HAL
open science

# Cynisme et amoralité dans la comédie de Dancourt à Marivaux

Beya Dhraief

## To cite this version:

Beya Dhraief. Cynisme et amoralité dans la comédie de Dancourt à Marivaux. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030074 . tel-01068484

**HAL Id: tel-01068484**

**https://theses.hal.science/tel-01068484**

Submitted on 25 Sep 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**
**ÉCOLE DOCTORALE 120**

**Thèse de doctorat**
**Discipline : Littérature et civilisation françaises**

**AUTEUR**

**Beya DHRAÏEF**

# CYNISME ET AMORALITÉ DANS LA COMÉDIE DE DANCOURT À MARIVAUX

***Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean-Paul SERMAIN***

Soutenue le 21 juin 2011

**Jury : M. Christian BIET : Professeur, université de Paris X**
**M. Pierre FRANTZ : Professeur, université de Paris IV**
**M. Ali ABASSI, Professeur, université de la Manouba**

**Mme Claude HABIB, Professeur, université de Paris III**
**M. Jean-Paul SERMAIN, Professeur, université de Paris III**

**Résumé de thèse**

Malgré l'inversion de la signification du cynisme, ses deux acceptions principales conservent de troublantes similitudes. Tout cynisme se montre : il s'exhibe par le dénuement exemplaire des ascètes comme par les possessions des parvenus. Le cynisme est donc ontologiquement théâtral. Par son association à la dérision des valeurs ou à celle de leur absence, il se rapproche plus spécifiquement de la comédie. Cynisme et comédie ont une même ambivalence en partage.

La relation des dramaturges à l'*utile dulci* s'est rarement révélée aussi complexe et évolutive qu'entre 1685 et 1750. Leurs postures par rapport à la place du rire et de la morale au théâtre influent sur leurs manières de représenter le cynisme et l'amoralité. Mais leur appréciation des arcanes des subversions morale et amorale détermine réciproquement la poétique de leurs comédies.

Dancourt, Lesage, Regnard et autres joyeux drilles couvrent de leurs sarcasmes une amoralité collective qu'ils dédaignent de corriger. En réaction à leurs provocations, leurs censeurs ligués dénoncèrent la corruption du théâtre et entreprirent sa réforme. La comédie se transforme notamment en chaire publique, grâce à l'action de Destouches qui substitue la moralisation au rire. C'est en moralistes que Dufresny et Marivaux envisagent, en revanche, la genèse, les causes et les implications des travers moraux. Ils découvrent que, au siècle des Lumières, les ténèbres prévalent : le Mal gangrène société, individus et langage. Sublimant leur pessimisme, leur désir d'y remédier les incite alors à évaluer, avec Delisle, la possibilité de restaurer le cynisme antique pour réenchanter leur monde.

**Mots clés :** cynisme, amoralité, comédie, ambivalence, hybridité.

**Abstract**

Inspite of the inversion of the meaning of cynicism, its two variants do preserve some disquieting affinities. All cynicism must make itself visible: it exhibits itself in the ascetic's oustanding privation as much as in the parvenu's gallery of possessions. Cynicism is then ontologically theatrical. Through its association with the mocking of values or with their absence, it shares closer ties with comedy. Both partake of the same ambivalence.

The dramatists' relationship to the *utile dulci* has rarely shown itself to be a complex and evolving as in the period between 1685 and 1750. Their stances in connection with the place of laughter and morality in theatre bears strongly on the way cynicism and amorality are represented. Yet, their appreciation of the well-guarded secrets of subversions, wether moral or amoral, determines in turn their own comic poetics.

Dancourt, Lesage, Regnard and other wanton libertines screen with their sarcasm a collective amorality they are loath to redress. In response to their provocations, their consors united to denounce the theatre's corruption and brace up for reform. Comedy, steps then into the pulpit owing to Destouche's contribution substituting moralization for laughter. It is as moralists, however, that Dufresny and Marivaux conceive the genesis, causes, and implications of moral defects. They came to realize that in the Age of Enlightenment, darkness still prevailed: Evil corrupt society, the individual and language. The call for redemption, with the sublimation of pessimism it breeds steers them forth to evaluate, along with Delisle, the possibility of restoring classical cynicism in the aim of bringing enchantment back to their worlds.

**Keywords:** cynicism, amorality, comedy, ambivalence, hybridity[1].

[1] Merci à mon ami Saber Hamdi pour sa traduction du résumé.

***A mon père qui me sauve du cynisme en enchantant ma vie….***

# Remerciements

Je remercie du fond du cœur mon Directeur de recherches, le Professeur Jean-Paul Sermain, pour ses encouragements constants, ses conseils avisés, sa disponibilité et son investissement, à toutes les étapes de cette recherche.

Sans le soutien, la confiance et l'amour de mes parents, cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Mon père, Mondher, m'a particulièrement appris la nécessité de la ténacité et la valeur du travail. Mes mères, Mongia et Yasmine, m'ont transmis leur passion pour la littérature.

Qu'ils reçoivent l'assurance de ma gratitude infinie !

# Sommaire

**Première partie : Rire du cynisme : l'ère du ludisme amoral……15**

**Seconde partie : Condamner le cynisme : utopies moralisatrices……125**

**Troisième partie : Réfléchir (sur) l'amoralité : les postures critiques de Dufresny et de Marivaux……197**

**Quatrième partie : La restauration critique du cynisme antique……..346**

# Introduction

Apparu au IVe siècle avant JC, le cynisme antique reste, encore aujourd'hui, assez mal connu, quoiqu'il ait suffisamment marqué les esprits pour susciter des vocations de philosophes pendant près de dix siècles. Ce paradoxe s'explique par sa nature : plus qu'un système d'idées originales définissant les rapports de l'homme au monde, le cynisme se révèle un mode singulier de vie, celui de l'ascète errant, qui ne possède pour tous biens qu' « un chénice de lupins et l'absence de soucis »[2]. La restriction délibérée de sa dimension spéculative limite les traces écrites qui permettraient de le comprendre. Dans la majeure partie des cas, il n'est possible d'avoir du cynisme ancien qu'une connaissance médiate, et donc intrinsèquement problématique : un faisceau d'anecdotes entoure la vie des Antisthène, Diogène, Cratès et Monime[3] ; leur vérité frise très souvent la fiction.

Depuis le milieu des années 70, la remarquable compilation de fragments et de témoignages réunis par Léonce Paquet[4] et le travail d'exégètes littéraires et philosophes[5] permettent, toutefois, d'en préciser les contours et d'en dégager les idées forces. Il en ressort insolitement que, de l'Antiquité à nos jours, le cynisme s'est transformé au point de s'autosubvertir. Conçu à l'origine comme un « raccourci vers la vertu »[6], il donne à présent ses justifications au vice. Jadis, éthique de la liberté conquise grâce à l'apprentissage ardue de l'autarcie et de l'apathie ; le cynisme consiste aujourd'hui à prôner l'aliénation de l'individu aux valeurs sociales et le sacrifice de l'humain aux visages convenus de sa réussite.

[2] Propos prêtés à Cratès ; *D. L.,* VI, 86. Cités et traduits par PAQUET, Léonce, *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages,* avant-propos de GOULET-CASE, Marie-Odile, à Paris, Le Livre de poche, Classiques de la philosophie, 1992, 352p. ; chapitre III : « Les premiers disciples », section III : Cratès, fragment 12, p.136.

[3] Pour ne citer, bien évidemment, que quelques-uns des philosophes kuniques les plus fameux.

[4] PAQUET, Léonce, *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages,* nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Ottawa, Presses de l'Université, 1988, X-365p. ; réédités avec un avant-propos de GOULET-CASE, Marie-Odile, à Paris, Le Livre de poche, Classiques de la philosophie, 1992, 352p.
C'est cette dernière réédition que j'utiliserai pour mes références aux philosophes *kuniques*.

[5] Pour préciser la définition du cynisme antique, consulter, entre autres ouvrages, GOULET-CAZE, Marie-Odile, *L'Ascèse cynique : Un commentaire de Diogène Laërce VI 70-71,* Paris, Vrin, 1986, 292p. ; COMTE-SPONVILLE, André, *Valeur et vérité : Etudes cyniques,* Paris, PUF, Perspectives critiques, 1994, 282p. et UCCIANI, Louis, *De l'ironie socratique à la dérision cynique (Eléments pour une critique par les formes exclues),* Besançon, Annales littéraires de l'université de Besançon, 484 ; Paris, diffusion Les Belles Lettres, 1993, 270p.Voir aussi et surtout le colloque organisé par le CNRS : *Le Cynisme ancien et ses prolongements,* actes du colloque réunis par GOULET, Richard et GOULET-CAZE, Marie-Odile, Paris, PUF, 1992, IX-612p.

[6] D.L., VI, 104 ; cité par PAQUET, Léonce, *Les Cyniques grecs : Fragments et témoignages,* « chapitre III : les premiers disciples », section VIII : Autres disciples, p.147.
C'est la définition du cynisme que donne le philosophe stoïcien Appollodore de Séleucie dans son *Ethique.* Cité par GOULET-CAZE, Marie-Odile, *L'Ascèse cynique : Un commentaire de Diogène Laërce VI 70-71,* Paris, Vrin, 1986, p.22.

L'opposition entre les cynismes antique et moderne affleure ainsi l'antagonisme à tel point que, pour les différencier, la langue allemande recourt à deux termes : *kynismus* pour le premier et *zynismus* pour le second.

Malgré l'utilité de ces clarifications contemporaines, force est de constater que distinguer le cynisme du *kunisme* n'allait pas toujours de soi, pendant les siècles classiques. Le cynisme s'y révèle une notion en cours de conceptualisation : le terme lui-même est, d'ailleurs, plus fréquemment attesté sous sa forme adjectivale que nominale. L'article « cynique » du *Dictionnaire de l'Académie* en propose deux explications complémentaires. « Cynique » serait une « Epithète donnée à une Secte de Philosophes, à qui on reprochait d'être mordans et sans pudeur, comme les chiens ». Mais il « signifie aussi impudent, obscène », comme l'illustrent les « discours cyniques » ou les « vers cyniques »[7]. On l'aura remarqué : cette seconde définition ne contredit pas la première mais s'inscrit dans son prolongement. Elle se borne à la nuancer et à en modifier l'extension : le terme « cynique » n'y renvoie plus à l'éthique naturaliste de philosophes caustiques ; il semble surtout désigner l'usage d'un langage éhonté, et donc potentiellement amoral. Exploitant un même champ lexical, les deux définitions convergent par leur connotation dépréciative : l'impudence s'y présente comme l'apanage du cynique. La visée correctrice de la raillerie antique est délibérément occultée ; le *kunisme*[8] est envisagé à partir du point de vue de ses détracteurs. Il est temps d'ouvrir le Dictionnaire de Trévoux pour confirmer ou compenser cette omission :

> CYNIQUE : « Ancien Philosophe d'une Secte qui méprisoit toutes chôses, & sur tout les grandeurs & les richesses, les arts & les sciences, à la réserve de la morale. Elle avoit pour chéf Antisthéne *Cynicus*. De cette secte étoit le fameux *Diogéne* qu'on a appelé le Cynique. Leurs leçons de sagesse tenoient plus de l'insulte, que de la remontrance, & pour décrier le vice, ils le reprochoient avec scandale. [….] On a ainsi nommé ces Philosophes, à cause qu'ils étoient mordans, & parce qu'ils aboyoient après tout le monde, comme des chiens. D'autres disent que ce nom leur fut donné à cause de Cynosarges, faubourg d'Athénes, où ils se retirèrent en quittant le Pirée. D'autres encore, parce que ces Philosophes n'avoient honte de rien, & qu'ils tenoient qu'il étoit permis de tout faire, sans pudeur & sans retenue à la vûë de tout le monde ; sans exception, même les

[7] *Dictionnaire de l'Académie Française,* 5ème édition revue et corrigée, 1798, p. 360. Côte Microfiche : M. 384

[8] Nous emploierons ce terme, dérivé de l'allemand *kynismus,* pour distinguer le cynisme antique du cynisme moderne.

actes du mariage. Ces manieres effrontées ont fait donner l'épithète de cynique aux expressions trop hardies, & qui blessent la pudeur »[9].

Définissant également les cyniques grecs par leur style de vie et par leur abus du sarcasme, les auteurs du *Trévoux* mettent en relief la transformation de leur nom en « épithète » qui qualifie désormais l'usage d'un langage malséant. Ils se distinguent cependant des Académiciens par leur exhaustivité et par leur effort d'objectivité dans l'analyse du cynisme antique. Ils concèdent ainsi la volonté constructive de la critique *kunique* : apologistes de « la morale », Diogène et ses avatars accumuleraient les « leçons de sagesse » « pour décrier le vice ». Les jésuites minimisent toutefois la valeur positive des cyniques antiques. Dans leur première phrase, ils présentent la « morale » comme une simple exception à leur parti-pris de « mépris » ; ils n'associent pas sa défense à la commisération que leur inspirent les valeurs sociales et occulte donc la cohérence interne du *kunisme.* Ils ont beau compenser leur silence sur ce sujet par l'évocation ultérieure de la visée correctrice des cyniques grecs, ils le font davantage par souci d'impartialité que par authentique reconnaissance. Les jésuites de Trévoux considèrent le *kunisme* comme une mauvaise approche de la sagesse. Ils remettent implicitement en cause la validité des méthodes d'enseignement prônées par les cyniques grecs et réprouvent ouvertement leur éthique naturaliste, comme le dévoile la connotation péjorative de l'épithète qui qualifie leurs « manières » d' « effrontées ». Les exemples qu'ils choisissent pour illustrer leurs définitions confirment, d'ailleurs, leur volonté de critique. Ouvertement dénonciateur, Saint Évremond caractérise le cynisme antique comme une « [p]hilosophie médisante, [une] profession publique de japper, de mordre & de déchirer, & [une] métamorphose d'hommes en chiens » tandis que Guez de Balzac incite, plus subtilement, à sonder les mobiles d'action des ascètes. « [L]es haillons des Cyniques ne contribuent ni à la tranquillité, ni à la modestie »[10], constate-t-il, pour insinuer que leur prétendu « raccourci vers la vertu » serait en réalité un raccourci vers la renommée : la quête de pureté morale serait inspirée par la volonté de se singulariser, de révéler son exemplarité, et donc, par des intentions amorales. C'est ainsi que, à défaut d'être franchement condamné, le *kunisme* provoque, au moins, la suspicion. Les Académiciens et les auteurs du *Trévoux* ont beau distinguer les cynismes antique et moderne, ils ne les opposent pas.

---

[9] *Dictionnaire universel françois et latin,* tome II, Trévoux et Paris, Delaulne, 1721, p.462. Notons que la première partie de cette définition, jusqu'à l'expression « le Cynique » semble empruntée à Furetière. Voir FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant contenant generallement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts,* tome I, à la Haye et à Rotterdam, chez Arnout et Rénier leers, 1690. Furetière ajoute cependant la spécification suivante : « On a ainsi nommé ces Philosophes à cause que, comme des chiens, ils étoient mordans & satyriques, & parce qu'ils faisoient leurs ordures en public comme des chiens ».

[10] *Idem,* p.462.

Leur jugement sur le sujet n'est pas aussi prévenu et tendancieux que l'on serait tenté de le croire. Cynismes antique et moderne conservent effectivement de troublantes accointances. Tout cynisme se montre : il s'exhibe par le dénuement exemplaire des ascètes comme par les possessions des parvenus. Le cynisme est donc ontologiquement théâtral. Par son association à la dérision des valeurs ou à celle de leur absence, il se rapproche plus spécifiquement de la comédie. Dans l'ensemble de ces cas, la raillerie n'est pas innocente : elle prétend démasquer ou enseigner.

Cynisme et comédie ont une même ambivalence en partage. Tantôt condamnée pour ses vices, tantôt célébrée pour ses vertus, la comédie éclipse la tragédie en équivocité car, le plus souvent, elle mobilise toutes les ressources de son art pour représenter une amoralité qu'elle prétend corriger ou, au moins, condamner. Mais transformer « la boue en or » n'est-ce pas la doter d'un redoutable potentiel de séduction ? Tel est le paradoxe indépassable d'un genre qui illumine ce qu'il voudrait éliminer….

Au reste, la relation des dramaturges à l'*utile dulci* s'est rarement révélée aussi complexe et évolutive que dans les comédies française, italienne et foraine, entre 1685 et 1750. Faudrait-il l'expliquer par la contamination des ambiguïtés ? Les références au cynisme se multiplient dans les œuvres de ces auteurs. Que Regnard évoque la « bile cynique »[11] de Démocrite ne saurait étonner, que Dufresny vante la liberté et la verdeur d'un Diogène[12] ne déconcerte pas davantage, leur postérité critique savait déjà à quoi s'en tenir à leur sujet. Mais le sentencieux Gresset lui-même se joint à la mêlée pour réprouver, il est vrai, les « cyniques excès » de la « satyre »[13] et critiquer ses prédécesseurs désinvoltes. Par son Indigent philosophe notamment, Marivaux réincarne, quant à lui, l'ascète de Sinope. Les éloges qu'il prodigue à son mode de vie contrastent, à cet égard, avec sa condamnation par Destouches : le père de la comédie moralisatrice considère paradoxalement les *kuniques* comme « de doctes fanatiques [qui] ont su se distinguer sous les haillons cyniques »[14].

La récurrence de ces allusions qu'il n'est certes pas encore temps d'expliquer révèle que le cynisme, la morale et l'indifférence à la morale sont au cœur des problématiques de création des dramaturges post-moliéresques. Je ne renvoie pas uniquement, par cette appellation, aux successeurs immédiats de Molière, mais à ces multiples auteurs qui, de la fin

[11] REGNARD, Jean-François, *Démocrite,* comédie représentée en 1700, in *Les Œuvres de M. Regnard,* tome III, Paris, Veuve Ribou, 1731, pp.219-324 ; acte III, scène V, tirade de Démocrite, p.285.
[12] DUFRESNY, Charles Rivière, « Amusement dixième : Le Jeu », in *Amusemens sérieux & comiques,* édition de John Dunkley, Devon, University of Exeter, 1976, p.33.
[13] GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Lettre de M. Gresset,* l'un des Quarante de l'Académie Françoise, A M***, *sur la Comédie*, à Amiens, le 14 mai 1749, (S.l), 1759, pp.19-20
[14] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *L'Homme singulier,* comédie en cinq actes imprimée en 1745 et représentée pour la première fois le 5 novembre 1764, acte III, scène VII, tirade de la Comtesse, p.80.

du XVII$^{e}$ siècle à la moitié du XVIII$^{e}$, produisirent une œuvre aussi abondante qu'à peu près oubliée ou réduite au répertoire de Marivaux, aujourd'hui. A l'exception évidente de ce dernier et relative de Lesage[15], la critique universitaire même tend à occulter ces théâtres du champ de ses investigations. Les sommes érudites d'Alexandre Calame sur Regnard, André Blanc sur Dancourt et François Moureau sur Dufresny[16] furent imprimées entre 1960 et l'orée des années 80. En 1979, Aleksandra Hoffmann Lipónska publia la dernière recherche exhaustive sur la vie et l'œuvre de Destouches mais il faut remonter à Lanson pour lire l'ultime enquête sur Nivelle[17] ! Depuis le début des années 2000, quelques ouvrages majeurs parurent, cependant, et dissipèrent, en partie, l'ombre qui pesait sur cette vaste *terra incognita* : je pense, entre autres, aux travaux de Goldzink sur *Comique et comédie au siècle les Lumières*[18], de Trott et de Spielmann sur les spectacles et le théâtre forain[19] ou à l'analyse plus ciblée de *L'inconstance dans la comédie du XVIII$^{e}$ siècle,* par Karine Bénac-Giroux[20]. L'engagement de ces prospecteurs hardis n'a toutefois pas encore eu raison de la marginalisation de cette production : les répertoires français, italien et forain souffrent toujours du culte des spectateurs et de la critique pour Molière. Du XVIII$^{e}$ siècle à nos jours, ils ne sont le plus souvent envisagés qu'à travers le prisme du modèle hypostasié. Il ne m'appartient pas de discuter le facteur essentiel de leur minorisation aujourd'hui : leur maîtrise dramaturgique inférieure. La réponse à cette question est susceptible de varier infiniment en fonction des auteurs, voire des œuvres envisagées, et il me semble, au reste, que l'originalité de ces comédies est ailleurs. Elle provient de leurs rapports complexes avec le rire, l'éthique et les normes morales d'une société en mutation. Comme le confirme le thème d'une importante journée d'études consacrée récemment au théâtre du XVIII$^{e}$ siècle, la comédie post-moliéresque oscille « entre cynisme et conscience morale »[21].

---

[15] Voir, notamment, la thèse de Christelle Bahier-Porte, *La Poétique d'Alain-René Lesage,* Paris, Champion, Les dix-huitièmes siècle, 2006.

[16] BLANC, André, in *F.C. Dancourt (1661-1726). La Comédie française à l'heure du soleil couchant*, Tübigen, Gunter Narr Verlag ; Paris, Editions Jean-Michel Place, 1984 ; CALAME Alexandre, *Regnard : sa vie et son œuvre,* Paris, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 1960 et MOUREAU, François, *Un singulier moderne : Dufresny, auteur dramatique et essayiste (1657-1724),* Paris, Champion, 1977, 452p.

[17] HOFFMANN-LIPOŃSKA, Aleksandra, *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice,* Poznań, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza W Poznaniu, seria filologia romańska nr 10, 1979 et LANSON, Gustave, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante,* deuxième édition revue, complétée et augmentée d'un appendice, Genève, Slatkine Reprinst, 1970.

[18] GOLDZINK, Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000, 381p.

[19] SPIELMANN, Guy, Le Jeu de l'ordre et du chaos : comédie et pouvoirs à la Fin du règne, 1673-1715, Paris, Champion, 2002, 605p. ; TROTT, David, Théâtre du XVIII$^{e}$ siècle : jeux, écritures, regards : essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2000.

[20] BÉNAC-GIROUX, Karine, *L'inconstance dans la comédie du XVIII$^{e}$ siècle,* Paris, l'Harmattan, 2010.

[21] Organisée par M. Frantz, cette journée d'études se déroula le 5 juin 2010, à l'université de Paris-Sorbonne. A ma connaissance, les actes en sont encore inédits.

La comparaison rapide des allusions au cynisme attestées dans les œuvres de Regnard, Dufresny, Marivaux, Destouches et Gresset le confirme et aboutit au constat d'une double diversité : diversité des cynismes, diversité des positions sur le cynisme. Le jugement des dramaturges corrobore l'analyse lexicologique des jésuites de Trévoux. Antique ou moderne, morale ou amoralité, causticité ou éthique, le cynisme est un concept pluriel, et fertile en infinies métamorphoses. Pour limiter le risque de déroute, j'ai donc pris deux précautions. Dans mes trois premières parties de thèse, je restreindrai, d'une part, mon analyse du cynisme à son acception moderne d'amoralité désinvolte qu'expriment des actions scandaleuses et/ou l'insolence d'un langage mordant. Je n'envisagerai la mise en scène de la morale *kunique* au XVIII^e^ siècle que dans ma dernière partie. Dans l'ensemble de ma thèse, la priorité sera toujours accordée, d'autre part, à la manière dont les dramaturges perçoivent le cynisme et entendent le représenter.

