1670) :

L'amplification est une des ressources fondamentales du théâtre classique, et particulièrement de la tragédie, depuis Eschyle jusqu'à (au moins) la fin du XVIII^e siècle. La tragédie telle que nous la connaissons naît essentiellement de l'amplification scénique ou quelques épisodes mythiques ou épiques. [...] Corneille et Racine s'empresent toujours de produire leurs sources comme des justifications nécessaires. L'invention de sujet n'est nullement ignorée de la poétique classique, mais elle est plutôt concédée à ce genre inférieur que la comédie – qui d'ailleurs n'en abuse pas. La traitement parallèle et simultanée, en 1670, par Corneille et Racine, du thème de la séparation de Titus et Bérénice, offre un bon poste d'observation de l'application du procédé.⁴²⁶

En effet, d'une part, cet exemple (proposé par Genette) de l'amplification parallèle du mythe de Bérénice par Racine et par Corneille fait écho à celui effectué par Corneille et par Voltaire dans *L'Œdipe*. La tragédie de Corneille et celle de Racine sont amplifiées par deux triangles d'amour : Antiochus, Bérénice, Titus (Racine) et Domitie, Bérénice, Titus (Corneille). Dans notre analyse des deux *Œdipe* (Corneille et Voltaire), nous avons identifié la même dynamique. Néanmoins, l'exemple ci-dessus du théâtre du XVII^e siècle pourrait être relié dans un autre contexte au couple de *L'Électre* de Longepierre et de *L'Électre* de Crébillon. Il est évident que les deux dramaturges du siècle classique proposent leur propre vision de l'amour entre Titus et Bérénice la même année : 1670. La concurrence – voire la rivalité est ici évidente. La relation entre Longepierre et Crébillon père semble être de même ordre que celle de leurs prédécesseurs. Mais, le conflit entre ces derniers se construit autour d'Électre à l'opposé de celui de Racine et de Corneille qui pour son objet choisissent Bérénice. En ce qui concerne la rivalité théâtrale dans le genre tragique au XVIII^e siècle, il importe d'ajouter que Voltaire et Crébillon père imposent leur propre esthétique autour du même mythe. Cette rivalité est en effet flagrante dans *La Sémiramis* (1749) de Voltaire, qui, par cette réécriture, vise le dépassement de *la Sémiramis* (1717) de Crébillon père.

⁴²⁶ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 376

Comme le précise Genette, dans le théâtre classique, l'amplification se réalise majoritairement à travers des épisodes consacrés aux relations amoureuses. Les cas qu'on a mentionnés au fil de notre analyse : *Le Titus et Bérénice* de Corneille, *La Bérénice* de Racine, *L'Œdipe* de Corneille et *L'Œdipe* de Voltaire en témoignent. Il faut maintenant souligner que Genette n'insiste guère sur le fait que cette amplification s'effectue impérativement de cette manière. En effet, *L'Électre* de Longepierre ne développe pas son amplification dans ce sens. Comme nous l'avons précisé plus haut, ce dramaturge tente de simplifier l'intrigue de sa tragédie en ne proposant aucun épisode d'amour. Dans ce contexte, sa dramaturgie s'accommode bien avec celle de l'Antiquité. Pourtant, à notre avis, il amplifie son *Électre* dans un autre sens. Pour l'expliquer, nous ne nous référons ici ni au rêve de Clytemnestre, ni à la nouvelle perspective du parricide. Disons que ces deux caractéristiques ne sont que les changements minimaux. En fait, Longepierre introduit un nouveau personnage, qui n'existe ni chez Eschyle, ni chez les deux autres dramaturges grecs. Il s'agit d'Ismène qui joue le rôle de la confidente d'Électre. Au total, ce personnage est présent dans douze scènes (longues et brèves) de la tragédie. Son rôle est particulièrement ample. De plus, la relation qu'elle entretient avec sa maîtresse se caractérise par la loyauté et par la sincérité. Elle est en fait le soutien moral principal d'Électre. Toutes les caractéristiques de ce personnage font appel à celles de ses devancières de la tragédie du siècle classique : Céphise dans *Andromaque* ou Œnone dans *Phèdre* de Racine : « ISMÈNE : Ah, Madame, quittez un dessein si funeste, sauvez d'un si beau sang le plus précieux reste, vivez pour ranimer le Agamemnon, qui voit renaître en vous les vertus et son nom. »⁴²⁷ On peut supposer que Longepierre s'inspire pour le caractère d'Ismène et pour sa relation avec Électre du théâtre de son maître Racine. Il est de plus évident que la dénomination de ce personnage est reprise au théâtre antique. Certes, Ismène n'est pas sans faire penser à la sœur d'Antigone. Pourtant, les interventions d'Ismène ne contribuent à aucun changement considérable au niveau de l'action principale de la pièce. Elle représente seulement la voix morale d'Électre. Ses répliques ne font qu'amplifier le texte, mais elles n'influencent pas directement le déroulement de l'intrigue. Donc, on peut définir cette amplification de Longepierre comme une « entre-catégorie » : entre l'amplification « stylistique » et « thématique » de Genette. Présentement, on peut tirer la conclusion que *l'Électre* de Longepierre au seuil du XVIII^e siècle est marquée par une sorte de

⁴²⁷ LONGEPIERRE, Hilaire de, *Électre* (dans *Théâtre français ou Recueil des meilleures pièces de théâtre – Tome X*), *op.cit.*, acte III, sc. 1, p. 140

fusion des styles classique et moderne. L'auteur s'efforce de présenter une pièce au goût des Anciens, mais il développe en même temps de nouvelles perspectives, qui sont plus caractéristiques du goût moderne. Bien évidemment, le rêve de Clytemnestre est amorcé dans la pièce de Sophocle, le meurtre de la reine par Oreste y a eu lieu et les personnages des confidentes défilent à travers le théâtre antique comme à travers le théâtre classique français, mais Longepierre a repris tous ses éléments et il les a filtrés à travers le prisme de la modernité. En somme, on pourrait confirmer que son *Électre*, malgré le recours constant au style ancien, marque nettement cette fusion entre les deux styles (ancien et moderne) au début du siècle des Lumières.

Conformément à cette légère présence de la modernité dans la tragédie classique de Longepierre, nous sommes déjà intervenus sur le fait que Crébillon père s'était inspiré des éléments novateurs pour sa version de l'*Électre* de 1709 : la rêve de Clytemnestre, le meurtre de la reine mère par Oreste etc. En effet, Crébillon développe probablement sa réécriture en fonction de la dimension moderne que Longepierre amorce dans l'*Électre* de 1702. À l'opposé de Longepierre, Crébillon père envisage de présenter le même texte que son contemporain, mais à travers une esthétique plus actuelle. Dans sa *Préface d'Électre*, il favorise explicitement le style moderne en dégradant en quelque sorte celui des Anciens. Il se propose ainsi un objectif résolument inverse de celui du disciple de Racine : « D'ailleurs, notre théâtre soutient malaisément cette simplicité si chérie des anciens, non qu'elle ne soit bonne, mais on n'est pas toujours sûr de plaire en s'y attachant exactement. »⁴²⁸ De plus, on pourrait affirmer que la tentative de Crébillon père est plus proche de celle de Voltaire. Une dizaine d'années après l'auteur d'*Électre*, l'auteur de l'*Œdipe* développe un nouvel art dramatique, en tentant de condenser le style ancien avec le style moderne, mais en donnant quand même une certaine supériorité au style des Modernes. Mais, il semble bien en effet que ce soit Crébillon qui entame cette mission de valorisation de la modernité dans le genre tragique au XVIII^e siècle. Ce développement du style moderne s'appuie notamment sur la complexité en opposition à celui des Anciens qui se caractérise par la simplicité. Il faut rappeler que la complexité de l'action tragique est globalement obtenue par l'ajout de nouvelles perspectives d'amour. Crébillon père, comme Voltaire le fait ultérieurement, rend l'intrigue de son *Électre* plus complexe en ajoutant cette perspective amoureuse si chère aux auteurs des œuvres « anti-antiques ». En mettant en place ces changements, Crébillon père espère en fait en finir avec le style de ses prédécesseurs antiques et

⁴²⁸ CRÉBILLON, Prosper J. de, *Électre (Préface)*, op.cit., p. 4

élever au rang supérieur l'aspect moderne de la tragédie : « Je crois y avoir mieux réussi que Sophocle, Euripide, Eschyle et tous ceux qui ont traité le même sujet. »⁴²⁹ Sans doute fait-il ici également allusion à Longepierre. Or, la tentative de cet auteur de dégrader la dramaturgie des Anciens est dans ce contexte similaire à celle de Voltaire. La citation ci-dessus de la *Préface d'Électre* témoigne de l'ambition de Crébillon père, qui est perceptible aussi chez l'auteur de *l'Œdipe* en 1718. En somme, les deux auteurs considèrent leur style comme supérieur à celui du théâtre antique.

La dimension moderne de *l'Électre* classique de Longepierre sert d'appui à Crébillon père pour le développement de l'action complexe de son *Électre*. Néanmoins, ce dernier texte « dérègle » la simplicité du texte de 1702 à cause des épisodes d'amour, que le dramaturge moderne intègre dans sa pièce. On a identifié préalablement une sorte d'amplification dans la tragédie de Longepierre, mais celle de Crébillon père correspond davantage au style moderne. Comme Voltaire qui présente l'amour entre Jocaste et Philoctète dans *L'Œdipe*, l'auteur de *l'Électre* de 1709 amplifie et enrichit sa tragédie. Ce dramaturge introduit en fait deux nouveaux personnages, dont le rôle est étroitement lié à l'intrigue principale de la tragédie. (Comme nous l'avons vu, Longepierre introduit également un nouveau personnage, mais le rôle d'Ismène n'a pas d'impact direct sur l'intrigue principale de la pièce.) Il s'agit des enfants d'Égisthe, mais d'une autre mère que Clytemnestre : Itys et Iphianasse. La complexité de l'action se reflète en fait dans le fait que ces deux personnages éprouvent l'un et l'autre de l'affection pour les personnages principaux : Électre et Oreste. Par ailleurs, Crébillon père ne développe pas une histoire d'amour comme la plupart de ses homologues tragiques, mais deux : celle entre Électre et Itys et celle entre Oreste et Iphianasse. En réalité, on pourrait constater que dans cette ambition immense de « dérégler » le style ancien, ce dramaturge fait le choix d'une complexité sans précédent. Crébillon père complique de manière additionnelle l'intrigue de sa pièce par ce nouvel aspect. En effet, étant donné qu'Électre et Oreste sont toujours marqués par le devoir de tuer Égisthe et de venger ainsi Agamemnon, pour eux ce crime sera d'autant plus difficile à réaliser à cause de l'amour qu'ils éprouvent pour les enfants du bourreau de leur père. Par conséquent, ce déchirement entre l'amour et le devoir se présente dans *L'Électre* de Crébillon père, qui fait

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 5

légèrement écho à celui de Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille⁴³⁰. Ainsi là encore c'est la thématique de l'amour qui met à l'écart l'action centrale de la pièce, qui est le parricide : « L'amour triomphe ici ! ». ⁴³¹ Il est évident que Crébillon père commet la même erreur que Corneille et Voltaire dans *l'Œdipe*.

Outre ces deux histoires d'amour, une nouvelle perspective concernant le personnage d'Oreste est introduite par Longepierre. On a mentionné qu'Oreste avait été élevé sous le nom de Tydée loin de sa patrie. Il agit même au fil de la pièce sous cette dénomination jusqu'à *l'anagnorisis* à la fin du troisième acte. Pour éclaircir ce propos, il faut mentionner que ce personnage ne connaît pas sa véritable identité avant l'arrivée de Palamède, vieillard pour dont Oreste pense qu'il est son père. Ce dernier dévoile à Tydée/Oreste la vérité sur ses origines : « Si je disais un mot, je vous ferais trembler. Vous n'êtes point mon fils, ni digne encor de l'être. »⁴³² Il lui précise en fait qu'il l'a élevé sous le nom de son fils péri Tydée pour le protéger des ennemis. Avant ce dialogue entre Oreste et Palamède durant la dernière scène de l'acte III, le frère d'Électre est persuadé que cet autre fils de Palamède était le véritable fils d'Agamemnon et de Clytemnestre. Cette dimension dramatique construite par Crébillon père autour de l'identité d'Oreste semble être inspirée du mythe d'Œdipe.

Avant de conclure sur ce texte, il faut insister que sur le plan de la sublimité tragique, les personnages de *L'Électre* de Crébillon ne montrent plus cette fierté associée à leur position royale. Dans la tragédie classique de Racine, « les personnages tragiques ont si fortement conscience de leur rang de princes qu'ils ne l'oublient jamais. Même dans le plus profond malheur [...], ils ne disent pas : malheureux que je suis ! mais : prince malheureux. »⁴³³ Pour expliquer ce point, Auerbach se réfère aux répliques d'Hermione (dans *l'Andromaque*) et de Bérénice. Néanmoins, dans ce contexte, il ne faut pas oublier non plus la célèbre réplique d'Hippolyte (dans la *Phèdre*) dans la tirade par laquelle il dévoile son amour à Aricie : « Vous voyez devant vous un prince déplorable. »⁴³⁴ Dans la tragédie de Crébillon, les personnages ne tiennent plus compte de leur sang royal. En effet, nous avons également remarqué cette absence de « fierté royale » dans les tragédies précédemment analysées. Comme si cette caractéristique

⁴³⁰ Dans *Le Cid* de Corneille, Rodrigue est obligé de venger l'honneur de son père. Néanmoins, il aime la fille (Chimène) de sa future victime : le comte de Gomès.

⁴³¹ *Ibid.*, acte IV, sc. 4, p. 41

⁴³² *Ibid.*, acte III, sc. 5, p. 32

⁴³³ AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, op. cit., p. 378

⁴³⁴ RACINE, *Phèdre*, op. cit., acte II, sc. 2, p. 50

des textes tragiques de l'époque postclassique marquait métaphoriquement « le détronement » de la tragédie classique au XVIII^e siècle.

La structure de *l'Électre* de Crébillon père marque une nouvelle étape dans l'évolution du genre tragique du siècle des Lumières. La tendance à dévaloriser la structure classique de *l'Électre* de Longepierre et de celle des dramaturges grecs au profit de la structure moderne prendra de l'ampleur après la réécriture de ce mythe par Crébillon père. Bien que Longepierre soit plus attiré par le style des Anciens, les éléments modernes de la réécriture classique de ce dernier anticiperont ce changement en 1702, mais celle de l'auteur de *l'Électre* de 1709 sera peut-être la première tragédie constituée entièrement dans le style moderne au théâtre français. Suite à la publication de cette dernière version, la querelle des Anciens et des Modernes évoluera par la suite en faveur de ceux, qui envisagent d'apporter des innovations dans le domaine théâtral. En 1713, les Anciens réessayeront de défendre le style classique avec *L'Iphigénie en Tauride* de Nicolas de Malézieu. Néanmoins, le goût moderne sera déjà profondément ancré dans l'esprit de la société française érudite. Ensuite, cet ancrage se construira graduellement jusqu'au détronement total des Anciens par les Modernes. À notre avis, cette victoire des Modernes se manifeste tout d'abord à travers le succès de la réécriture voltairienne d'*Œdipe* en 1718 à l'opposé de l'échec de la reprise de *l'Électre* classique de Longepierre en 1719. Néanmoins, nous insistons de nouveau sur le fait que *l'Électre* de 1709 marque une étape cruciale dans cette lutte des Modernes pour imposer de nouvelles perspectives dans l'art dramatique. Il faut souligner le fait que cette tragédie de Crébillon père, par toutes ses caractéristiques novatrices, contribue à la constitution de la tragédie postclassique, qui se construit progressivement au fil du XVIII^e siècle primordialement avec Voltaire.

3.6. Conclusion sur les réécritures tragiques au XVIII^e siècle

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, *l'Edipe* de Voltaire et *l'Électre* de Crébillon père revendiquent en quelque sorte la rupture avec le style antique et la réorientation vers un style tragique plus actuel. Leur originalité les rapproche de la complexité de l'expression théâtrale moderne, qui devrait être, selon eux, supérieure à la simplicité de l'expression classique. Cette prédominance du style moderne, qui s'établira définitivement vers les années 1720 suite au succès de Voltaire et à l'échec parallèle de Longepierre, témoigne de la puissance vivante de l'art théâtral. Le théâtre ne peut pas rester hermétiquement figé dans le passé. Certes, sa forme et sa structure sont d'abord un legs de l'Antiquité, mais il possède aussi sa propre dynamique, qui exige d'expérimenter et d'évoluer. De plus, il est évident qu'aucune intervention politique ne peut empêcher le théâtre de progresser. Même si les autorités stigmatisent les innovations en favorisant le style classique, cela ne fléchit pas la persévérance des Modernes. L'exemple du Théâtre de la Foire l'atteste également. La fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle constituent un laboratoire théâtral expérimental, qui « dérèglera » graduellement les règles dramaturgiques. Bien que la plus grande partie de ces réécritures tragiques soit oubliée dans nos jours, leurs auteurs ont quand même donné cette chance à l'univers théâtral de s'orienter vers de nouvelles perspectives.

**Partie IV : Les réécritures des pièces de Beaumarchais publiées entre
1784 et 1802**

4.1. Les variations des personnages dans les suites théâtrales du *Mariage de Figaro* (1784)

L'intérêt que *Le Barbier de Séville* suscita chez les spectateurs en 1775 explique le fait que le *Mariage de Figaro* fut une des pièces les plus attendues dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le public attendit presque une décennie pour connaître la suite des aventures des personnages de Beaumarchais. En fait, le dramaturge acheva le texte du *Mariage de Figaro* en 1778, mais cette pièce connut bien des obstacles jusqu'à sa première représentation officielle, le 27 avril 1784, au Théâtre de l'Odéon (inauguré en 1782 en tant que salle jumelle de la Comédie-Française). Dès sa première lecture publique au Théâtre-Français en 1781, la seconde pièce de la trilogie dramatique de Beaumarchais suscita de nombreuses polémiques au sein de la Cour et des élites à cause des sujets « sensibles » qui se profilaient notamment à travers la voix du personnage de Figaro. Considéré comme audacieux par Louis XVI, le *Mariage de Figaro* fit l'objet d'une censure rigoureuse entre 1781 et 1784. La représentation publique de la pièce fut enfin autorisée en 1784. Ce fut un succès remarquable. Les registres de la Comédie-Française notent que *le Mariage de Figaro* a été représenté soixante-douze fois au cours de la saison 1784-1785. Ce chiffre atteste que cette pièce connut un succès beaucoup plus ample que le *Barbier*, qui ne fut représenté que treize fois lors de sa première saison : 1775-1776. *Le Mariage de Figaro* fut en tout représenté cent dix fois jusqu'à 1790. Le schéma des registres de la Comédie-Française⁴³⁵ ci-dessous en témoigne. Le succès de ce texte de Beaumarchais n'est comparable à aucune pièce écrite dans la même période.

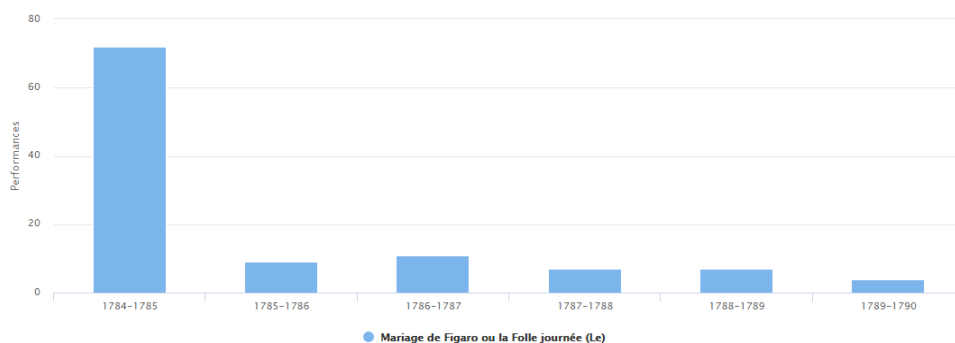


Figure 4 : Les représentations du *Mariage de Figaro* à la Comédie-Française au XVIII^e siècle

⁴³⁵ Source : Le projet des registres de la Comédie-Française <http://cfregisters.org/fr/>

Le triomphe du *Mariage de Figaro* a sans nul doute marqué le théâtre français de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Nombreux furent ceux qui tirèrent profit de ce succès : Beaumarchais qui, auréolé de ce succès, sortit gagnant de sa lutte pour la reconnaissance des droits d'auteurs, mais aussi les théâtres qui organisèrent les représentations et les libraires éditeurs. Dans son *Histoire de l'édition française*, Roger Chartier écrit :

La réussite inouïe du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais en 1784 est symptomatique d'une évolution qui sera accueillie et exploitée par la librairie aussi bien que par les gens de lettres à l'affût d'un nouveau chemin qui mène à la gloire. De nombreuses réimpressions et contrefaçons et des écrits parasites [...] relèvent de l'esprit d'entreprise d'éditeurs qui ne semblent jamais se lasser du phénomène théâtral.⁴³⁶

Figaro, le valet allègre du Comte Almaviva, qui, dans le *Barbier de Séville*, aide ce dernier à sauver la jeune et belle Rosine des griffes du vieux médecin Bartholo, a été dès le début imaginé comme le porte-parole de l'auteur lui-même. Figaro, c'est-à-dire « le fils Caron », fut en quelque sorte le masque théâtral de Beaumarchais derrière lequel le dramaturge critiqua la société de son temps. Les critiques de Figaro visaient particulièrement la perfidie de l'aristocratie du « siècle barbare »⁴³⁷, qui dans *Le Mariage de Figaro* s'incarna dans le personnage du Comte. En effet, dans le *Mariage*, le Comte amoureux du *Barbier de Séville* se métamorphose en aristocrate présomptueux, perfide et hypocrite. En effet, son esprit noble semble être miné par un désir inassouvi de supériorité face aux autres personnages. Au fil de l'intrigue, son propre personnage subit une transformation et dans son célèbre monologue de l'acte V, Figaro peut légitimement le qualifier de « perfide »⁴³⁸. Dans l'univers théâtral de Beaumarchais, la sincérité de Figaro, vouée à la lutte contre l'injustice, représente la voix du peuple tandis que la perfidie du Comte (qui converge avec l'esprit corruptible de Bazile) se distingue comme la caractéristique principale des élites de la fin de l'Ancien Régime. Dans les nombreuses suites, souvent anonymes ou signées d'auteurs peu connus, parues peu après la représentation de la pièce en 1784, nous constaterons une répartition des rôles identique à celle du *Mariage de Figaro*. Néanmoins, dans ces textes, la psychologie des personnages semble être modifiée. Ce sont ces variations des traits de caractère des personnages de Beaumarchais qui seront l'objet de notre analyse.