En me basant sur les similitudes que dévoilent l'intertextualité et l'exploitation du paratexte des comédies de mon corpus, qu'il s'agisse de préfaces, de prologues, de journaux ou de lettres, j'isolerai quatre postures essentielles qu'adoptent les auteurs par rapport à la crise des valeurs morales : en rire, la dénoncer, l'expliquer ou tenter d'y remédier. L'éclairage préconisé se révèle étroitement lié au positionnement des dramaturges par rapport à l'*utile dulci.*

En autres joyeux lurons, nous verrons, dans une première partie, comment Dancourt, Lesage et Regnard représentent le cynisme et l'amoralité de leur temps et pourquoi ils se bornent à en rire. Jointe à l'analyse immanente et à l'étude de leurs réceptions, l'intertextualité nous permettra, cependant, d'éclairer les spécificités de chacun de leurs univers dramatiques dans la mise en scène des désordres moraux de la société de leur temps..

Après la représentation du *Légataire* et la mort de Louis XIV, théologiens, philosophes, théoriciens et dramaturges occultent les divergences des premiers successeurs de Molière pour les englober dans une même réprobation. Analysant les facteurs de corruption du théâtre, ils réfléchissent aux moyens de sa réforme. Pour survivre au procès qui lui fut intenté, la comédie se transforme alors en chaire publique. Nous examinerons, dans une seconde partie, les fondements de la mutation du genre comique et apprécierons l'efficacité du dispositif moralisateur élaboré par son acteur incontournable : Philippe Néricault Destouches.

Bien qu'ils n'appartiennent pas à la même génération de dramaturges, Dufresny et Marivaux se rejoignent par leurs approches subtiles des problèmes moraux. Riches de leurs expériences de moralistes, ils tentent de sonder les sources profondes, les manifestations et les

implications de la confusion des valeurs. Généalogistes de l'amoralité, ils démasquent l'apparence morale et représentent les conditions de l'entraînement au mal.

L'analyse de leurs postures critiques, dans une troisième partie, nous conduira, dans la dernière, à évaluer le remède singulier qu'ils proposeront, avec d'autres dramaturges, pour pallier les méfaits du cynisme moderne : la restauration du cynisme antique. Il s'agira alors de savoir si la franchise *kunique* peut guérir les travers humains, si l'éthique naturaliste est toujours viable et si la falsification des valeurs conventionnelles peut-être encore choisie, à l'aube des Lumières.

***Le travail du critique [….] n'est pas seulement de montrer le moment (de l'histoire) et le lieu (l'univers social, le groupe, la classe), mais le* travail *du créateur sur ces données, et comment des « conditions », il passe à une* position *–comment de tout ce qu'il reçoit, il fait son miel, cette position originale.***

**Anne UBERSFLED**

# <u>Première partie</u> :
## *Rire du cynisme : l'ère du ludisme amoral*

**Mais enfin, puisqu'ici, tous les hommes sont fous,**
**Ce n'est pas un grand mal, hurlons avec les loups !**
**Regnard**

# Chapitre premier
# Primitivité et ludisme dans la jungle sociale de Dancourt

L'œuvre de Florent Carton Dancourt, né le 1er novembre 1661, et mort quelques années après le Roi Soleil, fut marquée par la satire lucide des vices caractéristiques de la société louis quatorzienne à son déclin. Composé de plus de cinquante pièces écrites entre 1683 et 1725, son répertoire protéiforme constitue une « 'Comédie humaine' avant la lettre »[22]. Que ce soit à travers ses grandes œuvres en cinq actes inspirées, notamment, de Molière[23] ou par le biais des pochades très vives que lui suggérèrent les circonstances comme *La Désolation des joueuses*[24], Dancourt dépeint, avec brio, trois grands traits révélateurs de la décadence sociale en son temps : « la chasse aux plaisirs, la chasse à l'argent, la chasse aux honneurs »[25].

Une place de choix ne saurait donc être déniée à ce dramaturge dans notre étude sur le *Cynisme et l'amoralité dans la Comédie.* Elle paraît d'autant plus méritée que la postérité n'a guère préservé le souvenir de son talent. Quoique l'auteur comique le plus joué sous l'Ancien Régime après Molière, Dancourt est en effet oublié aujourd'hui. L'évolution de sa réception s'explique, en grande partie, par la volonté de discréditer son répertoire, pour son immoralité prétendue.

Mais que recouvre exactement ce terme dans le théâtre de Dancourt ? Serait-ce les vices de ses personnages qui les rendraient odieux ? Serait-ce le sacrifice allègre de la morale à la convention ou la négation de toutes velléités moralisatrices qui détournerait maints spectateurs de ses comédies ? Pour approfondir ces questions, il faut passer en revue les diverses instances en fonction desquelles il est possible d'envisager le problème moral. Emprunter tantôt le regard des personnages, tantôt celui de leur créateur, tantôt celui de leurs publics permet de définir, avec l'essence des maux représentés par Dancourt, l'impact exercé sur ses destinataires et sa posture par rapport aux finalités traditionnelles de la comédie. Ainsi nous doterons-nous des moyens de comprendre l'originalité de son approche morale par rapport à celle de ses modèles, comme à celle de ses imitateurs.

---

[22] D'après la notice d'André BLANC in *Théâtre du XVIIe siècle,* édition de Jacques TRUCHET et d'André BLANC, tome III, Paris, Gallimard, 1992, p.1164.

[23] A titre d'exemple, la comédie des *Enfans de Paris* (1690) entretient de nombreuses similitudes avec *L'Avare* (1668) tandis que le personnage éponyme de *Madame Artus* (1710) fournit la version féminine de Tartuffe.

[24] DANCOURT, Florent Carton, *La Désolation des Joueuses,* représentée pour la première fois en 1687, in *Théâtre du XVIIe siècle,* tome III, édition de Jacques TRUCHET et d'André BLANC, Paris, Gallimard, 1992 ; pp.331-353.

[25] D'après la notice de BLANC André in *Op. Cit.*, Paris, Gallimard, 1992, p.1164.

## 1. L'interaction des vices dans le répertoire de Dancourt

### a. *La séduction des séducteurs : Don Juan et Moncade, modèles des petits-maîtres de Dancourt*

A l'instar de la majeure partie des dramaturges de l'époque, Dancourt se conçut comme l'émule de Molière et l'égal de Baron. Beaucoup plus tard, il se contenta de la seconde place après le maître. Cette émulation explicitement affirmée n'a pas été sans influer sur sa création dramaturgique : Dancourt s'ingénie à représenter des types humains empruntés aux répertoires de ses confrères. Entre autres comédies, deux de ses pièces mettent ainsi des petits-maîtres en scène. La première en date est aussi un de ses premiers succès dramatiques : il s'agit du *Chevalier à la mode*[26] qu'il a écrite en 1687 en collaboration avec Sainctyon[27]. La seconde correspond au second volet de la trilogie qu'il a également initiée avec ce dernier ; *Les Bourgeoises à la mode*[28], représentée en 1692.

Comparer les Chevaliers de Villefontaine et Janot avec leurs modèles littéraires possibles que sont Moncade et Dom Juan permettrait de cerner la spécificité du libertinage que met en scène Dancourt. Mais, pour y parvenir, encore faut-il comprendre les secrets de la séduction exercée par les personnages de Molière et de Baron.

Ami et élève de Molière, Baron semble lui-même concevoir son Homme à bonne fortune sur le modèle de Dom Juan. A l'image de ce dernier, Moncade apparaît comme un séducteur invétéré. Il accumule les conquêtes et dupe, en particulier, Lucinde qui rivalise, en sincérité amoureuse, avec Elvire. Pour désabuser la jeune veuve, Araminte, Marton, Léonor et Eraste tendent de multiples pièges à son gigolo. L'ingéniosité du petit maître et le soutien de son valet, Pasquin, lui sauvent longtemps la mise même si, peu à peu, la confiance de Lucinde s'ébranle. La coalition des personnages positifs finit pourtant par donner ses fruits : en bonne logique comique, le dénouement réalise le démasquage de Moncade. Ce bref résumé, que nécessite la disparition de *L'Homme à bonne fortune* de la scène vivante, dévoile quelques-unes de ses similitudes avec la comédie moliéresque. Mais pour éprouver véritablement leur proximité, sonder les actes et les mobiles de leurs séducteurs s'impose.

---

[26] DANCOURT Florent Carton, *Le Chevalier à la mode,* comédie en cinq actes, représentée pour le première fois en octobre 1687, in *Œuvres de théâtre,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.25-66.

[27] Selon André Blanc, la part exacte prise par chacun des dramaturges dans la conception de la pièce reste problématique. L'architecture générale de la pièce doit sans doute beaucoup au génie de Sainctyon mais la vivacité spirituelle des dialogues serait due à l'intervention de Dancourt.

[28] DANCOURT Florent Carton, *Les Bourgeoises à la mode,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 15 novembre 1692,, in *Œuvres de théâtre,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.194-234.

Dans les deux cas, le cynisme amoureux déployé par les personnages émanerait paradoxalement de leur idéalisme. En exposant son intériorité dans sa tirade initiale, Dom Juan révèle que sa passion pour les «belles»[29] se nourrit de leur résistance et s'annihile donc par leur conquête. La chute des corps et des cœurs s'accompagne d'un retour immanquable à l'anonymat. Les analyses lumineuses d'Alquié le montrent sans qu'il soit nécessaire de s'y attarder davantage[30] : Dom Juan n'aime que s'il divinise ; l'irruption de l'humanité de l'autre motive son délaissement car il demeure prisonnier, au fond, d'un mirage de perfection et d'une passion qui se prend elle-même pour objet. Le fonctionnement psychologique de Moncade apparaît, à cet égard, assez comparable. Son valet, Pasquin, qui le reflète à maints niveaux, confirme tant sa sincérité amoureuse primitive que son désamour inéluctable :

> « De toutes celles-là, il n'y en a pas une dont vous ne m'ayez rompu la tête ….'Ah ! Pasquin, disiez-vous, elle est toute charmante ; je l'aimerai toute ma vie ; je souffrirais mille morts plutôt que d'avoir conçu le dessein de changer… » [….] Le lendemain je suis un sot : elle n'a pas le cœur délicat, ses manières sont rudes, elle vous aime trop, elle est jalouse ou bien indifférente, elle ne peut souffrir l'odeur du tabac… ; enfin vous leur trouvez toujours quelque défaut pour justifier votre inconstance »[31].

L'amour de Moncade est une illusion que le processus de décristallisation dissipe parce qu'il repose sur une double méprise ; sur l'autre et sur soi. Le temps du jeu de l'amour, ce personnage théâtral par essence et par goût s'identifie au rôle qu'il joue et s'en grise[32]. Aussi me paraît-il simplificateur d'alléguer simplement sa mauvaise foi pour justifier son inconstance.

L'explication de Pasquin permet toutefois de souligner l'ambivalence du rapport de son maître à la morale. Contrairement à Dom Juan, Moncade n'est pas dénué de scrupules. Il n'assume pas totalement son amoralité et se montre soucieux de l'impact de ses actes sur l'autre. Ainsi, lorsqu'il se rend compte que ses fictions mensongères ne persuadent plus totalement Lucinde, il confesse sa crainte de l'avoir blessée:

---

[29] MOLIERE, *Dom Juan ou le festin de pierre,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp.285-310, acte I, scène II, tirade de Dom Juan, p.287.

[30] ALQUIÉ, Ferdinand, *Le désir d'éternité,* Paris, PUF, Quadrige, [1943], 1983.

[31]Michel Boyron dit BARON, *L'Homme à bonne fortune,* in *Théâtre du XVIIe siècle,* tome III, textes choisis, établis et annotés par Jacques TRUCHET et André BLANC, Paris, Gallimard, Pléiade, 1992, pp.269-329 ; acte I, scène X, p.279.

[32] Pour une belle analyse de la confusion du rôle avec l'être, voir SIBONY, Daniel, *Le jeu et la passe : identité et théâtre,* Paris, Seuil, 1997.

> « […] Qu'y faire ? Ma foi, tant pis pour elle ! Je prends toutes les précautions qu'il faut prendre pour lui épargner des chagrins, elle veut s'en donner, j'y consens ; pour moi je n'ai rien à me reprocher ; ce détour dont je me suis servi, s'il n'est point vrai, du moins me paraît vraisemblable, et elle doit toujours me compter pour quelque chose les soins que je me suis donnés de la vouloir tromper »[33].

Dénudant son intériorité aux spectateurs, le monologue de Moncade dévoile ses contradictions intimes : sa prolixité dans la légitimation révèle sa culpabilité. Loin de craindre la perte des avantages financiers que lui procure la duperie de Lucinde, il occulte totalement ses intérêts pour ne se préoccuper que des sentiments potentiels de sa maîtresse. Son attention à l'autre confère à son hypocrisie une valeur positive : si Moncade trompe, c'est aussi par délicatesse. Dom Juan n'avait pas de ces réticences : il ne choisit, pour finir, la «profession d'hypocrite»[34] que «pour ménager un père dont [il a] besoin et [se] mettre à couvert […] de cent fâcheuses aventures»[35]. Cet égocentrisme foncier détermine la perception de sa duplicité : son hypocrisie met «le comble» à ses «abominations»[36] alors que celle de Moncade, sans être tout à fait un moindre mal, n'en demeure pas moins un «hommage que le vice rend à la vertu»[37].

L'opposition finale des deux personnages émane de la divergence de leurs modèles comportementaux. Au dernier acte, Dom Juan se fait «courtisan» : il «s'étudie à cacher son déreglement sous des dehors reglez». Moncade, en revanche, agit en «Petit-Maître » : il «fait vanité de paroître encore plus déreglé qu'il n'est»[38]. Le décalage de ses pensées avec ses actes dévoile que son cynisme se résorbe en affectation d'immoralité. A la duplicité politique de Dom Juan correspond l'hypocrisie d'acteur de son émule : à travers elle s'expose davantage sa passion pour le théâtre que sa volonté de duper. Cet antagonisme ultime ne s'observe toutefois pas tout au long des deux pièces. Dom Juan évolue au fil du temps : Molière représente son abandon du rôle de «petit marquis»[39] pour celui d'homme de cour. Faudrait-il en induire la gémellité initiale des deux personnages ?

---

[33] BARON, *Op. Cit.,* acte III, scène VIII, p.303
[34] MOLIERE, *Op. Cit.,* acte V, scène II, p.308.
[35] MOLIERE, *Op. Cit.,* acte V, scène II, p.307.
[36] MOLIERE, *Op. Cit.* acte V, scène II, p.308 ; tirade de Sganarelle.
[37] LA ROCHEFOUCAULD, François (duc de), *Maximes et réflexions morales,* présentation et notes de Jean Lafond, Paris, Imprimerie nationale, La Salamandre, 1998 ; maxime 218, p.97.
[38] DUFRESNY, Charles Rivière, « Amusement second : La Cour », in *Amusemens sérieux & comiques,* édition de John Dunkley, Torquey, Devon, University of Exeter, Novembre 1976, p.7.
[39] FORESTIER, Georges, « Langage dramatique et langage symbolique dans le *Dom Juan* de Molière », in *Dramaturgies. Langages dramatiques,* mélanges pour Jacques Scherer, Paris, Nizet, 1986, pp.235-244; p.297.

Deux scènes symétriques[40] fourniraient la réponse à cette question. Soucieuses de sauvegarder leurs illusions, Elvire et Lucinde y somment leurs séducteurs de les rassurer sur leur fidélité. En réponse, Dom Juan et Moncade commencent par déléguer à leurs valets le soin de leur justification. Mais tandis que Pasquin seconde son maître avec efficacité, Sganarelle reste pantois avant de livrer un témoignage qui incrimine le sien. Définitivement désabusée, Elvire laisse alors libre cours à ses reproches :

> «Ah ! que vous savez mal vous défendre pour un homme de cour, et qui doit être accoutumé à ces sortes de choses ! J'ai pitié de vous voir la confusion que vous avez. Que ne vous armez-vous le front d'une noble effronterie ? Que ne me jurez-vous que vous êtes toujours dans les mêmes sentiments pour moi, que vous m'aimez toujours avec une ardeur sans égale, et que rien n'est capable de vous détacher de moi que la mort »[41].

En critiquant la défense de Dom Juan, la jeune femme conteste ses qualités d'homme de cour pour insinuer, selon Mc Kenna[42], qu'il n'est qu'un petit-maître. Elle passe ensuite en revue les arguments auxquels il aurait dû recourir pour la persuader de son innocence. Or la lecture de *L'Homme à bonne fortune* dévoile curieusement que la tirade d'Elvire programme le comportement de Moncade. Pour abuser Lucinde, ce dernier conforme ses actes aux prescriptions de l'héroïne moliéresque : payant d'effronterie, il accuse pour se disculper, formule des serments d'amour hyperboliques et feint de préférer la mort à la trahison ! Faudrait-il en déduire que Baron aurait conçu son Moncade comme l'exemple du courtisan parfait dont Molière n'aurait fourni que la caricature ? Sans qu'il soit possible de la certifier, cette volonté d'émulation apparaît plausible : il n'est pas anodin que l'enclenchement des deux scènes soit identique et leur dénouement, inverse. Ce phénomène matérialise, quoi qu'il en soit, la ténuité de la frontière qui sépare le courtisan du petit-maître. A l'image de Dom Juan mais dans une toute autre direction, Moncade semble évoluer tout au long de la pièce.

Etre protéiforme, son identité s'avère particulièrement fuyante. Les personnages apparemment clairvoyants de la pièce le décrivent comme «un petit freluquet»[43] : Marton, en particulier, le ravale au type des petits-maîtres, « animaux […], dont tout le mérite n'est

[40] MOLIERE, *Op. Cit.*, acte I, scène III, pp.289-290 et Baron, *Op. Cit.,* acte II, scène 11, pp.290-294.
[41] MOLIERE, *Op. Cit. ,* acte I, scène III, p.289.
[42] MC KENNA, Antony, « Don Juan, ou le faux libertin », in *Libertinage et philosophie au XVII^e^ siècle,* tome I, actes de la journée d'étude organisée par Antony Mc Kenna et Pierre-François Moreau, Saint Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, Institut Claude Longeon Renaissance Age classique, 1996, pp.125-137; p.131.
[43] BARON, *Op. Cit. ,* acte III, scène I, p.296 ; tirade de Marton.

presque toujours que dans de certaines manières affectées qui font mal au cœur; un regard languissant, un sucement des lèvres, tirer son bas, peigner sa perruque et répondre par un soupir aux choses qu'ils n'ont pas seulement écoutées»[44]. Le réduisant de la sorte à une «mécanique plaquée sur du vivant»[45], elle reconnaît pourtant ailleurs son ingéniosité, sa «finesse»[46]; elle va jusqu'à avouer avoir été sa dupe[47]. Oscillant entre inconsistance et envergure, Moncade se dérobe à la tentative de le définir. A la différence de Dom Juan, il ne se laisse déterminer par aucune idéologie, qu'elle soit vraie[48] ou fausse[49]. Son intérêt même lui reste assez indifférent ; faire fortune demeure à ses yeux un objectif relativement accessoire. Parodiant la comédie de Baron, Regnard[50] s'écarte, à cet égard, ostensiblement du modèle de l'Homme à bonne fortune. Sans doute en raison de la contamination de la représentation usuelle du séducteur avec celle d'Arlequin, valet balourd et voleur, le Vicomte de Bergamotte se montre singulièrement vénal! La scène où il endosse l'une sur l'autre les robes de chambre offertes par ses diverses conquêtes trahit sa logique accumulative[51]. A l'inverse, son modèle n'avait pas conservé les présents reçus mais les avait redistribués : l'agrafe de pierreries offerte par Araminte avait échu à Cidalise qui recevait, en retour, la montre de sa rivale. Le désinvolte Moncade manifeste une équité malicieuse dont Pasquin augure d'emblée le résultat : «nous n'en serons pas plus riches à la fin ; mais nous rirons bien. N'est-ce pas Monsieur?»[52]. Moncade s'empresse d'acquiescer aux propos de son valet ; seuls le ludisme et la soif de plaisirs semblent effectivement l'animer. Cependant ses attachements allient la fugacité à la désinvolture ; il demeure dépourvu de passion souveraine.

La vacuité ne lui est pourtant pas inhérente ; elle ne résulte que de la dilution de son être dans ses rôles. Ainsi, lorsque Pasquin le sonde sur ses désirs ou ses projets, l'Homme à bonne fortune répond significativement qu'il ne les «sai[t] pas»[53]. Il n'initie aucune action et se limite à réagir aux *stimuli* de son entourage ou du hasard. Son agitation fébrile trahit l'angoisse qui le taraude dès qu'il demeure livré à lui-même : il attend systématiquement que

[44] BARON, *Op. Cit. ,* acte IV, scène I, p.309.
[45] BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique,* Paris, PUF, Quadrige, [1940], 2004, p.29.
[46] BARON, *Op. Cit.,* acte III, scène II, p.298.
[47] BARON, *Op. Cit.,* acte III, scène II, p.297.
[48] Voir, par exemple, Olivier BLOCH, « Molière, metteur en scène de la libre pensée », in *Libertinage et philosophie au XVII^e^ siècle,* tome premier, journée d'étude organisée par Antony Mc Kenna et Pierre-François Moreau, Saint-Etienne, publications de l'Université de Saint-Etienne, Institut Claude Longeon Renaissance Age classique, 1996, pp.111-124
[49] Voir l'article de Mc Kenna ci-dessus cité sur la fausseté du libertinage de Dom Juan.
[50] REGNARD, Jean-François, *Arlequin homme à bonne fortune*, comédie représentée pour la première fois le 10 janvier 1690, in Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien,* tome II, *les comédies italiennes de J. F. Regnard,* Paris, Société des textes français modernes, 1996, pp.149-210.
[51] REGNARD, *Ibidem,* « scène des robes de chambre », p.156.
[52] BARON, *Op. Cit.,* acte I, scène X, p.278.
[53] Voir, notamment, la scène VIII de l'acte I page 277 et acte III, scène XI p.305.

l'autre lui fournisse l'occasion et la matière d'un nouveau numéro d'acteur. Il en arrive de la sorte à ne plus exister en dehors des fantasmes d'autrui. Il se montre d'ailleurs conscient de son asservissement : «Il y a des moments, confie-t-il à son valet, où je voudrais n'être point fait comme je suis, et où je donnerais toutes choses au monde pour être fait comme toi»[54]. Narcisse victime de son image, Moncade envie lucidement Pasquin pour la chance dont son corps le prive : celle de s'appartenir toujours. Sa beauté le dévirilise autant que ses «manières»[55]. Les multiples scènes[56] qui le représentent «niaisant [….] à sa toilette»[57] insistent sur sa coquetterie quasi féminine ; François Moureau en détaille certaines manifestations, en particulier l'usage du «rouge», de la «fleur d'oranger» et de la «mouche»[58]. Il n'est pas anodin de signaler, à cet égard, que le terme «coquet»[59] utilisé par Pasquin au sujet de son maître ne fut lui-même attesté dans la langue que bien après son équivalent féminin qui connaîtra une fortune autrement plus éclatante à partir de la fin du XVII^e^ siècle[60]. Le cours des événements dévoile d'ailleurs que l'Homme à bonne fortune est plus fréquemment séduit que séducteur : la majeure partie des femmes phalliques qui l'entourent s'empressent de le couvrir de présents pour mériter ses faveurs. Grâce au regard critique que lui-même porte sur sa condition, le comique s'estompe et le pathétique affleure. Le type du petit-maître frivole livre passage à la personne à qui il conférait sa raideur : celle d'un homme émasculé par les convoitises qu'il suscite, celle d'un «hypocrite en franchise»[61] dont l'identité prostituée s'annule. Douloureuse quadrature du cercle ! Floué de ses droits sur sa propre vie, l'Homme à bonne fortune ne retrouve plus son être que grâce à sa clairvoyance sur son asservissement.

### *b. Les séducteurs sans séduction de Dancourt*

Même s'ils semblent rivaliser en aliénation avec Moncade, les séducteurs de Dancourt ne sont certes pas si pathétiques ! Au contraire, la légèreté les caractérise. Comme le résume

[54] BARON, *Op. Cit.,* acte I, scène VIII page 277.
[55] MOUREAU, François, « Séduction, perversions et censure théâtrale », in *Littérature et séduction,* mélanges en l'honneur de Laurent Versini, Paris, Klincksieck, 1997, pp.661-673 ; p.665.
[56] Quasiment une scène par acte représente Moncade à sa toilette : acte I, scènes VIII à XI,; acte III, scène XI et acte IV, scène X.
[57] BARON, *Op. Cit.,* acte I, scène V, p.276.
[58] MOUREAU, François, « Séduction, perversions et censure théâtrale », p.665.
[59] BARON, *Op. Cit.,* acte II, scène IX, monologue de Pasquin p.289.
[60] D'après *Le Robert historique,* le dérivé «coquette» est enregistré dès 1611 alors que son masculin «coquet» ne sera attesté qu'en 1643.
[61] Voir DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Faux Sincère,,* comédie représentée pour la première fois le 26 juin 1731, in Œuvres de Monsieur Rivière Dufresny, tome V, Paris, Briasson, 1731 ; acte I, scène I, tirade de Dorante, p.338.

Moureau, ils ne sont «petit[s]-maître[s] que par la caricature qu'il[s] donnent de la confrérie»[62]. Les discours au moyen desquels le Chevalier de Villefontaine programme ses intrigues se bornent ainsi à conjuguer le matérialisme au machiavélisme: «Je les ménagerai toutes, autant qu'il s'en présentera, le plus long-tems que je pourrai, & je me déterminerai pour celle qui accommodera le mieux mes affaires»[63]. N'obéissant qu'à son intérêt, l'intrigant de Dancourt réifie ostensiblement ses conquêtes; elles ne constituent à ses yeux qu' « autant de Fermes»[64]. A la différence de ses modèles, il ne réserve nulle place à un quelconque sentiment authentique. Son faible même pour Lucile lui semble une «affaire de cœur»[65] à laquelle il ne convient de songer qu'une fois le «solide» assuré. Cette confusion de l'amour avec la «bagatelle»[66] révèle que, dans son univers mental, ce sentiment n'existe qu'en tant que pourvoyeur de plaisirs charnels. Le Chevalier de Villefontaine se définit par son cynisme.

Il se distinguerait corrélativement par sa dextérité dans la conduite d'intrigues parallèles. Suite à l'arrivée impromptue de la Baronne chez Me. Patin, il réussit notamment à conserver les bonnes grâces de ses deux amoureuses, en émaillant son discours équivoque d'apartés opportuns :

> LE CHEVALIER à LA BARONNE
> « Hé, Madame, de grace. A MADAME PATIN : que tout ceci ne vous étonne point, Madame est une personne de qualité, (c'est ma Cousine Germaine) qui m'estime cent fois plus que je ne mérite, (je suis son héritier) elle a pour moi quelque bonté. (Ne parlez point de notre mariage.). J'en ai toute la reconnaissance imaginable. (Elle y mettrait obstacle.) Et comme elle a de certaines vues pour mon établissement & pour ma fortune, elle craint que je ne prenne des mesures contraires aux siennes »[67].

Alors qu'une première partie de cette tirade est adressée conjointement aux deux dames, la seconde n'est destinée qu'aux seules oreilles de Me. Patin. Le Chevalier y accumule les arguments qui la détermineront à faire bonne figure à sa rivale. L'illusionnant sur l'identité de la Baronne, il attise sa convoitise en se prétendant son héritier. Il conclut sur une dernière phrase dont l'ambiguïté suggestive repose sur l'interprétation diverse qu'en feraient la

[62] MOUREAU, François, « Le Petit-Maître intrigué : espaces du libertinage au théâtre jusqu'à la Régence », in *Eros philosophe : discours libertins des Lumières,* études rassemblées par François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Champion, 1984, pp.119-135 ; p.127.
[63] DANCOURT et SAINCTYON, *Le Chevalier à la mode,* acte I, scène VII, p.31.
[64] DANCOURT et SAINCTYON , *Ibidem,* acte III, scène II, p.45.
[65] DANCOURT et SAINCTYON, *Op. Cit.,* acte I, scène VII, p.31.
[66] DANCOURT et SAINCTYON, *Op. Cit.,* p.31.
[67] DANCOURT et SAINCTYON, *Op. Cit.,* Acte II scène VIII p.39.

Baronne et Me Patin en fonction de ce qu'elles savent –ou croient savoir !- sur la réalité des faits.

Comme l'affirme Gracián, «trouver ses défaites » « est une adresse des gens d'esprit» : «Avec un mot de galanterie, ils sortent du plus difficile labyrinthe. […]Une parole à deux ententes pallie agréablement une négative. Il n'y a rien de meilleur que de ne se faire jamais trop entendre »[68]. Cette scène suffirait donc à prouver le réel brio du Chevalier en tant que manipulateur, si elle ne s'inspirait pas intégralement de la scène IV de l'acte II de *Dom Juan*[69]! Le personnage éponyme de la pièce moliéresque se tire du mauvais pas généré par la rencontre imprévue des deux paysannes qu'il courtise, Mathurine et Charlotte, en usant de procédés similaires[70]. Qui pis est, Dom Juan ne manifeste de la sorte nulle inventivité*:* «héros intertextuel»[71]selon Forestier*,* il se nourrirait lui-même de l'ingéniosité de ses prédécesseurs en recourant au langage pour se dérober à l'obligation de communication! Dès le début de la pièce, Sganarelle se récrie d'ailleurs sur la capacité de son maître à «débiter». «Il semble, ajoute-t-il, que vous ayez appris cela par cœur, et vous parlez tout comme un livre»[72]. Lui faisant apparemment écho, Lisette accuse aussi le Chevalier de psittacisme : «J'ai cru que c'étoit un compliment pour quelque Dame, que vous répétiez comme une leçon»[73]*,* allègue-t-elle pour se moquer de ses galanteries ampoulées. Les commentaires des deux serviteurs divergent ostensiblement. Alors que Sganarelle se montre sincèrement admiratif de la maîtrise littéraire de son maître, la narquoise Lisette fige Villefontaine dans la posture de l'éternel apprenti. Une hiérarchie des imitateurs s'établit ainsi : émule de ses modèles, Dom Juan éclipse le Chevalier par sa performance ; en tant qu'acteur, ce dernier manque de crédibilité.

. Il reste cependant hautement supérieur à son confrère des *Bourgeoises à la mode,* le Chevalier Janot. Comme son patronyme l'indique, ce dernier n'est chevalier que par usurpation. En réalité fils de Me. Amelin, la marchande d'étoffes, c'est un arriviste relativement dépourvu d'ingéniosité. Jouet des circonstances beaucoup plus que créateur des événements, ses actes sont contrôlées par son pseudo valet, Frontin, qui va jusqu'à le faire chanter[74]! Même si l'Homme à bonne fortune nous était apparu réifié par ses conquêtes, il ne

[68] GRACIÁN, Baltasar, *L'Homme de cour,* maxime LXXIII, traduit de l'espagnol par Amelot de la Houssaie, Paris, Ivréa, 1972, 192p. ; p.47. Il n'est peut-être pas anodin de noter que la première édition française de *L'Homme de cour* date de 1684 et ne précède donc la première représentation du *Chevalier à la mode* de Dancourt et Sainctyon que de trois ans.
[69] MOLIERE, *Op. Cit.,* Acte II, scène IV, pp.294-295.
[70] MOLIERE, *Op. Cit.,* acte II, scène IV, tirade de Dom Juan, pp.295-296.
[71] FORESTIER, Georges, *Op. Cit.,* p.297.
[72] MOLIERE, *Op. Cit.,* acte I, scène II, p.288.
[73] DANCOURT et SAINCTYON, *Op. Cit.,* acte I, scène VI, p.30.
[74] Frontin somme le Chevalier de lui remettre 60 pistoles, un diamant, du linge pour « se mettre en équipage » et de l'aider à entrer en contact avec ses « vieilles pratiques ». A défaut, il trahit son identité véritable.

saurait être taxé d'une telle passivité : au contraire, il incarne la péripétie dans la pièce ! Son génie théâtral lui permet de retourner n'importe quelle situation en sa faveur. Bien que Lucinde ait intercepté sa déclaration d'amour à Léonor, il avait notamment réussi à la duper, en modifiant la lecture de sa lettre, pour qu'elle paraisse gorgée de passion, et non de mépris pour elle[75] !

Les séducteurs de Dancourt se révèlent ainsi les piètres avatars de Dom Juan et de Moncade qui conservaient, malgré leur effilochement intermittent, une aura maléfique certaine. La consistance des petits maîtres représentés à la fin du règne du monarque solaire ne cesse manifestement de se réduire, au fil du temps.

### *c. Ubiquité du mal*

Dans les pièces de Dancourt, la véritable ingéniosité dans le mal accompli provient rarement du méchant cautionné par la tradition. La palme de la malveillance lui est souvent volée par les autres personnages, en particulier les valets, comme Lisette et Frontin, dans *Les Bourgeoises à la mode.* Aucun personnage n'y écrase les autres par la profondeur de sa méchanceté intelligente ; tous les personnages y semblent potentiellement redoutables parce que réellement vicieux. Le mal domine, le mal est partout.

C'est surtout cette divergence fondamentale qui fonde la spécificité des œuvres de Dancourt par rapport à leurs modèles littéraires. Dans *Dom Juan,* pureté, vertu, valeurs authentiques se situent du côté de dom Louis, de dom Carlos et jusque dans Sganarelle;

Le Chevalier est certes un imposteur mais le comportement du valet ne s'explique pas uniquement par leur camaraderie initiale. Frontin s'estime d'autant plus lésé qu'il se juge supérieur à Janot. La conscience du pouvoir que lui confèrent son ingéniosité et sa force intérieure l'incite à inverser le rapport d'aliénation. Par maintes injonctions dédaigneuses, Frontin légifère l'assujettissement de son maître : « composons d'avance ; assurez-moi ma petite fortune, & *je vous permets de* faire la vôtre » ; « point de contestations, s'il vous plaît, je n'aime point qu'on me contredise, moi »…
Voir DANCOURT, *Les Bourgeoises à la mode,* acte III, scène XII, pp.217-218.

[75] BARON, *Op. Cit.,* acte II, scène XI, pp.292-293.
Pour mesurer l'inventivité de Moncade, confrontons les deux lectures de la lettre adressée à Léonor. Voici la version de Lucinde:

> *(Elle lit.)* « Je suis à la campagne depuis deux jours, et j'y suis sans Lucinde. La complaisance que je suis obligée d'avoir pour une tante malade me fait rester ici dans une étrange solitude. N'essaiera-t-on point de me la rendre supportable ? Si vous/ ne vous chargez de ce soin, ma chère, Lucinde, toute la terre ensemble n'en viendrait pas à bout ; je n'aimerai et n'adorerai que vous dans ma vie. Adieu. »

Voici la version de Moncade :

> (*Il […] de cette manière)* : « Je suis à la campagne depuis deux jours, et j'y suis sans Lucinde ! La complaisance que je suis obligé d'avoir pour une tante malade me fait rester ici dans une étrange solitude. N'essaiera-t-on pas de me la rendre supportable ? Si vous ne vous chargez pas de ce soin, ma chère Lucinde, toute la terre ensemble n'en viendrait pas à bout ; je n'aimerai et n'adorerai que vous de ma vie. Adieu. »

En modifiant la ponctuation, l'Homme à bonne fortune inverse la signification de la lettre !

pureté, vertu, valeurs authentiques s'incarnent dans Elvire : son amour l'a arrachée du couvent pour la livrer pieds et poings liés à son séducteur déjà lassé ; son amour lui inspire de se transmuer en guide spirituel dévoué au salut de l'objet de sa damnation. Malgré son caractère interlope, la société de *L'Homme à bonne fortune* même comporte des personnages émouvants et porteurs de valeurs positives : c'est le cas de Lucinde que sa passion sincère pour Moncade incite à un dévouement total à son bien être et à un don inconditionnel de sa personne et de sa fortune. Dom Juan comme Moncade trouvent ainsi en Elvire et en Lucinde les agneaux sacrificiels de leur rouerie. Tel n'est certes pas le cas du Chevalier à la mode de Dancourt ! S'il objectivise ses conquêtes, elles le lui rendent bien, en l'instrumentalisant en retour.

Les discours de la Baronne révèlent ainsi la piètre considération qu'elle lui porte. « Il est à moi, ce Chevalier, aussi bien que mon Moulin »[76], clame-t-elle, notamment, toute de rage écumante. Pour caricaturale que soit cette affirmation, elle traduit à merveille la réification du petit-maître par le regard de son amoureuse surannée qui le floue de son humanité pour l'assimiler à une de ses possessions quelconques. Même si elles ne l'expriment pas aussi crûment, la juvénile Lucile et Me. Patin confirment la dépréciation du Chevalier dans la pièce. Son essence ne leur importe guère ; elles le considèrent, avant tout, comme un moyen d'ascension sociale. En l'épousant, Me. Patin escompte, en particulier, ulcérer les outrecuidantes Marquises qui manifesteraient leur noblesse hautaine, par leur mépris pour sa bourgeoisie. Il n'est pas anodin que la comédie s'ouvre sur le récit de l'affront qu'elle a subi[77] : la dynamique de l'intrigue naît des efforts que déploie la Bourgeoise à la mode pour compenser sa naissance, en achetant le rang de Villefontaine. A la chasse à la fortune de ce dernier correspond sa soif d'honneurs. Leurs relations éclairent ainsi le fondement du fonctionnement social représenté dans les pièces de Dancourt : l'interaction des vices. Chaque personnage y profite du défaut de l'autre pour assouvir le sien propre, si bien que celui-ci se transmue paradoxalement en qualité aux yeux de celui qui profite.

Loin d'être la victime du Chevalier, Me. Patin ne s'abuse pas même sur sa nature véritable. Ses propos dévoilent sa clairvoyance : « Il n'importe, je veux bien vous croire innocent, *puisque vous tachez de le paroître* ; et je vous aurois, je crois pardonné, si je vous avois trouvé coupable »[78]. La Bourgeoise à la mode frappe d'inanité les justifications oiseuses qu'il avance, pour expliquer la liste de ses maîtresses malencontreusement tombée entre ses

[76] DANCOURT, *Le Chevalier à la mode,* acte V, scène III, p.62.
[77] DANCOURT, *Ibidem,* acte I, scène I, pp.25-26.
[78] DANCOURT, *Op. Cit.,* Acte III, scène IV, p.48.

mains. Me. Patin ne se fait guère d'illusions sur l'intégrité amoureuse de son prétendant[79], mais elle lui sait gré de dissimuler sa trahison réelle, sous le masque d'une innocence verbeuse. Elle lui pardonne d'autant mieux sa perfidie qu'il s'efforce d'entretenir le leurre d'un amour factice et va jusqu'à confesser sa mansuétude, si sa culpabilité se trouvait avérée. En manifestant sa reconnaissance pour la complaisance du Chevalier, Me. Patin prouve que, à ses yeux, l'apparence des choses prévaut sur leur être véritable. Elle se distingue, à cet égard, de la Lucinde de *L'Homme à bonne fortune* pour se rapprocher insolitement de son séducteur : pour Moncade comme pour Me. Patin, l'hypocrisie est un mérite. Qu'est, d'ailleurs, sa chasse aux honneurs si ce n'est une course éperdue à la poursuite de simulacres ? Dans cette quête, elle se révèle prête à tout, même à laisser choir, au dénouement, le masque fallacieux de la bienséance pour manifester sa conscience du rapport mercantil qui l'unit au Chevalier ! C'est en pleine connaissance de cause qu'elle a tenté d'acheter la qualité de ce dernier avec sa fortune. C'est pleinement conscient des desseins marchands de Me. Patin que le Chevalier a accepté en retour de se vendre. Il ne s'est pas davantage abusé sur la sincérité de son amour et a percé à jour sa nature véritable de veuve qui lui « jette à la tête » « quarante mille livres de rente »[80]. A la fin de la pièce, Me. Patin n'enrage donc que pour ne pas avoir eu le temps de conclure sa transaction avec lui, avant que sa perfidie ne s'éclaire dans son évidence. La question ulcérée qu'elle lui pose l'atteste sans nulle équivoque, elle n'enrage que pour ne pas l'avoir vu respecter les termes de leur contrat tacite, en s'amourachant malencontreusement de sa nièce :

> « Hé, pourquoi donc, perfide, *puisque tu trouves avec moi tous ces avantages*, deviens-tu amoureux de ma Niéce ? »[81]

Si le Chevalier n'a pas dépensé des trésors d'ingéniosité pour tromper Me. Patin, ce n'est donc peut-être pas, par manque de verve, mais par pure inutilité. Pour implicite que soit la transaction matrimoniale des personnages, ses termes en demeuraient clairs et permettaient de satisfaire les intérêts des deux parties : la cupidité de l'un trouvait son aliment dans l'arrivisme de l'autre, tandis que les langages de l'hypocrisie et de la mauvaise foi drapaient leur marchandage inique d'une respectabilité fallacieuse. Tour à tour séducteur et séduit, Villefontaine apparaît, dès lors, comme un simple maillon dans une chaîne coordonnée par l'interaction des vices.

---

[79] Cette confidence de Me. Patin à Lisette résorbe les derniers doutes que l'on conserverait sur ce sujet : « Sans cet animal, le Chevalier seroit ici à l'heure qu'il est, & il n'auroit pas le tems de me faire quelque nouvelle perfidie. » Voir DANCOURT, *Op. Cit.,* acte V, scène II, p.61.

[80] DANCOURT, *Le Chevalier à la mode,* acte V, scène VI, page 65. Le choix de la locution « jeter à la tête » est révélateur : il rend sensible la tentative d'éblouissement du Chevalier, à force de richesses.

[81] *Idem.*

*Le Chevalier à la mode* est une pièce représentative du répertoire de Dancourt. Si tous ses personnages ne sont pas aussi évidemment vicieux, aucun d'eux n'est pur et ne saurait être érigé en modèle. Pour inoffensifs que semblent Me. Argante des *Enfans de Paris* ou Me. Jérôme du *Vert-Galant,* ils ne sont certes pas dénués de malice et restent des exceptions isolées. Dans la majeure partie de ses pièces, le dramaturge met en scène des vices réels, par le biais du défilé satirique de scélérats ridicules, comme l'illustre *La Femme d'intrigues.* Les défauts représentés dans ce théâtre sont parfois des vices de caractère mais ils se révèlent, le plus souvent, inhérents à une condition sociale donnée. Les bourgeois s'y définissent par leur caractère « ménager »[82] ; les nobles y allient impécuniosité et dissipation. Si aucun état n'échappe à la dérision de Dancourt, faut-il, cependant, conclure à l'immoralité générale de ses personnages, et donc, de la société qu'il représente ?

## 2. La promotion d'éthiques substitutives ou le sacrifice de la morale à la convention

L'immoralité suppose la connaissance de la morale et la rébellion contre ses principes. C'est une posture dynamique et, pour ainsi dire, iconoclaste, puisqu'elle incite à l'inversion délibérée du système de valeurs rejeté. Elle ne saurait définir les personnages de Dancourt parce qu'ils ne s'efforcent pas de nier la morale, mais se bornent à l'ignorer. Ils n'ont nulle conscience de violer ses règles : l'opposition entre Bien et Mal est loin d'être claire dans leurs esprits. Leur indifférence à la morale stimule ainsi la quête des éthiques qui lui sont substituées. En d'autres termes, si les personnages de Dancourt n'agissent ni ne parlent en fonction de la morale, fût-ce pour la dévoyer, quels principes généraux motivent et expliquent leurs actes et leurs discours ? La réponse à semblable question n'est ni immédiate ni simple car extrêmement variable en fonction de la pièce envisagée.

Dans certains cas, l'impératif de survie est invoqué pour justifier l'invalidation de toutes considérations morales. Le dénouement de *La Femme d'intrigues* en témoigne. Cette pièce met en scène, à travers Me. Thibaut, une digne représentante des « gens qui ne vivent que par machines »[83] : mariages arrangées, achat de charges, fraude, usure et même vente d'enfants. A la suite d'une méchante affaire qu'elle s'est attirée en tentant d'aider Léandre à escroquer

[82] Voir les propos sarcastiques de Me. Thibaut à Eraste qui a renoncé à sa noblesse et s'est embourgeoisé pour pallier sa pauvreté : « Vous vous sentez déjà des mauvaises impressions de l'habit bourgeois. Vous devenez ménager ». Cf. DANCOURT, Florent Carton, *La Femme d'intrigues,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 30 janvier 1692, in Œuvres de théâtre, tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.154-192. ; acte III, scène V, p.168.