⁴³⁶ CHARTIER, Roger, *Histoire de l'édition française – Le livre triomphant (1660-1830)*, op.cit., p. 274-275

⁴³⁷ BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, op.cit., acte I, sc. 3, p. 46

⁴³⁸ BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, op.cit., acte V, sc. 3, p. 212

4.1.1. La chute de Figaro

Il apparaît clairement tout d'abord que les auteurs des suites théâtrales du *Mariage de Figaro* choisissent l'univers théâtral de Figaro et de ses comparses pour continuer la mission critique de Beaumarchais. C'est-à-dire, en se dissimulant derrière le masque des personnages créés par l'auteur de la trilogie « espagnole », ils développent une critique des privilèges de leur temps, de l'espace théâtral, du monde des lettres et de toutes les idées et représentations qui leur paraissent contestables d'être critiquées. Figaro, Suzanne, le Comte et les autres personnages sont en effet les personnages par l'intermédiaire desquels ces auteurs essaient d'attirer l'attention du peuple sur les points faibles de la société de leur temps. Ainsi, l'esthétique dramaturgique de Beaumarchais peut apparaître comme le point de départ de l'expression d'idées nouvelles. Les suites du *Mariage de Figaro* présentent en fait deux types de formes. Certes, nous nous pencherons uniquement sur les suites théâtrales du *Mariage de Figaro*. Nous n'examinerons pas les suites en prose : *Le Voyage de Figaro en Espagne* (1784/1785) de Fleuriot de Langle (1784-1787) et deux œuvres anonymes *Les Confessions d'Emmanuel Figaro* (1787) et *Figaro en bonne humeur ou les folies et les sottises des Parisiens* (1785). Outre le fait que les auteurs de ces suites théâtrales ou romanesques critiquent la société française, un autre objectif essentiel apparaît : égaler la réussite, le succès et les gains du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Cette ambition n'est pas sans rappeler celle de Fabre d'Églantine qui avec *Le Philinte de Molière, ou la suite de Misanthrope* en 1790 espère obtenir autant de succès que Molière avec *Le Misanthrope*. La suite littéraire, selon Genette⁴³⁹, est la réponse que choisissent des auteurs privés de tout renom et qui cherchent à égaler ou même à surpasser la célébrité du texte-source. Olympe de Gouge (1748-1793) affirme même explicitement dans la préface de sa suite du *Mariage de Figaro*, intitulée *Le Mariage inattendu de Chérubin* (1788), que son but est de tirer le profit maximal de son ouvrage qu'elle définit elle-même comme « l'enfant » de *la Folle Journée* :

Mon *Mariage de Chérubin* est un enfant de *la Folle Journée*, qui naquit de l'enthousiasme général, c'est un de mes premiers ouvrages, duquel je me promettois beaucoup de gloire, et encore plus de profit.⁴⁴⁰

Le texte d'Olympe de Gouge sera en effet une des suites sur lesquelles nous nous

⁴³⁹ Déjà cité. Voir page 120.

⁴⁴⁰ DE GOUGE, Olympe, *Le Mariage inattendu de Chérubin*, Paris, Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Gallande, N. 64, et chez les Marchands de Nouveautés, 1788, p. 3

appuierons pour analyser les reconstructions et les variations des personnages de Beaumarchais. Les autres « enfants » de la *Folle Journée* que nous analyserons dans le même contexte seront : *Le Repentir de Figaro* (1785) de Monsieur Parisau (1752-1794), *Le Veuvage de Figaro* (1785) de l'auteur anonyme, *Figaro, directeur de marionnettes* (1785) de M. E. D. (Antoine-François Ève, également connu sous le nom d'Ève Demaillet 1747-1814), *Le Lendemain des noces ou à quelque chose le malheur est bon* (1787) d'un auteur anonyme et *Figaro tout seul ou la Folle soirée* (1802) de Joseph Marty.

Ces suites du *Mariage de Figaro* comportent un, deux ou au maximum trois actes. Ce sont des textes brefs qui présentent cependant certaines caractéristiques de l'esthétique dramaturgique de Beaumarchais. L'une de ces caractéristiques est bien évidemment l'usage du monologue. Dans son article *Le Mariage de Figaro : Dramaturgie et Structures*, Yves Stalloni identifie le monologue comme un des points les plus importants de la dramaturgie de Beaumarchais : « Le monologue est un procédé très apprécié de Beaumarchais. Chacune de ses pièces en comporte une dizaine. »⁴⁴¹ Il faut rappeler que *Le Mariage de Figaro* comporte le plus long monologue⁴⁴² du théâtre français avant la Révolution française. Ce monologue de Figaro dans l'acte V cristallise l'ensemble des critiques que Figaro formule à l'égard des élites sociales de son temps. Dans ce monologue, Figaro, en critiquant le comportement du Comte Almaviva, vise en effet à démasquer le visage hypocrite de l'ensemble de la noblesse française. Ce monologue de Figaro fut précisément une des raisons pour laquelle l'autorisation de la représentation officielle de la pièce prit autant de temps. En fait, la noblesse ne pouvait que se sentir attaquée par les cruelles répliques de Figaro, qui, comme Sganarelle dans *Dom Juan* de Molière, est arrivé à un stade où il ne peut plus supporter le caractère perfide de son maître. Les auteurs des suites reprennent ce procédé à l'auteur de la trilogie « espagnole ». Par exemple, le texte *Le Lendemain des noces ou à quelque chose le malheur est bon* comporte en tout douze monologues. Dans *Figaro, directeur de marionnettes*, le protagoniste ouvre la pièce par un monologue de Figaro. Ce dernier y envisage en fait de monter un spectacle de marionnettes et il réfléchit à haute voix sur le concept qu'il tente de mettre en scène. Néanmoins, au bout d'un moment, il essaie de faire taire son esprit dynamique qui se permet toujours de déclamer de longues tirades :

⁴⁴¹ STALLONI, Yves, *Le Mariage de Figaro : Dramaturgie et Structures* dans *Analyses et réflexions sur Beaumarchais Le Mariage de Figaro*, op.cit., p. 31-46

⁴⁴² Déjà cité. Voir page 59.

Quand moi-même je réfléchis à ce que j'ai été...commencer avec rien, devenir bien riche...des bienfaits de mes maîtres, et retomber ensuite... Paix, chut, Figaro ! ... Point de longs monologues, mon ami ! ... Ressouviens-toi d'en avoir fait un qui valoit bien un acte entier en longueur, et n'apprenoit rien de nouveau...⁴⁴³

Ce monologue est représenté comme un dialogue entre Figaro et son esprit intérieur. Figaro converse avec lui-même, mais tout d'un coup, il coupe la parole à son esprit qui a été déjà puni une fois à cause de ce qu'il avait dit. L'auteur de cette suite fait bien évidemment allusion au célèbre monologue de Figaro du *Mariage de Figaro* devenu mythique pour sa dimension critique et pamphlétaire. (Une allusion au long monologue de Figaro est également sous-jacente dans le premier acte du *Mariage inattendu de Chérubin* de Madame de Gouge. Lorsque Figaro et le Comte conversent, l'aristocrate présomptueux coupe la parole à son ancien valet qui se presse pour développer de nouveau une critique de la noblesse : « Grâce, grâce, Monsieur Figaro, vous allez nous faire un discours éternel. »⁴⁴⁴) Figaro, et donc l'auteur lui-même, a été jugé et censuré pour sa « liberté de blâmer⁴⁴⁵ » la Cour et les élites sociales. Cette « liberté » critique de Beaumarchais fut particulièrement remarquée et souvent condamnée dans la première phase de la réception du *Mariage*. L'ancien valet du Comte Almaviva s'efforce dès lors de s'autocorriger dans son monologue de la suite intitulée *Figaro, directeur de marionnettes*.

La plupart des suites du *Mariage de Figaro* reposent sur cet effort des personnages de Beaumarchais (notamment celui de Figaro) de punition et d'autocorrection. Dans *Transgression des normes, renonciation coupable et châtement dans les réécritures théâtrales et romanesques du Mariage de Figaro avant 1789*, Jean-Jacques Tatin-Gourier se penche sur cette problématique : « Figaro est le héros partagé de comédies où l'errance et la marginalité constituent une tentation à laquelle il n'échappe que par le repentir, l'autocorrection ou le châtement. »⁴⁴⁶ Ainsi, dans le deuxième acte du *Lendemain des noces ou à quelque chose le malheur est bon* aussi, Figaro se retrouve enfermé dans la prison avec Chérubin qui, lui aussi, est condamné à souffrir pour ses tentatives de séduction de la Comtesse. Le Comte irrité les a emprisonnés tous les deux pour le mal qu'ils lui ont causé dans la pièce de Beaumarchais. Par

⁴⁴³ DEMAÏLOT, Ève, *Figaro, directeur de marionnettes*, Paris, Chez Hardouin, Libraire, au Palais Royal et chez les Marchands des Nouveautés, 1785, sc. 1, p. 9

⁴⁴⁴ DE GOUGE, Olympe, *Le Mariage inattendu de Chérubin*, *op.cit.*, acte I, sc. 2, p. 20

⁴⁴⁵ BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, *op.cit.*, acte V, sc. 3, p. 213

⁴⁴⁶ TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *Transgression des normes, renonciation coupable et châtement dans les réécritures théâtrales et romanesques du Mariage de Figaro avant 1789*, dans *French literature series « Perception of Values »*, Amsterdam-Atlanta, Edited by Freeman G. Henry, 1995, p. 151-161

ailleurs, ils sont obligés de se repentir pour pouvoir se sentir de nouveau libres. Cette dimension n'est pas présente dans *Le Mariage de Figaro*. Elle est amorcée dans *La Mère Coupable ou l'Autre Tartuffe* (1797), mais cette troisième partie de la trilogie dramatique de Beaumarchais a été écrite bien après ces suites théâtrales (sauf *Figaro tout seul ou la folle soirée* en 1802).

De surcroît, dans la suite qui porte le titre *Le Repentir de Figaro*, Suzanne critique l'incrédule Figaro qui met en question la fidélité de sa femme. Le protagoniste doute que Suzanne l'ait trompé avec Chérubin. Néanmoins, il se repent à la fin de la pièce afin d'obtenir le pardon de Suzanne. Mais il faut noter que le Comte lui-même s'efforce de se purger de ses propres « péchés » commis, dans son cas, envers le peuple (Figaro) à la fin du *Lendemain des noces* : « Je vous rends toute la justice que vous méritez. »⁴⁴⁷ Jean-Jacques Tatin-Gourier affirme que ces textes sont « pour la plupart d'entre eux étrangement dominés par la problématique de culpabilité. »⁴⁴⁸ En effet, cette problématique semble une perspective dominante qui s'intègre à la psychologie des personnages de Beaumarchais. Néanmoins, dans plusieurs suites du *Mariage de Figaro*, les auteurs développent également d'autres perspectives novatrices.

Joseph Marty a recours, comme Beaumarchais, à l'usage du monologue. Sa suite du *Mariage de Figaro*, intitulée *Figaro tout seul ou la Folle soirée*, est intégralement constituée de monologues comme le fait Alexis Piron dans *Arlequin-Deucalion*. Au début de cette pièce, Figaro attend Don Bazile qui devrait exécuter sa punition selon les ordres du Comte Almaviva. Or, l'idée de punition est omniprésente dans ce texte. Joseph Marty y aborde également un des sujets principaux de Beaumarchais qui s'articule à la thématique de la punition : la dénonciation des privilèges. Tout d'abord, il faut préciser que Joseph Marty exprime exactement le même avis que Beaumarchais au début de sa suite en ce qui concerne le succès des œuvres théâtrales. Comme on l'a évoqué préalablement, dans *La lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville*, Beaumarchais valorise l'avis du public et des lecteurs tout en dégradant l'avis de la critique. Cette *Lettre*, comme la *Préface* du *Mariage de Figaro*, est la réponse du dramaturge à la critique dont la pièce a fait l'objet après la première représentation. Selon Beaumarchais, la critique ne parvient pas à comprendre si une pièce a du succès ou non. Le paramètre qui permet le mieux de mesurer le succès d'une pièce théâtrale est, d'après l'auteur de la trilogie « espagnole », son

⁴⁴⁷ *Le Lendemain des noces ou à quelques chose le malheur est bon*, Paris, Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Galande N. 64, 1787, acte II, sc. 14, p. 66

⁴⁴⁸ TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *Les réécritures romanesque du Mariage de Figaro avant 1789*, dans *Colloque international – Le Personnage romanesque, Cahier de Narratologie N. 6*, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1994, p. 447-457

public ou ses lecteurs. En fait, c'est le critère que Beaumarchais place au-dessus de tous les autres, notamment au-dessus de celui de la critique. Sur ce point, Joseph Marty semble être d'accord avec son prédécesseur. Il marque cet accord dans le vaudeville qui ouvre sa pièce :

Brillant au théâtre français,
La critique fut désarmée,
Et l'on vit par tout ses succès,
Publiée par la renommée,
Mais portant moins haut ses desseins
Figaro dans cette bluette,
Préfère le bruit de vos mains,
Au bruit de sa trompette.⁴⁴⁹

La dimension critique du rôle de Figaro qui prend pour cibles l'univers théâtral et celui des lettres du XVIII^e siècle se renforce évidemment à travers ses propres avatars des suites théâtrales. Rappelons-nous du dialogue entre Figaro et le Comte dans le premier acte du *Barbier de Séville*. La tirade de Figaro avant la fin de la deuxième scène se transformait en un véritable pamphlet contre la République des Lettres que Figaro dénommait « celle des loups ».⁴⁵⁰

L'espace théâtral de l'époque est également la cible du « fils Caron » dans *Figaro, directeur de marionnettes*. Dans ce texte, le célèbre valet, devenu directeur du théâtre de marionnettes à Paris, tente, comme on l'a évoqué, de monter son premier spectacle. Or, l'unité de lieu de cette suite n'est plus Séville comme chez Beaumarchais, mais Paris. C'est aussi une nouvelle perspective que l'auteur du *Figaro, directeur de marionnettes* impose. Néanmoins, Suzanne, dont l'attitude critique envers son mari s'amplifie dans les suites théâtrales, considère inacceptable cette idée de créer un spectacle de marionnettes « dans une ville où les grands talents sont rassemblés »⁴⁵¹. Suzanne fait un effort pour détourner Figaro de son projet car, d'après son avis, il connaîtra l'échec. À travers la réplique de ce personnage féminin, Ève Demaillet, amorce la critique de la scène théâtrale parisienne sur laquelle ne défilent avec succès que les grands talents ayant une protection royale. Donc, Ève Demaillet rejoint les forains et les auteurs des parodies des tragédies dans cette critique de la hiérarchie théâtrale construite au fil du XVII^e. D'après Suzanne, un spectacle de « brimborions de bois »⁴⁵² sera certainement condamné

⁴⁴⁹ MARTY, Joseph., *Figaro tout seul ou la folle soirée*, Paris, Chez Fages, libraire, au Magasin de pièce de Théâtre, boulevard Saint-Martin, N. 25, vis-à-vis le Théâtre des Jeunes Artistes, 1802, p. 2

⁴⁵⁰ Déjà cité. Voir page 53.

⁴⁵¹ DEMAILLOT, Ève, *Figaro, directeur de marionnettes*, *op.cit.*, sc.2, p. 6

⁴⁵² *Ibid.*

à l'échec face à la tragédie des théâtres « privilégiés » qui est encore le seul genre correspondant entièrement aux exigences du public élitiste et royal. De même, Suzanne prévoit que le spectacle de Figaro sera jugé non seulement en prenant en compte ses particularités, qui s'opposent aux conventions théâtrales traditionnelles de l'âge classique, mais aussi à cause de son esprit critique. Suzanne semble bien connaître le caractère de son époux qui, dans ses performances, ne peut pas s'empêcher d'« attaque(r) tout le monde. »⁴⁵³ Par ailleurs, Ève Demaillet fait, lui aussi, référence à la nature critique de Figaro qui a abouti à son long monologue du *Mariage de Figaro*.

Une autre perspective novatrice que l'auteur du *Figaro, directeur de marionnettes* met en scène est le rôle de la fille de Figaro, dénommée Friquette. La dimension critique envers l'espace théâtral du XVIII^e siècle est également impliquée dans ce nouveau personnage. En effet, Friquette, tentant de se lancer dans une carrière de comédienne, veut réaliser son projet dans un théâtre parisien « privilégié » au lieu de se contenter du théâtre de marionnettes fondé par son père. Il semble bien que pour Friquette la renommée théâtrale soit beaucoup plus importante que le projet modeste de son père, dont le succès est imprévisible. Cette situation reflète évidemment l'image du monde du théâtre à l'époque. Enfin, la critique de l'univers théâtral du XVIII^e siècle dans *Figaro, directeur de marionnettes* obtient sa dimension complète dans la tirade de Figaro de la deuxième scène. Dans cette séquence, l'auteur aborde le sujet de l'impression des pièces de théâtre et des droits d'auteur, qui, comme nous l'avons précisé, furent officiellement reconnus grâce à Beaumarchais⁴⁵⁴. En essayant d'expliquer les stratégies de l'impression des pièces de théâtre de l'époque à Suzanne, Ève Demaillet à travers « le fils Caron » rejoint toute une pléiade de dramaturges qui traitaient le problème de la position inférieure de la comédie face à la tragédie au siècle des Lumières. En effet, Figaro dévoile que même si une tragédie est qualifiée de mauvaise, elle aura malgré tout plus de réputation qu'une comédie, dont l'esthétique n'est pas digne du rang royal. L'auteur de ce texte se sert évidemment de l'univers théâtral de Beaumarchais pour déceler les stratégies injustes de l'espace théâtral de son temps :

Si c'est une mauvaise Tragédie que l'on fait imprimer, une grande préface en tête y rappellera tous les lieux communs sur l'art de déclamation ; et si c'est une Comédie où l'on n'a cherché qu'à faire rire, même aux dépens de toutes les bienséances, on la fera précéder d'un avant-propos, dans lequel on étalera avec emphase tous les principes de la décence théâtrale.⁴⁵⁵

⁴⁵³ *Ibid.*, sc. 2, p. 5

⁴⁵⁴ Ce sujet fut aussi amorcé par Figaro dans *Le Mariage de Figaro*.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, sc. 2, p. 8

La politique du théâtre est l'une des cibles que les auteurs des suites du *Mariage de Figaro* critiquent. La scène théâtrale, où règnent la critique et la censure et où la priorité est toujours attribuée aux dramaturges respectant scrupuleusement les normes classiques, est un élément important d'une dénonciation plus générale des privilèges. Comme Beaumarchais, les auteurs des suites théâtrales développent une ample critique du milieu aristocratique. Ils confrontent Figaro, qui incarne le peuple opprimé, avec le Comte et Bazile. Ces deux dernières figures ne sont rien d'autre que les incarnations théâtrales de cette autorité tyrannique qui abuse de sa position pour dégrader ceux dont le rang est inférieur au leur. La situation du deuxième acte du *Lendemain des noces ou à quelque chose le malheur est bon*, où Figaro et Chérubin se retrouvent en prison conformément aux ordres du Comte, peint fidèlement cet abus de pouvoir qui subsiste dans l'espace politique. Dans la trilogie de Beaumarchais, le Comte Almaviva, d'un jeune homme joyeux et amoureux qu'il était au départ est devenu un aristocrate présomptueux et perfide. Mais à quel moment ? Au moment où un rang et un pouvoir plus élevés (le rang de grand corrégidor d'Andalousie) lui ont été attribués. L'auteur de la trilogie « espagnole » a montré clairement comment la prise et l'extension du pouvoir peuvent influencer l'individu. Son changement de caractère, provoqué par la puissance négative du pouvoir, est métaphoriquement décrit dans l'air de Figaro dans *Figaro tout seul ou la folle soirée* :

Le comte a le goût bizarre
Depuis qu'il est inconstant ;
Il a quitté la guittare
Pour les instruments à vent.⁴⁵⁶

Le Comte représente en fait une figure politique utilisant son rang pour manipuler le peuple qui, dans la trilogie de Beaumarchais et dans ses suites théâtrales, est principalement représenté par Figaro. Le caractère perfide du Comte reste d'ailleurs identique dans les suites théâtrales, mais dans *Le Lendemain des noces*, son esprit semble entièrement préoccupé par le désir de pouvoir. Figaro, quand il est en prison, réalise qu'il n'est pas la seule victime de la cruauté du système politique incarné par le Comte : « Je ne suis pas le seul que l'autorité ait frappé. »⁴⁵⁷ Chérubin, considéré comme dangereux par le Comte à cause de sa jeunesse, rejoint Figaro dans la lutte contre la tyrannie des couches sociales plus aisées. Le terme « l'autorité » dans la réplique du

⁴⁵⁶ MARTY, Joseph, *Figaro tout seul ou la folle soirée*, op.cit., p. 5

⁴⁵⁷ *Le Lendemain des noces ou à quelques chose le malheur est bon*, op. cit., acte II, sc. 3, p. 43

« fils Caron » est associé au Comte Almaviva, mais de manière plus globale il renvoie à l'aristocratie dans son ensemble. Figaro et Chérubin sont privés de liberté à cause de leur sincérité, mais dans la société de leur temps, c'est la sincérité en elle-même qui est punie par la loi :

FIGARO : La liberté est une belle chose ; mais ce n'est pas dans ce pays.