[83]DANCOURT, *La Femme d'intrigues,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 30 janvier 1692, in *Œuvres de théâtre,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.154-192 ; acte II, scène I, réplique de La Ramée, p.162

ses parents, le père de ce dernier, Dorante, va porter plainte. Contre toutes attentes, le commissaire sollicité va, cependant, prôner la clémence, en alléguant le fait qu' «il faut que chacun vive»[84]. Vraisemblablement issue de *la chicane des Plaideurs* de Jacques Denis[85], sa sentence universalise une logique dont le Frontin des *Bourgeoises*[86] se fera à son tour l'écho. La collusion de la justice, en la personne de ses représentants, avec la friponnerie me paraît d'autant plus troublante que sa récurrence, dans les comédies de cette période, en décuple la signification. Elle matérialise l'acceptation allègre de l'annulation de la morale par la nécessité de subsister. Par le dédain qu'il manifeste pour toutes velléités correctrices, le commissaire dévoile que l'univers théâtral de Dancourt n'est nullement régi par l'opposition du juste et de l'injuste. C'est une « jungle »[87] : la survie n'y appartient qu'au plus fort. Ce n'est pas tant pour l'amélioration de leur ordinaire que ses Enfants de Paris déploient pragmatisme et industrie ; c'est avant tout pour se garantir de la noyade dans l'océan social. Les manigances de Me. Thibaut ne sont donc pas simplement excusables, elles se révèlent inévitables.

Dans le théâtre de Dancourt, les moyens matériels des bourgeois et l'ascendance éclatante des nobles leur épargnent l'obligation de recourir à de telles intrigues. Mais leurs actes ne paraissent pas, pour autant, dictés par la morale. En accordant la préséance à leur intérêt personnel, ils s'inscrivent, en partie, dans la continuité des esclaves de la nécessité de survivre : ils demeurent aliénés par leur désir de vivre avec faste. L'égocentrisme qui les domine les détermine à se laisser ronger par la cupidité. Leur passion pour le jeu manifeste, entre autres, leur âpreté au gain. La simple lecture d'une pochade comme *La Désolation des joueuses* prouve l'ardeur de leurs convoitises exacerbées. La scène cinq[88], pourtant si courte, y apparaît dominée par le champ lexical financier. Il n'y est question que de « fortune », « gagner tout l'argent de Paris », « gagner à coup sûr », « ressource ». Les « Pérou », « gros milords », « argent », « bonnes bourses » y fusent de toutes parts. Les expressions « gagner tout l'argent de Paris » et « Pérou » soulignent en particulier que, si le jeu fascine autant bourgeois et nobles, c'est par les rêves d'enrichissement rapide et éhonté qu'il nourrit.

---

[84] DANCOURT, *Ibidem.,* Acte V, scène dernière, p.192.

[85] Le commissaire de *La Femme d'intrigues* reprend mot à mot la justification que le procureur Malin donne à ses exactions. Cf. DENIS, Jacques, *Les Plaintes du Palais, ou la chicane des plaideurs,* Paris, Loyson, 1679, acte II, scène IX, p.56. Côte B.N. : YF-7560

[86] DANCOURT, *Les Bourgeoises à la mode,* acte III, scène XII, réplique de Frontin au Chevalier, p.218.

[87] Selon le mot fort juste d'André Blanc in *F.C. Dancourt (1661-1726). La Comédie française à l'heure du soleil couchant,* chapitre VII : « La Morale », Tübigen, Gunter Narr Verlag ; Paris, Editions Jean-Michel Place, 1984, pp.259-268, p.261.

[88] DANCOURT, *La Désolation des joueuses,* scène V, pp.338-339

Mais c'est aussi en raison de sa vogue. Les gens du monde représentés par Dancourt se soumettent aux caprices de la mode. C'est ce qu'avait confié Asmodée à Thérèse lorsque, dans le *Prologue* du *Diable boiteux*[89], elle l'avait interrogé sur la nature des ridicules parisiens :

> « Ce ridicule-là est tellement reçu & si aveuglément approuvé qu'il a le crédit de ridiculiser les meilleurs manieres des autres endroits du Royaume, la sagesse des étrangers même ; mais je vous apprendrai à vous, petite fille, *pour premiere maxime, qu'il faut que les gens du monde soient esclaves du goût & de la mode* »[90].

En proclamant l'asservissement nécessaire au goût et à la mode, le Diable Boiteux sonne implicitement le glas de la morale. Goût et mode étant, par définition, sujets à d'infinies variations au fil du temps, quiconque leur obéit se voue au conjoncturel et nie l'existence de toutes séparations absolues entre les vertus et les vices. L'éclipse de la morale au profit de la convention consacre, dès lors, le triomphe de valeurs impossibles à intégrer à une vision, si laxiste qu'elle soit, du Bien. Dans *Les Bourgeoises à la mode,* Angélique et Lisette en fournissent quelques exemples :

> ANGELIQUE
>
> « N'est-il pas vrai que j'étois née pour être tout au moins Marquise, Lisette ?
>
> LISETTE
>
> Assurément. Mais aussi, Madame, ne faites-vous pas comme si vous l'étiez ?
>
> ANGELIQUE
>
> Non vraiment, ma pauvre Lisette, je n'ose médire de personne, je ne puis risquer la moindre petite querelle avec des femmes qui me déplaisent. Je suis privée du plaisir de me moquer de mille ridicules. Enfin, Lisette, quand on a de l'esprit, il est bien fâcheux, faute de rang & de naissance, de ne pouvoir le mettre dans tout son jour.
>
> LISETTE
>
> Hé, pourquoi vous contraindre ? Qui vous retient ? Abandonnez-vous toute à votre génie, commencez par donner à jouer, recevez grand

[89] DANCOURT, Florent Carton, *Le Diable boiteux,* comédie, représentée pour la première fois le 5 Octobre 1707, in *Œuvres de théâtre,* tome III, Genève, Slatkine Reprints 1968, pp.37-51,
[90] DANCOURT, *Ibidem,* p.39.

monde ; il y a mille Bourgeoises des plus roturieres qui n'ont point d'autre titre pour faire les femmes de conséquence »[91].

Angélique exprime le regret de ne pas être née Marquise. Elle envie cet état parce qu'il lui aurait permis de déployer les ressources de son esprit, à force de persiflage. Par la formulation de son idéal du moi, Angélique n'a nullement conscience de définir la Marquise par une somme de vices. Loin de vouloir contrecarrer les valeurs morales, elle se borne à les ignorer. Ni la médisance ni le jeu ne connotent l'immoralité à ses yeux ; attributs caractéristiques de la noblesse, ils sont cautionnés par la convention.

Les systèmes de la morale et de la convention s'excluent réciproquement : le péché mortel qu'est la calomnie n'est autre que le sel de la conversation mondaine. Les nobles et les bourgeois de Dancourt se définissent donc par l'amoralité que génère leur respect de la mode qui les floue de toute individualité pour en faire les représentants interchangeables de la société de leur temps.

Dans le répertoire de Dancourt, la dictature du devoir être social se révèle, toutefois, subordonnée à un impératif plus puissant : la quête frénétique de divertissements. Significativement caractérisée par son absence de « passion dominante [autre] que celle de [ses] plaisirs »[92], Angélique confirme leur emprise par ses propos et par ses actes. La prédominance du champ lexical de l'amusement dans une pièce aussi courte que *Le Vert-Galant*[93] en témoigne plus éloquemment encore. Dans cette comédie, l'ensemble des personnages se ligue contre M. Tarif, non pour le corriger, mais pour rire à ses dépens. Ce fantoche de séducteur désireux de cocufier son ami ne les offusque pas outre mesure : il est, avant tout, perçu comme une source de « plaisirs »[94] et de « divertissements»[95].

La primauté du ludisme dans le théâtre de Dancourt dévoile la nature profonde de ses personnages : celle d'êtres entièrement dominés par leurs pulsions. Ils incarnent le sacrifice allègre du surmoi au ça. Le phénomène de décomposition familiale représenté par Dancourt explique qu'ils soient privés de repères moraux. Perpétuellement divisés[96], les parents s'y

[91] DANCOURT, *Les Bourgeoises à la mode,* acte I, scène V, p.198.
[92] *Idem.*
[93] DANCOURT, Florent Carton, *Le Vert-Galant,* comédie, représentée pour la première fois le 18 décembre 1699, in *Œuvres de théâtre,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.267-284.
[94] DANCOURT, *Ibidem.* On note quatre occurrences principales du terme « plaisir » dans la pièce. L'emploi de en est attesté dans la bouche de Me. Jérôme puis de Javotte à la scène X, p.274. On le retrouve également à la scène XIX de la page 279, respectivement formulé par mesdames Jérome et Tarif.
[95] DANCOURT, *Op. Cit.* Soulignons la récurrence du verbe « divertir », aux scènes X et XIX, dans la bouche de Me. Jérome.
[96] Le *topos* de la haine conjugale est développé dans l'ensemble du répertoire de Dancourt. A ma connaissance, l'unique exception à cette règle est fournie par le couple Jérôme du *Vert-Galant.*

déchirent sans trêve ni répit, et vont jusqu'à vouer à leur progéniture la haine d'un M. Harpin[97] ! Si la société mise en scène par Dancourt est une jungle, si les personnages qui la peuplent se livrent avec frénésie à la satisfaction de leurs plaisirs, c'est déjà parce que leurs familles sont marquées par le stigmate de la désunion, c'est déjà parce qu'elles sont elles-mêmes sacrifiées à l'égocentrisme de leurs membres. Et nous aboutissons ainsi à des situations extrêmes, comme celle que confie Léandre à Me. Thibaut :

> « [….] Mais tu ne sais pas que depuis la séparation, ma mère a pris le tems que mon père était à la campagne, pour faire enlever de chez lui pour sept à huit cents pistoles de vieille vaisselle, que depuis trois jours elle a troquée pour de la neuve. [….] M'y voici. Irritée de l'injustice de ma mère, comme je suis de profession à savoir ce que c'est que le droit de représailles, j'ai pris le tems que la bonne dame était au bal, j'ai enlevé la vaisselle neuve, je l'ai fait apporter ici. Mon père en veut acheter, tu vas la lui vendre, et par ce moyen, il l'aura à bon marché. La conscience de ma mère ne sera plus chargée de rien, et j'aurai de l'argent pour faire ma compagnie »[98].

Ce récit saisissant d'une chaîne d'escroquerie familiale prouve que les parents mis en scène par Dancourt ne sauraient transmettre de valeurs positives. La morale n'y est pas niée pour la simple raison qu'elle se borne à être méconnue : l'instance normalement chargée d'enseigner ses préceptes dédaigne souverainement sa tâche. Ecole d'individualisme, la famille est le premier terrain de chasse de ses membres qui se pillent sans vergogne. Résumant la société représentée par Dancourt, son fonctionnement permet donc de comprendre, non seulement l'origine, mais aussi les implications de l'indifférence à la morale dans son théâtre : la promotion d'éthiques substitutives qui, à défaut d'être admirables, motivent le consensus de leurs adeptes. Reste à déterminer à présent l'impact de la représentation de l'amoralité sur ses spectateurs.

### 3. Remèdes de l'inquiétude

[97] M. Harpin exprime le souhait de « faire enfermer [son] fils, cloîtrer [sa] fille, / [S']assurer la succession, / Et [s']acquérir ainsi la réputation/ De brave pere de famille ! » (cf. DANCOURT, Florent Carton, *Les Enfans de Paris,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 18 Décembre 1699, in *Œuvres de théâtre,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.228-267 ; acte II, scène II, p.240). L'exemple de ce père dénaturé reste cependant isolé : dans le théâtre de Dancourt, la majeure partie des parents manifeste une indifférence méprisante à leur progéniture. A ma connaissance, le personnage d'Olimpe dans *La Parisienne* fournit le seul exemple de mère réellement soucieuse des intérêts de sa fille, Angélique, et aspirant à sa confidence.

[98] DANCOURT, *La Femme d'intrigues,* acte IV, scène IV, p.175.

Si l'on analyse l'évolution de la réception de Dancourt, on ne tarde pas à prendre conscience qu'une des raisons principales de la désaffection progressive de son théâtre est sa verdeur langagière. Les actes des personnages créés par notre dramaturge ont moins suscité la vindicte de la critique que leurs propos n'ont provoqué son indignation offusquée, particulièrement à la fin du XVIII^e^ siècle et pendant la première moitié du XIX^e^. Dans son *Cours de littérature dramatique,* Geoffroy propose une explication intéressante de ce phénomène :

> « Nous sommes devenus si scrupuleux, si réservés, si sévères sur le langage, que nous aimons beaucoup mieux sur la scène des filles qui font des enfants que des valets qui font des plaisanteries un peu libres. Très indulgents sur la conduite, nous sommes inexorables sur les discours : le vice en actions et la vertu en paroles, c'est la morale du théâtre moderne »[99].

Les personnages de Dancourt semblent effectivement des enfants de chœur, si on les compare à ceux de Sade, ou même à ceux du *Légataire universel.* Notre dramaturge met rarement en scène des comportements répréhensibles. Le marchandage inique auquel se livre Me. Thibaut pour vendre un bébé à M. Dubois n'est pas représentatif de son théâtre : Dancourt ne fournit aucun autre exemple comparable à cette tentative de substitution d'enfant qu'inspire la cupidité[100]. Encore faut-il préciser que, même dans ce cas, la portée de l'acte accompli est estompée par le fait que l'enfant n'apparaît jamais sur scène et n'y est généralement désigné que par métonymie. Bien que la Femme d'intrigues soit un des personnages les plus cyniques du répertoire de Dancourt, ses audaces restent, d'ailleurs, timides par rapport à l'Appareilleuse de Grandval père[101], qui joue pourtant un rôle similaire. Dans cette pièce du théâtre érotique clandestin, Madame Amboisel vend le pucelage de sa nièce Manon au vieux Gripigni. Mieux encore, elle concourt personnellement à la consommation de la transaction sordide : elle immobilise sa nièce pour faciliter son viol par le Financier libidineux[102]. L'indifférence à la morale de ces personnages s'exhibe directement sur scène alors que, dans la comédie de Dancourt, le discours se substitue à la représentation de friponneries familiales peut-être difficilement supportables. Son répertoire illustre donc, à sa manière, le fameux

[99] GEOFFROY, Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique,* tome II, Paris, Blanchard, 1825, pp.245-246. Cité par BARTHELEMY Charles, *La Comédie de Dancourt : 1685-1714,* Genève, Slatkine Reprints, 1970, p.5.
[100] Voir la scène XV de l'acte IV de *La Femme d'intrigues,* pp.182-183 de l'édition Slatkine.
[101] GRANDVAL père, *L'Appareilleuse,* comédie en un acte et en prose composée en 1740, in *Théâtre érotique français au XVIII^e^ siècle,* Paris, Jean-Jacques Pauvert et Terrain vague, 1993, pp.131-153
[102] GRANDVAL, *Ibidem,* scène VIII, pp.152-153.

précepte de Boileau : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose »[103]. Le langage des personnages de Dancourt n'est pas performatif, mais symbolique, voire cathartique. Est-il dès lors légitime d'en condamner l'immoralité ?

Plusieurs raisons m'empêchent de le croire. La première d'entre elles fut formulée par André Blanc dans sa thèse : il faut faire la part de la convention théâtrale avant de s'offusquer de l'immoralité discursive. Comme il l'explique plus amplement :

> « Attendre avec impatience la mort d'un oncle pour en hériter, même si l'on plaisante un peu vivement à ce sujet, n'a rien que d'ordinaire. Se féliciter, pour la même raison, d'une série de deuils et donc d'héritages, comme le Baliveaux du *Retour des officiers,* est moins odieux que ridicule par suite de la maladresse des propos et de la balourdise du personnage. Piller tranquillement les biens de son mari, à peu de chose près, et annoncer paisiblement « Il ne faut pas dépouiller un homme de tout avant sa mort », comme dans *Le Diable boiteux* (sc.4), rentre encore dans les mœurs du théâtre »[104].

J'adhère d'autant plus volontiers à l'opinion d'André Blanc que Dancourt n'approfondit jamais suffisamment ces *topoï* théâtraux pour en offrir des matérialisations originales : sa légèreté dans leur traitement préserve leur nature de poncifs. Le motif de la mort pressentie d'un oncle est, notamment, à l'origine d'une exploitation bien plus fertile en implications tragiques dans *Le Légataire universel* de Regnard. Lorsque Dancourt recourt à ce lieu commun, ce n'est jamais que de manière incidente : il n'en fait pas le centre et le fondement de sa trame dramatique. Il se borne à parsemer son répertoire de souhaits de neveux assoiffés d'héritage, sans jamais mettre en scène les actes que pourrait stimuler leur avidité. Le cynisme langagier de ses légataires se résorbe donc en forfanterie ; il ne révèle nullement leur immoralité.

La verdeur discursive était, au reste, considérée comme le condiment indispensable de la conversation mondaine, au moment où Dancourt publiait ses pièces. A la fin du XVII$^{e}$ siècle se développe, en effet, une véritable culture de la dérision. Anne Richardot en résume les principales caractéristiques :

> « Une conversation réussie suppose un habile dosage des ingrédients dont le rire constituerait en somme l'épice, sans laquelle la fadeur le plus insupportable risquerait de régner. C'est ce que le chevalier de

[103] BOILEAU, Nicolas, *Art poétique,* in *Satires, Epîtres, Art poétique,* Paris, Gallimard, 1985 ; chant III, vers 51.
[104] BLANC André, *Ibidem,* chapitre VII : « La Morale », p.260.

> Méré appelle, d'après les Italiens, le '*condimento,* de l'assaisonnement. Car la douceur est sujette à dégoûter'. L'abbé Morvan de/ Bellegarde file lui aussi la métaphore gastronomique en affirmant que 'le sel de la fine raillerie est de piquer les personnes qui ont du goût » ainsi que de « réveiller la conversation'. La définition, qui semble un lieu commun à la fin du siècle, se rencontrait déjà chez Nicolas Faret, qui voit dans la raillerie 'un doux aliment de la conversation'. Ce 'sel', qui évoque celui que l'Attique a rendu proverbial, est ainsi repris par François de Callières, en 1692, pour qui les bons mots 'sont comme le sel de la conversation des honnêtes gens'. La raillerie, pour cette fin de XVII^e^ siècle, stimule la conversation en échauffant les langues, de même qu'un mets un peu relevé sollicite des réactions du corps : on ne s'étonnera guère de l'assimilation du gustatif au 'bon goût', la bonne chère et le bel esprit vont de pair dans ces réunions mondaines »[105].

L'usage particulier que font les personnages de Dancourt de la raillerie et du persiflage se justifierait donc par un contexte culturel qui les assimile, non à des indices de méchanceté, mais à des signes d'esprit et de sociabilité. Pour les honnêtes gens, la conversation est un art qui, par définition, se situe par delà le Bien et le Mal. Sa maîtrise ne connote pas la malveillance du locuteur, mais manifeste sa verve. Le rire est édulcoré de sa dimension malicieuse : les épices du sarcasme stimulent les convives et ravivent leur complicité. L'expression de la pensée devient paradoxalement secondaire. A travers la conversation, le langage se célèbre lui-même.

Considérons, à titre d'exemple, le dialogue d'Angélique et de Marton dans *Le Diable boiteux*:

> ANGÉLIQUE
>
> « Quel reproche à me faire, si mon oncle vient à expirer pendant que nous danserons, Marton ?
>
> MARTON
>
> Il en expirera plus gaiement, ce n'est pas là l'affaire »[106].

Par son contenu littéral, la réaction de la soubrette scandaliserait le censeur le plus indulgent ! L'on aurait tort cependant de réduire ses propos à leur dénotation. Pour les comprendre, il ne

[105] RICHARDOT Anne, *Le Rire des Lumières,* Paris, Champion, collection « les dix-huitième siècles », 2002, « Deuxième partie : la scène mondaine : de la raillerie au persiflage », pp.84-85.
[106] DANCOURT, *Le Diable boiteux,* Scène VI, p.44.

faut pas les isoler du contexte historique et discursif de leur émission. En dignes produits de leur époque, tant Marton que les autres personnages de Dancourt ne sauraient être que des chercheurs inlassables de bons mots. En répondant aux réticences d'Angélique comme elle le fait, Marton se borne à proposer une expansion burlesque au terme « expirer », initialement formulé par sa maîtresse. Elle use d'un procédé que Marmontel associera au dialogue marivaudien : répliquer sur le mot, et non sur la chose. La verdeur des personnages de Dancourt ne trahit donc pas leur malveillance mais prouve leur maîtrise de l'art de converser. Les critiques des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles se sont mépris sur la signification d'une telle causticité parce qu'ils l'ont envisagée à travers le prisme déformant de leur époque. Métaphorisée par le délaissement de Démocrite au profit d'Héraclite[107], la substitution de la compassion au rire comme attitude philosophique première ne pouvaient que provoquer l'incompréhension des personnages de Dancourt.

Il n'est, en réalité, pas possible d'inférer leur perversion de leurs discours, sans extrapolation. Par de nombreuses répliques, ces personnages trahissent leur impuissance à assumer leur scélératesse présumée. Démons au petit pied, ils abusent de la mauvaise foi pour échapper à la conscience de leurs propres manquements. Ainsi, Angélique et Marton rivalisent d'ingéniosité pour justifier leur commune infidélité à leurs amants en titre :

ANGÉLIQUE

« Nous n'avons pas bien fait, Marton.

MARTON

Non, vous avez raison, d'accord ; mais en Eté, comment mieux faire ? Les gens de Robe raisonnables sont si rares, les Financiers si brutaux, & les Abbés si fades. Un Clerc & un Ecolier sont sans conséquence, il faut s'amuser, cela vaut mieux que rien.

ANGÉLIQUE

Si Eraste n'étoit point parti pour l'armée.

MARTON

Si Lepine fût demeuré à Paris.

ANGÉLIQUE

Je n'aurois pas seulement regardé Dorante.

MARTON

Je n'eusse jamais écouté le maître Clerc.

ANGÉLIQUE

[107] RICHARDOT, *Op. Cit.,* « Portrait du philosophe en homme sensible ou l'Anti-Démocrite », pp.51-79.

Les absens ont toujours tort, Marton »[108].

Les jeunes filles n'expliquent pas uniquement leur inconstance par la nécessité de s'amuser, elles vont jusqu'à en imputer la responsabilité aux amants qu'elles ont trahis ! Un tel déni du mal accompli prouve que, ni Marton, ni Angélique, ni aucun des personnages de Dancourt ne saurait être considérés comme véritablement méchants. Un scélérat ne fuit pas la responsabilité de ses actes ; il s'en applaudit. Des personnages aussi divers que Médée, Atrée ou autre Marquise de Merteuil se révèlent dénués de mauvaise foi pusillanime mais tirent orgueil de leurs pouvoirs et de leurs victoires. La cruauté leur est donc familière alors que les personnages de Dancourt sont tout au plus capables de machiavélisme. L'incapacité à accepter, voire à revendiquer, leur propre potentiel malveillant les prive de l'envergure constitutive des authentiques méchants.

En prétextant l'immoralité des dialogues de Dancourt pour rejeter son théâtre, maints critiques se sont donc fourvoyés : isolant ses œuvres de leur bain culturel, ils ont occulté la part de la convention théâtrale dans l'interprétation des situations dramatiques. Au XVIII^e^ siècle, le noircissement tendancieux de ses cyniques de pacotille s'explique par le malaise qu'inspirent des pièces étourdissantes de gaieté. Au siècle suivant, le règne de la litote en décuple l'incompréhension : à force d'outrance, les sarcasmes spirituels de ses joyeux drilles offusquent leurs censeurs pudibonds. Dans les deux cas, la réception du répertoire de Dancourt se révèle ainsi compromise par l'équivocité inhérente au rire. Pour pallier l'incertitude que favorise la diversité de ses interprétations, sans doute nous faut-il sonder, pour finir, la posture du dramaturge par rapport aux visées traditionnelles de la comédie.