CHÉRUBIN : La liberté ! Je ne soupire que pour elle. »⁴⁵⁸

La notion de liberté au sein d'une société enchaînée par les normes strictes de la loi constitue un véritable oxymore. Dans *Le Lendemain des noces*, ces deux personnages se battent constamment pour la liberté, tout en étant conscients des conséquences que leur esprit rebelle peut entraîner auprès de l'autorité. Bien évidemment, le système établi par le Comte impose la soumission à la loi. Tous ceux qui osent se rebeller seront châtiés. Figaro et Chérubin révoltés réussissent à échapper à la perfidie du Comte grâce aux femmes : la Comtesse et Suzanne. Les deux personnages féminins jouent également un rôle important dans la critique des privilèges dans le *Lendemain des noces*. En outre, la critique de Figaro visant la nature complexe du Comte Almaviva se profile tout au long de la suite-monologue *Figaro tout seul ou la folle soirée*. Figaro n'y critique pas seulement le changement de caractère du Comte, mais il met aussi l'accent sur tous les traits négatifs de son personnage. Il faut préciser que l'antagoniste n'apparaît pas physiquement dans cette pièce. Il ne « vit » que dans le discours de Figaro, où l'aristocrate est représenté comme un « monstre perfide ». ⁴⁵⁹ Dans un fragment de son long monologue, le protagoniste attaque aussi la fierté du Comte qui est un des traits essentiels de son personnage : « Le voilà comte, si fier de son rang, devenu le rival de son valet... »⁴⁶⁰ Enfin, la critique de la société française du XVIII^e siècle est aussi dominante dans *Le Veuvage de Figaro*. Cependant, ni le Comte ni la Comtesse n'y apparaissent. La critique politique et sociale est développée à travers les monologues et les dialogues de Figaro avec les autres personnages. Dans cette pièce, dont l'action se déroule pour la première fois dans la maison de Figaro, Suzanne est morte et son héritage doit être reparté. Étant donné que plusieurs cousins de Suzanne y ont droit, Figaro se sent trompé parce qu'il devait être le seul héritier de sa femme :

⁴⁵⁸ *Ibid.*, acte II, sc. 4, p. 43

⁴⁵⁹ MARTY, Joseph, *Figaro tout seul ou la folle soirée*, op.cit., p. 8

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 12

Il faut que les insolents paient, cela est juste ; mais ce qui ne devrait pas l'être, c'est que des cousins inconnus partagent avec moi la succession de ma femme : son commerce n'a fait tort qu'à moi seul et seul je devrais en recueillir le bénéfice.⁴⁶¹

Dans l'ensemble des suites théâtrales du *Mariage de Figaro*, la déception du protagoniste est perceptible, mais cette thématique apparaît avant tout dans *Le Veuvage de Figaro*. La transformation psychologique de Figaro est certes le résultat de l'injustice et de la stigmatisation constante, dont il est victime de la part du système politique de son pays. Malgré ses qualités et ses talents, Figaro n'a été considéré que comme un intrus dans le monde des lettres. Suite à son échec artistique, il dut ensuite se soumettre à l'esprit manipulateur du Comte que le rebelle Figaro attaquait dans son monologue de la fin du *Mariage de Figaro*. De plus, l'aristocrate hypocrite s'est permis d'essayer de séduire l'épouse de son valet. Ainsi, les blessures intérieures de Figaro sont en réalité la prolongation des perfidies du Comte. Néanmoins, dans l'univers dramatique imaginaire de Beaumarchais, tous ceux qui se révoltent sont, comme nous l'avons expliqué, puni par l'autorité. Seules les victimes qui se soumettent à la loi peuvent progresser dans la société. En revanche, Figaro a choisi la révolte comme secours et pour cette raison il a rencontré tous les obstacles. Son célèbre monologue ne marque en fait que le point de départ de ses malheurs. L'évolution progressive de Figaro est en fait accentuée à travers les suites théâtrales de la pièce de Beaumarchais. Il faut rappeler que l'auteur de la trilogie situe l'action de ses pièces en Espagne pour dénoncer plus prudemment les aspects négatifs de la société française. Dans la scène 3 du premier acte du *Veuvage de Figaro*, le protagoniste valorise le mode de vie espagnol et anglais en mettant ainsi à l'écart celui de France. La réplique suivante de Figaro est sans doute le résultat de la déception profonde du « fils Caron » à l'égard du système politique français du XVIII^e siècle : « Il faut donc être Anglais le matin et Espagnol le soir... »⁴⁶² Or, l'esprit dynamique et gaillard de Figaro dans *Le Barbier de Séville* a subi une métamorphose entière dans cette pièce. L'auteur anonyme qui se cache derrière le visage du « fils Caron » met en scène un Figaro dont l'âme semble peu à peu aiguisée par le désespoir, l'injustice, la méchanceté et l'orgueil dévastateur du Comte. La malignité des couches sociales plus élevées, condensées en quelque sorte dans le personnage du Comte, a évidemment érodé la gaieté de Figaro : « Mon esprit

⁴⁶¹ *Le Veuvage de Figaro ou la fille retrouvée*, Paris, Chez Hardouin/Gattey, Libraires, au Palais Royal, N. 14/15, 1785, acte I, sc. 3, p. 12

⁴⁶² *Ibid.*, acte I, sc. 2, p. 5

ne me fournit pas les mêmes ressources et je sens que j'ai perdu ma gaité. »⁴⁶³ S'ajoute à cela la tristesse provoquée par le décès de Suzanne et de l'impossibilité de conquérir le cœur d'Elvire (fille de Figaro mais dont le lien familial avec le protagoniste n'est dévoilé qu'à la fin de la pièce). En tout cas, le caractère de Figaro dans *Le Veuvage de Figaro* s'avère presque totalement opposé à celui de Figaro dans *Le Barbier de Séville* et dans *Le Mariage de Figaro*. Néanmoins, le protagoniste est tout à fait conscient de la métamorphose de son personnage : « Mes malheurs et un coup d'œil sur mon siècle m'ont totalement changé... »⁴⁶⁴ De plus, il dénonce le coupable principal responsable de son état : la société contemporaine. Il semble bien en effet que ce texte soit imprégné de l'atmosphère prérévolutionnaire, très présente également dans les textes de Beaumarchais. Outre *Le Veuvage de Figaro*, *Figaro tout seul ou la folle soirée* et *Le Lendemain des noces* sont aussi particulièrement marqués par la déception et la perte d'énergie du protagoniste. Figaro y a souvent recours à l'évocation des événements du passé. Il essaie en fait d'éveiller les moments de bonheur à Séville avant sa chute : « Il y a deux ans j'étais si heureux, j'étais à Séville alors... »⁴⁶⁵ Il est évident que la fin du *Mariage de Figaro* marque un tournant dans le destin du célèbre valet de Beaumarchais. Son existence « théâtrale », précédant ses noces et son monologue pamphlétaire, était remplie de gloire, de joie et de dynamisme. Tout ce qui se passe ultérieurement semble imprégné de nuances amères : « Tout Séville applaudit à mes noces... O destinée humaine ! [...] Aujourd'hui oublié, inconnu, pour ainsi dire, il ne me reste que mon intrigue pour me consoler. »⁴⁶⁶

Quoique l'esprit du Figaro soit généralement « infecté » par la malignité de la politique contemporaine, les étincelles de son optimisme d'autrefois surgissent malgré tout de temps en temps dans certaines scènes des suites théâtrales. Lors de sa dispute avec Bazile dans *Le Veuvage de Figaro*, le protagoniste démontre qu'il a réussi à maintenir sa confiance en lui-même en dépit de tous ses malheurs :

Mon état...je n'en ai pas besoin ; homme d'esprit ; génie supérieur, distingué dans la littérature, marchant à grand pas vers l'immortalité ; voilà mes qualités.⁴⁶⁷

⁴⁶³ *Ibid.*, acte III, sc. 1, p. 54

⁴⁶⁴ *Ibid.*, acte II, sc. 3, p. 38

⁴⁶⁵ MARTY, Joseph, *Figaro tout seul ou la folle soirée*, *op.cit.*, p 6

⁴⁶⁶ *Le Lendemain des noces ou à quelques chose le malheur est bon*, *op. cit.*, acte I, sc. 12, p. 37

⁴⁶⁷ *Le Veuvage de Figaro ou la fille retrouvée*, *op.cit.*, acte I, sc. 4, p. 16

Cette réplique témoigne aussi de la tentation de l'auteur anonyme du *Veuvage de Figaro* d'atteindre le succès de Beaumarchais. L'auteur de cette suite, comme son prédécesseur, exprime l'avis prétentieux concernant son potentiel en tant qu'homme de lettres à travers la voix du « fils Caron » dit Figaro.

Dans le deuxième acte de la même pièce, Figaro essaie de se débarrasser de la présence de Chérubin, venu chez lui pour demander des conseils en matière d'amour. Chérubin tente en fait de conquérir le cœur d'Elvire. Certes, à ce moment, Chérubin ne sait pas que Figaro, lui aussi, ressent des sentiments d'amour envers cette jeune fille. Le dialogue entre les deux hommes amoureux de la même femme est le fragment du *Veuvage de Figaro* où l'effet comique est le plus présent. Cet effet est notamment atteint grâce à cette intervention du protagoniste visant à se débarrasser de son rival :

CHÉRUBIN : O mon cher Figaro, si tu savais combien je suis amoureux.
FIGARO : O mon cher Chérubin ! Si vous saviez combien je suis occupé.⁴⁶⁸

Cette scène fait écho à la scène entre Rosine et Bartholo dans le deuxième acte du *Barbier de Séville*, où le vieil avare se fâche à cause de l'indifférence de Rosine à son égard. L'auteur du *Veuvage de Figaro* s'inspire en fait largement du langage de Beaumarchais.

Il faut également mentionner le fait que les auteurs des suites théâtrales du *Mariage de Figaro* attribuent encore deux rôles importants à Figaro. Le premier est la critique de la médecine, thématique particulièrement développée dans l'esthétique dramaturgique de Molière. Beaumarchais lui-même déclenche ce type de critique dans *Le Barbier de Séville* à travers le prisme du personnage de Bartholo. Dans *Figaro, directeur de marionnettes*, Figaro invite le médecin Fluidas à rejoindre sa troupe de marionnettes. Mais Fluidas proteste que l'activité théâtrale ne relève pas de sa profession. Pourtant, au cours de leur dialogue, nous constatons que Fluidas n'a reçu aucune formation pour devenir médecin. La critique « médicale » de Molière du XVII^e semble en fait résonner jusqu'aux suites anonymes du *Mariage de Figaro* :

FIGARO : Dans ce moment-ci, je suis prêt à monter un petit Théâtre de Marionnettes. Et comme il me faut des aides, associez-vous avec moi, nous partagerons du profit.
FLUIDAS : Qui, moi ? Un médecin.
FIGARO : De quelle Faculté ?
FLUIDAS : D'aucune.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ *Ibid.*, acte II, sc. 3, p. 33

De plus, l'auteur du *Figaro, directeur de marionnettes*, derrière le voile de Figaro, reconnaît que « la nature [...] est le meilleur médecin. »⁴⁷⁰

Enfin, *Le Mariage inattendu de Chérubin* est la seule suite où le rôle de Figaro soit épisodique. Olympe de Gouge y met en scène Chérubin comme protagoniste. Néanmoins, malgré le fait que son rôle soit beaucoup moins ample, « le fils Caron » conclut la pièce avec une tirade où il aborde le sujet de la situation des femmes écrivains au XVIII^e siècle. Ce discours que Figaro adresse au public est un des rares textes de l'époque traitant du statut des femmes de lettres. Considérant qu'à son époque le monde des lettres était surtout animé par les hommes, Olympe de Gouge demande à ses lecteurs d'être indulgent l'égard de son œuvre :

Si cette nouvelle production vous paroît plus remplie de défauts que celles qui l'ont précédée, daignez lui accorder votre suffrage en faveur du sexe de son Auteur. Une femme qui marche dans la carrière dramatique, sans autre appui que ses propres forces, a des droits à votre indulgence.⁴⁷¹

À travers la voix de Figaro, elle revendique une rupture avec ces comportements contemporains préjudiciables aux femmes.

4.1.2. L'apogée de la métamorphose du Comte

La présomption enivrante et la jalousie déchirante se sont insinuées dans l'esprit du Comte Almaviva dans *Le Mariage de Figaro*. Le processus de la métamorphose psychologique de ce personnage a ainsi été entamé dès le deuxième volet de la trilogie « espagnole » de Beaumarchais. Dès qu'il est devenu le grand corrégidor d'Andalousie, la passion pour s'élever au-dessus des autres et pour prouver sa puissance devant les personnages socialement inférieurs s'est profondément gravée en lui. En ayant obtenu un rang plus élevé, le Comte s'est vu possesseur absolu de tout ce qui l'entourait, peu importe s'il s'agissait d'objets ou de personnes. Dans *le Mariage de Figaro*, il se permet même de faire la cour à Suzanne, alors qu'elle se prépare, tout au long de la pièce, à ses noces avec Figaro. Il faut ajouter qu'une situation quasi identique se répète dans *Le Mariage inattendu de Chérubin* d'Olympe de Gouge avec la tentative du Comte pour séduire Fanchette, fiancée de Nicolas, mais amoureuse de Chérubin : « Ce serait

⁴⁶⁹ DEMAILLOT, Ève., *Figaro, directeur de marionnettes*, op.cit., sc. 10, p. 32

⁴⁷⁰ *Ibid.*, sc. 9 p. 28

⁴⁷¹ DE GOUGE, Olympe, *Le Mariage inattendu de Chérubin*, op. cit., acte III, sc. 15, p. 107

admirable de me venger de Figaro et du Page, en faisant de Fanchette ma maîtresse. »⁴⁷² Beaumarchais met effectivement en scène un personnage dont l'esprit avide est de plus en plus persuadé que pour lui tout est permis et accessible. Pour le Comte, aucun type de contrainte n'existe. Il néglige sa femme à cause de Suzanne, qui est promise à un autre homme, mais il éprouve parallèlement une jalousie profonde lorsque Chérubin se trouve en présence de la Comtesse. Dans son esprit règne la conviction que tous les personnages sont obligés de se soumettre à son humeur parce qu'il est socialement supérieur. Toutes ses réflexions et toutes ses actions sont dominées par cette présomption alliée avec la jalousie. Cette évolution de l'état d'esprit du Comte, manifeste dans le *Mariage de Figaro*, s'accroît encore dans les suites théâtrales et notamment dans *Le lendemain des noces ou à quelque chose le malheur est bon*.

Dans *Le lendemain des noces*, ce sont les discours et les comportements du Comte qui sont en eux-mêmes significatifs de cette évolution du personnage. Les commentaires de Figaro sont nettement moins porteurs quant à cette évolution du Comte que dans le *Mariage de Figaro*. Dans *Le lendemain des noces*, le personnage du Comte éclipsé en quelque sorte Figaro et les autres personnages. On peut constater que dans cette suite, ce n'est plus Figaro le protagoniste, mais le Comte. De plus, les monologues de ce personnage exprimant ses tentions psychologiques sont considérables.

L'action du *Lendemain des noces* se déroule dans le Château d'Agoas-Frescas (la demeure du Comte et de la Comtesse) à trois lieues de Séville. Figaro et Suzanne sont encore au service du couple. Chérubin y est également présent et c'est en fait ce jeune page qui agite l'esprit du Comte dès le début de la pièce.

Après la situation où il a découvert Chérubin dans la chambre de la Comtesse dans le *Mariage de Figaro*, le Comte n'a évidemment pas cessé de douter de la fidélité de son épouse. La braise de la jalousie, embrasée dans l'âme de ce personnage à ce moment-là, a, dans cette suite, entièrement envahi son être. Dans le premier acte de la pièce, il s'efforce constamment de trouver un moyen de bannir Chérubin du château. Néanmoins, Chérubin n'est pas la seule victime du Comte. Tous les personnages du *Lendemain des noces* le sont : « Je mets la Comtesse au couvant, j'expulse le Barbier, je punis Chérubin. »⁴⁷³ Ce vice a tellement « métastasé » dans l'esprit de ce personnage, autrefois joyeux et innocent, qu'il a une influence maligne sur les destins de ceux qui

⁴⁷² *Ibid.*, acte I, sc. 13, p. 36

⁴⁷³ *Le Lendemain des noces ou à quelque chose le malheur est bon*, op. cit., acte I, sc. 11, p. 25

l'entourent. Sous la pression de sa jalousie dévorante, il a imaginé que tous les personnages lui sont devenus hostiles. Il est en fait profondément convaincu que tous les autres soutiennent la liaison entre la Comtesse et Chérubin. Cette conviction, qui n'est que le fruit imaginaire de sa jalousie, l'envahit et le poursuit. Or, on peut sans doute affirmer que l'intensité de la jalousie du Comte dans le *Lendemain des noces* est comparable à celle d'Arnolphe de Molière. Cette maladie « envenime le cœur »⁴⁷⁴ du Comte tandis que lui, par la suite, infecte par cette même maladie son environnement. La réplique de Suzanne dans la scène 9 du premier acte témoigne de la voracité du vice moliéresque qui s'est clandestinement insinué dans le Château d'Agoas-Frescas : « Quel démon que la jalousie. »⁴⁷⁵ Tout au long de la pièce, le Comte poursuit Figaro qu'il considère comme complice de Chérubin : « Chérubin n'est pas le seul auteur de mes allarmes, Figaro le dirige. »⁴⁷⁶

Dans les pièces de Beaumarchais, Bazile exerce le rôle du confident du Comte pour une certaine somme d'argent. Dans le grand nombre des suites théâtrales du *Mariage de Figaro*, la même situation se reproduit, mais dans le *Lendemain des noces*, la relation du Comte avec Bazile change. La jalousie du Comte est la raison principale de cette inflexion. Donc, même Bazile, qui fut d'une certaine manière une émanation du Comte dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, est désormais considéré comme un danger aux yeux du protagoniste de cette suite anonyme. De plus, Bazile, corruptible, perfide et conscient de la maladie du Comte, fait un effort pour augmenter la rage de ce dernier en lui donnant une fausse lettre, qu'apparemment Chérubin a écrite à la Comtesse et que Figaro devait lui remettre. Il semble bien que la jalousie ait rendu le Comte aveugle et que Bazile puisse, dans cette nouvelle situation, le manipuler dans tous ses actes. Le Comte dans le *Lendemain des noces* est devenu le véritable esclave de sa propre jalousie. Cette jalousie implique une forte tentation de nuisance. D'autre part, elle ronge, sans qu'il en soit conscient, sa propre intelligence. Les autres personnages sont les victimes de son état d'homme de plus en plus jaloux, mais, il se considère quant à lui comme victime des autres. Selon lui, même un « flatteur » comme Bazile pourrait être la cause de sa propre chute. Dans son monologue de la scène 12 du premier acte, il semble déchiré entre un Tartuffe (Bazile), un intrigant (Figaro), sa femme « infidèle » (la Comtesse) et son prétendu amant (Chérubin). Le tourbillon de réflexions négatives qui l'entraîne n'est que le résultat de la transformation de son

⁴⁷⁴ *Ibid.*, acte I, sc. 14, p. 26

⁴⁷⁵ *Ibid.*, acte I, sc. 9, p. 20

⁴⁷⁶ *Ibid.*, acte I, sc. 11, p. 22

personnage, désormais dominé par la jalousie et la présomption :

Que mon destin est bizarre, affreux ! Que je suis malheureux ! Je n'ai que des soupçons ; ces soupçons naissent d'une tendre inquiétude. Je cherche à m'éclaircir et Bazile m'offre les caractères de la conviction. Bazile m'arrache l'âme. [...] Il est persuadé que j'adore la Comtesse, que je veux haïr Chérubin, que Figaro me déplaît et il favorise mes intentions. Il joue le rôle du plus vil courtisan, d'un méchant, d'un tartuffe. Il pense m'aveugler sur son compte, mais ce dernier trait me décèle sa noirceur. Il n'évitera pas ma vengeance : il subira le même sort que le Barbier.⁴⁷⁷

Par la suite, dans son monologue de la scène 15 du premier acte, il exprime une conception de l'amour entièrement identique à celle des fameux jaloux du théâtre de Molière. Comme Arnolphe et Sganarelle de Molière ou bien comme Bartholo de Beaumarchais, il envie les célibataires qui ne souffrent pas comme lui du malheur d'aimer. Son vice dévorant l'oblige d'enfermer la Comtesse au couvent pour qu'il puisse se sentir soulagé de son fardeau :

Heureux célibataires qui méprisez l'amour, qui ne respirez que la liberté, vous vivez sans amertume, sans trouble, sans chagrin. Que j'envie votre sécurité ! Courage La Comtesse au couvent.⁴⁷⁸

Outre la problématique de la jalousie du Comte, l'auteur anonyme de cette suite aborde également la question des rangs sociaux. Cette question est bien évidemment reliée à l'autre vice du Comte : la présomption. La problématique de la présomption chez ce personnage, problématique dont nous avons déjà amorcé l'étude, est également dominante dans *Le lendemain des noces*. En fait, la jalousie et la présomption sont deux segments cohérents de ce personnage. De plus, elles sont le moteur essentiel de sa métamorphose psychologique, dont l'apogée est évidente dans cette suite théâtrale. Dans son monologue de la scène 5 du deuxième acte, le Comte exprime sa fierté d'être « riche et Comte ».⁴⁷⁹ Comme nous l'avons évoqué, le rang social de ce personnage est dans son esprit le paramètre au nom duquel il se permet de manipuler les autres. Dans une situation de triangle amoureux (le Comte-la Comtesse-Chérubin), le Comte exige l'expulsion de Chérubin du château pour l'éloigner de la Comtesse. Mais la jalousie n'est pas sa seule raison pour l'élimination de ce personnage. Il envisage en fait d'éliminer le jeune page parce que son rang est inférieur au sien. Le dialogue entre lui et la Comtesse, qui joue le rôle de protectrice de Chérubin dans le *Lendemain des noces*, témoigne du fait que le Comte ne cherche

⁴⁷⁷ *Ibid.*, acte I, sc. 12, p. 25-26

⁴⁷⁸ *Ibid.*, acte I, sc. 15, p. 29

⁴⁷⁹ *Ibid.*, acte II, sc. 5, p. 46

pas d'autres raisons que l'infériorité sociale pour stigmatiser ceux qui lui sont soumis. Le fait que quelqu'un lui soit socialement inférieur est déjà une raison suffisante pour diriger son destin : « LA COMTESSE : Que vous haïssez cet enfant ? Quel mal fait-il ? LE COMTE : Point, en vérité. Il est soumis. »⁴⁸⁰

Malgré le comportement violent du protagoniste dans toute la pièce, le dénouement du *Lendemain des noces* est marqué par son repentir. Comme chez les autres personnages dans les suites du *Mariage de Figaro*, le processus d'autocorrection et de repentir s'accomplit également chez le personnage du Comte Almaviva.