********

## 4. Rire et refus de la moralisation

Contrairement au théâtre de Molière, la production dramatique de Dancourt semble témoigner d'un dédain manifeste pour tout dessein de corriger les mœurs en riant. Le décrivant, Lucas insiste sur « la voluptueuse insouciance d'un homme qui ne vit point dans la comédie un moyen de réformer ses semblables, mais qui ne se proposa [pas] d'autre but que de les amuser»[109]. Dancourt lui-même ne définit pas la scène comique comme une école de

[108] DANCOURT, *Le Diable boiteux,* scène VI, p.43.

[109] LUCAS Hippolyte, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine jusqu'à nos jours,* Paris, Charles Gosselin, 1843 ; « chapitre onzième : Dancourt, Brueys et Palaprat, Dufresny, Regnard », p.180.

vertu mais comme un lieu d' « amusemens »[110], susceptible de procurer « d'innocens plaisirs »[111]. Reste à savoir ce qui motive un refus si manifeste de moralisation ; reste à déterminer si ce refus même s'accompagne de l'absence réelle d'une morale ou, tout au moins, d'une éthique.

Pour le plus grand profit du lecteur curieux, Dancourt parsème son répertoire théâtral de raisons justificatives de sa réticence à se vouer à la carrière ardue de corriger les mœurs de son prochain. Une pièce comme *Le Vert-Galant* est fort intéressante de ce point de vue. M. Jérôme et Lépine y assument symboliquement le rôle de dramaturges : ils déterminent les actions et les propos que doivent tenir les autres personnages pour piéger M. Tarif. Ce qui est intéressant, c'est que le premier n'a décidé de l'ordonnancement de la pièce destinée à berner l'agioteur que suite à sa rencontre avec Me. Tarif qui lui apprend le dessein de le cocufier que poursuit son mari avant d'expliquer sa confidence :

> « Je n'ai pour objet que de le *corriger* de ses libertinages ; je voudrois
> si bien qu'il fût un peu *changé*. »

Ce à quoi répond M. Jérome :

> « Oh ! il *changera*, je vous en réponds »[112].

Me. Tarif ambitionnait manifestement la correction des mœurs de son mari. Or M. Jérôme ignore d'emblée le dessein qu'elle formule pour se borner à faire écho à son seul désir de changer M. Tarif. Cette occultation volontaire me paraît lourde de sens : elle signale le caractère chimérique de toute tentative de corriger autrui de ses défauts. Comme le confirmera le dénouement même de la pièce, M. Jérôme et Lépine se borneront à changer M.Tarif au sens le plus littéral du terme : ils modifieront sa couleur pour en faire le « dieu des potagers » ! Ils n'ont même pas tenté de s'atteler à la lourde entreprise de corriger l'agioteur pour une raison fort simple : son inutilité. L'insanité d'un semblable objectif est nettement exprimée par Lépine dans sa réplique finale : « Je vous rendrai blanc comme neige, promet ce dernier à Tarif : pour le cuir s'entend, car pour la conscience, ce seroit un peu trop entreprendre »[113]. La vanité d'une semblable entreprise se voit confirmée par l'évocation d'une précédente mésaventure essuyée par M. Tarif. Quoiqu' « étrillé par deux grands Clerc»[114] trois mois auparavant, pour avoir accablé Me. Clopinet de galanteries inopportunes, l'agioteur n'a pas

[110] DANCOURT, Florent Carton, *Les Enfans de Paris,* représentée pour la premiere fois le 18 Decembre 1699, in *Les Œuvres de théâtre de M. Dancourt,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1968 ; « A S.A. Electorale Monseigneur le Duc de Baviere », p.229.
[111] DANCOURT, *Ibidem,* « A S.A. Electorale Monseigneur le Duc de Baviere », p.229.
[112] DANCOURT, *Le Vert-Galant,* scène VII, p.273.
[113] DANCOURT, *Ibidem,* scène dernière, p.284.
[114] DANCOURT, *Op. Cit.,* scène XIX, réplique de Me. Clopinet, p.279.

pour autant renoncé à sa carrière de joli cœur comme l'atteste sa récidive avec Me. Jérome. Si toute tentative de corriger M. Tarif de ses libertinages paraît vaine, c'est donc tout simplement parce que ce dernier n'est pas corrigible. M. Jérome n'a donc que trop raison de souligner que l'initiative de la rédemption ne saurait jamais venir des autres mais de soi : il « n'a pû [que] changer la couleur [de Tarif], c'est à [lui] de changer [ses] mœurs, s'il est possible »[115]. Cette attitude de Jérôme dramaturge de la bonne pièce jouée à Tarif métaphorise à merveille celle entretenue par son créateur par rapport à la correction des vices : s'il est une chose en laquelle Dancourt excelle, c'est la transmutation du défaut en ridicule comme le symbolise la transformation du galant M. Tarif en vert galant. Peut-être est-ce là, d'ailleurs, la meilleure manière d'inciter les spectateurs à réfléchir sur leurs tares car, comme l'expliquait Molière en substance, l'amour pour la méchanceté se double d'une hantise du ridicule ! Il reste que c'est assurément le meilleur moyen de faire de la scène la source de plaisirs indéfiniment renouvelés…

La prédilection manifestée par Dancourt pour l'agrément du public ne se justifie pas uniquement par l'aspect chimérique de tout dessein moralisateur : elle s'explique également par la nature de l'univers qu'il met en scène. Comme nous avons eu l'occasion de le signaler précédemment, le monde de Dancourt se caractérise par sa primitivité: aucun des personnages qui hantent ses méandres n'est exempt de vices. Dans l'univers théâtral de ce dernier, le mal se signale par son ubiquité. En tous points assimilables à une jungle, cet univers ne saurait donc être régi que par ses lois, notamment celle du talion. C'est ainsi que s'instaure en son sein une forme de justice paradoxale générée par la réciprocité dans l'emploi de mauvais procédés. Comme le lancera La Ramée à la face de Me. Thibaut[116] : « A fourbe, fourbe & demi ». Tout trompeur est trompé ; toute victime se double d'un coupable ; pour être exempt d'innocence, le monde de Dancourt sauvegarde une forme de moralité paradoxale. La dissipation de Me. Bernard punit son mari de son avarice, et réciproquement. Il est rarement question de corriger un personnage de son vice : il s'agit de s'en venger[117]. La primitivité de la justice tribale supplée ainsi au didactisme : il ne s'agit pas d'apprendre à être meilleur ; il s'agit de se faire son propre justicier. Dans cette perspective, incarner le vice d'autrui est un moyen privilégié de le prendre à son propre piège. L'hypocrisie de Finette désarme celle de M. Harpin : celui-ci se trouve ainsi puni par ce par quoi il a péché[118]. Lois du talion et de *contrapasso* se conjuguent donc pour générer la justice paradoxale qui règne dans la jungle de

[115] DANCOURT, *Op. Cit.,* scène XIV, p.282.
[116] DANCOURT, *La Femme d'intrigues,* Acte V, scène dernière, p.192.
[117] Selon le mot de Lisette, répliquant à Angélique se plaignant de la pingrerie de son mari par ses dires : « Nous nous *vengeons* assez bien de son avarice, il ne faut pas se plaindre. » DANCOURT, *Les Bourgeoises à la mode,* Acte V, scène V, p.228.

Dancourt. Ces seules lois sont susceptibles de réglementer l'ordonnancement d'un semblable univers. Toutes velléités moralisatrices s'éclairent dès lors comme singulièrement inappropriés au monde primitif de Dancourt où l'innocence brille par son absence à tel point que toute tentative d'en rendre compte par le biais d'un manichéisme sommaire apparaît particulièrement insane.

Le refus de la moralisation par Dancourt ne se justifie enfin pas uniquement par son inutilité intrinsèque ou son inadaptation à la nature de son univers dramatique. Elle s'explique plus profondément par la suspicion que semble lui inspirer tout discours moralisateur. S'il est une chose que notre dramaturge a critiqué avec une constance frappante, c'est l'usage de la moralisation discursive pour assurer une respectabilité illusoire et servir de couverture hypocrite à des actes réellement répréhensibles. Analyser les exemples du M. Simon des *Bourgeoises à la mode* et du M. Harpin des *Enfans de Paris* nous en convaincra aisément. A l'image du personnage éponyme de Brueys et Palaprat[119], M. Simon se définit par sa gronderie. Faiseur de remontrances acharné, il ne cesse de prêcher sa femme. Au dénouement même de la pièce, alors que M. Griffard se cantonne dans un sage silence, il ne peut s'empêcher d'éclater en vitupérations contre Angélique, à laquelle il reproche d'avoir mis en gage sa bague de diamants :

M. SIMON

« Hé bien, Madame, que me direz-vous pour excuser une conduite si blâmable, dont il faut malheureusement que nos meilleurs amis soient les témoins ? Ne rougissez-vous point….

ANGÉLIQUE

Moi ? Je rougis de vos manieres, Monsieur ; & j'ai honte pour vous, que l'excès de votre avarice me réduise à mettre en gage mes pierreries ; vous m'auriez épargné cette confusion, en me donnant ce billet de mille écus, dont vous avez fait présent à Madame.

M. SIMON

Je suis trahi »[120].

[118] Finette en formule elle-même le principe dès le début de la pièce : « Aussi, par un excès de fausse complaisance, / J'ai sû gagner sa confiance. (Celle de M. Harpin, s'entend) / J'ai le plus heureux naturel / Pour fourber qui me fourbe : il n'est ma foi rien tel. / Et lorsque nous voulons nous en mêler nous sommes, / Nous autres femmes, graces au Ciel, / Plus fausses que les plus faux hommes. » DANCOURT, *Les Enfans de Paris,* Acte I, scène IV, p.233.

[119] BRUEYS ET PALAPRAT, *Le Grondeur,* Paris, Pierre Ribou, 1699. Côte BN : Z ROTSCHILD-4038

[120] DANCOURT, *Les Bourgeoises à la mode,* acte V, scène XIII, p.233.

La tentative de moralisation à laquelle s'adonne M. Simon à grands renforts de superlatifs est interrompue abruptement par Angélique. Celle-ci souligne avec vigueur le caractère choquant des prédications de son époux, sachant que sa vertu n'est que langagière. Elle constitue le masque hypocrite drapant de sa respectabilité illusoire des actes autrement répréhensibles, comme ceux commis par ce dernier pour séduire sa meilleure amie. Le silence brutalement intimé à M. Simon par sa femme me semble donc métaphoriser à merveille la posture qu'adopte Dancourt par rapport à la moralisation : son rejet comme le signe d'une prétention hypocrite à une vertu impossible. Dans l'univers dramatique de ce dernier, la faillibilité des uns disculpe les autres de leurs propres tares ; la seule chose qui demeure intolérable, c'est de se feindre vertueux et de prétendre à ce titre s'ériger en directeur de conscience d'autrui. Ce n'est donc nullement un hasard si une des rares créatures de Dancourt à motiver une véritable mobilisation des autres personnages est M. Harpin. Attestée par ses multiples manigances destinées à faire cloîtrer sa fille et enfermer son fils pour les flouer de leur bien, sa dénaturation le rend moins insupportable que l'hypocrisie qui la masque. M. Harpin poussait en effet l'outrecuidance à vouloir dorer du lustre de la vertu ses crimes les plus noirs et à vouloir faire applaudir le public à ses pires manquements. Ainsi, grâce à la perversion du discours moralisateur qu'il brandit pour justifier ses actes, ce dernier escomptait travestir sa cupidité qui l'incite à emprisonner son fils sous le masque de l'amour paternel qui lui insufflerait le dessein de corriger les égarements de sa jeunesse[121]! C'est dire que la verbalisation de la vertu ne se substitue que trop aisément à sa réalité : la moralisation discursive sert de couverture commode à l'immoralité des actes perpétrés, d'où la défiance qu'elle inspire à Dancourt. On conçoit dès lors aisément qu'un des rares personnages de notre dramaturge à avoir motivé une morale explicitement délivrée soit cet avatar de Tartuffe que constitue M. Harpin. Dancourt ne pouvait faire moins que déléguer à son personnage de Finette la mission de prévenir son public de la perversion possible du discours par l'hypocrisie moralisatrice. Cédons-lui donc la parole et elle nous incitera à notre tour à nous défier des sortilèges oratoires des donneurs de leçons :

> « De cet exemple-ci faites un bon usage,
> Profitez de sa honte, & de son châtiment.
> Quiconque veut prêcher aux autres d'être sage,
> Doit commencer par vivre sagement »[122].

[121] Se référer à la scène VII de l'acte V p.265 des *Enfans de Paris.*
[122] DANCOURT, *Les Enfans de Paris,* Acte V, scène dernière, p.207.

*******

Que l'on emprunte le secours de l'analyse intertextuelle ou immanente, que l'on considère l'œuvre de Dancourt du point de vue de ses récepteurs ou de son créateur, les personnages et la société mise en scène par ce dernier se caractériseraient par deux attributs essentiels : primitivité et goût du ludisme.

La primitivité de cet univers fonde ainsi la méconnaissance de la morale par les créatures qui le hantent. Dominés par des pulsions qu'ils cherchent à tout prix à assouvir, comme la quête frénétique de plaisirs ou le simple impératif de survie, ces personnages égocentriques sont souvent voués à une lutte sans merci ni rémission. A la faveur de ces combats perpétuels se réalise cependant une forme de justice paradoxale, celle garantie par les lois du talion et du *contrapasso.*

L'évocation des lois tribales régissant le monde dramatique de Dancourt ne saurait toutefois réduire la complexité du problème du mal posé par son théâtre. Si ses personnages paraissent bien souvent assimilables à des bêtes sauvages, ils offrent paradoxalement aussi une incarnation parfaite des vices de leurs temps. Substituant la convention à la morale qu'ils ignorent, ils demeurent des démons au petit pied et sont dénués de toute envergure maléfique. Car ces méchants apparaissent dépourvus d'idéologie : le cynisme langagier même qu'ils manifestent ne témoigne pas de nulle cruauté. Etres légers, fondamentalement joueurs, ils ne sont en définitive que des faiseurs de bons mots : par leur abus de la raillerie et du persiflage, ils incarnent les mœurs de leur temps.

Il serait dès lors malvenu de jauger leurs actes et leurs propos avec la sévérité d'un censeur moralisateur. Dancourt, du reste, s'en garde bien ! Un siècle avant Chamfort, il semble plutôt adopter par rapport à son théâtre l'attitude que ce dernier prône relativement à l'univers : « La meilleure philosophie relativement au monde est d'allier, à son égard, les sarcasmes de la gaîté avec l'indulgence du mépris»[123].

# Chapitre second
# La dialectique des cynismes dans la comédie de Lesage

[123] CHAMFORT, *Maximes et Pensées,* Paris, Silvaire, 1999, p.14.

Contrairement à la production dramatique de Dancourt nettement tombée en désuétude, le répertoire d'Alain-René Lesage a globalement survécu à son temps. C'est le cas, en particulier, de ses comédies pour le Théâtre Français : *Crispin rival de son maître*[124] et *Turcaret*[125] qui continuent, encore aujourd'hui, à être régulièrement éditées[126] et montées[127]. Son théâtre forain même bénéficie du regain d'intérêt des chercheurs contemporains et a motivé des rééditions en 1983[128] et en 2000[129].

Si le théâtre de Lesage persiste à nous parler, c'est parce que dans ses pièces d' « un réalisme satirique sur le pouvoir et l'attrait de l'argent »[130], nous reconnaissons en germe – ou voulons reconnaître- les principes de fonctionnement de la société capitaliste actuelle. Comme le résume fort bien Pierre Frantz, « la franchise et la crudité que [le dramaturge] a données à ses personnages, la vigueur d'une comédie que ne vient tempérer aucun attendrissement conviennent à notre époque »[131].

La verdeur et l'absence de vergogne de ces personnages semblent avoir fascinées les contemporains de Lesage aussi. Dancourt le manifeste ostensiblement en empruntant, au roman lesagien, le Diable boiteux [132] qu'il met en scène dans ses pièces éponymes[133].

Cette inspiration avérée motive la comparaison de leurs théâtres. Une étude intertextuelle permettrait d'évaluer la continuité et le dépassement éventuel de Dancourt par Lesage dans la représentation du cynisme et de l'amoralité. L'analyse de la spécificité des subversions morales accomplies par les personnages lesagiens conduirait alors naturellement à questionner la posture de leur créateur par rapport à la fonction traditionnelle de la comédie.

---

[124] LESAGE, Alain-René, *Crispin rival de son maître,* in *Turcaret précédé de Crispin rival de son maître,* introduction, notes et dossier par Nathalie Rizzoni, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1999, pp. 43-85. C'est l'édition que nous retiendrons pour les citations des deux comédies.

[125] LESAGE, Alain-René, *Turcaret,* in *Ibidem,* pp. 87-191. Dans l'édition de Nathalie Rizzoni, cette pièce est suivie par la *Critique de Turcaret par le Diable boiteux,* pp194-206.

[126] A ma connaissance, la plus récente édition de *Turcaret* date de 2003. Voir LESAGE, *Turcaret,* édition présentée, établie et annotée par Pierre Frantz, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2003, 222p.

[127] *Crispin rival de son maître* a été représenté 63 fois à la Comédie-Française au XX$^{e}$ siècle. On y compte également, 80 représentations de *Turcaret* -dont 57 entre 1981 et 1990 !- pour la même période. Voir les tableaux synoptiques établis par Nathalie Rizzoni in LESAGE, *Op. Cit.,* p.233.

[128] *Le Théâtre de la Foire au XVIII$^{e}$ siècle,* textes réunis et préfacés par D. Lurcel, Paris, Union Générale d'Editions, 10/18, 1983.

[129] LESAGE, *Théâtre de la Foire (1715-1726),* édition Isabelle et Jean-Louis Vissière, Desjonquères, 2000.

[130] Propos de Pierre Barrat rapportés par TEMKINE Raymonde, « Théâtre de l'Est parisien : Turcaret de Lesage : Le goût de la réplique » in *Acteurs* n°75/76, janvier – février 1990, pp.46-47. Côte I.E.T. : PA 218 n°75-76.

[131] FRANTZ Pierre, « Préface », in LESAGE, *Op. Cit.,* p.7.

[132] LESAGE, Alain-René, *Le Diable boiteux,* présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie par Béatrice Didier, Paris, Garnier Flammarion, 2004.

[133] Cf. DANCOURT, Florent-Carton, *Le Diable boiteux,* comédie représentée pour la première fois le 5 Octobre 1707, in *Œuvres de théâtre,* tome troisième, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.37-51. Voir également *Le second chapitre du Diable boiteux,* comédie représentée pour la première fois le 20 octobre 1707, in *Ibidem,* tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.51-66.

Lesage a-t-il complètement renoncé au dessein de corriger les mœurs en riant ? L'étude des dénouements de ses pièces est susceptible d'amorcer la réponse à cette question. Nous la compléterons par l'analyse des relais symboliques que prend le dramaturge pour s'exprimer sur son œuvre ; en particulier, le Diable boiteux dans la *Critique de la Comédie de Turcaret*[134] et le personnage de Mercure dans *La Boite de Pandore*[135].

Mais si, comme le formule admirablement Grotowski, « le texte de théâtre est une espèce de bistouri qui nous permet de nous ouvrir nous-mêmes »[136], sonder l'impact de la représentation du cynisme et de l'amoralité sur les spectateurs des comédies lesagiennes s'impose. Les publics d'hier et d'aujourd'hui sympathisent-il avec les dupes ou avec les fripons représentés ? Le risque d'empathie n'est-il pas annulé par la conscience lancinante que « l'univers imaginé n'est pas un univers réel dans le monde, mais toujours un univers scénique »[137] ?

*******

## 1. Similitudes avec Dancourt

Par sa représentation du cynisme et de l'amoralité, Lesage semble s'inscrire dans la continuité de Dancourt. Pour les deux dramaturges, le triomphe de l'amoralité provient de deux phénomènes étroitement liés : l'inversion et la confusion des valeurs.

### a. *Manifestations d'amoralité : inversion et confusion des valeurs*

Dans le répertoire de Dancourt, l'inversion des valeurs résulte de la substitution des vices du temps aux vertus éternelles prescrites par l'exigence de moralité. Angélique des *Bourgeoises à la mode* ne rêvait ainsi de devenir Marquise que pour jouer et calomnier à son aise. Elle n'avait nullement conscience de contrecarrer les principes moraux par ses souhaits : elle se bornait à les ignorer. Elle ne dédaignait les préceptes chrétiens de charité pour le prochain et de sincérité que parce qu'ils étaient exactement inverses à l'éthique prescrite par

[134] LESAGE, *Critique de la comédie de Turcaret par le Diable boiteux,* in *Turacret,* édition de Nathalie Rizzoni, pp.193-206.
[135] LESAGE et D'ORNEVAL, *La Boite de Pandore,* pièce d'un acte représentée par la troupe du sieur Francisque à la Foire Saint-Laurent en 1721, in *Le Théâtre de la Foire au XVIII*e *siècle,* édité par Dominique Lurcel, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983, pp.216-252.
[136] GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre,* Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, « Théâtre vivant », 1971, p.55. Cité par UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre,* tome II, *L'école du spectateur,* Paris, Belin, Lettres Sup, 1996, p.17.
[137] UBERSFELD, Anne, *Ibidem,* p.17.

la convention à laquelle elle s'efforçait de s'astreindre. Dans ces conditions, la morale ne pouvait qu'être totalement étrangère à son mode de fonctionnement.

Elle ne l'est pas moins pour les personnages de Lesage aux yeux desquels elle semble briller par son incongruité. La scène 7 de l'acte III de *Turcaret* le prouve. Rendant compte au personnage éponyme de l'état de ses affaires, Rafle lui apprend la situation difficile d'un homme que le financier a fait directeur et qui en a fort mal usé puisqu'il a malencontreusement laissé surprendre « sa bonne foi » : « on lui a volé quinze mille francs ». Cette situation inspire ce commentaire au commis de Turcaret : « Dans le fond il est trop bon. »[138]. Le financier lui fait alors chorus : ses « trop bon »[139] inlassablement réitérés scandent sa réplique suivante. Dans la bouche des personnages lesagiens, la bonté est immanquablement associée à la crédulité et à la duperie. Un rapide survol de l'acte I de *Turcaret* suffit à le confirmer. A la scène 6 de l'acte I, Marine brosse du financier amoureux de la Baronne ce portrait d'un cynisme saisissant :

> « L'excellent sujet ; il a de l'argent, il est prodigue et crédule, c'est un homme fait pour les coquettes »[140].