4.1.3. Bazile corrompu : un esprit venimeux

Don Bazile est peut-être le seul personnage de Beaumarchais dont le caractère n'a pas subi de modifications considérables dans les suites théâtrales du *Mariage de Figaro*. Depuis le *Barbier de Séville*, le maître à chanter de Rosine se caractérise par un esprit corruptible qui offre son aide à tous les personnages sous la condition qu'ils lui donnent une récompense financière. Dans *Le Barbier de Séville*, Bazile joue d'une part le rôle de l'intermédiaire de Bartholo dans sa mission de conquérir le cœur de Rosine : « Dans les cas difficiles à juger, une bourse d'or me paraît toujours un argument sans réplique. »⁴⁸¹ En même temps, derrière le dos de Bartholo, il accompagne le Comte Almaviva dans son aventure amoureuse de la séduction de la pupille du vieux médecin. Il est évident aussi que Bazile est un personnage qui se caractérise par une hypocrisie comparable à celle du Tartuffe de Molière. Comme on l'a évoqué, dans *Le lendemain des noces ou à quelques chose le malheur est bon*, le Comte se réfère au Tartuffe de l'auteur classique pour désigner Bazile.

Dans la première partie de la trilogie de Beaumarchais, plusieurs scènes témoignent de l'esprit malin de Don Bazile. Ce dernier refuse d'obéir au Comte et à tous les autres sans récompense matérielle. La première scène de l'acte IV du *Barbier de Séville* illustre fidèlement la nature rusée de Don Bazile qui refuse de signer un document jusqu'au moment où le Comte lui donne une bourse d'argent. Il semble bien que ce personnage soit ainsi lui aussi la marionnette de son propre vice. Mais cette nature hypocrite et corruptible de Don Bazile contribue sans doute à la dimension comique de l'univers théâtral de Beaumarchais :

⁴⁸⁰ *Ibid.*, acte II, sc. 4, p. 10

⁴⁸¹ BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, *op.cit.*, acte IV, sc. 1, p. 88

LE COMTE : Mon maître Bazile, un rien vous embrasse et tout vous étonne.
 BAZILE : Monseigneur... Mais si le Docteur...
 LE COMTE : *lui jetant une bourse.* Vous faites l'enfant. Signez donc vite.
 BAZILE : *étonné.* Ah ! ah !
 FIGARO : Où est donc la difficulté de signer ?
 BAZILE : *pesant la bourse.* Il n'y en a plus ; mais c'est que moi, quand j'ai donné ma parole une fois, il faut des motifs d'un grand poids... (*Il signe.*)⁴⁸²

Ainsi, dans *Le Veuvage de Figaro*, Don Bazile aide parallèlement Chérubin, Don Rodrigue et Figaro à conquérir le cœur d'Elvire. Chacun de ses trois personnages lui donne désespérément une récompense afin de le convaincre de parler positivement d'eux à ce nouveau personnage féminin. Cette récompense qu'il obtient de leur part est évidemment sa raison essentielle de vivre. En fait, comme chez Harpagon, toute l'existence de Don Bazile est condensée dans l'or. Les pièces d'or sont l'élixir de sa vie sans lequel il ne pourrait pas subsister : « FIGARO : Pourquoi marches-tu ? BAZILE : Pour l'argent. »⁴⁸³

Par la suite, dans *Figaro tout seul ou la Folle soirée*, le protagoniste attend la punition du Comte Almaviva, qui sera exécutée par Don Bazile. L'air de Figaro, inséré dans son monologue du début de cette suite-monologue, atteste le fait que le caractère de l'hypocrite corruptible de Beaumarchais n'a pas considérablement changé :

Ce cagot adroit et méchant.
 Ce personnage ridicule,
 Fait pour quelques pièces d'argent
 Le mal sans le moindre scrupule.
 Il sait cacher un fiel amer
 Sous la plus humble modestie.
 C'est sans doute un masque de fer
 Que celui de l'hypocrisie.⁴⁸⁴

Cependant, l'auteur anonyme du *Lendemain des noces ou à quelque chose le malheur est bon* amplifie le rôle hypocrite de Bazile par rapport aux auteurs d'autres suites théâtrales du *Mariage de Figaro*. Dans cette suite, Don Bazile essaie malicieusement de profiter de la jalousie dégradante du Comte Almaviva pour en tirer bénéfice. De plus, il fait un effort pour « empoisonner » encore plus le cœur jaloux du Comte en orientant tous les autres personnages

⁴⁸² *Ibid.*, acte IV, sc. 7, p.94-95

⁴⁸³ *Le Veuvage de Figaro ou la fille retrouvée, op.cit.*, acte I, sc. 4, p. 19

⁴⁸⁴ MARTY, Joseph, *Figaro tout seul ou la folle soirée, op.cit.*, p. 3-4

contre ce dernier. Don Bazile pourrait être caractérisé comme un personnage « venimeux », qui, par ses répliques et ses actions, nuit aux autres pour satisfaire ses propres intérêts. Dans la trilogie « espagnole » de Beaumarchais, Bazile avait aussi recours à ce genre d'actions hypocrites. Néanmoins, l'on peut constater que son esprit « venimeux » est plus malin dans *Le Lendemain des noces*. Don Bazile manipule l'esprit affaibli du Comte. Néanmoins, comme on l'a vu, le Comte déchiffre rapidement les intentions perfides du maître à chanter. Or, comme c'est le cas pour le Comte, *Le lendemain des noces* est la pièce où le vice de Don Bazile atteint son apogée :

Le fer est chaud, il faut le battre. Je dois profiter du moment où la jalousie empoisonne le cœur du Comte, où il est livré à ses transports. Si je suis adroit, je le captive ; je sacrifie le barbier, Chérubin. Je les immole tous deux à mon intérêt. (*Il tire une lettre de la poche.*) Voici une lettre que cet étourdi de Page a perdu. Je l'ai trouvée : je m'en applaudis. Il l'a peut-être écrite sans dessein. La Comtesse l'ignore certainement. N'importe, je n'examine pas si elle est le fruit du loisir ou de l'intrigue. Je n'ai qu'un but en la montrant au Comte...⁴⁸⁵

La complexité du personnage de Don Bazile dans *Le Lendemain des noces* se reflète aussi dans sa tendance à se présenter comme l'ami fidèle et incorruptible du Comte Almaviva. Le dialogue entre ses deux personnages, qui précèdent le monologue de Don Bazile qui vient d'être cité, peint la tentative de ce dernier pour maintenir une image innocente de lui-même devant le Comte :

LE COMTE : Par qui ? Tout ici me trahit. Figaro est le premier traître, le premier Conseil de Chérubin... Vous, peut-être...
BAZILE : Incorruptible ! Moi. Monseigneur ! Incorruptible !
LE COMTE : De bonne foi ?
BAZILE : Incorruptible !⁴⁸⁶

Par la peinture de la nature complexe de Don Bazile, il semble bien que l'auteur anonyme du *Lendemain des noces* tente de renforcer la dimension psychologique de la pièce. Le Comte et Don Bazile sont les deux personnages qui impliquent le plus ce renforcement. Les vices des deux personnages atteignent leur apogée face à Figaro et Chérubin. Néanmoins le bien va l'emporter sur le mal. La punition de Don Bazile aura également lieu à la fin du *Lendemain des noces*. Après son repentir, le Comte comprendra finalement qui est la cause principale de son malheur. Tout au long de la pièce, le Comte, comme Œdipe, s'épuise pour découvrir qui l'« empoisonne » le plus

⁴⁸⁵ *Le Lendemain des noces ou à quelques chose le malheur est bon, op. cit.*, acte I, sc. 7, p. 17-18

⁴⁸⁶ *Ibid.*

et il dévoilera que ce n'est personne d'autre que le venin de l'esprit de Don Bazile. La scène 11 du deuxième acte sera dominée par l'image du « caffard abominable »⁴⁸⁷ puni et tenu au collet par Figaro. Aussi, il faut ajouter que dans *Le Mariage inattendu de Chérubin*, l'hypocrisie de Don Bazile sera de même punie, mais cette fois-ci par Chérubin : « Il n'y a que des coups de bâtons pour moi. »⁴⁸⁸

4.1.4. Les personnages féminins (Suzanne et la Comtesse) dans les suites théâtrales

Nous avons déjà abordé la question du rôle critique de Suzanne dans *Figaro, directeur des marionnettes*. En effet, son attitude critique à l'égard de son époux s'amplifie dans cette suite théâtrale. Suzanne est le personnage qui fait constamment l'effort de calmer l'esprit rebelle de Figaro. Elle est en fait un personnage très raisonnable. Comme l'on a déjà précisé, le protagoniste envisage de monter un spectacle de marionnettes pour montrer à la société parisienne que d'autres formes théâtrales que la tragédie et la comédie classiques peuvent connaître le succès. Néanmoins, selon Suzanne, cette idée sera sûrement condamnée à l'échec. Elle proteste aussi contre le projet de faire participer Friquette à son spectacle : « Monsieur croit que tout le monde attrapera cela comme lui. »⁴⁸⁹ Sa tirade de la fin de la scène 3 dans *Figaro, directeur des marionnettes* marque le point culminant de sa colère contre Figaro :

Et moi, je te dis que tu n'as pas le sens commun ; toute la vie tu as fait des sottises, et toute la vie tu en feras... Je sors, car si je restais plus long-temps, rien ne me retiendrait de t'accabler de toutes les injures que tu mérites. Adieu. Ne compte plus sur moi.⁴⁹⁰

Elle tente évidemment de punir Figaro par son départ. Cependant, elle est tout à fait consciente qu'il ne pourra pas subsister sans elle. Comme Bazile et son argent ou le Comte et son désir pour la domination, ces deux personnages incarnent en effet une cohérence que rien ne peut briser. Les deux personnages ne peuvent vivre l'un sans l'autre. D'ailleurs, la mort de Suzanne dans *Le Veuvage de Figaro* laissera une blessure profonde dans l'âme du « fils Caron ». Les mots prononcés par Suzanne ne sont que l'arme par l'intermédiaire de laquelle elle essaie de raisonner

⁴⁸⁷ MARTY, Joseph, *Figaro tout seul ou la folle soirée*, op.cit., p. 4

⁴⁸⁸ DE GOUGE, Olympe, *Le Mariage inattendu de Chérubin*, op. cit., acte III, sc. 15, p. 105

⁴⁸⁹ DEMAILLLOT, Ève, *Figaro, directeur de marionnettes*, op.cit., sc.3, p. 13

⁴⁹⁰ *Ibid.*

Figaro. Elle sait qu'elle non plus ne sera pas capable de survivre sans son époux.

En fait, même si elle a souvent recours à la critique de Figaro, c'est le seul personnage qui le défend et qui le protège. Comme la Comtesse envers Chérubin, elle joue le rôle de protectrice de Figaro. Elle justifie ses actions à la fin du *Lendemain des noces ou à quelques chose le malheur est bon*. Dans la même pièce, nous avons constaté aussi que la Comtesse incarne « l'ange gardien » du jeune page devant la rage du Comte. Suzanne joue exactement le même rôle pour Figaro. Il ne faut pas oublier non plus que ces deux personnages féminins sauvent Figaro et Chérubin de la prison dans le deuxième acte de cette suite. Leur audace, leur dignité et leur intelligence dominant en effet ces textes. Donc, toutes les deux, par leur puissance féminine protectrice, se trouvent dans une position bien supérieure à celle des hommes dans l'univers théâtral de Beaumarchais. L'auteur de la trilogie « espagnole » rend hommage aux femmes : « Il les estime : voyez sa Comtesse [...], pleine de dignité et de sentiment profond, tout comme Suzon, supérieure à Figaro. [...] Que toute femme a plus d'esprit que le meilleur homme de lettres. »⁴⁹¹ Il paraît que cette constatation de Jean-Paul Fenaux dans *Les Noces et les affaires de Figaro-Beaumarchais* s'applique également aux suites théâtrales du *Mariage de Figaro*.

4.1.5. L'élévation à la Cour de Chérubin dans *Le Mariage inattendu de Chérubin d'Olympe de Gouge*

Olympe de Gouge construit son *Mariage inattendu de Chérubin* autour du destin du jeune page. Dans cette suite, Chérubin est donc le personnage central. Il est désormais beaucoup plus mature qu'il ne le fut dans le *Mariage de Figaro*, où « (sa) tendresse n'a pas encore été déniaisée par la perversité. »⁴⁹² Sa masculinité a également pris forme par rapport à sa physionomie féminine dans la trilogie où « son apparence sexuelle [était] difficile à déterminer. »⁴⁹³ D'ailleurs, pour renforcer le lien avec le texte original, les auteurs des suites théâtrales de la pièce de Beaumarchais rappellent souvent la scène mythique du *Mariage de Figaro* dans laquelle Chérubin saute par la fenêtre de la chambre de la Comtesse.

⁴⁹¹ FENAUX, Jean-Paul, *Les Noces et les affaires de Figaro-Beaumarchais* dans *Analyses et réflexions sur Beaumarchais Le Mariage de Figaro*, op.cit., p. 20-24

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ VALETTE, Bernard, *Chérubin et le goût de travestissement* dans *Analyses et réflexions sur Beaumarchais Le Mariage de Figaro*, op.cit., p. 181-189

Outre la maturité de Chérubin, Olympe de Gouge met également le protagoniste dans une position bien différente de celle qu'il a eue dans la trilogie de Beaumarchais. La réplique de Figaro du début de cette suite annonce déjà la promotion de Chérubin. En fait, ce dernier a été élevé à la Cour et est devenu le Capitaine des Gardes du Roi d'Espagne. Ainsi, il a obtenu un rang plus élevé que celui du Comte Almaviva. Or, au niveau social, les rôles ont été inversés par la femme auteur du *Mariage inattendu de Chérubin*. Le Comte est finalement devenu socialement inférieur à celui qui n'était que page. Néanmoins, l'élévation à la Cour n'aura pas une influence négative sur le caractère de Chérubin. À l'opposé du Comte, dont la nature change après sa promotion dans le *Mariage de Figaro*, Chérubin gardera son caractère modeste et innocent. Avec cette inflexion dramatique d'Olympe de Gouge, l'univers théâtral de Beaumarchais prend une nouvelle dimension en matière de critique sociale. Malgré sa promotion, le jeune page maintiendra son attitude correcte et respectueuse à l'égard des autres personnages. Ainsi, même dans cette situation inversée, il justifie son rôle et, certes, son nom « angélique »⁴⁹⁴ qui lui a été attribué par Beaumarchais. Sa capacité à contrôler son esprit et à ne pas « avoir la tête dans le nuages » témoigne de la stabilité de son caractère. En même temps, cette dimension du personnage de Chérubin renforce l'image négative du Comte dont le caractère est en effet psychologiquement instable et fragile.

De plus, dans le *Mariage inattendu de Chérubin*, le protagoniste semble être contrarié par le fait d'avoir un rang plus élevé. Ce conflit intérieur que Chérubin éprouve est lié à l'amour qu'il ressent pour Fanchette. Son élévation à la Cour n'est, pourtant, que l'obstacle qui le détache de son amour d'enfance : « Peut-on détruire un amour si pur ! Cet amour formé dès notre enfance... »⁴⁹⁵ En fait, Fanchette se croit la fille d'Antonio qui est le jardinier dans le château du Comte. Donc, elle n'est pas de sang noble. En accédant à la cour, Chérubin ne peut pas la prendre pour épouse. (Néanmoins, la fin de la pièce dévoilera que Fanchette est en réalité la fille du Duc de Médoc, ce qui permettra la réalisation officielle de son amour avec Chérubin.) Tout au long de la pièce, l'état de Chérubin est marqué par la souffrance profonde que cause cette impossibilité d'épouser la femme aimée. Fanchette est de plus promise au paysan Nicolas. Il s'agit d'un mariage convenu par son père Antonio qui tente de marier sa fille avec un homme correspondant à leur classe sociale. Cette situation moliéresque perturbe encore plus l'amoureux Chérubin, mais

⁴⁹⁴ Chérubin : nom donné dans la tradition chrétienne à une catégorie d'ange. (*Dictionnaire Larousse*, p.191)

⁴⁹⁵ DE GOUGE, Olympe, *Le Mariage inattendu de Chérubin*, op. cit., acte II, sc. 4, p. 45

il ressent malgré tout que Fanchette n'est pas ce qu'elle croit être : « Fanchette est devenue si belle ! Elle a un air noble si décent ! Non, elle n'a rien d'une Paysanne. »⁴⁹⁶ La constance de l'espoir est aussi une caractéristique de Chérubin dans cette suite théâtrale. Certes, le fidèle Figaro aidera Chérubin à rompre les fiançailles entre Fanchette et Nicolas. Or, la perception du rang de Chérubin semble entièrement opposée à celle du Comte Almaviva. Pour le Comte, comme l'on a vu, le rang plus élevé est le paramètre qui lui permet tout ce qu'il souhaite. Par contre, pour Chérubin, c'est une tache qui salit son image de l'amour parfait : « Ce rang est un sot. »⁴⁹⁷ Dans sa propre hiérarchie des valeurs, l'amour se situe avant tout titre de noblesse ou de tout rang social : « L'amour est tout-puissant. »⁴⁹⁸ Chérubin est profondément persuadé que l'amour est si fort qu'il pourra empêcher toute séparation de Fanchette. En revanche, les antagonistes de cet univers théâtral, le Comte et Bazile, respectent plus les valeurs matérielles et sociales que l'amour lui-même : « Les sentiments ne font pas fortune dans le siècle où nous sommes. »⁴⁹⁹

En mettant Chérubin dans la même situation que celle que Beaumarchais attribue au Comte dans le *Mariage de Figaro*, mais en peignant une réaction entièrement différente, Olympe de Gouge développe un point de vue nouveau et original dans la critique des privilégiés.

4.1.6. Les personnages secondaires et les nouveaux personnages dans les suites théâtrales

Fanchette est un personnage féminin secondaire dans le *Mariage de Figaro*, mais son rôle est beaucoup plus ample dans le *Mariage inattendu de Chérubin*. En fait, l'on peut sans hésitation affirmer qu'elle incarne le personnage féminin principal dans la suite d'Olympe de Gouge. L'intrigue d'amour qui la lie à Chérubin constitue d'ailleurs l'intrigue centrale de la pièce, dont le dénouement « inattendu » est annoncé dans le titre même. Fanchette est promise à Nicolas, mais le fait qu'elle découvrira ses origines nobles à la fin de la pièce lui permettra de réaliser ses noces avec Chérubin. Les sentiments de Fanchette retiennent tout autant l'attention de l'auteure que ceux de Chérubin. Au début de la pièce, elle est fiancée avec un homme qu'elle n'aime pas, mais

⁴⁹⁶ *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 15

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*, acte II, sc. 5, p. 46

qui est issu de sa classe sociale. Malgré son amour pour Chérubin, Fanchette accepte le fait qu'elle ne pourra jamais être la femme d'un noble à cause de son sang « ordinaire ». Comme les personnages féminins du théâtre de Molière, elle se soumet à la volonté de son père et aux principes que la société de son temps impose. Son monologue du début de l'acte II est imprégné de sentiments de désespoir qu'elle éprouve du fait de son destin tragique. En fait, se trouvent ici développés les éléments d'un monologue d'héroïne tragique qui ne se rebelle pas contre son sort cruel :

Tout le monde repose dans le Château. Que le sommeil est loin de ma paupière. Tout paroît calme ici, mon cœur seul est troublé par une terreur inexprimable. Ah ! Chérubin, Chérubin ! Son image me poursuit par-tout. Hélas, je ne suis point née pour lui. Le sort me destine à être la compagne d'un Paysan et non pas d'un homme de qualité.
500

Dans l'acte II, la scène évoquant la préparation de son mariage avec Nicolas, qui précède celle où elle découvre ses vraies origines, a également toutes les caractéristiques d'une scène tragique. Fanchette maudit son destin tandis que la Comtesse essaie de la consoler. Dans cette scène, Olympe de Gouge suggère aussi la force du désir féminin : « A-t-on jamais vu rire la mariée le jour de ses noces ? C'est bien différent le lendemain. [...] Comme elle est éveillée. »⁵⁰¹

En ce qui concerne Bartholo et Marceline, les parents de Figaro, ils ont un rôle assez important dans *Le Veuvage de Figaro*. Ils y sont toujours des personnages secondaires, mais l'esprit paternel de Bartholo et l'esprit maternel de Marceline prennent de l'ampleur dans cette suite du *Mariage de Figaro*. Il faut rappeler que Figaro ne dévoile le fait que ses deux personnages sont ses parents que dans la deuxième partie du *Mariage*. L'auteur anonyme du *Veuvage de Figaro* présente leur relation de parents à enfant après cette découverte. L'avarice de Bartholo est par ailleurs minorée. Le personnage ressent plus de compassion à l'égard de son fils. De même, Marceline se montre très préoccupée de Figaro après la mort de Suzanne. Dans la scène 6 du premier acte, Figaro leur confie qu'il est attiré par Elvire. Le père et la mère semblent ostensiblement inquiets pour le destin de leur fils du fait qu'ils ne connaissent pas le passé de ce nouveau personnage féminin. Quoi qu'il en soit, ils montrent un intérêt sincère pour sa vie affective. De plus, les effets comiques sont incorporés dans cette scène avec les interventions de Bartholo qui proteste constamment contre le tempérament de Marceline. L'auteur s'attarde

⁵⁰⁰ *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 42

⁵⁰¹ *Ibid.*, acte II, sc. 12, p. 69

également sur la relation de Bartholo et de Marceline dans *Le Veuvage de Figaro*.

FIGARO : Vous saurez donc, mes chers parents, qu'il y a aujourd'hui huit jours j'appercus au spectacle une jeune fille qui me parut avoir tout au plus dix-huit ans. [...] O Ciel ! Qu'elle me parut belle.

MARCELINE : A quoi servent donc toutes ses jeunes et belles filles ?

BARTHOLO : A quoi servent toutes ses surannées et laides femmes ? Laisse-le dire, continue ? [...] Est-ce une fille honnête ? [...]

MARCELINE : Mon enfant, les erreurs ne sont plus de ton âge ; avant de faire des démarches auprès de cette fille, il faudrait bien savoir qui elle est.⁵⁰²

Le rôle des parents est ici clairement assumé dans sa conformité aux rôles familiaux « naturels ». Il n'y a ni jalousie, ni avarice comme dans le théâtre de Molière. Bartholo, qui était sceptique vis-à-vis de Figaro après avoir appris que ce dernier était son fils dans le *Mariage de Figaro*, ne confirme pas cette instabilité dans *Le Veuvage de Figaro*.

La fin de la pièce dévoilera qu'Elvire est en fait la fille de Figaro. C'est le deuxième texte de ce corpus où un héritier direct du « fils Caron » est présent. Ce type de filiation concernant Figaro est absent des pièces de Beaumarchais. Le personnage féminin dénommé Friquette est présente comme la fille de Figaro dans *Figaro, directeur des marionnettes*. Néanmoins, ni Friquette, ni Elvire ne sont le fruit des noces de Figaro avec Suzanne. Elles ont été conçues lors des relations antérieures de Figaro

Pour conclure sur les suites théâtrales de Beaumarchais, il est évident que ces textes ont été « rebondis sur de nouvelles perspectives ».⁵⁰³ Chacun des personnages de l'univers théâtral de Beaumarchais a subi une certaine modification par rapport à sa nature dans les textes sources. Ces modifications sont tout d'abord d'ordre psychologique. La déception dégradante de Figaro et l'évolution de la jalousie et de la présomption du Comte témoignent le plus de cette transformation. Don Bazile est peut-être le seul personnage qui soit resté psychologiquement le même que dans la trilogie. Néanmoins, une légère amplification de sa cruauté est flagrante dans *Le Lendemain des noces*. Le rôle critique et en même temps protecteur de Suzanne à l'égard de Figaro a évolué dans *Figaro, directeur des marionnettes* et dans *Le Lendemain des noces*. Les auteurs des suites théâtrales du *Mariage de Figaro* ont aussi présenté de nouvelles situations dramatiques : l'élévation à la Cour de Chérubin dans *Le Mariage inattendu de*

⁵⁰² *Le Veuvage de Figaro ou la fille retrouvée, op.cit.*, acte I, sc. 6, p. 23-26

⁵⁰³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, op.cit.*, p. 223

Chérubin, la mort de Suzanne dans le *Veuvage de Figaro*, l'existence des enfants de Figaro :
Friquette et Elvire...

4.2. Le débat critique sur *Le Mariage de Figaro* dans la parodie *La Folle soirée* (1784) de François Lambert de Bonnefoy de Bonyon

François Lambert de Bonnefoy de Bonyon (1749-1830) a écrit une parodie de la *Folle journée ou le Mariage de Figaro* intitulée *la Folle soirée* en juillet 1784. Cette parodie a été représentée à la Comédie-Italienne quelques mois après la première du *Mariage de Figaro* à la Comédie-Française (le 27 avril 1784). Comme c'était le cas avec *l'Édipe travesti* (1719) de M. Dominique, qui était une réponse critique et parodique à *l'Édipe* (1718) de Voltaire, l'auteur de la *Folle soirée* s'est lui aussi pressé de donner sa propre vision parodique de la pièce à succès de Beaumarchais. Comme on l'a préalablement précisé, les parodies ont été, dans la plupart des cas, représentées peu après les premières représentations des textes originaux. Néanmoins, la *Folle soirée* de Bonnefoy de Bonyon est un exemple qui montre que le but de la parodie n'est pas seulement de mettre en évidence les traits négatifs du texte source. Dans ce cas, la parodie peut être lue comme une sorte de mise en valeur du texte de base. Elle peut également exposer les deux aspects (positif et négatifs) de l'hypotexte pour en développer une vision critique plus globale et plus équilibrée. *La Folle soirée* est précisément ce genre de parodie dont le but essentiel n'est pas de tourner en dérision le plus grand succès théâtral de la seconde moitié du XVIII^e siècle. En fait, l'auteur de cette réécriture du *Mariage de Figaro* reprend le concept dramaturgique de la *Critique de l'École des femmes* de Molière et met en scène un débat scénique portant sur la pièce de Beaumarchais. De manière similaire à la pièce de Molière, les personnages de Bonnefoy de Bonyon sont partagés en trois groupes qui s'affrontent : le premier qui défend le *Mariage de Figaro*, l'autre qui le critique et le troisième qui est plutôt neutre. Le dénouement de la pièce se terminera au profit de Beaumarchais par l'affirmation, dans la bouche du Comte, de la réussite⁵⁰⁴ de la pièce. Le bref poème qui introduit la pièce, destiné au public « éclairé », témoigne également de cette dimension :

Au public éclairé je soumets cet Ouvrage.
Par un dépit jaloux il ne fut point dicté.
Mon but est de venger les arts et la beauté,
Auxquels impunément on ose faire outrage.⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ DE BONNEFOY DE BONYON, François Lambert, *La Folle soirée. Parodie du Mariage de Figaro*, Paris, Chez Couturier, Imprimeur-Libraire, Quai des Augustins, près de l'Église, 1784, scène dernière, p. 73

⁵⁰⁵ *Ibid.* p. 2

De Bonnefoy de Bonyon s'engage en effet à défendre le *Mariage de Figaro* dans sa *Folle Soirée* dont la structure dramaturgique est originale, même si l'idée est certes puisée dans l'univers théâtral de Beaumarchais. La structure dramaturgique de la *Folle soirée* se caractérise par le procédé de la *mise en abyme*, c'est-à-dire par le concept du « théâtre dans le théâtre ». L'auteur introduit de nouveaux personnages, mais le déroulement de l'action dévoile aux lecteurs et aux spectateurs qu'un certain nombre d'entre eux incarnent en fait les versions « réelles » des personnages de Beaumarchais. Pour préciser ce point, nous présenterons ci-dessous le tableau qui condense le résultat de notre analyse comparative des personnages dans les deux pièces : *La Folle soirée ou la parodie du Mariage de Figaro* de Bonnefoy de Bonyon et *la Folle journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais :

<i>La Folle Soirée ou la Parodie du Mariage de Figaro</i> (1784)	<i>La Folle journée ou le Mariage de Figaro</i> (1784)
Le Chevalier / le Comte de Valsain	Le Comte Almaviva
La Comtesse	La Comtesse-Rosine
Germain	Figaro
La Feuillade	Chérubin
Le Président	Don Bazile

Suzon	Suzanne
-------	---------

Tableau 4 : L'analyse comparative des personnages de la *Folle journée* et de la *Folle soirée*

L'auteur de la *Folle soirée* conduit la pièce de telle manière que les lecteurs ou les spectateurs comprennent que les personnages, défilant dans le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, sont le miroir scénique des personnages créés par lui-même. En fait, son concept dramaturgique précise que sa tentative est de présenter son univers théâtral en tant que l'univers « réel » dont Beaumarchais s'inspire apparemment dans sa trilogie « espagnole ».

La pièce s'ouvre par le dialogue entre Germain, le valet du Chevalier auquel ce dernier ordonne de distribuer les billets aux autres personnages pour assister à la représentation du *Mariage de Figaro* et Suzon, la servante de la Comtesse. La première scène engage déjà une discussion par rapport à la pièce de Beaumarchais que les autres personnages, en ce moment absents de la scène, sont partis voir au théâtre : la Comtesse, le Président et la Marquise de Vapour, l'amie de la Comtesse. Or, la critique du *Mariage de Figaro* se profile du début à la fin de cette pièce écrite en seul acte. Elle est en effet le sujet principal de l'intrigue dont le point culminant se situera au moment du retour du théâtre des personnages précédemment mentionnés. Cet ancrage temporel explique aussi l'origine du titre la *Folle soirée*. En fait, une dispute se développera autour du *Mariage de Figaro* et cette dispute est en fait présentée par l'auteur comme l'origine et le point central de la « folle soirée ». En d'autres termes, la *Folle Soirée* est le résultat de la représentation de la *Folle Journée*.

Au début de la réécriture, Germain et Suzon échangent des mots d'amour et assurent qu'ils sont bien les « vrais » personnages de Figaro et de Suzanne. Mais aussi ils discutent du *Mariage de Figaro*. Dans cette scène, Suzon semble intéressée de connaître la raison pour laquelle cette pièce, que son interlocuteur définit comme une « école », a éveillé autant de polémiques dans les diverses strates de la société :

SUZON : Qu'a-t-elle de si particulier cette Pièce [...] ?

GERMAIN : C'est une coquette qu'on va caresser, parce qu'elle est malfaisante. [...] Je n'ai jamais vu de plus dangereuse École... [...]

SUZON : On ne l'estime pas, mais l'on y court par curiosité.⁵⁰⁶

⁵⁰⁶ *Ibid.*, sc. 1, p. 5-8

L'intervention de Germain fait ici allusion à Molière et à son *École des femmes*. L'auteur de la *Folle Soirée* emprunte en réalité le concept dramaturgique à l'auteur classique, mais en spéculant sur l'univers théâtral de Beaumarchais, il confirme de nouveau que le but essentiel du théâtre est l'instruction de l'humanité. Cette séquence du dialogue entre Germain et Suzon aborde la question du succès, mais aussi du scandale que le *Mariage de Figaro* a provoqué en 1784. Cette dimension est particulièrement flagrante dans les répliques de Suzon.

Leur discussion sera interrompue par l'apparition du Chevalier qui paraît être en colère contre Germain. Dès qu'il entend les pas de son maître, ce dernier essaie d'éviter leur rencontre en se dissimulant derrière le dos de Suzon. La servante de la Comtesse cache son amoureux, mais le Chevalier découvre sa présence et il commence à le critiquer (à cause de son mauvais travail en ce qui concerne la distribution des billets pour la pièce). Cette scène rappelle d'une part celle où Chérubin s'efforce d'éviter la jalousie du Comte dans la chambre de la Comtesse dans le *Mariage de Figaro*. Néanmoins, ce triangle de Bonnefoy de Bonyon correspond plutôt à celui de Figaro-Suzanne-le Comte dans la pièce de Beaumarchais. La dénomination de Suzon en témoigne tout d'abord, mais c'est également le cas de la rivalité amoureuse entre Germain et le Chevalier qui se développe au fil de la pièce avec pour enjeu Suzanne. À la fin de la scène 3, le Chevalier tente agressivement d'embrasser Suzon, mais elle fait un effort pour lui échapper. Les relations de ces trois personnages et leurs comportements évoquent nettement les rapports de Figaro, de Suzanne et du Comte dans le *Mariage de Figaro*. De plus, Germain, comme Figaro, développe souvent une critique des privilèges : « Mais que peut la misère et l'impuissance contre la richesse et l'injustice. [...] Un pauvre valet n'a pas d'esprit, vous autres grands vous n'avez point d'âme. »⁵⁰⁷ Cette réplique de Germain est destinée au Chevalier. D'ailleurs les étincelles de colère qui jaillissent entre le Chevalier et Germain tout au long de la pièce rappellent l'image déjà connue des rapports du Comte et de Figaro dans le *Mariage*. Par contre, dans la *Folle Soirée*, une duplicité au niveau du personnage du Comte s'impose. Il est bien évident que le Chevalier, par son comportement à l'égard de Germain et de Suzon, représente une réincarnation du Comte Almaviva. Pourtant, à la fin de la pièce, le Comte de Valsain (l'époux de la Comtesse) apparaîtra sur scène et contribuera au débat sur le *Mariage de Figaro*, lancé un peu plus tôt dans la pièce. Par certaines répliques, nous pourrions tirer la conclusion qu'il s'agit d'un autre double du Comte Almaviva dans la *Folle Soirée*. Pour cette raison, dans notre tableau ci-dessus, le Chevalier et le

⁵⁰⁷ *Ibid.*, sc. 2, p. 11

Comte de Valsain sont définis comme deux versions « réelles » du Comte de Beaumarchais.

En ce qui concerne le personnage de Chérubin, sa version « réelle » est incorporée dans le personnage de la Feuillade. Il n'apparaît que dans les scènes 8, 9 et 10 en compagnie du personnage dénommé la Mèche. Son dialogue avec Germain et avec le Chevalier contient une allusion, imprégnée d'éléments comiques, à son fameux saut par la fenêtre dans le *Mariage de Figaro* auquel les auteurs des suites théâtrales de la pièce ont aussi fait appel plusieurs fois. Sa position sociale de page est également évoquée par Germain dans la *Folle soirée*:

LA FEUILLADE (à Germain) : Je ne ferai jamais le saut périlleux par la fenêtre.

GERMAIN : Passez tout simplement par l'escalier. Pourquoi faire du merveilleux sans nécessité ? De telles pantalonnades sont bonnes pour un page.⁵⁰⁸

La situation dramatique, qui occupe une grande partie de la pièce, est la préparation du Chevalier pour l'accueil des personnages partis assister à la représentation du *Mariage de Figaro* au théâtre. Cette séquence précède en fait le grand débat sur la pièce de Beaumarchais. Il faut affirmer que les sentiments d'affection vis-à-vis de la Comtesse sont perceptibles chez le Chevalier, même si elle joue le rôle de sa tante dans la *Folle soirée*.⁵⁰⁹ Il s'efforce constamment de l'impressionner et se presse de savoir quel est l'avis de cette dernière quant au spectacle. Cet élément confirme à nouveau le fait que le Chevalier pourrait être la version « réelle » du Comte Almaviva. Le Chevalier essaie d'arranger tout pour accueillir la troupe de Figaro jouant dans la pièce de Beaumarchais. Un peu plus tard dans la pièce, les versions « réelles » des personnages de Beaumarchais s'uniront avec ses homologues dramatiques sur scène. La séquence, peignant la préparation du grand débat, est marquée par la querelle entre le Chevalier et son valet Germain. Le Chevalier veut en fait être sûr que tout est dans l'ordre pour l'arrivée de la Comtesse. Suzon participe aussi à la préparation du retour de sa maîtresse. Dans la scène 3, le dialogue entre le Chevalier et elle-même est dominé par une critique destinée aux comédiens par le Chevalier. L'extrait cité ci-dessous critique la superficialité du métier du comédien, qui, selon l'auteur de cette réécriture du *Mariage De Figaro*, ne doit pas être forcément « éclairé » pour pouvoir instruire son public :

LE CHEVALIER : [...] Tantôt nous attendrissant le cœur, tantôt nous égayant l'esprit et nous instruisant toujours mieux qu'un gros livre, en restant souvent eux-mêmes d'heureux ignorants.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, sc. 9, p. 32

⁵⁰⁹ Le Chevalier est le neveu du Comte de Valsain dans la *Folle soirée*.

SUZON : Ce sont des Comédiens.
LE CHEVALIER : Oui, la belle enfant. ⁵¹⁰

De même, un peu plus tard dans la pièce, le personnage du Comte emploiera le terme sarcastique pour désigner la troupe menée par Figaro : « la troupe Figarostique »⁵¹¹. Cette critique des comédiens par De Bonnefoy de Bonyon est un des éléments de cet aspect négatif sur lequel cette réécriture parodique tente de mettre l'accent. Cependant, en tournant en ridicule les comédiens, l'auteur souligne en revanche la valeur de l'auteur auquel il confirme le succès à la fin de la pièce. Il est tout à fait probable que De Bonnefoy de Bonyon n'admirait pas les membres de la troupe de la Comédie-Française choisis pour donner la vie sur scène aux personnages de Beaumarchais. *La Folle soirée* pourrait être, dans ce cas, comprise comme la critique d'une troupe théâtrale et non du texte de la pièce.

Il est flagrant que De Bonnefoy de Bonyon estime la puissance créatrice de l'auteur du *Mariage de Figaro*. Cette admiration à l'égard de Beaumarchais l'auteur de la *Folle soirée* l'expose notamment à travers le prisme du personnage de la Marquise lors du grand débat de la scène 11. Cette scène constitue le point culminant de la pièce. La Comtesse, son amie la Marquise et le Président reviennent du théâtre et le débat sur le *Mariage de Figaro* s'ouvre. Ce débat est marqué par l'expression d'avis complètement opposés : la Marquise est le personnage qui approuve la pièce, le Président est celui qui la critique tandis que la Comtesse se montre plus partagée. Elle trouve dans la pièce autant d'éléments négatifs que d'éléments positifs :

LA MARQUISE : N'est-il pas vrai, Président, que tout y est frais, riant, varié et surtout amené, réfléchi.

LE PRÉSIDENT : Dites plutôt hasardé et futile. Hélas ! Le goût est perdu, l'esprit s'est égaré, ce siècle ridicule est celui des brochures, des extraits, des chansons, et surtout des injures.

LE CHEVALIER : Et bien, ma tante, en avez-vous porté le même jugement ?

LA COMTESSE : J'y ai trouvé des situations, quelques sentiments, mais beaucoup de choses inutiles et extraordinaires. [...]

LE PRÉSIDENT : Pour trancher net, j'ai trouvé presque tout détestable.

LA COMTESSE : Vous êtes rigoriste, Président.

LA MARQUISE : Il est extrême en tout, et semble ignorer qu'on ne juge pas au spectacle comme au tribunal. ⁵¹²

Ce débat, mis en scène par De Bonnefoy de Bonyon, se veut en quelque sorte le miroir de la

⁵¹⁰ *Ibid.*, sc. 3, p. 13

⁵¹¹ *Ibid.*, scène dernière, p. 68

⁵¹² *Ibid.*, sc. 11, p. 35-36

critique de l'époque. Suite à la représentation du *Mariage de Figaro* en 1784, l'avis de la critique et celui du public fut partagé. L'auteur de la *Folle soirée* envisage tout simplement de donner un témoignage sincère et équilibré de la réception contemporaine de la pièce de Beaumarchais. En analysant les parodies des tragédies du XVIII^e siècle, nous sommes déjà intervenus sur la question de l'appréhension de la parodie en tant que critique scénique d'un texte antérieurement écrit. Néanmoins, ces parodies de la Comédie-Italienne développaient surtout la dimension négative des tragédies postclassiques. La parodie de De Bonnefoy de Bonyon offre une critique plus ample et plus globale du *Mariage de Figaro*. Il semble bien que l'auteur opère la synthèse des diverses sortes de critique (positives, négatives, partagées ou neutres), exprimées sur la pièce de Beaumarchais en 1784. Il les filtre par la suite à travers la voix de ses personnages et les conduit jusqu'au dénouement où il conclura par son appréciation personnelle. Quant à ce point, rappelons-nous que le Comte confirme la réussite de Figaro à la fin de la pièce. Son bref poème du début de la pièce témoigne de même de son avis positif quant à la dramaturgie de Beaumarchais. Lors du débat, De Bonnefoy de Bonyon exprime un avis positif quant à la pièce de Beaumarchais à travers la voix d'une femme (la Marquise). L'extrait du débat cité préalablement atteste que c'est le seul personnage qui pénètre vraiment jusqu'à la signification profonde du texte. Le terme « réfléchi » qu'elle emploie en est la preuve. De plus, ce terme est associé au travail de l'auteur, parce que, d'après De Bonnefoy de Bonyon, c'est l'auteur qui réfléchit, et non le comédien. La Marquise semble surtout impressionnée par le message « éclairé » que le spectacle transmet. C'est elle aussi qui rend hommage à tous les personnages créés par Beaumarchais :

Je rirai toujours du petit Page, de l'adresse de Figaro et de sa gaité, de la finesse de Suzanne, de l'embarras du Comte, de la coquetterie de sa femme et des prétentions du pédant Bazile.⁵¹³

Sa fascination pour la pièce est peut-être relative au fait qu'elle est la seule qui ne se sente pas concernée par la critique du *Mariage de Figaro*. Notre analyse n'a pas en fait identifié l'équivalent de la Marquise dans le texte de Beaumarchais. Elle incarne évidemment le spectateur neutre dont le rôle n'a pas été *mis en abyme* par De Bonnefoy de Bonyon. En effet, l'auteur de la *Folle soirée* attribue un rôle critique assez important à une femme comme l'ont fait avec Suzanne Beaumarchais et les auteurs des diverses suites théâtrales.

⁵¹³ *Ibid.*, sc. 11, p. 38

L'extrait du débat cité dévoile que les deux interlocuteurs de la Marquise ont porté avant tout leur attention sur la mise en scène, le concept et le jeu. Peut-être ont-ils perçu leurs propres traits dans le personnage de la Comtesse (la Comtesse) et dans le personnage de Don Bazile (le Président). Quant à ce dernier, outre l'humeur négative, qui émane de ses interventions lors du débat, et outre son avis entièrement méprisables vis-à-vis du spectacle, il est une autre situation qui prouve qu'il pourrait être la version « réelle » de Don Bazile. La scène 12 s'ouvre par l'arrivée sur scène de Figaro-comédien. Pendant que la Marquise et la Comtesse font l'éloge de son jeu au théâtre, le Président semble dérangé par sa présence et il désire partir brusquement : « Adieu, Madame. [...] Voulez-vous que je me compromette avec cet extravagant ? »⁵¹⁴ En outre, lors de sa critique négative du *Mariage de Figaro*, le Président fait appel à Molière : « Ce n'est pas celui [le comique] de Molière. »⁵¹⁵ Ainsi, *la Folle soirée* de De Bonnefoy de Bonyon représente en quelque sorte la version scénique de la querelle entre les Anciens et les Modernes qui se terminera certes au profit des Modernes au fil du XVIII^e siècle. Le Président semble fidèle aux Anciens tandis que son adversaire la Marquise soutient les courants modernes. D'ailleurs, Beaumarchais a été considéré par les critiques comme un des fondateurs du théâtre moderne : « Il ne paraît pas imprudent de dire qu'avec Beaumarchais prend naissance le théâtre moderne. [...] *Le Mariage de Figaro* constitue la meilleure illustration de ce renouveau de l'écriture théâtrale. »⁵¹⁶ Mais l'on peut affirmer que deux siècles avant cette constatation d'Yves Stalloni dans *Le Mariage de Figaro : Dramaturgie et structures*, De Bonnefoy de Bonyon a reconnu, à travers la voix de sa Marquise, le théâtre de Beaumarchais en tant que courant théâtral innovateur.