Frontin renchérit sur les propos de la spirituelle suivante à la scène 9. Commentant les actes que l'amour de la Baronne pour le Chevalier lui dicte, il ne masque pas la commisération que lui inspire sa niaiserie :

> FRONTIN
> « Un billet de dix mille écus ! la bonne aubaine, et la bonne femme : il faut être aussi heureux que vous l'êtes, pour en rencontrer de pareilles : savez-vous que je la trouve un peu trop crédule pour une coquette ? »[141].

Dans la réplique de Marine, la coordination des adjectifs « prodigue » et « crédule » se justifie par leur synonymie contextuelle. Loin de se voir applaudie comme une qualité louable, la munificence de Turcaret[142] n'est appréciée que parce qu'elle prouve la réussite de sa manipulation par des fripons qui le surpassent en ingéniosité. De même, Frontin perçoit la confiance aveugle que la Baronne témoigne au Chevalier en lui donnant son billet au porteur

[138] LESAGE, Alain-René, *Turcaret* précédé de *Crispin rival de son maître,* édition de Nathalie Rizzoni, acte III, scène 7, répliques de Rafle, p.146.
[139] *Idem*, réplique de Turcaret, p.146.
[140] LESAGE, *Op. Cit.,* acte I scène 6, p.108.
[141] LESAGE, *Op. Cit.,* acte I scène 9, p.112.
[142] Rappelons-le, celui-ci avait fait présent d'un billet au porteur de dix mille écus à la Baronne. Cf. LESAGE, *Op. Cit.,* acte I, scène 4, pp. 103-105.

comme un indice de naïveté incongrue. Son dévouement[143]inconditionnel aux intérêts de son soupirant ne lui vaut pas l'admiration et les larmes qu'a pu susciter une Andromaque pour son sacrifice au souvenir de son époux. Issue de son amour, sa crédulité n'est pas davantage perçue avec compréhension et indulgence comme le fut celle de Lucinde par Marton. A l'indignation verbeuse de Léonor[144], la suivante avait opposé sa conscience du besoin d'illusion créé par la passion :

> « Mon Dieu, Lucinde aime, Lucinde est crédule, et Moncade est un scélérat fort aimable »[145].

Loin d'adhérer à ces positions, Frontin jauge la naïveté amoureuse de la Baronne avec dédain. La générosité de cette dernière ne la transmue pas à ses yeux en chevaleresque héroïne ou en femme humaine « trop humaine », elle la réduit à n'être qu'une « bonne femme ». La connotation péjorative de l'antéposition de l'adjectif « bonne » par rapport au substantif qu'il qualifie traduit d'autant mieux le mépris de Frontin qu'il se double de sa mise en parallèle avec « bonne aubaine ». Ce parallélisme révèle la réification de la Baronne par sa bonté. Sa candeur d'amoureuse dévouée la spolie de toute individualité pour la transmuer en jouet se prêtant à la manipulation des indifférents. A l'image de Turcaret, elle apparaît à Frontin comme une « bonne dupe »[146]. Dans l'univers dramatique de Lesage, ces deux termes s'équivalent. La bonté y est perçue comme une faiblesse, voire une sottise. Elle signale un défaut d'intelligence et de lucidité et conditionne la duperie de celui qui la manifeste. Les valeurs positives comme la générosité et la confiance fondent l'instrumentalisation de ceux qui les prônent. Le Bien se borne, dans le meilleur des cas, à susciter la raillerie. Les personnages de ce théâtre réservent toujours leur admiration et leurs applaudissements aux « habiles fripons »[147], comme le souligne là encore la réplique de Lisette. Tout autant que le répertoire de Dancourt, la production dramatique de Lesage s'avère donc singulièrement indifférente à la morale.

L'amoralité de ces théâtres ne se matérialise pas uniquement par l'inversion des valeurs. Elle naît aussi de la confusion des vertus avec les vices. Dans l'univers de Dancourt, l'opposition entre le Bien et le Mal apparaissait déjà purement formelle : elle ne revêtait

[143] Un exemple de cette générosité est offert au spectateur dès le début de la pièce. Frontin l'ayant fallacieusement persuadée que le Chevalier avait perdu mille écus au jeu sur sa parole, la Baronne lui remet son diamant pour qu'il le mette en gage et tire son maître d'affaires. Cf. LESAGE, *Op. Cit.,* acte I scène 2, pp.97-102.

[144] Léonor exprima son indignation en ces termes : « Ah, je ne sçaurois croire après ce que j'entens, que Lucinde aist le cœur assez lasche… » Cf. BARON, *Op. Cit.,* acte III, scène I, p.296.

[145] BARON, *Ibidem,* acte III scène 1 p.109.

[146] LESAGE, *Turcaret.,* acte IV, scène 8, p.167.

[147] « Les habiles fripons, que Messieurs Furet et Frontin, et la bonne dupe, que Monsieur Turcaret ! », commente plus précisément Lisette. Cf. LESAGE, *Ibidem,* acte IV, scène 8, p.167.

aucune pertinence réelle. En commentant le refus de Clitandre de lui payer la somme d'argent qu'il lui doit, le Caissier de *La Désolation des Joueuses* révèle, notamment, la déliquescence des distinctions entre honnêteté et friponnerie:

> « Hé bien [….] que me feront les fripons si les honnêtes gens agissent de cette manière ? »[148].

Friponnerie et honnêteté tendent à s'équivaloir. Ils ne se différencient que comme signifiants et font référence à la même réalité : la malhonnêteté est la chose du monde la mieux partagée. Les personnages ne se distinguent que par leur degré, plus ou moins grand, de fourberie. L'intégrité se borne à caractériser ironiquement son antonyme.

Dans le théâtre de Lesage aussi, la vertu n'est plus qu'une étiquette commode derrière laquelle se dissimule encore et toujours le vice. *Turcaret* offre, là encore, maints exemples qui révèlent la dérision de la morale par sa formulation. Stavroula Kefallonitis en évoque certains :

> « Lorsque la Baronne remet le billet au porteur au Chevalier, Frontin lance avec naturel : « vous n'avez rien à craindre de notre probité » (I, 8, p.56). Si ce monde n'était en proie à un désordre moral total, comment Frontin pourrait-il parler de probité juste après s'être entendu avec la Baronne pour rouler Turcaret ? C'est toujours avec le même humour ambigu que Frontin répond au Chevalier qui réaffirme sa volonté de ruiner Turcaret : « Fort bien : à ces sentiments généreux je reconnais mon maître » (I, 9, p.58) »[149].

Probité et générosité ne sont plus que des signifiants creux qui désignent, par antiphrase, à leur exact opposé : l'absence d'intégrité et l'égocentrisme rapace. La première réplique de Frontin constitue un chef d'œuvre dans le genre : elle ne se borne pas à exprimer la confusion des valeurs, elle la matérialise, en alliant subtilement mensonge et vérité. Lorsque Frontin garantit à la Baronne qu'elle n'a « rien à craindre de [leur] probité », elle ne décèle pas son persiflage et se fie à son assurance d'intégrité. Et Frontin ne lui ment justement pas ! Paradoxalement, il prouve son honnêteté….en affirmant son inexistence ! C'est ainsi que l'entrelacement du mensonge avec la sincérité, l'assimilation de la probité à son contraire annule l'opposition des vices et des vertus, comme l'atteste encore ce commentaire de Frontin:

---

[148] DANCOURT, Florent Carton, *La Désolation des Joueuses,* comédie représentée pour la première fois en 1687, in TRUCHET Jacques, *Théâtre du XVII e siècle,* Paris, Gallimard, 1992, pp.331-351.
[149] KEFALLONITIS, Stavroula, *Lesage : Turcaret,* Paris, Bréal, Connaissance d'une œuvre, 1999, p.80.

> « [Lisette] est logée chez une vieille prude de ma connaissance, qui par charité retire des femmes de chambre hors de condition, pour savoir ce qui se passe dans les familles »[150].

Le valet fournit à la Baronne et aux spectateurs une sorte de définition antiphrastique de la « charité ». En démasquant le mobile d'action de la vieille prude -«pour savoir ce qui se passe dans les familles »-, il instaure un rapport d'équivalence entre celle-ci et son exact antipode. Dans la bouche de Frontin, la charité, cette vertu chrétienne par excellence, n'est plus qu'une étiquette ; elle est vidée de son sens par le cynique qui le subvertit. Comme celui de Dancourt, le théâtre amoral de Lesage réalise ainsi l'inversion et la confusion des valeurs, pour ne rien dire de leur subversion.

### b. *Les causes de l'indifférence à la morale*

Ce désordre moral absolu que représentent les deux dramaturges provient d'un certain nombre de causes communes. Comme nous l'avons déjà souligné à propos du théâtre de Dancourt, il résulte notamment de la désagrégation familiale qu'il met en scène. Ce sera également le cas dans les comédies lesagiennes. Ce phénomène de déconstruction s'amorce dans *Crispin rival de son maître.* Qu'elles y soient évoquées ou représentées, les familles se révèlent incapables de contrer les menaces extérieures ou même de contenir les désirs égoïstes de leurs membres. Comme le résume Yves Moraud :

> « Nul ne sait d'où vient Valère dans *Crispin rival de son maître.* Il existe bien dans cette pièce deux familles, bourgeoises au demeurant, celle d'Orgon, père de Damis, / celle d'Oronte, père d'Angélique, mais la première a montré sa faiblesse à l'égard du fils 'qui aime le jeu, le vin et les femmes' et 'fait toutes sortes de débauches' avec son valet, et la seconde représentée par Oronte, 'un petit génie qui ne s'estime pas bête', et qui n'est pas capable de repousser les flatteries hypocrites de Crispin. Ce sont de braves gens que ces bourgeois cossus ; mais affaiblis par le spectacle des mœurs du temps, ils en viennent à pactiser avec le vice »[151].

[150] LESAGE, *Op. Cit.,* acte II, scène 1, p. 116. Voir également ce commentaire inspiré à Frontin par la certitude que Marine, chassée, s'empressera d'aviser Turcaret des manigances de la Baronne et du Chevalier : « [….] Les soubrettes sont comme les bigotes, elles font des actions charitables pour se venger ». (Acte I, scène 8, p.111) La sentence de Frontin récuse la possibilité d'une action désintéressée. La charité camouflerait l'esprit de vengeance.

Si la corruption généralisée érode les liens familiaux dans *Crispin rival, Turcaret* consacre leur dissolution irrémissible.

L'on ne sait rien des origines du Chevalier[152]. Le couple symbolique même qu'il forme avec son valet ne manque pas d'éclater au fil de la pièce : d'adjuvant de son maître, Frontin se transmue en son opposant premier. On apprend de la Baronne qu'elle serait veuve d'un colonel étranger[153]. Cette information reste cependant sujette à caution : le patronyme dont Furet affuble le défunt est trop ouvertement satirique pour ne pas sembler fantaisiste. Ce prétendu George-Guillaume de Porcandorf a un nom aux consonances porcines si manifestes qu'il paraît surgir du répertoire forain. La Baronne même, cette pseudo Agnès-Ildegonde de la Dollinvillière[154], n'est pas sans rappeler un certain George de la Dandinière[155], pour ne rien dire du baron de la Dindonnière des *Chinois* de Regnard et Dufresny[156] ! Il serait donc légitime de se demander si ces deux identités ne proviendraient pas de la verve ironique de l'huissier-faussaire et, par ricochet, du malicieux dramaturge ! Si le Marquis, en revanche, s'avère doté d'une tante, celle-ci demeure étrangère à la pièce : elle existe seulement dans les propos de son neveu[157]. Mais, loin de l'évoquer avec affection, ce dernier n'en parle jamais qu'en relation avec l'héritage qu'il en attend : sa tante n'est à ses yeux qu'un bien marchand parmi d'autres. En fait, le seul des personnages dont la famille apparaisse réellement sur scène est Turcaret. Cette famille est cependant marquée du stigmate de la désunion comme le prouve la scène où se retrouvent ses différents membres. Dans cette transposition parodique de la traditionnelle scène de reconnaissance, aucun des personnages n'est heureux de revoir l'autre. Si Turcaret et sa sœur ne se manifestent pas d'hostilité ouverte mais échangent des

---

[151] MORAUD Yves, « Lesage ou l'homme qui rit jaune », in *A. R. Lesage de Sarzeau. Thèmes, styles et pensées d'un écrivain au 18ème siècle,* actes du colloque international « Lesage 95 à Sarzeau », textes réunis, présentés et publiés par WAGNER Jacques, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1997, pp.125-140 ; pp.127-128.

[152] Marine se borne à nous apprendre que « c'est *un* / Chevalier de Paris, il fait ses caravanes dans les lansquenets ». Dans cette réplique, l'usage de l'article indéfini « un » souligne son caractère interchangeable. Cf. LESAGE, *Turcaret,* acte I scène 1, pp.94-95.

[153] « Vous êtes veuve d'un colonel étranger, qui a été tué en Flandres l'année passée.», dit Marine à la Baronne. Cf. LESAGE, *Ibidem,* acte I scène 1 page 93.

[154] Voir la lecture du faux acte solidaire par Furet. Acte IV, scène 7 page 164.

[155] C'est ainsi que M. et Mme de Sotenville avait rebaptisé George Dandin après son mariage avec leur fille, Angélique. Notons également la communauté de prénoms des deux maris : George ! Cf. MOLIERE, *George Dandin,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, L'Intégrale, pp.411-429 ; acte I, scène 4, p.414. Réplique de George Dandin : « [….] mais moi, de quoi y ai-je profité, je vous prie, que d'un allongement de nom, et, au lieu de George Dandin, d'avoir reçu par vous le titre de « monsieur de La Dandinièr ».

[156] REGNARD, Jean-François et DUFRESNY, Charles Rivière, *Les Chinois,* comédie en cinq actes, représentée pour la première fois le 13 décembre 1692, in *Comédies du théâtre italien,* texte établi avec une introduction, des notices et des notes, par Alexandre Calame, Genève, Droz, 1981, pp.435-539.

[157] Le Marquis dira notamment : « Pour moi, je ne change pas ; je mène une vie réglée, je suis toujours à table, et l'on me fait crédit chez Fite et chez La Morlière, parce que l'on sait que je dois bientôt hériter d'une vieille tante, et qu'on me voit une disposition plus que prochaine à manger sa succession ». Cf. LESAGE, *Op. Cit.,* acte III scène 4, p.141.

répliques qui pourraient témoigner d'une forme d'émotion[158], la vue de sa femme inspire au financier cet aparté éloquent :

TURCARET, *bas.*

« Je n'ose la regarder, je crois voir mon mauvais génie ».

Madame Turcaret fait chorus aux sentiments de son mari :

« Je ne puis l'envisager sans horreur »[159].

La soudure du couple se fonde paradoxalement sur leur répugnance réciproque. Leur hostilité atteint un degré tel que le simple fait de se voir se transmue en supplice. Le caractère identiquement odieux de cette torture que le hasard leur a imposée est d'autant mieux souligné par le parallélisme parfait de la première moitié de leurs apartés. M. et Mme. Turcaret ne forment donc un couple que par l'horreur qu'ils s'inspirent. Loin d'être passagère, la désunion fonde la nature de leurs relations.

Une rapide comparaison de Mme Jourdain avec Mme Turcaret éclaire la profondeur de la désagrégation de la cellule familiale dans la comédie lesagienne. Ces deux personnages se confrontent pareillement à la découverte de l'infidélité de leurs conjoints : Mme Jourdain surprend son mari dînant avec Dorimène et Dorante tandis que Mme Turcaret s'aperçoit que la Baronne ne saurait être que la maîtresse du sien. Cette prise de conscience leur inspire superficiellement des réactions comparables :

MADAME JOURDAIN

> « Je n'ai que faire de lunettes, monsieur, et je vois assez clair. Il y a longtemps que je sens les choses, et je ne suis pas une bête. Cela est fort vilain à vous, pour un grand seigneur, de prêter la main comme vous faites aux sottises de mon mari »[160].

MME TURCARET

---

[158] Mme Jacob et Turcaret échangent des répliques parfaitement symétriques :

MME JACOB
« Ah mon frère !
M. TRUCARET
Ah ma sœur ! »

Pour être réelle, l'émotion du couple fraternel n'est pas, pour autant, débordante. Un questionnement intérieur de Turcaret tempère immédiatement son ébauche d'attendrissement. « Qui diable les a amenées ici ? », se demande-t-il. Le traitant amalgame ainsi femme et sœur dans l'expression d'un même rejet agacé.

Quant à Mme Jacob, n'oublions pas que, quelques scènes auparavant, elle avait exprimé à la Baronne et à Lisette sa profonde rancune à l'égard de son frère qui lui interdisait l'entrée de sa maison et se refusait à procurer un emploi décent à son mari. Le qualifiant de « dénaturé », elle en arrivait à souhaiter connaître sa maîtresse pour lui conseiller « de le piller, de le / manger, de le ronger, de l'abîmer ».

Cf. LESAGE, *Turcaret,* acte IV, scène 10, pp. 170-172.

[159] *Idem.*

[160] Voir, MOLIERE, *Le Bourgeois Gentilhomme,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp. 506-541; acte IV, scène 2, p.531.

> « J'ai des yeux, Dieu merci, j'ai des yeux, je vois bien tout ce qui se passe en cette maison ; mon mari est la plus grande dupe…. »[161].

Mme Turcaret reprend quasiment les propos de Mme Jourdain pour manifester une égale conscience de la duperie de son conjoint. Mais leurs réactions ne tardent pas à s'opposer radicalement. Mme Jourdain se pose en défenseur des valeurs conjugales dans les reproches qu'elle assène à Dorimène : « Et vous, madame, pour une grand'dame, cela n'est *ni beau*, *ni honnête* à vous, de mettre de la *dissension* dans un ménage, et de souffrir que mon mari soit amoureux de vous »[162]. A la dignité du personnage moliéresque, Mme Turcaret substitue le désir de faire un « charivari » motivé uniquement par le souci de « faire enrager son mari »[163], pour l'inciter à lui « payer la pension » qu'il lui verse pour la « tenir en province »[164], c'est-à-dire précisément loin de lui ! Les deux personnages fonctionnent ainsi comme des doubles inverses. Mme Jourdain exhorte à l'intégrité et à la sacralisation de la structure familiale; Mme Turcaret n'aspire qu'à sa destruction. Loin de protéger son ménage et son mari contre les rapaces qui le menacent, elle n'est elle-même que son vautour le plus acharné.

Elle s'apparente, à cet égard, aux épouses de Dancourt. Dans *Les Bourgeoises à la mode,* Angélique, femme de M. Simon, clamait aussi son agressivité pour son conjoint :

> « Intéressée dans ses dépenses, moi ? Qu'on le ruine, Chevalier, pourvu que j'en profite, je n'y prendrai d'autre intérêt que celui de partager ses dépouilles »[165].

Parfaits pendants de Madame Jourdain, les personnages de Dancourt et de Lesage ne se distinguent, en fait, qu'à un seul niveau. La première se livre à une forme d'infidélité passive à son mari : elle se borne à tolérer les soins de M. Griffard pour le plumer au profit…de l'épouse de ce dernier : Araminte ! L'infidélité de la seconde est résolument active : elle se jette littéralement à la tête du Marquis[166] et du Chevalier[167]. Il aurait donc été malvenu que l'épouse du financier lui reproche les soins qu'il rend à la Baronne, au nom de la sauvegarde d'une morale familiale quelconque : elle-même ne la foule que trop allègrement au pied ! Le Marquis ne définit-il pas, fort éloquemment, au reste, Mme Turcaret comme « une femme qui sait vivre, une femme revenue des *préjugés de l'éducation* »[168] ? La conception des préceptes éducatifs comme autant de préjugés révèle leur insanité profonde dans la société lesagienne.

---

[161] LESAGE, *Turcaret,* acte V, scène 9, p.186.
[162] MOLIERE, *Le Bourgeois Gentilhomme,* acte IV, scène 3, p.531.
[163] LESAGE, *Turcaret,* acte V scène 9, p.186.
[164] *Idem*, p.185.
[165] DANCOURT, *Les Bourgeoises à la mode,* acte II, scène 1, p.204.
[166] Voir le récit du « racolage » du Marquis par Mme Turcaret. LESAGE, *Op. Cit.,* acte IV, scène 2, pp.156-160.
[167] LESAGE, *Op. Cit.,* acte I, scène 2, pp.97-102.
[168] Réplique du Marquis au Chevalier. LESAGE, *Op. Cit.,* acte IV, scène 2, p.160.

L'équivalence établie entre le savoir vivre et la distance prise par rapport aux principes dénonce l'inefficacité profonde de la famille en tant qu'instance dispensatrice de valeurs morales. Comment s'en étonner sachant que, même lorsqu'elle existe, les personnages qui la composent n'aspirent qu'à son anéantissement ? Le cadre familial n'est plus que le premier terrain de chasse de ses membres soucieux de satisfaire leur avidité.

Si l'amoralité triomphe dans *Turcaret,* si la famille brille par son éclatement, c'est parce que ses personnages se définissent par leur égocentrisme. En ce sens encore, le répertoire lesagien s'inscrit dans la continuité des œuvres de Dancourt. L'intérêt personnel y prime sur toutes considérations morales. La mise en parallèle de *Turcaret* avec *Les Agioteurs* de Dancourt le révèle pleinement. La première de ces pièces met, entre autres, en scène un financier et ses divers commis ; la seconde, qui lui est immédiatement postérieure et s'en inspire, réunit autour du personnage de Trapolin un procureur véreux (Durillon), des agioteurs (le si bien nommé Cangrène et Craquinet) et des usuriers (Zacharie et Madame Sara). Le couple Trapolin-Craquinet rappelle, en particulier, le duo formé par Turcaret et le responsable de son bureau d'usure, M. Rafle. Ce dernier et Craquinet matérialisent la part obscure du financier et de l'agioteur qui leur délèguent leurs affaires les plus véreuses[169]. Par delà leurs dissemblances[170], ces comédies convergent par leur représentation de la souveraineté absolue de l'âpreté au gain. Trapolin se résume, ainsi, à son opportunisme. Bien avant son entrée sur scène, Madame Sara, qui escompte l'épouser, déplore que « l'amour a[it] si peu de part à tout ce qu'il fait », elle le présente comme particulièrement « froid » et « rétif » : « c'est l'intérêt seul qui le domine »[171]. Trapolin corrobore le jugement de son amante surannée à maintes reprises. Il affirme, notamment, ne s' « associe[r] qu'avec l'argent »[172]et nargue Clitandre pour ses menaces : comment pourrait-il réellement le tenir « par son endroit sensible » alors qu'il n'a « point de [s]on argent. »[173] ?