Avant de conclure sur la présence des comédiens du *Mariage de Figaro* en compagnie de leur versions « réelles » sur scène, nous préciserons que le Chevalier lui aussi participe activement au débat sur le spectacle de Beaumarchais. Néanmoins, son rôle est plus neutre. Il reprend les critiques des autres et en donne ses propres commentaires : « Je vois que l'auteur fait beaucoup de jaloux. »⁵¹⁷ De surcroît, il tente de transmettre aux lecteurs l'atmosphère qui a régné dans la salle de théâtre lors de la représentation du *Mariage de Figaro* en 1784. Or, on peut constater que, par sa *Folle Soirée*, De Bonnefoy de Bonyon a vraiment laissé un témoignage sur la réception de la pièce au XVIII^e siècle. La tirade du Chevalier dans la scène 3 transmet

⁵¹⁴ *Ibid.*, sc. 12, p. 41

⁵¹⁵ *Ibid.*, sc. 11, p. 37

⁵¹⁶ STALLONI, Yves, *Le Mariage de Figaro : Dramaturgie et structures dans Analyses et réflexion sur Beaumarchais Le Mariage de Figaro, op.cit.*, p. 31-46

⁵¹⁷ DE BONNEFOY DE BONYON, François Lambert, *La Folle soirée. Parodie du Mariage de Figaro, op.cit.*, sc. 11, p. 37

fidèlement l'appréhension de la pièce à travers les yeux du public de l'époque. L'auteur transporte en fait les lecteurs à la Comédie-Française en 1784. Son témoignage scénique, retracé par le Chevalier, confirme que cet avis partagé autour du *Mariage de Figaro* s'est déjà construit au cours de la représentation même de la pièce :

Ma fois, je ne pourrais le définir, encore moins le décrire... Juges qu'il ne l'a pas pu lui-même dans un très long monologue pendant lequel j'ai vu quelquefois des personnes qui bâillaient bêtement, d'autres qui riaient démesurément, et d'autres qui admiraient comme par enchantement.⁵¹⁸

Au final, la scène 14 sera marquée par l'accomplissement de la *mise en abyme*. Tous les acteurs de la troupe de Figaro vont rejoindre les autres personnages sur scène. La « troupe Figarostique » présentera un air du vaudeville dont le contenu aura pour le but de valoriser la mission cruciale du théâtre sur laquelle on a insisté plusieurs fois :

Sans redouter la satire,
Dont un benais craint les dents,
Nous prétendons faire rire
Même en dépit du bon sens,
Dussions-nous voir ce délire,
Comme une fleur du printemps,
Ne durer que peu d'instant.⁵¹⁹

En réalité, dans sa réécriture, De Bonnefoy de Bonyon unit les versions « réelles » des personnages de Beaumarchais avec leurs homologues dramatiques. Il constitue, par une sorte d'effet miroir, une sorte de double dimension de cet univers théâtral. Cette image scénique pourrait être perçue comme la tentative de l'auteur de rendre hommage à l'authenticité de la pièce originale de Beaumarchais qui reflète clairement les caractéristiques de la société française du XVIII^e siècle. Par ce procédé, De Bonnefoy de Bonyon salue le témoignage réel et sincère sur leur siècle que Beaumarchais développe dans *Le Mariage de Figaro*. En d'autres mots, tous les sujets abordés dans la trilogie « espagnole » relèvent de la réalité et, donc, en confrontant une version « réelle » d'un personnage avec sa version théâtrale, De Bonnefoy de Bonyon glorifie le courage de Beaumarchais de peindre sa société telle qu'elle est. Le fait que Germain se mire dans la personnalité de Figaro (ou le Chevalier dans celle du Comte Almaviva ou bien le Président dans celle de Don Bazile) atteste l'universalité des personnages de Beaumarchais.

⁵¹⁸ *Ibid.*, sc. 3, p. 15

⁵¹⁹ *Ibid.*, sc. 14, p. 51

L'effet miroir de la pièce de De Bonnefoy de Bonyon est de manière additionnelle renforcé par l'apparition du Comte de Valsain dans la scène 20. Les personnages « réels » sont d'abord perturbés à cause de son arrivée. Dans cette scène, il est flagrant qu'ils ne veulent pas que le Comte sache que les acteurs sont là. Donc, ils les cachent. Il est intéressant d'ajouter que le Comte exprime les sentiments de jalousie, comme son alter ego de Beaumarchais, lorsqu'il découvre que la Comtesse converse avec le Président. Néanmoins, le rôle du Comte est important pour mieux décrypter cet effet du « théâtre dans le théâtre » inséré dans la *Folle soirée*. Il faut aussi affirmer qu'une dispute entre Figaro-comédien et lui s'engage à cause de la dimension critique du *Mariage de Figaro*. (Le discours de Figaro-comédien implique même une réplique entièrement reprise au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais : « Voyez donc que les gens d'esprit sont bêtes. »⁵²⁰) Malgré l'effort des autres pour cacher les acteurs, le Comte constate cependant la présence des membres de la « troupe Figarostique » dans sa demeure. Comme les autres personnages l'ont anticipé, cette découverte éveille en lui un sentiment de rage. En fait, il semble que le Comte soit déjà tout à fait conscient du démasquage de sa personnalité et de son rôle dans la pièce de Beaumarchais :

GERMAIN : (*montrant l'endroit où les Acteurs sont cachés*) Au contraire, tout est dans le fond...
 LE COMTE : O rage ! Je suis encore joué !⁵²¹

Ici Germain, la version « réelle » de Figaro dans la *Folle soirée*, attire l'attention du Comte sur la présence des acteurs du *Mariage de Figaro*. Le « tout » dans la réplique de Germain pourrait d'une certaine manière être associé à la notion de vérité sous-jacente que Beaumarchais a mise sous le voile de ses personnages. « Tout est dans le fond » pourrait être traduit par « la vérité est dans le fond. » Le Comte de Valsain, la version « réelle » du Comte Almaviva, réalise ainsi que la critique de sa personnalité perdure à son insu. La réplique du Comte Valsain est le cri rebelle d'un homme qui s'est déjà identifié avec le personnage du Comte Almaviva du *Mariage de Figaro*.

Ce fragment du dialogue entre Germain et son maître achève le processus de *mise en abyme* dans la *Folle soirée*.

⁵²⁰ *Ibid.*, sc. 12, p. 42

⁵²¹ *Ibid.*, sc. 20, p. 67

4.3. Les modifications textuelles dans le livret des *Noces de Figaro* (1786) de Lorenzo da Ponte

L'opéra *Les Noces de Figaro* (en version originale *Le Nozze di Figaro*), composé par Mozart d'après le livret de Lorenzo da Ponte, fut représenté pour la première fois le 1 mai 1786 au Burgtheater de Vienne. Cette réécriture musicale⁵²² du *Mariage de Figaro* connut un succès remarquable, digne de celui de la pièce originale de Beaumarchais, dont la première représentation avait eu lieu deux ans plus tôt à Paris. Cet opéra contribua considérablement à la constitution du mythe de Figaro bien que la dimension critique du texte de Beaumarchais soit amplement atténuée par le librettiste de Mozart. En effet, Lorenzo da Ponte en collaboration avec le compositeur célèbre transposa « la pièce au plan supérieur de la musique et d'une insolence moins révolutionnaire que libératrice. »⁵²³ Le but de deux artistes fut évidemment d'éviter la répétition du scandale de 1784 lorsque le *Mariage de Figaro* fut critiqué à cause de la dénonciation des privilégiés. De plus, l'opéra n'était presque jamais le genre imprégné de ton critique avec lequel les auteurs exprimaient leurs convictions politiques. À l'opposé du théâtre dramatique, qui depuis la Grèce antique avait entre autres pour cible le démasquage des strates sociales plus élevées et des courants politiques dominants, l'opéra ne visait qu'à émouvoir. Dans les *Noces de Figaro*, Da Ponte et Mozart présentent plutôt la version réduite de la pièce de Beaumarchais, expurgée de tous ses éléments critiques et qui se focalise sur les péripéties amoureuses des personnages créés par le dramaturge français. Cet opéra s'inscrit d'ailleurs dans la liste des opéra bouffes (comiques) les plus réussis. Franck Ernould et Jean-Cyrille Rolin développent cette question de l'expurgation des *Noces de Figaro* dans leur article *Du Mariage de Figaro de Beaumarchais aux Noces de Figaro de Mozart : D'une dénonciation de l'ordre social à une célébration de l'amour* :

Il ne s'agit plus dans les noces de Figaro d'un personnage vers qui tout converge, mais d'un « quatuor » de personnages qui évoluent dans une sphère de relations d'interdépendance, relations dont le rouage central est celui de l'amour.⁵²⁴

⁵²² Il faut rappeler qu'en 1816 *Le Barbier de Séville* fut aussi adapté en opéra par Gioachino Rossini (musique) et Cesare Sterbini (livret).

⁵²³ ORCEL, Michel, *Introduction*, dans DA PONTE, *Les Noces de Figaro. Le Nozze di Figaro*, op. cit., p. 21-36

⁵²⁴ ERNOULD, Franck, ROLIN, Jean-Cyrille, *Du Mariage de Figaro de Beaumarchais aux Noces de Figaro de Mozart : D'une dénonciation de l'ordre social à une célébration de l'amour*, dans *Analyses et réflexion sur Beaumarchais Le Mariage de Figaro*, op.cit., p. 198-201

L'action de la pièce est réduite de cinq à quatre actes. L'opéra s'ouvre par le dialogue de Figaro et Suzanne comme dans le *Mariage de Figaro*. En effet, l'action de l'opéra suit celle du texte de Beaumarchais. En dehors de la suppression des éléments critiques de la pièce, il n'y a pas de changements importants dans le déroulement de l'action. Cette caractéristique des *Noces de Figaro* diffère de celle de *Don Giovanni* où le même librettiste a condensé les cinq actes de la pièce de Molière en deux seuls. Cependant, la scène du procès de Marceline contre Figaro (scène 15 de l'acte III) n'y est qu'une séquence assez brève. Les longs monologues y compris celui de Figaro de l'acte V sont pratiquement tous éliminés par Da Ponte. La suppression des monologues, qui dans la pièce de Beaumarchais étaient à dominante critique, est un processus tout à fait attendu étant donné que Da Ponte et Mozart envisageaient de mettre plutôt l'accent sur la célébration de l'amour que, comme Ernould et Rolin le soulignent, sur la dénonciation de l'ordre social.

Le nombre de personnages est réduit de seize à onze. Da Ponte élimine les personnages secondaires intervenant lors de la scène du procès (Double-Main, l'Huissier-audencier et Gripe-Soleil) ainsi que la jeune bergère accompagnant Chérubin, déguisé en fille, dans l'acte IV et Pédrille, piqueur du Comte. Néanmoins, le librettiste modifie les dénominations de deux personnages : Fanchette se dénomme désormais Barberine (en italien Barberina) alors que la dénomination de Don Gusman Brid'oison se transforme en Don Curzio. Le rôle de ce dernier est identique à celui de son prédécesseur du *Mariage de Figaro*. Il est encore juge impliqué dans la cause de Marceline et de Figaro et c'est le seul personnage qui y intervient. La réduction de la scène du procès est en fait atteinte par l'élimination des autres témoins mentionnés ci-dessus. En ce qui concerne le changement des noms, comme c'était le cas avec le livret pour *Don Giovanni*, les versions italianisées ont probablement plus convenu à Da Ponte pour respecter strictement les caractéristiques de la langue dans laquelle il écrivait son livret. Donc, les *Noces de Figaro* sont en quelque sorte une véritable traduction de la pièce de Beaumarchais dans laquelle se sont quand même imposées des modifications textuelles importantes. Nous nous focaliserons dans notre analyse sur ces légères modifications du texte remarquées dans le livret de Da Ponte. Pour montrer précisément les points qui diffèrent du texte original, nous nous servirons de la traduction française⁵²⁵ des *Noces de Figaro* de Michel Orcel.

⁵²⁵ Publiée en 1994 chez Flammarion dans *Trois livrets pour Mozart de Da Ponte*.

Il est tout d'abord évident que le librettiste de Mozart effectue déjà une modification dans le titre même de l'opéra. *Le Mariage de Figaro* devient en effet les *Noces de Figaro*. Quoique les termes « mariage » et « noces » soient synonymes, l'on se pose souvent la question de la raison pour laquelle Da Ponte a eu recours à ce changement de titre. Le fait qu'il a choisi le terme « noces » ou lieu du terme « mariage » (en italien « matrimonio ») est discutable. Beaumarchais emploie en fait à plusieurs reprises le terme « noces » dans son texte : « Voici les deux noces, asseyons-nous donc pour les recevoir. »⁵²⁶ Par contre, sa pièce a bien évidemment connu le succès sous le titre du *Mariage de Figaro*. En donnant un titre légèrement modifié, on peut supposer que Da Ponte tentait de se démarquer de la pièce de Beaumarchais et de laisser une empreinte personnelle et originale. Même si son texte s'inspire entièrement du *Mariage de Figaro*, il semble que sa tentative ait été d'imposer son livret en tant qu'œuvre entièrement indépendante de la pièce du dramaturge français. Par ce processus, il voulait probablement marquer une distinction entre le théâtre dramatique et l'opéra, parce que son livret était un texte exclusivement destiné à la musique lyrique.

L'action de l'opéra correspond à celle du *Mariage de Figaro*. Les dialogues de l'opéra sont généralement transposés de la pièce de Beaumarchais. Néanmoins, comme on l'a mentionné, dans un certain nombre de dialogues, Da Ponte introduit des modifications au niveau du texte. Le tableau ci-dessous présente les résultats de notre analyse comparée des dialogues du *Mariage de Figaro* et des *Noces de Figaro*. Il faut d'abord préciser que les séquences citées font partie des mêmes dialogues entre les mêmes personnages dans les deux œuvres. La numérotation des scènes est certes différente du fait que le livret est une version réduite de la pièce de Beaumarchais. Le sens des dialogues est pourtant resté entièrement identique. Pour atteindre les mêmes effets scéniques que son prédécesseur, le librettiste a eu uniquement recours à l'emploi de termes différents de ceux employés par Beaumarchais. Il est aussi possible que Da Ponte, par ce processus, ait tenté de se démarquer encore une fois de la pièce du dramaturge français. De même, il fit peut-être cet effort pour répondre à l'exigence de la musique qui devait s'accorder aux paroles. En tout cas, ces modifications textuelles peuvent être considérées comme le produit de la liberté artistique du librettiste de Mozart qui adapta avec un grand succès le *Mariage de Figaro* pour la scène de l'opéra. Dans les *Noces de Figaro*, ces modifications apparaissent dans la

⁵²⁶ BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, op.cit., acte IV, sc. 8, p. 202

version originale en italien aussi bien que dans la traduction française d'Orcel, où elles sont fidèlement traduites :

<p><i>Les Noces de Figaro</i> (1786) de Lorenzo da Ponte</p>	<p><i>Le Mariage de Figaro</i> (1784) de Beaumarchais</p>
<p>La dispute entre Suzanne et Marceline :</p> <p>SUZANNE : De l'air, vieille pédante. Doctoresse arrogante ! Parce que tu as lu deux livres dans ta vie Et tourmenté la jeunesse de Madame... (acte I, sc. 5, p. 69)</p>	<p>La dispute entre Suzanne et Marceline :</p> <p>SUZANNE : [...] Voyez cette vieille sibylle. Parce qu'elle a fait quelques études et tourmenté la jeunesse de Madame... (acte I, sc. 6, p. 136)</p>
<p>Le dialogue entre Suzanne et Bazile :</p> <p>BAZILE : [...] Auriez-vous par hasard vu le comte ? [...] Figaro le cherche. SUZANNE : (<i>à soi-même</i>) Oh, ciel ! (<i>à Bazile</i>) Il cherche alors celui qui le déteste le plus au monde après vous. (acte I, sc. 7, p. 83)</p>	<p>Le dialogue entre Suzanne et Bazile :</p> <p>BAZILE : N'auriez-vous pas vu Monseigneur, Mademoiselle ? [...] C'est Figaro qui le cherche. SUZANNE : Il cherche donc l'homme qui lui veut plus de mal après vous. (acte I, sc. 9, p. 139)</p>
<p>L'intervention de Bazile</p> <p>LE COMTE : [...] Je vois le page. [...] SUZANNE : (<i>effrayée</i>) Astres cruels ! BAZILE : (<i>riant</i>) De mieux en mieux. (acte I, sc. 7, 91)</p>	<p>L'intervention de Bazile :</p> <p>LE COMTE : [...] Et je vois... (<i>Il aperçoit le page.</i>) Ah... BAZILE : Ha, ha ! LE COMTE : Ce tour-ci vaut l'autre. BAZILE : Encore mieux. (acte I, sc. 9, p. 141)</p>
<p>L'expulsion de Chérubin :</p> <p>LE COMTE : [...] Je vous choisis. Partez sur le champ. Adieu. [...] SUZANNE ET FIGARO : Ah, jusqu'à demain seulement... LE COMTE : Non, qu'il parte à l'instant. CHÉRUBIN : Je suis tout prêt, Monseigneur, à vous obéir. (acte I, sc. 8, p. 105)</p>	<p>L'expulsion de Chérubin :</p> <p>LE COMTE : Mais c'est à condition qu'il partira sur le champ pour rejoindre en Catalogne. FIGARO : Ah ! Monseigneur, demain. LE COMTE : (<i>insiste</i>) Je le veux. CHÉRUBIN : J'obéis. (acte I, sc. 10, p. 144)</p>

<p>Le dialogue entre Suzanne et la Comtesse :</p> <p>SUZANNE : Comment alors peut-il être jaloux ? LA COMTESSE : Comme le sont Les modernes époux : par système, Infidèle ; capricieux par nature ; Et puis, par vanité tous jaloux. Mais si Figaro t'aime, lui seul pourra... (acte II, sc. 1, p. 111)</p>	<p>Le dialogue entre Suzanne et la Comtesse :</p> <p>SUZANNE : Pourquoi tant de jalousie ? LA COMTESSE : Comme tous les maris, ma chère. Ah ! Je l'ai trop aimé. Je l'ai laissé de mes tendresses, et fatigué de mon amour ; voilà mon seul tort avec lui : mais je n'entends pas que et honnête aveu te nuise, et tu épouseras Figaro. Lui seul peut nous y aider... (acte II, sc. 2, p. 148)</p>
<p>Le dialogue entre le Comte et la Comtesse :</p> <p>LE COMTE : Faut-il que vous ayez de grands soucis en tête ! LA COMTESSE : Et quoi donc ? (acte II, sc. 4, p. 141)</p>	<p>Le dialogue entre le Comte et la Comtesse :</p> <p>LE COMTE : Il faut que vous soyez furieusement préoccupée ! LA COMTESSE : Préoccupée ! De quoi ? (acte II, sc. 12, p. 157)</p>
<p>Le dialogue entre Marceline et Figaro :</p> <p>FIGARO : Qui vous l'a dit ? MARCELINE : Grands dieux ! C'est lui... (acte III, sc. 5, p. 227)</p>	<p>Le dialogue entre Marceline et Figaro :</p> <p>FIGARO : D'où savez-vous que je dois l'avoir ? MARCELINE : Dieux ! C'est lui ! (acte III, sc ? 16, p. 188)</p>

Tableau 5 : Les modifications textuelles dans *Les Noces de Figaro* (comparaison avec *Le Mariage de Figaro*)

Il est évident que ces dialogues de Da Ponte constituent une réécriture de ceux de la pièce de Beaumarchais. Les séquences choisies témoignent du processus de la transformation d'une œuvre dramatique en une œuvre d'opéra. Par exemple, le dialogue entre Suzanne et la Comtesse montre précisément les modalités de transposition du texte de Beaumarchais en texte versifié. Da Ponte abrégéa considérablement la réplique de la Comtesse en préservant toutefois le message que ce personnage féminin voulait transmettre au public. La critique de Marceline par Suzanne est exprimée à la deuxième personne du singulier (donc directement adressée à son interlocutrice) au lieu de la troisième comme c'est le cas dans la pièce de Beaumarchais. L'intervention de Chérubin est évidemment plus longue que celle dans le *Mariage de Figaro*. En outre, Da Ponte ajoute l'adjectif « grand » dans la réplique de Marceline pour accroître l'effet de stupéfaction lorsqu'elle comprend que Figaro est son fils.

Da Ponte élimine certains monologues pour expurger son texte de la dimension critique caractéristique de la pièce de Beaumarchais. Néanmoins, il préserve le monologue du Comte Almaviva du début de l'acte III. Il s'agit du monologue dans lequel Almaviva apparaît dévoré par

la jalousie. Dans l'opéra de Mozart, cette expression de la jalousie est atténuée comme, plus globalement, le ton critique de la pièce. Le tableau ci-dessous témoigne du processus de réduction de ce monologue par Da Ponte. En effet, l'auteur modifie sa forme en conservant les idées et l'état du Comte tels qu'ils apparaissent dans le *Mariage de Figaro*. Le même processus est évident dans la réplique de la Comtesse citée dans le tableau précédent :

<i>Les Noces de Figaro</i> (1786) de Lorenzo da Ponte	<i>Le Mariage de Figaro</i> (1784) de Beaumarchais
<p>LE COMTE : (<i>à soi-même, en faisant les cent pas</i>) Quel embarras, mon Dieu ! Une lettre anonyme... La camériste enfermée dans le cabinet... Sa maîtresse troublée... Un homme qui d'en haut Saute dans le jardin...et un autre, aussitôt, Que prétend que c'est lui... Je ne sais que penser : se pourrait-il Que l'un de mes vaisseaux... L'audace est commune Aux gens de cette étouffe... Pourtant le comtesse... Mais un soupçon l'offense...elle a trop de respect Pour elle-même ; et mon honneur...ah ! l'honneur ! Où diable est allée le mettre l'humaine erreur ! (acte III, sc. 1, p. 210)</p>	<p>LE COMTE, <i>seul, marche en rêvant</i>. J'ai fait une gaucherie en éloignant Basile ! ... La colère n'est bonne à rien. — Ce billet remis par lui, qui m'avertit d'une entreprise sur la comtesse ; la camériste enfermée quand j'arrive ; la maîtresse affectée d'une terreur fausse ou vraie ; un homme qui saute par la fenêtre, et l'autre après qui avoue... ou qui prétend que c'est lui... Le fil m'échappe. Il y a là-dedans une obscurité... Des libertés chez mes vassaux, qu'importe à gens de cette étoffe ? Mais la comtesse ! si quelque insolent attentait... Où m'égaré- je ? En vérité, quand la tête se monte, l'imagination la mieux réglée devient folle comme un rêve ! — Elle s'amuse ; ces ris étouffés, cette joie mal éteinte ! — Elle se respecte ; et mon honneur... où diable on l'a placé ! De l'autre part, où suis-je ? Cette friponne de Suzanne a-t-elle trahi mon secret ?... Comme il n'est pas encore le sien !... Qui donc m'enchaîne à cette fantaisie ? j'ai voulu vingt fois y renoncer... Étrange effet de l'irrésolution ! si je la voulais sans débat, je la désirerais mille fois moins. — Ce Figaro se fait bien attendre ! il faut le sonder adroitement (<i>Figaro paraît dans le fond, il s'arrête</i>), et tâcher, dans la conversation que je vais avoir avec lui, de démêler d'une manière détournée s'il est instruit ou non de mon amour pour Suzanne. (acte III, sc. 4, p. 175)</p>

Tableau 6 : La réduction du monologue du Comte dans *Les Noces de Figaro*

Il faut aussi ajouter que la situation où Marceline et Bartholo comprennent que Figaro est leur fils est marquée par deux éléments novateurs. Lorsqu'elle conclut qu'elle converse avec son propre fils (enlevé alors qu'il était très jeune par des voleurs dans les deux textes), Marceline prononce son prénom initial qui diffère de celui du même personnage dans le *Mariage de Figaro*. Marceline dans le texte de Beaumarchais prononce le nom « Emmanuel » tandis que la réplique de sa version d'opéra dévoile que le nom initial de Figaro était « Raphael ». De même, l'instinct

paternel de Bartholo s'éveille immédiatement après qu'il découvre que le fameux barbier est son fils. Dans la pièce de Beaumarchais, cet instinct se développe un peu plus tard :

MARCELINE : Fils bien-aimé !
BARTHOLO : Fils bien-aimé !
FIGARO : Parents aimés !⁵²⁷

Ainsi, outre l'élimination des éléments critiques, il semble que la transposition et l'adaptation du texte dramatique de Beaumarchais pour l'opéra se soient principalement effectuées au niveau de la forme et du texte. L'intrigue et la psychologie des personnages n'ont pas été considérablement changés. Da Ponte a surtout insisté sur le plan textuel dans cette réécriture musicale du *Mariage de Figaro*. Ces modifications sont tout à fait justifiées puisque l'adaptation musicale exige déjà en soi la transformation du texte dramatique en version versifiée ainsi que sa réduction. Ce dernier processus est en effet obligatoire dans l'opéra où la musique est l'élément supérieur au texte.

⁵²⁷ DA PONTE, *Le Nozze di Figaro. Les Noces de Figaro, op.cit.*, acte III, sc. 5, p. 321

4.4. Un mot sur les réécritures iconographiques du *Mariage de Figaro*

Outre les réécritures dramatiques et musicales, l'œuvre de Beaumarchais connut également des transpositions picturales. Les illustrations du *Mariage de Figaro* sont très nombreuses et font écho à l'immense succès de la pièce tout comme les suites théâtrales. Ces représentations iconographiques peuvent être, en d'autres termes, appréhendées comme de véritables réécritures de l'univers théâtral du dramaturge français. Elles présentent en fait toutes les caractéristiques d'une réécriture, mais relèvent d'un concept complètement différent. Cette tendance à l'illustration du *Mariage de Figaro* témoigne du fait qu'au XVIII^e siècle⁵²⁸, un grand succès littéraire se transpose en représentation picturale qui constitue en quelque sorte un des moyens par lequel le public témoigne de son admiration de l'œuvre originale. Les nombreuses illustrations de la pièce de Beaumarchais ont contribué à la constitution du mythe de Figaro.

Parmi toutes les réécritures iconographiques au XVIII^e siècle de ce, « phénomène théâtral », comme disait Chartier, les plus répandues sont celles de Jean-Philippe de Saint-Quentin (1738-date de mort inconnue), de Charles Naudet (1773-1810) et de Daniel Chodowiecki (1726-1801). Les illustrations du *Mariage de Figaro* par ces artistes paraissent notamment dans les nombreuses rééditions de la comédie de l'époque et dans les séries de gravures rendant hommage à ce texte théâtral. D'après Alain Niderest, qui développe une analyse systématique de l'iconographie de la pièce de Beaumarchais dans *Dramaturgie et iconographie, les premiers illustreurs du Mariage de Figaro*, les illustrations de Chodowiecki se différencient de celles de ces collègues. Tandis que Saint-Quentin et Naudet immortalisent surtout la mise en scène du *Mariage de Figaro* au XVIII^e siècle, Chodowiecki « illustre un texte plutôt qu'un spectacle ». ⁵²⁹ Ensuite, dans les gravures de Naudet, l'accent est, selon Niderest, mis sur les portraits des comédiens ayant donné la vie scénique aux personnages créés par Beaumarchais. En revanche, Saint-Quentin « ne cherche pas à représenter la Comédie-Française, ni les acteurs de la création. [...] Saint-Quentin nous révèle ce que serait la comédie de Beaumarchais si elle était vécue. Il n'hésite d'ailleurs pas à moderniser les costumes. »⁵³⁰ Ce dernier glorifie en effet la vivacité de

⁵²⁸ Cette tendance à l'illustration des grands succès littéraires a pris de l'ampleur au XVIII^e siècle. Les premières illustrations des comédies de Molière ont paru pour la première fois au début du XVIII^e siècle. Rappelons-nous de l'illustration *Trissotin qui lit à Philaminte, Bélise et Armande* de Coypel IV (1725-1726).

⁵²⁹ NIDERST, Alain, *Dramaturgie et iconographie, les premiers illustreurs du Mariage de Figaro*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84^e Année, No. 5, Beaumarchais (Sep.-Oct., 1984), p. 741-749

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 741-749

l'œuvre de l'auteur de la trilogie « espagnole » en se focalisant sur l'aspect moderne de ce texte. Ce processus de modernisation est, comme Niderest l'évoque, notamment perceptible dans la représentation des costumes.

Le Mariage de Figaro se caractérise, on le sait, par une dynamique théâtrale assez particulière. Tout au long de la pièce, les personnages sont constamment en mouvement à cause des péripéties qui se succèdent et s'entremêlent. Ce rythme qui confère toute sa spécificité à l'univers théâtral de Beaumarchais est aussi manifeste dans les illustrations de Saint-Quentin. Peu importe s'il s'agit de scènes où interviennent deux, trois ou tout un groupe de personnages, les gravures de cet illustrateur du *Mariage de Figaro* projettent fidèlement cette énergie scénique rayonnant à partir et autour des personnages de Beaumarchais.



Figure 5 : Les illustrations du *Mariage de Figaro* (Saint-Quentin)

La gravure⁵³¹ ci-dessus à gauche, qui illustre la scène (acte I, sc. 9) où le Comte furieux en présence de Bazile et de Suzanne découvre Chérubin caché dans un fauteuil, transmet

⁵³¹ Bnf-Impr. microfilm R. 65844

précisément la dimension rythmique de la pièce. Cet effet se manifeste particulièrement à travers les mouvements corporels des personnages. Il est évident que Saint-Quentin insiste surtout sur leurs mains qui reflètent plus profondément leur état intérieur. Pour cet illustrateur, les réactions du corps sont celle de l'âme. Dans cette gravure, tous les personnages (sauf Chérubin qui est caché) agissent avec les mains. Le même cas est présent dans la gravure⁵³², illustrant la situation de la scène 17 de l'acte II, où le Comte Almaviva découvre Suzanne dans la chambre de son épouse après avoir cru qu'il allait trouver Chérubin. Les trois personnages (le Comte, la Comtesse, Suzanne) expriment la complexité de la situation par leur gestuelle et plus précisément par le jeu de leurs mains.

La dimension rythmique du *Mariage de Figaro* est également dominante dans les illustrations de Saint-Quentin peignant les scènes collectives. La réécriture picturale du procès de Figaro⁵³³ (acte III, sc. 15) ci-dessous à gauche ainsi que celle⁵³⁴ (acte IV, sc. 10) de droite, qui illustre le moment de la cérémonie où Suzanne remet discrètement le billet au Comte, se caractérisent de même par une dynamique corporelle. Dans la gravure représentant le procès de Figaro, un grand nombre de personnages agit par les mouvements du corps. Comme dans les deux gravures précédentes, ces mouvements physiques peignent les réactions de l'état mental des personnages. Outre les mains, certaines figures (comme celles qui sont assises à droite de l'image) remuent aussi la tête afin de démontrer qu'ils sont en train de discuter et de réfléchir. Par contre, l'apogée de ce rythme scénique du *Mariage de Figaro* est atteint dans l'illustration de la cérémonie de l'acte IV. Toutes les figures y sont en mouvement. De plus, leur mobilité est exprimée par presque toutes les parties du corps. Quant à cela, il faut prendre en compte le fait que la danse est un des motifs principaux de cette scène. Certes, le geste par lequel Suzanne donne le billet au Comte est représenté au premier plan. Les mouvements des mains (la main droite du Comte sur la tête de Suzanne pendant que sa main gauche accepte le billet de Suzanne qui lui remet le papier avec la main droite, la main gauche de Suzanne tenant la cape du Comte) de deux personnages semblent tout à fait significatifs.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*



Figure 6 : Les illustrations des scènes collectives du *Mariage de Figaro* (Saint-Quentin)

Trois des quatre illustrations de Saint-Quentin représentées ci-dessus mettent en scène le Comte Almaviva comme le personnage principal. Il est le personnage qui est au premier plan de la plus grande partie des gravures de cet illustrateur. Le même processus est développé par Naudet. Néanmoins, les réécritures picturales du *Mariage de Figaro* de ce dernier ne se distinguent pas par cette vivacité scénique qui domine la pièce de l'auteur français. Dans ces gravures, les acteurs sont plutôt immobiles. C'est donc dans les illustrations de Saint-Quentin que les caractéristiques essentielles du théâtre de Beaumarchais apparaissent le mieux.

4.5. Conclusion sur les réécritures de Beaumarchais

Ces différentes formes de réécritures du *Mariage de Figaro* constituent une prolongation du succès de la pièce de Beaumarchais. La deuxième partie de la trilogie dramatique de l'auteur français est en effet le texte théâtral le plus réussi du XVIII^e siècle. Et comme on l'a constaté, ce succès résulte entre autres des nombreuses réécritures qui apparaissent amplement jusqu'au début du XIX^e siècle.

Tout d'abord, les auteurs anonymes ou peu connus de l'époque se penchent sur la création de suites de ce « phénomène théâtral » afin de connaître un succès approchant celui de Beaumarchais. Olympe de Gouge confirme même cette tendance dans sa préface du *Mariage inattendu de Chérubin*. Figaro est devenu le médium à travers lequel les dramaturges critiquent la société. Figaro apparaît en quelque sorte comme le masque derrière lequel l'on se cache pour dénoncer la noblesse et le régime despotique. Ce personnage de Beaumarchais s'est progressivement constitué en un mythe qui a subsisté jusqu'à nos jours.

Le succès grandiose du *Mariage de Figaro* réussit même à modifier au XVIII^e siècle le concept principal de la parodie. Notre analyse de la *Folle soirée* de François Lambert de Bonnefoy de Bonyon a identifié en fait une dimension élogieuse de ce genre qui ne servait globalement jusqu'à alors qu'à tourner en dérision un texte préalablement écrit.

Les illustrations du *Mariage de Figaro* ainsi que le célèbre opéra de Mozart témoignent du rayonnement de l'œuvre au-delà de la seule littérature. Aujourd'hui, les transformations des œuvres littéraires s'opèrent majoritairement dans le cinéma. Au XVIII^e siècle, l'équivalent du cinéma dans le contexte de l'adaptation fut plutôt l'opéra. En ce qui concerne les *Noces de Figaro*, il n'est pas surprenant que ce texte dramatique de Beaumarchais soit adapté pour la scène d'opéra puisqu'il était déjà imprégné d'éléments musicaux. Ce rythme particulier du *Mariage de Figaro* tient sans doute à la formation musicale du dramaturge français.

Conclusion générale

Conclusion générale

Lorsqu'il s'agit du théâtre, le XVIII^e siècle est évidemment une période où le phénomène de la réécriture et celui de l'innovation se condensent.

Les auteurs postclassiques construisent leur esthétique dramaturgique d'après la dramaturgie des auteurs de l'époque de Louis XIV. Ce processus relève principalement de leur ambition d'atteindre la réputation de Molière, de Racine et de Corneille. Une situation identique se produit aussi chez les auteurs des suites théâtrales du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais qui visent à connaître un succès proche de celui de la pièce de ce dernier. Le théâtre postclassique émane, comme le préfixe « post » le confirme, du théâtre classique. Les règles classiques sont en vigueur durant une bonne partie du XVIII^e siècle. Dans les pièces étudiées des auteurs de l'époque de Louis XV et de Louis XVI, nous avons identifié une forte présence des éléments de la dramaturgie de la période classique.

Par toutes ces caractéristiques, le théâtre du XVIII^e siècle représente sans doute une prolongation du théâtre du siècle précédent. Néanmoins, les éléments novateurs se profilent à travers les pièces des auteurs de l'époque. Ces éléments contribuent en même temps à la prise de distance avec la dramaturgie classique qui (la prise de distance) se développera progressivement. Comme on l'a constaté, les successeurs de Molière, avec Marivaux au premier rang, semblent amplement influencés par la dramaturgie de l'auteur du *Tartuffe* et du *Misanthrope*. Cependant, pour ces dramaturges, le théâtre de Molière ne fut qu'un modèle permettant la constitution de leur propre esthétique théâtrale. Presque chaque auteur comique du XVIII^e siècle apporte une dimension novatrice personnelle et originale. La résistance à l'amour chez Marivaux, le concept musical de Beaumarchais, le drame bourgeois de Diderot, les « dancourades » de Dancourt sont certaines des innovations que la comédie du XVIII^e siècle, modelée d'après le théâtre de Molière, inscrira dans l'histoire du théâtre français.

En s'efforçant de la moderniser, Voltaire et Crébillon envisagent de donner un nouveau souffle à la tragédie. C'est en ce sens qu'ils parodient la tentative de Longepierre fidèle au concept classique de la tragédie de Racine. Pourtant, il faut souligner que les trois auteurs de tragédies du XVIII^e siècle continuent de s'appuyer sur la dramaturgie classique pour construire leurs œuvres.

Les parodies du Théâtre de la Foire, qui prennent souvent pour cible le théâtre classique, contribuent fortement à cette dynamique novatrice. Cette période théâtrale se caractérise donc par

un allégement très net des contraintes classiques. En tout cas, les innovations théâtrales passent par le jeu pluriel des réécritures de l'époque postclassique. Il semble bien en effet que la définition des Lumières⁵³⁵ de Tzvetan Todorov, qui d'après cet historien de la littérature et critique littéraire condensent les courants classiques et modernes, s'applique également au théâtre du XVIII^e siècle.

De tous les auteurs classiques réécrits, celui dont l'ombre portée est la plus forte est indéniablement Molière. Les influences de Racine et de Corneille au XVIII^e siècle ne furent pas si amples que celle de Molière. Seul Molière acquit en fait le statut d'un mythe. Et la force de ce mythe concourut puissamment à l'érosion progressive de la tragédie. Ce processus, entamé à l'âge classique grâce à Molière lui-même, perdura avec le jeu des réécritures au XVIII^e siècle.

Au XIX^e siècle, le mythe de Molière connut de nouvelles inflexions. Il faut d'abord rappeler qu'au XVIII^e siècle l'ombre portée de Molière était perceptible en dehors du territoire français. Les suites des pièces de Molière représentées au Portugal (mentionnées dans notre étude) et l'opéra *Don Giovanni* de Mozart en sont la preuve. Mais au XIX^e siècle, le prestige de Molière s'étendit jusqu'aux espaces balkaniques. En 1837, le dramaturge Jovan Sterija Popovic (1806-1856) écrit *L'Avare Kir Janja*, dont le personnage principal constitue une réincarnation serbe de l'Harpagon de Molière. Un siècle après, dans *Madame la Ministre*, le successeur de Sterija Popovic Branislav Nusic (1864-1938) met en scène Zivka Popovic, le personnage dont le comportement rappelle celui des personnages féminins des *Femmes savantes* et des *Précieuses ridicules* de Molière.

Il importe en outre d'apprécier l'impact de Molière au-delà de la production théâtrale des deux siècles suivants et notamment sur la production romanesque du XIX^e siècle.

⁵³⁵ Déjà cité. Voir page 11-12.

BIBLIOGRAPHIE :

I

Les auteurs du XVII^e siècle

a) Molière

Éditions des œuvres étudiées de Molière :

MOLIÈRE, *Œuvres complètes I*, Paris, GF Flammarion, 1964

MOLIÈRE, *Œuvres complètes II*, Paris, GF Flammarion, 1965

MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, Paris, GF Flammarion, 2008

MOLIÈRE, *L'École des femmes*, Paris, GF Flammarion, 2001

MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, Paris, Librairie Larousse, « Classiques Larousse », 1933

MOLIÈRE, *Les femmes savantes*, Paris, Librairie Larousse, « Classiques Larousse », 1933

MOLIÈRE, *George Dandin*, Paris, Hachette Livre, 2003

MOLIÈRE, *Quatre comédies à lire et à jouer*, Paris, Classiques - L'école des loisirs, 1986

MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, Nathan, 2012

MOLIÈRE, *L'Avare*, Paris, GF Flammarion, 2008

MOLIÈRE, *Dom Juan*, Paris, Pocket, 2004

MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, Paris, Gallimard – Collection Folio classique, 1999

MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, Paris, Hatier, 2002

MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac*, Tout Molière, le Site de référence sur l'œuvre de Molière, <http://www.toutmoliere.net>, 1670

Ouvrages critiques, études et articles sur l'œuvre de Molière :

ARNAVON, Jacques, *L'interprétation de la comédie classique : Le Misanthrope, mise en scène, décors, représentation*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 1914

BASCHERA, Marco, DUMONT, Pascal, DUPRAT, Anne, SOUILLER, Didier, *Vraisemblance et représentation au XVII^e siècle : Molière en question*, Dijon, Littérature comparée N. 2, 2004

BAUMAL, Francis, *Tartuffe et ses avatars : de Montufar à Dom Juan*, Paris, Emile Nourry Éditeur, 1925

- BLOCH, Olivier, *Molière/Philosophe*, Paris, Albin Michel, 2000
- BRISSON, Pierre, *Molière : Sa vie dans ses œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 1942
- CAIRNCROSS, John, *Molière : Bourgeois et libertin*, Paris, A. G. Nizet, 1963
- CALDER, Andrew, *Molière : The Theory and Practice of Comedy*, London, The Athlone Presse, 1993
- CARMODY, Jim, *Rereading Molière, Mise en scène from Antoine de Vitez*, Michigan, The University of Michigan Press, 1993
- CISMARU, Alfred, *Marivaux and Molière : a comparison*, Lubbock, Texas, Texas Tech Press, 1977
- COLLNET, Jean-Pierre, *Lectures de Molière*, Paris, Librairie Armand Colin, 1974
- CONESA, Gabriel, EMELINA, Jean, *Molière et le jeu*, Actes du II colloque international de Pézenas, Pézenas, Éditions Domens, 2003
- CONESA, Gabriel, EMELINA, Jean, *Molière et le romanesque*, Actes du IV colloque international de Pézenas, Pézenas, Éditions Domens, 2009
- CONESA, Gabriel, *Le dialogue moliéresque : Étude stylistique et dramaturgique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983
- COPEAU, Jacques, *Molière, Registres II*, Paris, Éditions Gallimard, 1976
- D'ALMÉRAS, Henri, *Le Tartuffe de Molière*, Paris, Boulevard Saint-Germain, 1946
- DEFAUX, Gérard, *Molière ou les métamorphoses du comique : De la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington, Kentucky, French Forum Publisher, 1980
- DUCHÊNE, Roger, *Molière*, Paris, Fayard, 1998
- EDWARDS, Michael, *Le rire de Molière*, Paris, Éditions de Fallois, 2012
- EMARD, Paul, *Tartuffe : Sa vie – son milieu et la comédie de Molière*, Paris, Librairie E. Droz, 1932
- FORESTIER, Georges, *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990
- GAXOTTE, Pierre, *Molière*, Paris, Flammarion, 1977
- GUIBERT, A. J., *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1961
- JASINSKI, René, *Molière et le Misanthrope*, Paris, Librairie Armand Colin, 1951
- LEON, Mechele, *Molière, the French revolution and the theatrical afterlife*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009

MALLET, Francine, *Molière*, Paris, Bernard Grasset, 1986

MAZOUER, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Saint-Julien-du-Sault (Yonne), Klincksieck, 1993

MOLAND, Louis, *Molière et la comédie italienne*, Paris, Didier et Cie, Libraires-éditeurs, 1867

MONGRÉDIEN, George, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1973

MONGRÉDIEN, George, *Comédie et pamphlets sur Molière*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1986

MONVAL, George, *Le Moliériste*, Revue mensuelle (Première Année), Paris, Librairie Tresse, 1880

MONVAL, George, *Le Moliériste*, Revue mensuelle (Deuxième Année), Paris, Librairie Tresse, 1881

MORY, Christophe, *Molière*, Paris, Éditions Gallimard, 2007

NIDERST, Alain, *Molière*, Paris, Perrin, 2004

PIFTEAU, Benjamin, *Molière en province. Étude sur sa troupe ambulante suivie de Molière en voyage, comédie en un acte, en vers*, Paris, Léon Willem, Libraire-éditeur, 1879

PINEAU, Joseph, *Le théâtre de Molière : une dynamique de la liberté*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2000

POIRSON, Martial, *Ombres de Molière – Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin Éditeur, 2012

REY-FLAUD, Bernadette, *Molière et la farce*, Genève, Droz, 1996

TAVERDET, Gérard, *Glossaire de Molière*, Fontaine-les-Dijon, avril 2015

THOORENS, Léon, *Le Dossier Molière*, Verviers, Éditions Gérard, Marabout Université, 1964

VERNET, Max, *Molière : côté jardin, côté cour*, Paris, A. G. Nizet, 1991

b) Racine

Éditions des œuvres étudiées de Racine :

RACINE, *Iphigénie*, Paris, Hachette Livre, 1994

RACINE, *Phèdre*, Paris, Pocket, 2005

RACINE, *Les Plaideurs*, Paris, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015

RACINE, *Andromaque*, Paris, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Racine :