Une obsession comparable pour l'enrichissement motive maints personnages lesagiens. *Crispin rival de son maître* représente les cupidités concurrentes du maître Valère et des valets ; en l'occurrence, le personnage éponyme et son ami, La Branche. La chasse à la

[169] LESAGE, *Turcaret,* acte III, scène 4, p.140 et acte III, scène 7, pp.144-148 et DANCOURT, Florent Carton, *Les Agioteurs,* représentée pour la première fois en 1710, in TRUCHET Jacques, *Théâtre du XVII^e^ siècle,* tome III, Paris, Gallimard, 1990, pp.578-635. Voir, en particulier, l'acte I scène 8, pp.587-588 et l'acte II, scène 7, pp.598-600.

[170] Les deux pièces se distinguent par l'importance qu'elles accordent à la mise en scène du trafic d'argent et à l'usure proprement dite. Comme le souligne André Blanc, « dans la pièce de Lesage, Turcaret n'agit en tant qu'homme d' 'affaires' que pendant quelques scènes, notamment celle avec M. Rafle, et cela suffit. *Les Agioteurs* prennent souvent l'aspect d'un cours, illustré d'exemples, sur le prêt et l'agiotage. ». Voir la *Notice* des *Agioteurs* dans *Théâtre du XVIIe siècle,* tome III, Paris, Gallimard, Pléiade, 1992, p.1259.

[171] DANCOURT, *Les Agioteurs,* acte I, scène 3, p.582.

[172] DANCOURT, *Ibidem,* acte II, scène 1, p.591.

[173] DANCOURT, *Op. Cit.,* acte III, scène 4, p.613.

fortune se généralise davantage encore dans *Turcaret* : aucun personnage ne semble résister à son attrait. Le champ lexical du gain parcourt l'ensemble de la comédie. L'on relève six occurrences du terme « intérêt » dont quatre au pluriel ; si différents soient-ils, la Baronne[174], Turcaret[175], Mme Jacob[176] et Lisette[177]en égrènent le leitmotiv. Les personnages eux-mêmes n'existent souvent qu'en fonction de ce qu'ils rapportent. Lisette joint ainsi à son annonce de M. Furet, un aparté éloquent :

> « Un homme vêtu de gris noir avec un rabat sale, et une vieille perruque…. (*Bas.*)…Ce sont les meubles de la maison de campagne. »[178].

La suivante établit une équivalence frappante entre l'huissier faussaire et le bien qu'il permet d'acquérir. Qu'en déduire sinon que M. Furet n'est, pour Lisette et pour La Baronne, qu'un billet au porteur en puissance? Les personnages ne se jaugent plus les uns les autres qu'à l'aune du prisme déformant de leur cupidité insatiable.

Transformant les êtres en biens marchands, l'âpreté au gain spolie également les objets de leur valeur de symbole amoureux. L'analyse intéressante de Christelle Bahier-Porte sur la « circulation des objets » en rapport avec « la circulation des désirs » l'illustre : « le désir amoureux se confond avec l'avidité pécuniaire : [….] le diamant est un leurre qui n'est symbole d'amour que pour le crédule Turcaret»[179]. Le culte du l'intérêt personnel gangrène les êtres, les sentiments et jusqu'aux valeurs morales. Ce dialogue percutant de la Baronne avec le Marquis le confirme :

LA BARONNE

> « […..] Monsieur Turcaret passe dans le monde pour un homme de bien et d'honneur.

LE MARQUIS

> Aussi l'est-il, Madame, aussi l'est-il ; il aime le bien des hommes et l'honneur des femmes : il a cette réputation-là »[180].

Dans la bouche ironique du Marquis, le « bien » se transmue en terme rigoureusement monosémique. Complètement édulcoré de sa dimension morale, il ne fait plus référence qu'à

[174] La Baronne est le personnage qui utilise ce terme le plus fréquemment. On en note deux occurrences, à l'acte III, scène 3, p.137 et une occurrence à la scène 13 de l'acte V. Dans les trois cas, la Baronne emploie ce terme au pluriel.
[175] Turcaret le formule au pluriel à l'acte III, scène 7 p.174.
[176] Mme Jacob l'emploie au singulier à l'acte IV, scène 15.
[177] Lisette use du terme « intérêt » au singulier à la scène 11 de l'acte IV.
[178] LESAGE, *Turcaret,* acte IV, scène 6, p.163
[179] BAHIER-PORTE, Christelle, *La Poétique d'Alain-René Lesage,* Paris, Champion, Les dix-huitièmes siècle, 2006, 779p. ; p.376.
[180] LESAGE, *Turcaret,* acte III, scène 4, p.139.

la fortune, aux possessions. En méconnaissant l'existence d'un autre sens au mot « bien », le Marquis ne se borne pas à se gausser de Turcaret, en le dénonçant au passage. Il prouve, une fois de plus, à quel point la morale est étrangère aux personnages de la pièce. Il ne s'agit donc nullement pour eux de contrevenir à ses principes mais de les ignorer pour confier la direction de leurs actes à la seule considération de leurs intérêts, ou de leurs plaisirs.

Les emportant dans son vertige, la soif de divertissement détourne, en effet, certains personnages lesagiens des préoccupations morales. A l'image des protagonistes de Dancourt, nombreux sont ceux qui poursuivent, avec frénésie, la satisfaction de leurs désirs. Etres de pulsions, ils érigent la quête de plaisirs au rang de véritable impératif et balaient d'une chiquenaude toutes digues susceptibles d'entraver leur délicieux abandon au diktat du ça. Le Marquis et la Baronne incarnent cette tendance dans *Turcaret*. Restée seule sur scène après la sortie de Frontin, cette dernière ne se réjouit pas sans cause de la venue imminente de Lisette :

> « Cette fille-là me sera d'un grand agrément ; elle me divertira par ses chansons, au lieu que l'autre ne faisait que me chagriner par sa morale »[181].

La Baronne définit les deux suivantes par leur parfaite opposition. Présenter Marine comme le porte parole d'une morale chagrinante peut cependant étonner, de prime abord. Même si la suivante empruntait à la morale certaines modalités d'expression, comme la remontrance ou l'exhortation, la teneur de son discours restait rigoureusement amorale, voire immorale : elle prêchait à sa maîtresse la ruine de Turcaret, elle la réprimandait pour l'inciter à se défaire du « petit chevalier joueur qui va mettre à la réjouissance les dépouilles du traitant »[182]. Dans la bouche de la Baronne, le sens premier du terme « morale » -« ensemble des règles de conduite reconnues comme absolument et universellement valables »[183]- se révèle, ainsi, complètement subverti. Il renvoie contextuellement à la lucidité que lui recommandait Marine. L'accusant de prodigalité imbécile, la suivante incitait sa maîtresse à sacrifier à son intérêt personnel ce par quoi celle-ci conservait paradoxalement une certaine envergure vertueuse : sa générosité et son dévouement inconditionnel au Chevalier. La conscience morale incarnée par Marine se résume donc à édicter les principes d'un égocentrisme triomphant.

---

[181]LESAGE, *Turcaret,* acte II, scène 3, p.117.
[182] LESAGE, *Ibidem,* acte I, scène 1, p.94.
[183] *Trésor de la langue française,* p.1062. Cette définition reprend quasiment la caractérisation de la morale par Pascal, dans sa Pensée 360 : « ensemble des règles de conduite admises inconditionnellement et considérées comme applicables. » Cf. PASCAL, *Pensées,* 360, édition L. Lafuma, p.545. Cité dans le *TLF,* p.1063.

Cette éthique de vie ne semble « chagrinante » à la Baronne que parce qu'elle sait ce qu'elle *doit* faire mais veut l'oublier[184]. En le lui rappelant avec insistance, Marine se fait malencontreusement le porte-parole du surmoi qu'elle s'efforçait de fuir. Aussi la Baronne l'avait-elle qualifiée de « pédant éternel qu'[elle] avait aux oreilles »[185] ! L'acte de chasser Marine revêt, à cet égard, une dimension hautement symbolique : il cautionne l'abandon absolu de la Baronne à ses impulsions. La substitution de Lisette à Marine couronne la victoire du principe de plaisir sur le principe de réalité, comme le prouverait encore, au besoin, l'association de la maîtresse de Frontin au divertissement et à « l'agrément ».

La psyché de la Baronne résume à ce niveau la dialectique interne de multiples personnages lesagiens : elle traduit leur oscillation entre la quête frénétique de plaisirs et la dictature de l'intérêt souverain. La morale, au sens d'étique ou de style de vie, ne s'y confond plus qu'avec l'éloquente maxime de Michelet: « La royauté de soi par soi »[186].

### *c. La chaîne des friponneries réciproques ou la morale de l'amoralité*

L'amoralité des personnages lesagiens ne restent pas totalement impunie. Comme le répertoire de Dancourt, celui de Lesage sauvegarde une justice paradoxale : celle qui naît de l'emploi réciproque de mauvais procédés. Les seuls personnages à y paraître exempts de vices le sont en raison de leur bêtise. Loin d'être valorisée, leur bonté est discréditée parce qu'elle prouve leur impuissance à faire le mal : ils sont voués à se voir friponner par les gredins ingénieux. Dans *Crispin rival de son maître,* le hasard ne permet ainsi au couple Oronte d'échapper aux manigances de Crispin et de La Branche que pour mieux se faire abuser par un gendre cupide, Valère[187]. La majeure partie des autres personnages se révèlent, en revanche, alternativement bourreaux et victimes : l'un n'escroque l'autre que pour se voir la dupe d'un troisième. Frontin offre de ce phénomène une description frappante :

> « J'admire le train de la vie humaine ; nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres : cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde»[188].

[184] La Baronne dit, notamment, à Marine : « J'aurais dû, je l'avoue, l'éprouver avant que de lui découvrir mes sentiments, et je conviendrai de bonne foi que tu as peut-être raison de me reprocher tout ce que je fais pour lui.» ; « je veux me détacher du Chevalier avec qui je sens bien que je vais me ruiner à la fin ». Acte I, scène 1, pp.96-97.
[185] Réplique de la Baronne à Frontin et au Chevalier : Acte I, scène 8, p.111.
[186] Cité par Yves Moraud, *Op. Cit.,* p.134.
[187] Voir LESAGE, *Crispin rival de son maître,* scène 1 pp.45-47 et scène 26 pp.82-85.
[188] LESAGE, *Turcaret,* acte I, scène 10, p.114.

Commentant l'action du premier acte, le monologue du valet définit « le train de la vie humaine » par les friponneries à la chaîne qui s'y déroulent. Le recours à une progression à thème linéaire en réalise la traduction stylistique : tout rapace apparaît la proie d'un autre si bien qu'une certaine justice finit par triompher. Aussi Marine avait-elle nargué la Baronne pour l'orgueil que lui inspire son aisance à plumer le traitant : elle « voi[t] arriver ici des gens qui *vengent* bien Monsieur Turcaret »[189] ; en l'occurrence, le Chevalier et Frontin.

Dans *La Désolation des joueuses,* Dancourt résumait déjà un fonctionnement social comparable. En raillant le couple de l'Intendante, Clitandre annonçait la réflexion de Frontin :

> «Son mari a ruiné le maître dont il gouverne les affaires, mais je crois
> qu'il sera bientôt ruiné lui-même par les dépenses de sa femme »[190].

L'équité paradoxale qui régit les théâtres de Dancourt et de Lesage repose donc, entre autres[191], sur la pratique de la loi du *contrapasso*. La faute se confond avec le châtiment. Voué au pillage, tout pilleur est puni par ce par quoi il a péché. A quoi bon, alors, moraliser à outrance ? L'amoralité collective finit, en un certain sens, par rééquilibrer la donne.

*******

## 2. La rivalité des cynismes dans la comédie lesagienne

Malgré ses ressemblances avec Dancourt dans la mise en scène du désordre moral de la société louis-quatorzienne à son déclin, Lesage se singularise par le cynisme duel qu'il représente et l'alacrité inventive de ses « masqués maîtres de leur jeu »[192], en particulier les valets. Pour mieux appréhender l'originalité de son approche par rapport à celle de Dancourt, ouvrons le *Trésor de la langue française* pour avoir à l'esprit les diverses acceptions du cynisme moderne.

Le cynisme y désigne, notamment, le « mépris des conventions sociales, de l'opinion publique, des idées reçues, généralement fondé sur le refus de l'hypocrisie et/ou sur le désabusement souvent avec un grand étalage de provocation»[193]. Cette définition nous

[189] LESAGE, *Turcaret,* acte I, scène 6, p.108.
[190] DANCOURT, *La Désolation des joueuses,* scène 7, p.342.
[191] L'équité paradoxale qui règne dans les comédies de Dancourt provient également de la pratique de la loi du talion. Je ne saurais dire avec exactitude si cette pratique se généralise dans l'ensemble du théâtre lesagien. Pour répondre à une telle question, il faudrait procéder au dépouillement détaillé de son répertoire forain.
[192] Selon le mot d'Yves Moraud. Cf. MORAUD Yves, *Op. Cit.,* p. 131.
[193] *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue française du XIX^e^ et du XX^e^ siècle,* édité par le Centre National de la Recherche scientifique, publié sous la direction de Paul Imbs de l'Institut, tome sixième, Paris, Editions du Centre National de la Recherche scientifique, 1978, p.659.

confirme ce que l'on savait déjà : les personnages de Dancourt ne sont cyniques que par leur goût de la « provocation». Se concentrant dans leur langage, leur cynisme se révèle synonyme de « brutalité » et d' « impudence »[194], mais ne résulte nullement d'un hypothétique « mépris des conventions sociales, de l'opinion publique [et] des idées reçues ». Bien au contraire ! Les protagonistes de Dancourt se font souvent du conformisme une obligation si bien que la superficialité de leur cynisme confine à l'inconsistance : leur difficulté à s'assumer se manifeste par les multiples scrupules[195] et les divers remords que leur mauvaise foi s'efforce vainement de tarir.

A l'inverse, rien ne retient les personnages lesagiens lorsque leur intérêt est en jeu. A l'exception discutable de la Baronne[196], l'impératif d'enrichissement anesthésie leur sentiment moral. Comme le résume Frontin, leur conscience cède le pas à leur arrivisme :

> « […] patience, après quelque temps de fatigue et de peine, je parviendrai enfin à un état d'aise. Alors quelle satisfaction ! Quelle tranquillité d'esprit ! Je n'aurai plus à mettre en repos que ma conscience »[197].

Autant dire que, pour la majeure partie des protagonistes de ce théâtre, le temps du retour sur soi et de la pénitence risque de se voir indéfiniment reporté ! Si Frontin et Lisette manifestent une certaine prédisposition pour l'épargne propre à leur assurer une sécurité bourgeoise[198], la Baronne s'affirme dès le début de la pièce incapable de « thésauriser »[199]. L'on n'imagine pas davantage le cupide Chevalier et le Marquis dissipateur dans ce rôle. Les valets de *Crispin rival* se révèlent, pour leur part, des Sisyphe de la fourberie : ils semblent indéfiniment voués

[194] Synonymes données au terme cynisme par *Le Petit Robert.* Cf. *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p.530.

[195] Un exemple paradoxal d'inaptitude à la friponnerie est fourni par le Clitandre des *Agioteurs*. Celui-ci hésite à dérober l'argent de Trapolin bien que celui-ci l'ait allègrement floué du sien ! Voir DANCOURT, *Les Agioteurs,* acte III, scène 1, p.611 : « Quoique Trapolin soit un fripon qui m'a déjà fait tort de plus de vingt mille livres, je ferais scrupule d'accepter la chose avant d'avoir mis le maroufle dans son dernier tort.».

[196] Le seul personnage du théâtre français de Lesage à exprimer des scrupules est la Baronne. Restée seule avec Lisette, elle formule sa compassion naissante pour Turcaret à qui elle vient encore de soutirer de l'argent grâce à la fiction du faux exploit établi par M. Furet. (Cf. LESAGE, *Turcaret,* acte IV, scène 8, p.167). Toutefois, cette scène ne me semble pas réellement relativiser l'absence de conscience de la Baronne. Elle traduirait, symboliquement, le dialogue du dramaturge avec les récepteurs de son théâtre. Lesage y délèguerait à son substitut, Lisette, la mission de combattre un sentiment possible des spectateurs de *Turcaret*: l'apitoiement suscitée par la rapacité insatiable déployée à l'égard du personnage éponyme. La médiation qu'assume la Baronne ôte ainsi toute sincérité aux scrupules qu'elle exprime. Au reste, la voracité qu'elle manifeste dans la pièce réalise la dérision de ses réticences alléguées.

[197] LESAGE, *Turcaret,* édition de Nathalie Rizzoni, acte II, scène 10, monologue de Frontin, pp.132-133.

[198] Pour de plus amples informations sur la prédisposition de ces personnages à l'embourgeoisement, consulter la communication d'Yves Moraud. Il y assimile, notamment, la « conscience » préconisée par Frontin à « une conscience bourgeoise reconnaissable à ses préoccupations morales, à son sens de la propriété, de l'économie et de la durée, à son désir de fonder la vie sur l'aisance matérielle ». Cf. MORAUD Yves, *Op. Cit.,* pp.138-139.

[199] LESAGE, *Turcaret,* acte I, scène 1, p.93.

à « tent[er] [de] gros coup[s], comme un joueur à la loterie »[200]. Fussent-elles mensongères, leurs promesses d'amendement ne leur sont jamais dictées par de prétendus scrupules moraux rétrospectifs :

> « Oui, Monsieur, confesse notamment La Branche à Orgon, nous sommes si mortifiés de n'avoir pas réussi dans notre entreprise, que nous renonçons à toutes les fourberies »[201].

Au moment même où il prétend se corriger, l'intrigant nie implicitement le caractère répréhensible de ses tromperies : il n'affirme sa contrition que pour son insuccès[202] ! Il revendique sa fourberie et prouve, par anticipation, la pertinence du parallélisme qu'établit Henry Wotton entre « la conscience et la lâcheté » dans *Le Portrait de Dorian Gray* : « [e]n réalité, [….], c'est la même chose. La conscience sert d'enseigne à la firme, c'est tout »[203]. La Branche se refuse à la couardise de renier ses subterfuges, fût-ce sous le couvert fallacieux –et commode- d'une hypothétique conscience morale. Il manifeste ainsi l'intégrité paradoxale d'assumer son défaut d'intégrité fondamental. La cupidité insatiable de ces dignes produits d'un monde interlope ne saurait donc leur laisser le temps, le loisir, la faiblesse ou le leurre de songer au rachat de leurs péchés. Les protagonistes lesagiens illustrent, avec panache, l'éloquente maxime formulée par le Dargentac des *Agioteurs* : « Excusables, monsieur ? Tout le monde l'est. La fortune porte son excuse avec elle. Par quelque route qu'on la fasse, quand elle est faite on n'a jamais tort»[204].

S'il faut faire la part belle, dans cette réplique de Dancourt, à l'affectation d'immoralité, les personnages lesagiens prouvent la consistance de leur cynisme par leurs actes. Loin de servir la *catharsis* de leur malveillance impuissante, leur langage conserve sa pleine force performative. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer leurs diverses répliques ordonnatrices du dépouillement de Turcaret :

**Premières répliques**

> LE CHEVALIER
>
> « Oh non. Si jamais je me brouille, ce ne sera qu'après la ruine totale de Monsieur Turcaret.
>
> FRONTIN

[200] Selon le mot d'Yves Moraud. *Op. Cit.,* p.139.
[201] LESAGE, *Crispin rival de son maître,* scène 26, p.84.
[202] La Branche se gausse ainsi de la prétention incongrue de M. Orgon à la direction des consciences.
[203] WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray,* traduction nouvelle de WOLKOFF Vladimir, introduction et notes de NAUGRETTE Jean-Pierre, Paris, Librairie Générale Française, Collection dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety, 2001, p.47. Réplique à Basil Hallward.
[204] DANCOURT, *Les Agioteurs,* acte II scène 9, p.604. Réplique de Dargentac à Trapolin

Qu'après sa destruction, là, son anéantissement »[205].

**Seconde réplique**

MME JACOB

« [….] Si je connaissais sa maîtresse j'irais lui conseiller de le piller, de le / manger, de le ronger, de l'abîmer »[206].

**Troisième réplique**

LISETTE

« [….] Allons, Madame, pendant que nous le tenons, brusquons son coffre-fort, / saisissons les billets, mettons Monsieur Turcaret à feu et à sang, rendons-le enfin si misérable, qu'il puisse un jour faire pitié même à sa femme, et redevenir frère de Madame Jacob »[207].

Par leur système d'échos, ces répliques rendent visibles l'action représentée : le dépècement du financier par l'ardeur de leurs convoitises. La gradation dans les expressions employées –« ruine », « destruction », « anéantissement » ; « piller », « manger », « ronger », « abîmer » […]- décèle le plaisir malsain que procure son dépouillement. Mais elle mime aussi les étapes de sa réduction à la misère. Le cynisme de ces répliques symétriques ne se résorbe donc pas en pure jouissance verbale, le discours s'y révèle quasiment iconique puisque *Turcaret* met effectivement en scène la curée de son personnage éponyme.

Les personnages lesagiens doivent l'envergure du cynisme qu'ils professent à leur affranchissement par rapport au diktat de la norme. Contrairement aux êtres représentés par Dancourt, ils ne se soumettent pas à la convention. Quoi qu'en pense M. Moraud, le Marquis lui-même a beau adopter « une vie réglée » de libertinage et de dissipation, sa grande légèreté et sa désinvolture lui permettent de se distancier par rapport à ses modalités d'être qui ne sauraient donc le résumer. Sa faculté de se dédoubler pour se jauger ironiquement le préserve de l'aliénation. Le Marquis ne suit pas la mode par conformisme ; il le fait parce qu'elle exalte sa nature capricieuse ; il peut s'en détourner également par caprice. Comme le justifie Marine à la Baronne, les personnages de Lesage se laissent d'autant moins asservir par l'opinion publique qu'elle leur semble contrôlable :

« Envisagez dès à présent un établissement solide, profitez des prodigalités de Monsieur Turcaret en attendant qu'il vous épouse. S'il y manque, à la vérité, on en parlera un peu dans le monde : mais vous aurez pour vous en dédommager de bons effets, de l'argent comptant,

[205] LESAGE, *Turcaret,* acte I, scène 9, p.113.
[206] LESAGE, *Ibidem,* acte IV, scène 10, pp.171-172.
[207] LESAGE, *Op. Cit.,* acte IV scène 11, pp.172-173.

des bijoux, de bons billets au porteur, des contrats de rente ; et vous trouverez alors quelque gentilhomme capricieux ou mal aisé, qui réhabilitera votre réputation par un bon mariage.

[…..]

Il faut s'attacher à Monsieur Turcaret pour l'épouser ou pour le ruiner. Vous tirerez du moins des débris de sa fortune de quoi vous mettre en équipage, de quoi soutenir dans le monde une figure brillante ; et quoi que l'on puisse dire, vous lasserez les caquets, vous fatiguerez la/ médisance, et l'on s'accoutumera insensiblement à vous confondre avec les femmes de qualité »[208].