- BATTESTI, Jean-Pierre, CHAUVET, Jean-Charles, *Tout Racine*, Paris, Larousse, 1999
- BLANC, André, *Racine : trois siècles de théâtre*, Paris, Fayard, 2003
- CAVALLIN, Jean-Christophe, *La tragédie spéculative de Racine*, Paris, Hermann, 2014
- DECLERCQ, Gilles, ROSELLINI, Michèle, *Jean Racine (1699-1999)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999
- DÉDÉYAN, Charles, *Racine et sa Phèdre*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965
- DELACOMPTÉE, Jean-Michel, *Racine en majesté*, Paris, Flammarion, 1999
- DELACROIX, Maurice, *Le sacré dans les tragédie profanes de Racine*, Paris, A. G. Nizet, 1976
- EMELINA, Jean, *Racine infiniment*, Paris, Sedes, 1999
- FORESTIER, Georges, *Jean Racine*, Paris, NRF Gallimard, 2006
- GANS, Eric L., *Le Paradoxe de Phèdre suivi du Paradoxe constitutif du roman*, Paris, A. G. Nizet, 1975
- LE GALL, André, *Racine*, Paris, Flammarion, 2004
- LIPIETZ, Alain, *Phèdre : Identification d'un crime*, Paris, Éditions A. M. Métailié, 1992
- MAULNIER, Thierry, *Racine*, Paris, Éditions Gallimard, 1947
- NANEIX, Louis-Léonard, *Phèdre l'incomprise*, Paris, La Pensée Universelle, 1977
- PFOHL, Russel, *Racine's Iphigénie : literary rehearsal and tragic recognition*, Genève, Droz, 1974
- PICARD, Raymond, *La carrière de Jean Racine*, Paris, Librairie Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1956
- VANHAESEBROUCK, Karel, *Le mythe de l'authenticité : Lectures, interprétations, dramaturgies de Britannicus de Jean Racine en France (1669-2004)*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009
- VIALA, Alain, *Racine : La stratégie de caméléon*, Paris, Éditions Seghers, 1990

c) Corneille

Éditions des œuvres étudiées de Corneille :

CORNEILLE, Pierre, *Théâtre III*, Paris, GF Flammarion, 2006

CORNEILLE, Pierre, *Médée*, Paris, Éditions Larousse – Petit Classiques, 2013

CORNEILLE, Pierre, *Œdipe*, Paris, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015

[CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, GF Flammarion, 1999](#)

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Corneille :

DOSMOND, Simone, *Mélanges cornéliens*, Paris, Eurédit, 2009

FORESTIER, George, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996

LASSERRE, François, *L'inspiration de Corneille*, Paris, L'Harmattan, 2014

NIDERST, Alain, *Pierre Corneille*, Paris, Fayard, 2006

NIDERST, Alain, *Pierre Corneille*, Actes du Colloque organisé par l'Université de Rouen, la Société d'étude du XVII^e siècle et la Société d'histoire littéraire de la France, Paris, Presses Universitaires de France, 1984

II

Les auteurs du XVIII^e siècle

a) La comédie du XVIII^e siècle

Éditions des comédies étudiées :

AUTEUR ANONYME, *Le Lendemain des noces ou à quelques chose le malheur est bon*, Paris, Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Galande N. 64, 1787

AUTEUR ANONYME, *Le Veuvage de Figaro ou la fille retrouvée*, Paris, Chez Hardouin/Gatthey, Libraires, au Palais Royal, N. 14/15, 1785

BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, Paris, Pocket, La Collection « Classiques » 1999

DANCOURT, Florent Carton, *Le Chevalier à la mode*, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015

DANCOURT, Florent Carton, *Le Mari retrouvé*, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015

DANCOURT, Florent Carton, *La Parisienne*, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015

DA PONTE, Lorenzo, *Les Noces de Figaro. Le Nozze di Figaro*, Paris, GF Flammarion, 1994

DA PONTE, Lorenzo, *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, traduit par J. Barnabé, Marseille, Opéra de Marseille/Solin, 1991

DE BONNEFOY DE BONYON, François Lambert, *La Folle soirée. Parodie du Mariage de Figaro*, Paris, Chez Couturier, Imprimeur-Libraire, Quai des Augustins, près de l'Église, 1784

D'ÉGLANTINE, Fabre, *Le Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope*, United Kingdom, University of Exeter Press, 1995

DE GOUGE, Olympe, *Le Mariage inattendu de Chérubin*, Paris, Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Gallande, N. 64, et chez les Marchands de Nouveautés, 1788

DEMAILLOT, Ève, *Figaro, directeur de marionnettes*, Paris, Chez Hardouin, Libraire, au Palais Royal et chez les Marchands des Nouveautés, 1785

DIDEROT, Denis, *Œuvres, Tome IV, Esthétique-Théâtre*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1996

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien. Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 1981

DU FRESNY, Charles Rivière, *La Malade sans maladie*, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015

DU FRESNY, Charles Rivière, *Le Jaloux honteux*, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015

LESAGE, Alain-René, *Crispin rival de son maître*, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015

LESAGE, Alain-René, *Crispin rival de son maître et La Tontine (introduction et notes par Marcello Spaziani)*, Rome, Editore – Roma, 1956

LESAGE, Alain-René, *Turcaret*, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015

MARIVAUX, *Théâtre complet*, Paris, NRF-Librairie Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949

MARTY, Joseph., *Figaro tout seul ou la folle soirée*, Paris, Chez Fages, libraire, au Magasin de pièce de Théâtre, boulevard Saint-Martin, N. 25, vis-à-vis le Théâtre des Jeunes Artistes, 1802

NERICAULT-DESTOUCHES, Philippe, *Théâtre de Monsieur N. Destouches, Tome I*, A la Haye, Chez Jean Neaulme, M. DCC. XXV

NERICAULT-DESTOUCHES, Philippe, *Le Glorieux* (1732), Publié par Ernest et Paul Fièvre, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2016

PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Les Philosophes*, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015

REGNARD, Jean-François, *Le Légataire universel*, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015

SEDAINE, *Le Philosophe sans le savoir*, Paris, Société des textes français modernes, 1990

Ouvrages critiques et articles sur les auteurs des comédies du XVIII^e siècle :

BAHIER-PORTE, Christelle, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Honoré Champion, 2006

BÉNAC-GIROUX, Karine, *Destouches : Masques et métamorphoses du moi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011

BLANC, André, *Le Théâtre de Dancourt* (Thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 17 janvier 1976), Paris, Librairie Honoré Champion 7 Quai Malaquais, 1977

BOUDET, Micheline, *La Comédie Italienne : Marivaux et Silvia*, Paris, Albin Michel, 2001

BUFFAT, Marc, *Diderot, l'invention du drame*, Paris, Klincksieck, 2000

DE CASTRIES, Duc, *Beaumarchais*, Paris, Éditions Tallandier, 1985

DELOFFRE, Frédéric, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage : étude de langue et de style*, Paris, Société d'édition les belles lettres, 1955

DESCOTES, Maurice, *Les grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, Paris, Presses universitaires de France, 1974

DIDIER, Béatrice, *Diderot dramaturge du vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001

DUSSERT, Gilles, *La machinerie Beaumarchais*, Paris, Riveneuve éditions, 2012

GUIBERT-SLEDZIEWSKI, Élisabeth, *Le spectacle bourgeois des antagonismes de classes : Le Philosophe sans le savoir de Sedaine (1765)*, dans Dix-huitième siècle, n. 7, 1975, p. 259-274

KERBER, Stéphane, *Anatomie de l'action dans le théâtre de Marivaux*, Paris, Honoré Champion, 2017

LEFAY, Sophie, *Nouveaux regards sur la trilogie de Beaumarchais*, Paris, Classiques Garnier, 2015

LEVER, Maurice, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Tome I : L'irrésistible ascension (1732-1774)*, Paris, Fayard, 1999

LEVER, Maurice, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Tome II : Le citoyen d'Amérique (1775-1784)*, Paris, Fayard, 2003

LEVER, Maurice, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Tome III : Dans la tourmente (1785-1799)*, Paris, Fayard, 2004

MAZOUER, Charles, QUERO, Dominique, *Jean-François Regnard (1655-1709)*, Paris, Armand Colin Éditeur, 2012

MOUREAU, François, *Une source du Mariage de Figaro : le Jaloux honteux de Dufresny*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 82^e année, No. 1, (Jan-Feb, 1982), p. 78-97

NIDERST, Alain, *Dramaturgie et iconographie, les premiers illustreurs du Mariage de Figaro*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84^e Année, No. 5, Beaumarchais (Sep.-Oct., 1984), p. 741-749

NIZERY, François-Pierre, *Alain-René Lesage. Mon ennemi c'est la finance et d'autres qui mal pensent...*, Paris, Riveneuve éditions, 2013

OUVRAGE COLLECTIF, *Analyses et réflexions sur Beaumarchais Le Mariage de Figaro*, Paris, Éditions Marketing-Ellipses, 1985

PAVIS, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986

RIVARA, Annie, *Masques Italiens et comédie moderne. Marivaux : La Double inconstance et Le jeu de l'amour et du hasard*, Orléans, Paradigmes, 1996

REGNARD, Jean-François, *Le légataire universel suivi de La critique du Légataire*, textes établis, présentés et annotés par Charles Mazouer, Genève, Librairie Droz, 1994

SERMAIN, Jean-Paul, *Marivaux et la mise en scène*, Paris, Éditions Desjonquères, 2013

SHOWALTER, English, « Madame a fait un livre » : *Madame de Graffigny, Palissot et Les Philosophes*, dans *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 23, 1997, p. 109-125

TOMLINSON, Robert, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Genève, Librairie Droz, 1981

TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *Transgression des normes, renonciation coupable et châtement dans les réécritures théâtrales et romanesques du Mariage de Figaro avant 1789*, dans *French*

literature series « Perception of Values », Amsterdam-Atlanta, Edited by Freeman G. Henry, 1995, p. 151-161

TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *Les réécritures romanesque du Mariage de Figaro avant 1789*, dans *Colloque international – Le Personnage romanesque, Cahier de Narratologie N. 6*, Université de Nice – Sophia Antipolis, 1994, p. 447-457

WASSELIN, Christian, *Beaumarchais*, Paris, Éditions Gallimard, 2015

b) La tragédie du XVIII^e siècle

Éditions des tragédies étudiées :

DE CRÉBILLON, Prosper Jolyot, *Théâtre complète – Tome I*, Paris, Classique Garnier, 2012

DE CRÉBILLON, Prosper Jolyot, *Électre*, Paris, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015

DEGAUQUE, Isabelle, *Œdipe, tragédie de Voltaire, suivie d'Œdipe travesti, parodie de Dominique*, Saint-Gély du Fesc, Éditions Espaces, 2008

LONGEPIERRE, Hilaire de, *Médée*, Paris, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2015

VOLTAIRE, *Œdipe*, Paris, Édition Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr/>, 2008

Ouvrages et articles sur les auteurs des tragédies du XVIII^e siècle :

BARBAFIERI, Carine, *L'épisode amoureux ou comment s'en débarrasser : Révérence des Anciens et Modernité dans l'Électre de Longepierre*, *Dix-septième siècle* 2005/4, n. 229, p. 713-730

DEGAUQUE, Isabelle, *Les tragédies de Voltaire au miroir de leur parodies dramatiques : D'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2007

GHIRON-BISTAGNE, Paulette, *Longepierre, Électre, tragédie (1702)*, Texte établi et présenté par Tomoo Tobar, In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 1, 1983, p. 96-97

GROSPERRIN, Jean-Philippe, *Résurrections princières de la tragédie grecque à la fin du règne de Louis XIV : L'Électre de Longepierre et l'Iphigénie en Tauride de Malézieu (1713)*, *Anabases* [En ligne], 2/2005, mis en ligne le 1 juillet 2011, <http://anabases.revues.org/1620>, p. 115-145

LONGEPIERRE, Hilaire de, *Préface de Médée* (dans *Théâtre françois ou Recueil des meilleures pièces de théâtre – Tome X*), Paris, Chez P. Gandouin, Nyon père, Valleyre, Huart, Nyon fils, Clousier, 1727

REYNAUD, Denis et THIROUIN, Laurent, *Œdipe : Corneille et Voltaire*, Université de Saint-Étienne, Collection « Textes et contre-textes » n. 4, 2004

c) Le Théâtre de la Foire et le Théâtre-Italien

Éditions des œuvres étudiées :

LESAGE, Alain-René, *Œuvres choisies de Lesage – Tome quatorzième*, Paris, De l'imprimerie de Leblanc, 1810

LESAGE, Alain-René, *Arlequin, roi de Serendib*, Paris, (Source Gallica/ Bibliothèque nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>), 1721

LESAGE, Alain-René, *Théâtre de la Foire*, Paris, Desjonquères, 2000

LESAGE, Alain-René, *Arlequin, roi des Ogres ou Les bottes de sept lieues*, Théâtre gratuit : www.theatregratuit.com, 1720

LESAGE, Alain-René, *Arlequin Mahomet*, Paris, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015

LESAGE, Alain-René, D'ORNEVAL, Jacques-Philippe, *Le Théâtre de la Foire ou l'opéra-comique, Tome VII*, Paris, Chez Pierre Gandouin, 1731

M. DOMINIQUE, *La Méchante femme* (dans *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy – Tome premier*), Paris, Chez Briasson, Rue Saint – Jacques à la Science, 1838

PIRON, Alexis, *Arlequin-Deucalion*, Paris, Version PDF, Édition Théâtre classique : <http://www.theatreclassique.fr/>, 2015

Ouvrages critiques et articles sur le Théâtre de la Foire et sur le Théâtre-Italien :

BERTHIAUME, Pierre, *Lesage et le spectacle forain*, Études française 15. 1-2, 1979, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1979-v15-n1-2-etudfr1689/036684ar.pdf>, p.125-141

LE BLANC, Judith, *Parodies d'opéras sur les scènes des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014

PAUL-MARCETTEAU, Agnès, *Les auteurs du théâtre de la Foire au XVIII^e siècle*, dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1983, tome 141, livraison 2, p. 307-335

PRÉ, Corinne, *L'opéra-comique à la Cour de Louis XVI*, In : *Dix-huitième siècle*, n. 17, 1985, Le protestantisme français en France, p. 221-228

TAIEB, Patrick, *Dix scènes d'opéra-comique sous la Révolution. Quelques éléments pour une histoire culturelle du théâtre lyrique français*, In : *Histoire, économie et société*, 2003, 22^e année, n. 2, L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie, p. 239-260

TROTT, David, *Théâtre de Foire à l'époque révolutionnaire : rupture ou continuité*, Prépublication de l'article à paraître dans les actes du colloque international « Révolution française et les arts de la scène, 13-15 juin 2002, Château de Vizille, France, pages inconnues

III

Études et articles sur le XVIII^e siècle :

BECQUET, Hélène, *La Cour de France selon Louis XVI, un système en décadence ? L'exemple de la maison des enfants de France*, dans *Dix-huitième siècle* 2006/1 (n. 38), p. 407-428

CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean, *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant (1660-1830)*, Paris, Fayard, 1990

COUDREUSE, Anne, *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001

COUDREUSE, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999

DARNTON, Robert, *Bohème littéraire et Révolution*, Paris, Gallimard, 2010

TODOROV, Tzvetan, *L'Esprit des Lumières*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2006

TRAHARD, Pierre, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle (1715-1789), Tome I*, Paris, Ancienne librairie Furne, Boivin et Cie, Éditeurs, 1931

IV

Anthologies, études et articles sur le théâtre et la littérature français du XVII^e et du XVIII^e siècles

BÉNAC-GIROUX, Karine, *L'inconstance dans la comédie du XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, Paris, 2010

- BIET, Christian, *Le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2009
- BRUMOY, Pierre, *Théâtre des Grecs – Premier Tome/Nouvelle Édition*, Paris, Chez Cussac, Libraire, rue et carrefour Saint-Benoît, vis-à-vis la rue Taranne, 1785
- DE JOMARON, Jacqueline, *Le Théâtre en France du Moyen âge à nos jours (Préface d'Ariane Mnouchkine)*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1992
- FORESTIER, George, *Passions tragiques et règles classiques - Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003
- FRANTZ, Pierre et MARCHAND Sophie, *Le Théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions L'avant-scène théâtre, 2009
- LAGARDE, André, MICHARD, Laurent, *XVII^e siècle*, Paris-Montréal, Les éditions Bordas, 1970
- LAGARDE, André, MICHARD, Laurent, *XVIII^e siècle*, Paris-Montréal, Les éditions Bordas, 1961
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Théâtre en France au XVIII^e*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980
- LECHEVALIER, Claire, *L'Imaginaire de la représentation dans « Le Théâtre des Grecs » de Brumoy (1730)*, Anabases [En ligne], 14/2011, mis en ligne le 01 octobre 2014, <http://anabases.revues.org/2162>, p. 75-86
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, SALAUN, Franck, *Le spectateur de théâtre (à l'âge classique – XVII^e/XVIII^e siècles)*, Montpellier, L'entretemps éditions, 2008
- MOUSSINAC, Léon, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Le livre Contemporain – Amiot Dumont, 1957
- NONY, Danièle, ANDRE, Alain, *Littérature française : Histoire et anthologie*, Paris, Hatier, 1987
- TARIN, René, *L'éducation par le théâtre sous la Révolution*, In : Dix-huitième, n. 29, 1997, Le vin, p. 495-504

V

Ouvrages de théorie littéraire

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Imprimerie et librairie classiques de Jules Delalain et fils, 1874

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, NRF Éditions Gallimard, 1968

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982

BERGSON, Henri, *Œuvres, Le Rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959

DE FOUQUIERES, L. Becq, *L'art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier et Cie, Éditeurs, 1884

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982

MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Éditions Gallimard, 2011

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963

VI

Dictionnaires

CLARAC, Pierre, *Dictionnaire universel des lettres*, Tours, Société d'édition de dictionnaires et d'encyclopédies, Éditions Bordas, 1968

HAMON, Robert, ROGER-VASSELIN, Denis, *LE ROBERT des grands écrivains de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012

JEUGE-MAYNART, Isabelle, *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2008

VII

Autres

BALZAC, Honoré de, *Eugénie Grandet*, Paris, Calmann Lévy, Éditeur, 1894

BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Paris, Site Wattandedison : http://wattandedison.com/Nicolas_Boileau1.pdf, 1673-1674

ESCHYLE, SOPHOCLE, EURIPIDE, *Les Tragiques grecs (Théâtre complet avec un choix de fragments)*, Paris, Éditions de Fallois, 1999

NUSIC, Branislav, *Madame la Ministre (Gospodja Ministarka)*, traduction préfacée, annotée et présentée, mémoire de maîtrise de Slavica Kosanic, sous la direction de Paul-Louis Thomas, Paris, Université Paris IV – Sorbonne, UFR d'études slaves, 1998

VII

Œuvres picturales citées

COYPEL IV, Charles-Antoine, *Trissotin qui lit à Philaminte, Bélise et Armande*, 1725-1726, Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, Etats-Unis, 21 x 30

DAUMIER, Honoré, *Crispin et Scapin*, 1864, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris, 0.61. x 0. 83

SAINT-QUENTIN, *Illustrations du Mariage de Figaro de Beaumarchais*, Paris, Bnf-Impr. microfilm R. 65844

WATTEAU, Antoine, *L'amour au théâtre italien*, 1718, huile sur toile, Staatliche Museen, Berlin, 37 x 48 cm

IX

Sources électroniques

Théâtre classique : <http://www.theatre-classique.fr>

Tout Molière : <http://www.toutmoliere.net>

Molière Paris-Sorbonne : <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr>

Bibliothèque Nationale de France BNF Gallica : <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>

Le projet des registres de la Comédie-Française : <http://cfregisters.org/fr/>

Théâtre gratuit : www.theatregratuit.com

Persée : <https://www.persee.fr>

Érudit : <https://www.erudit.org/fr/>

Anabases : <https://journals.openedition.org/anabases/>

Serbica : <http://serbica.u-bordeaux-montaigne.fr>

Milos AVRAMOVIC
Les réécritures théâtrales au XVIII^e siècle :
Copies des grands modèles classiques, jaillissement des parodies,
tentation de la suite théâtrale

Résumé : La question de la réécriture du théâtre au XVIII^e siècle implique tout d'abord une réflexion sur le statut de l'œuvre littéraire à une époque où les droits d'auteur au sens où nous l'entendons aujourd'hui n'étaient pas reconnus et où le respect scrupuleux de la lettre des textes publiés n'était pas une obligation. Les auteurs postclassiques construisent en effet leur esthétique dramaturgique d'après la dramaturgie des auteurs de l'époque de Louis XIV. Ce processus relève principalement de leur ambition d'atteindre la réputation de Molière, de Racine et de Corneille. Une situation identique se produit aussi chez les auteurs des suites théâtrales du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Par toutes ces caractéristiques, le théâtre du XVIII^e siècle représente sans doute une prolongation du théâtre du siècle précédent. Néanmoins, les éléments novateurs se profilent à travers les pièces des auteurs de l'époque. Ces éléments contribuent en même temps à la prise de distance avec la dramaturgie classique qui (la prise de distance) se développera progressivement. Par exemple, les successeurs de Molière, avec Marivaux au premier rang, semblent amplement influencés par la dramaturgie de l'auteur du *Tartuffe* et du *Misanthrope*. Cependant, pour ces dramaturges, le théâtre de Molière ne fut qu'un modèle permettant la constitution de leur propre esthétique théâtrale. Presque chaque auteur comique du XVIII^e siècle apporte une dimension novatrice personnelle et originale. Cette étude devrait donc permettre d'établir une typologie des réécritures théâtrales au XVIII^e siècle.

Mots clés : réécriture, théâtre, XVIII^e siècle, grands classiques, modèle

Résumé en anglais (Abstract in English) : The problem of theatrical rewritings in the 18th century, i.e. the imitations of the great classics is primarily related to the thought of a literary work status in the period in which the authorship rights (in the form known nowadays) were not founded. Namely, in the 18th century there was no obligation as to the respect of author's rights to any published work. Postclassical authors modelled their dramaturgical aesthetics after the dramaturgy of the authors of the time of Louis XIV. This process is mainly due to their ambition to rival the reputation of Molière, Racine and Corneille. An identical situation also occurs among the authors of the theatrical sequels of the *Marriage of Figaro* by Beaumarchais. By all these characteristics, the theater of the eighteenth century probably represents an extension of the theater of the previous century. Nevertheless, the innovative elements are profile in the plays of the authors of the time. At the same time these elements contribute to the detachment from classical dramaturgy which (detachment) will develop gradually. For example, Molière's successors, with Marivaux in the forefront, seem to be heavily influenced by the dramaturgy of the author of *Tartuffe* and *Misanthrope*. However, for these playwrights, the theater of Molière was only a model allowing the constitution of their own theatrical aesthetics. Almost every comedy playwright of the eighteenth century introduces a personal and original innovative dimension. This study should therefore make it possible to establish a typology of theatrical rewritings in the 18th century.

Key words : rewritings, theatre, 18th century, classical dramaturgy, model