Pour la suivante, les avantages procurés par la fortune priment sur l'inconvénient de susciter la réprobation de la collectivité anonyme. Elle accumule avec délectation les indices révélateurs d'un enrichissement réussi : « bons effets », « argent comptant », « bijoux », « bons billets au porteur », « contrats de rente » lui semblent légitimer le dédain de l'opinion publique. Ses fluctuations la rendent, au reste, modulable. Quiconque la bat en brèche peut toujours en être applaudi pourvu qu'il feigne de transiger avec elle : la Baronne peut réhabiliter sa réputation, en achetant un « gentilhomme capricieux ou malaisé » pour mari. La richesse procure à sa détentrice la possibilité de créer l'opinion qu'elle inspire. Pourvu qu'elle ait « de quoi », la Baronne réussira progressivement à se faire « confondre avec les femmes de qualité ». Nul hasard si Marine égrène cette expression à l'instar d'une litanie!

. Est-il meilleure preuve de la profondeur du cynisme des personnages lesagiens que cette peinture de l'aliénation du jugement collectif par le nouveau riche ? La reconnaissance sociale n'est plus qu'un bien solvable : il faut simplement se procurer les moyens de l'acquérir. Contrairement aux personnages de Dancourt dont le cynisme n'est qu' « affectation d'immoralité »[209], les cyniques de Lesage le sont donc superlativement par leur « mépris des conventions sociales, de l'opinion publique, des idées reçues »[210]. Deux personnages d'Oscar Wilde me paraissent incarner ces deux cynismes possibles : Henry Wotton et Dorian Gray. Comme l'a fort bien analysé Basil Hallward, le premier « ne di[t] jamais rien de moral et […] ne fai[t] jamais rien d'immoral. [Son] cynisme est une pose, voilà tout»[211]. Le cynisme du second, en revanche, ne se cantonne guère dans l'ostentation verbale ; il régit ses actes et transparaît sur son image qui porte les séquelles de son âme dégradée. L'opposition entre

[208] LESAGE, *Turcaret,* acte I, scène 1, pp.96-97.
[209] Selon le mot de Romain Rolland. Cité par le *Nouveau Petit Robert,* en illustration du second sens donné au mot « cynisme », p.530.
[210] *Op. Cit.,* p.659.
[211] WILDE, Oscar, *Op. Cit.,* p.45.

Henry Wotton et Dorian Gray matérialise ainsi, littérairement, la distinction de ces deux répertoires.

Le dépassement d'une postulation avortée à l'immoralité par un cynisme résolument agi et assumé me semble permis dans l'œuvre de Lesage par la consécration d'une nouvelle génération de fripons triomphants : les valets. *Crispin rival de son maître* présente ainsi l'intérêt de transposer l'univers dramatique de Dancourt et son dépassement. L'intrigue de cette première pièce destinée par Lesage au Théâtre français est significativement contenue en germe dans la première longue comédie élaborée par son prédécesseur avec Sainctyon : *Le Chevalier à la mode.* Crispin, valet du Chevalier de Villefontaine dont il commente les projets, en offre un sommaire saisissant :

> « […] c'est pour enlever une petite Fille : il y a quelque chose à dire à celui-là. La Justice se mêlera infailliblement de cette affaire, & il lui faudra quelqu'un à pendre. M. Le Chevalier se tirera d'intrigue, & vous verrez que je serai pendu pour la forme. Cela ne vaudroit pas le diable, & je crois que le plus sûr est de ne me point mêler de tout cela, & de tirer adroitement mon épingle du jeu. Que sait-on ? Il m'arrivera peut-être d'un autre côté quelque bonne fortune, à quoi je ne m'attends pas. S'il étoit vrai que Madame la Baronne ne voulût qu'un mari, je serai son fait aussi-bien qu'un autre, elle pourroit bien m'épouser par dépit. Il arrive tous les jours des choses moins faisables que celle-là, & je ne serois pas le premier Laquais, qui aurait coupé l'herbe sous le pied à son Maître. Allons faire savoir au mien ce que Madame Patin m'a dit de lui dire ; & selon la part qu'il me fera des mille pistoles, je verrai ce que j'aurai à faire »[212].

Le laquais du Chevalier Valère tente de réaliser ce que son homonyme se bornait à projeter. Alors que le valet de Dancourt se cantonne dans l'assouvissement imaginaire, et donc illusoire, des fantasmes de maîtrise que sa parole lui permet d'incarner, Crispin et La Branche entreprennent concrètement de voler la vedette à leurs maîtres. Tandis que le Crispin de Dancourt ne fait que rêver sa vie, les personnages lesagiens s'efforcent de vivre leurs rêves[213].

L'intérêt de cette mutation fondamentale se décuple lorsque l'on s'aperçoit que les maîtres dont Crispin et La Branche ont failli triompher paraissent également provenir du

[212] DANCOURT, *Le Chevalier à la mode,* acte IV, scène 7, p.60.

[213] Pour de plus amples informations sur la dignité nouvelle acquise par le personnage du valet grâce au théâtre de Lesage, voir notamment l'article de Moraud cité plus haut et son ouvrage : *La conquête de la liberté de Scapin à Figaro, valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais,* Paris, Presses universitaires de France, 1981.

répertoire de Dancourt. Rien ne distingue Damis ou Valère d'un Chevalier de Villefontaine ! Le premier est dépeint par La Branche sous les traits d'un petit-maître caricatural :

> « C'est un aimable garçon ; il aime le jeu, le vin, les femmes ; c'est un homme universel. Nous faisons ensemble toutes sortes de débauches. Cela m'amuse ; cela me détourne de mal faire »[214].

D'après ce portrait brossé allègrement par son valet, Damis a tout de la mécanique qui se plaque sur le vivant pour le rendre comique selon Bergson. En le caractérisant comme « un garçon », La Branche insiste sur sa nature de fantoche interchangeable par l'usage de l'article indéfini. Il révèle conjointement la profondeur du dédain qu'il lui inspire. Damis ne lui paraît estimable ni par ses qualités morales, ni même par son génie dans la malfaisance. Il se borne à incarner les vices du temps sans nulle ingéniosité ni aura maléfique. A cet égard, il rivalise en inconsistance avec Valère. Cette autre marionnette compense son inefficacité dans la malveillance par la sollicitation de « l'industrie »[215] de Crispin, au début de la comédie, et se place donc, volontairement, sous son égide. La supériorité intellectuelle des valets légitime ainsi leur tentative d'aller sur les brisées du Chevalier Valère, de ce pur avatar des petits maîtres peuplant les méandres du théâtre de Dancourt. *Crispin rival de son maître* se révèle le terrain d'affirmation d'une nouvelle génération cynique et de leur auteur.

Lesage réussit à renouveler la tradition théâtrale par la mise en scène de gredins véritablement ingénieux. Ses valets révèlent leur aristocratie de l'esprit par leurs rapports avec leurs dupes. Quatre scènes sur vingt-six réunissent ainsi Crispin aux personnages qu'il abuse : les scènes 8, 9, 15 et 26. La scène 8 le regroupe avec M. Oronte, Mme Oronte, Angélique, Lisette et La Branche. Crispin y témoigne d'une très grande habileté dans la manipulation du couple Oronte. D'emblée, il s'efforce de flatter les défauts des deux congénères. La Branche lui ayant appris que monsieur Oronte est « un bourgeois fort simple, un petit génie »[216], Crispin l'aborde avec un mélange de respect et de familiarité. Il flatte son côté « petit génie », en le qualifiant d' « illustre beau-père »[217], avant de se comporter avec lui sans façons, l'embrassant sans cérémonie à son exemple[218] , et faisant un brin de cour à sa femme sous ses yeux. Sa conduite avec Mme Oronte révèle son habileté encore davantage. Tenant compte du portrait que lui en a brossé La Branche, Crispin va flatter cette « femme qui s'aime »[219], en feignant de la prendre pour sa promise. La méprise délibérée du personnage lesagien lui est, à

[214] LESAGE, *Crispin rival de son maître,* édition de Nathalie Rizzoni, scène III, p.49.
[215] LESAGE, *Crispin rival,* scène 1, p.46.
[216] Scène 3 page 18.
[217] Scène 8 page 33.
[218] Scène 8. Voir, les didascalies de la page 33.
[219] Scène 3 page 19.

cet égard, aussi profitable qu'avait été préjudiciable la bévue involontaire du ridicule Thomas Diafoirius, qui avait confondu sa promise Angélique avec sa belle-mère, dans *Le Malade Imaginaire*[220]. Crispin s'applique, d'ailleurs, à ménager toute susceptibilité éventuelle, en déléguant à son père présumé, monsieur Orgon, l'admiration qu'il prétend ressentir pour madame Oronte, qu'il caractérise comme la « beauté la plus piquante »[221], au mépris de toute économie de superlatifs. L'intrigant lesagien réussit ainsi à prédisposer ses dupes en sa faveur, avant d'offrir un suprême témoignage de sa supériorité, en convenant sous leurs yeux de la fourberie qu'il projette :

> « (A La Branche.) La Branche !... (A M. Oronte.) Permettez que je donne une commission à mon valet… (A La Branche.) Va chez le marquis… (Bas.) Va-t'en arrêter des chevaux pour cette nuit… Tu m'entends ?... (Haut.) et tu lui diras que je lui baise les mains »[222].

L'alternance des didascalies avec les propos de Crispin révèle l'immensité de son culot. Complotant sous les yeux de ses dupes, il met les rieurs de son côté et disculpe ses tromperies ; la famille Oronte paraît mériter de se voir bernée puisqu'elle semble si aisée à l'être. Par son geste, il prouve la toute puissance de l'audace sans laquelle il paraît difficile d'arriver à quelque chose et vole d'autant mieux la vedette à son maître.

Le recours au discours duplice inscrit Crispin dans la lignée des petits-maîtres avec qui il prétend rivaliser. Comme nous avons pu le voir, tant Don Juan que son avatar, le Chevalier de Villefontaine, usent et abusent d'un langage équivoque pour tromper les femmes qu'ils séduisent et les tourner en dérision. En recourant à ce procédé, Crispin spolie ainsi son maître des moyens d'expression convenus dont le dotait la tradition théâtrale pour fourber ses victimes. Cet exemple prouverait donc son défaut d'ingéniosité personnelle : marionnette lui-même, Crispin ne brillerait que dans l'imitation subreptice d'un rôle dont la consistance se serait déjà altérée. Le Chevalier de Dancourt ne fut que la caricature sans panache d'un Dom Juan lui-même accusé de psittacisme. Est-il possible d'espérer que, en héritant d'une tradition moribonde de séducteurs, l'intrigant lesagien parvienne à la renouveler ?

La scène 15 qui le réunit à La Branche et à M. Oronte incite à garder confiance. De nouvelles facettes de son talent s'y révèlent. Par sa facilité à entrer dans le jeu de La Branche et à tourner en dérision les allégations de Valère au lieu de s'en effrayer, Cripin prouve sa vivacité spirituelle. Les « signes »[223] que lui fait son complice lui suffisent pour entrer

[220] MOLIÈRE, *Le Malade Imaginaire,* comédie représentée pour la première fois le 10 février 1673, in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp.625-662 ; acte II, scène V, p.642.
[221] Scène 8 page 34.
[222] Scène 8 page 35.
[223] *Op. Cit.,*, scène 15 page 52.

*naturellement* dans une combine dont il ne connaît rien. Il se montre, par ailleurs, capable de broder à loisir et avec un parfait sens de l'à propos un mensonge destiné à le tirer d'un mauvais pas. Lorsque, à la fin de la scène 15, Monsieur Oronte lui propose de substituer à l'argent de la dot une maison qu'il possède à Saint Germain, Crispin s'y refuse : il prétend que s'offre à lui la possibilité d'acquérir au rabais une terre qui se vend près de Chartres. De la sorte, il n'obtient pas seulement que la dot lui soit remise en argent liquide, il incite Monsieur Oronte à lui prêter la moitié d'une somme qu'il destinait à l'achat d'un château de financier ; la coquette somme de 25000 écus !

Crispin va, par ailleurs, aider La Branche à discréditer Valère. Il brode une fausse confidence pour contrer le risque de sa concurrence :

> « Eh ! oui, oui, je m'en souviens : à telles enseignes qu'on nous a dit qu'il a peu de bien, et qu'il doit beaucoup ; mais qu'il couche en joue la fille de M. Oronte, et que ses créanciers font des vœux très-ardens pour la réussite de ce mariage »[224].

L'habileté de Crispin se révèle doublement. D'une part, il médit de Valère sans en avoir l'air : il présente sa médisance comme une remarque incidente, que justifie simplement le fait qu'on lui ait parlé de lui. Il prête, d'autre part, l'appréciation négative portée sur Valère à autrui. Il camoufle son dessein de nuisance sous le masque de l'opinion publique, ce qui conforte son allégation, en lui donnant l'apparence d'une vérité générale. De la sorte, il abuse Monsieur Oronte d'autant mieux qu'il l'amène à se concevoir comme la cible de la cupidité du Chevalier ! Sous couvert de bonne foi, Crispin s'avère donc un maître dans l'art de distiller du fiel. Il y réussit avec brio parce qu'il sait manipuler la vérité et la dire en s'en cachant, pour lui assurer un surcroît de crédibilité. Rien ne paraît donc pouvoir s'opposer au génie créatif de Crispin. Rien ; si ce n'est peut-être le *hasard*, cet équivalent de la fatalité dans le monde de la comédie lesagienne. Sans son intercession, les valets auraient vraisemblablement réussi à dépouiller le couple Oronte avec succès. Crispin se serait vu consacré rival heureux de son maître tout comme Lesage a pu rivaliser heureusement avec son prédécesseur Dancourt dans la représentation du cynisme.

Même si les deux dramaturges se rejoignent dans la peinture d'une société où la quête effrénée de plaisirs et l'âpreté au gain annihilent l'idée même de morale, les personnages lesagiens éclipsent donc en cynisme les créatures qui peuplent le théâtre de Dancourt. Annulant toutes velléités de remise en cause, l'obsession de parvenir anesthésie leurs consciences. *Crispin rival de son maître* et, dans une moindre mesure, *Turcaret* réalisent ainsi

[224] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 15 page 55.

la mise en abyme de l'univers dramatique de Dancourt et son dépassement : tirant leur force de leur ingéniosité, une génération de cyniques nouveaux entreprend de s'y construire. Elle ne saurait le faire, cependant, sans surpasser les ersatz du répertoire de Dancourt que sont le Chevalier Valère, avatar du Chevalier de Villefontaine, et Turcaret, cet autre Trapolin, qui cautionne, par ses propos mêmes, son infériorité par rapport aux fripons spirituels qui le fourbent. « Je n'invente rien, moi »[225], confie le traitant à la Baronne. « Je n'invente rien, moi », pourrait confirmer Dancourt à Lesage. Il reconnaîtrait ainsi, en toute sincérité, l'inévitable éclipse de ses démons à petit pied par des gredins audacieux, dédaignant de chercher d'autres justifications à leurs méfaits que leur réussite, et se fixant, pour unique adage, celui que claironne la Lisette du *Légataire universel :* « Il faut par nôtre esprit faire nôtre destin. »[226].

### 3. Stratégies de distanciation

Les censeurs les plus rigoristes du théâtre considèrent que la malveillance est inhérente à son essence. Mais ils soutiennent, le plus souvent aussi, que la comédie reste moins nocive que la tragédie : sa finalité d'écriture compense l'amoralité de ses sujets. Questionner la posture de Lesage par rapport à la correction des mœurs s'impose d'autant mieux que le choix de représenter des cyniques redoutables, à force d'efficacité, ne peut que stimuler la suspicion des critiques de tous bords. Deux moyens essentiels permettent de sonder la position du dramaturge par rapport aux méfaits de ses gredins amoraux : l'analyse des dénouements de ses pièces et celle des relais symboliques qu'il prend pour s'exprimer sur celles-ci.

Comme le relève Christelle Bahier-Porte, « [l]es dénouements des pièces françaises de Lesage sont tous en demi-teinte et refusent de donner au spectateur le confort d'une solution définitive. »[227]. Dans *Crispin rival de son maître,* les valets ne sont pas punis pour leur tentative de détourner la dot d'Angélique mais récompensés[228] ! Que penser de cette issue ? L'habileté stratégique des valets, qui se placent sous la protection de Madame Oronte[229], ne

[225] LESAGE, *Turcaret,* acte II, scène 3, p.123.
[226] REGNARD, Jean-François, *Le Légataire universel,* suivi de *La Critique du Légataire,* Textes établis, présentés et annotés par Charles Mazouër, Genève, Droz, 1994, pp.90-309 ; acte II, scène 3, p.128.
[227] BAHIER-PORTE, Christelle, *Op. Cit.,* p.366.
[228] « J'obtiendrai pour toi La Branche une bonne commission », promet en effet Monsieur Oronte, « et pour le valet de mon gendre, je lui ferai épouser la filleule d'un sous-fermier de mes amis.» LESAGE, *Crispin rival de son maître,* scène 26, p.85.
[229] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 26, p.85 :

LA BRANCHE
« Eh, Monsieur, laissez-vous toucher, nous vous en conjurons par les beaux yeux de Madame Oronte.
CRISPIN

suffit pas à en justifier l'amoralité flagrante. Faut-il se réclamer du Diable boiteux pour soutenir que, dans *Crispin rival,* la punition des serviteurs provenait déjà de leur « attente » « trompée »[230] ? En plaçant M. Orgon sur le chemin de M. Oronte, la bonne fortune de leurs dupes contrecarre effectivement la réussite de leur fourberie. Cette déconvenue finit, cependant, par leur être profitable. En promettant une « bonne commission » à La Branche et un mariage avec « la filleule d'un sous-fermier »[231] à Crispin, M. Oronte réalise, en définitive, le rêve du personnage éponyme. Que l'on relise son premier monologue et l'on s'en persuadera aisément :

> « Que je suis là d'être valet ! Ah, Crispin, c'est ta faute, tu as toujours donné dans la bagatelle, tu devrais présentement briller dans la finance. Avec l'esprit que j'ai, morbleu, j'aurais déjà fait plus d'une banqueroute »[232].

La fortune malicieuse ne contrarie les desseins du valet voleur que pour mieux les servir. Pour avortée que soit sa tentative de détourner la dot, elle lui permet de prouver l' « esprit » nécessaire à une réussite dans les « affaires »[233]. M. Oronte favorise alors la transformation de ce « fripon honoraire »[234] en fripon honoré. Faut-il en conclure que le dénouement de *Crispin rival* cautionne l'exemption de l'honnêteté par l'intelligence ?

Sans aller jusqu'à affirmer que l'esprit dispense vraiment d'être intègre pour Lesage, on ne peut dénier la cohérence interne de ce jugement. Car comment envisager de punir les valets pour une cupidité que l'on permet au Chevalier Valère de contenter ? Son mariage avec Angélique ne couronne pas son amour ardent mais ses manigances d'escroc hypocrite. Dès la scène d'exposition, Crispin souligne leur équivalence en coquinerie[235]. Au moyen de maintes remarques tranchantes, il conteste la prétendue supériorité de Valère et récuse ses droits à sa reconnaissance et à son respect. « Je vous sers comme vous me payez, lui rétorque-t-il

---

Par la tendresse que vous devez avoir pour une femme si charmante.
MME ORONTE
Ces pauvres garçons me font pitié, je demande grâce pour eux. »

[230] *Critique de la comédie de Turcaret par le Diable Boiteux* in LESAGE, *Turcaret,* édition de Nathalie Rizzoni, pp.194-206 ; réplique de Don Cléofas, p.204.

[231] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 26, p.85.

[232] LESAGE, *Cripin rival de son maître,* scène II, p.47.

[233] LESAGE, *Ibidem,* scène 26, p. 85. M. Oronte dit plus précisément : « Vous avez de l'esprit, mais il en faut faire un meilleur usage, et pour vous rendre honnêtes gens, je veux vous mettre tous deux dans les affaires. »

[234] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 3, p.49, réplique de Crispin.

[235] LESAGE, *Op. Cit.*, scène 1, p.45 :

VALERE
« Coquin !
CRISPIN
Laissons là, je vous prie, *nos* qualités… ».

notamment, [i]l me semble que l'un n'a pas plus de sujet à se plaindre que l'autre»[236]. Au niveau macroscopique, cette réplique légitime la duperie de Crispin. Dans un univers où un maître n'est pas digne de l'être, il n'y a rien d'étonnant à ce que son valet cherche à lui voler sa place. La déloyauté de Crispin et son arrivisme se justifient par la bassesse initiale de Valère : celui-ci n'est guère qu'un trompeur trompé[237]. Non content de priver Crispin de gages[238], il prétend lui emprunter de l'argent et se transmuer en son débiteur que l'on devine éternel[239]. La manière dont il formule sa demande de prêt suggère, d'ailleurs, que de telles transactions financières leur sont coutumières. Crispin finit par rivaliser avec son maître parce que les actes de Valère le rabaissent à son niveau : les manigances de ce chevalier d'industrie annulent sa supériorité hiérarchique.

Disculper les valets pour leur tentative d'aller sur les brisées du Chevalier semble d'autant plus aisé qu'ils lui sont doublement supérieurs : en ingéniosité et même en moralité ! Une réflexion de La Branche[240] prouve que les rapports entre intrigants sont régis par une forme d'intégrité. Après en avoir exprimé la tentation, il renonce au dessein de tromper Crispin parce que « ce serait aller contre [leurs] lois »[241]. Un raisonnement paradoxal lui permet de souligner que les « gens d'intrigue, [….] [se] gard[ent] les uns aux autres une fidélité plus exacte que les honnêtes gens »[242]. La « fidélité » qu'il invoque n'entre pas au

---

[236] LESAGE, *Ibidem,* scène 1, p.45.

[237] Comme l'écrit Yves MORAUD, *Op. Cit.,* p.135 :

> « Comment Crispin et Frontin pourraient-ils continuer à supporter la traditionnelle répartition des rôles entre maîtres et valets, quand ils constatent que, sur le plan des mœurs et des agissements, plus rien ne les sépare, quand le valet s'aperçoit que, l'époque incertaine se prêtant à des pratiques douteuses, à tout un jeu de va-et-vient entre le haut et le bas de la société, le maître qu'il sert gentilhomme financièrement aux abois comptant sur l'argent de son valet, chevalier d'industrie vivant des femmes et du lansquenet, financier parti de rien, usurier et faussaire à l'occasion – n'est lui-même qu'un fripon dont la réussite est exposée à tous les revers de la fortune, et que le couple qu'ils forment tous les deux n'est le plus souvent qu'une association de malfaiteurs, au sein de laquelle plus rien ne justifie l'autorité de l'un et la soumission de l'autre ? ».

[238] A nuancer cependant ! A l'époque de la pièce, il n'était nullement d'usage que les maîtres paient leurs valets : ils se devaient uniquement de leur fournir vêtements, gîtes et couvert. John Dunkley l'explique, notamment, dans sa préface au *Joueur* de Regnard :

> « A cette époque, le domestique n'était pas censé recevoir régulièrement des gages, mais plutôt des récompenses accordées de temps à autre pour marquer la satisfaction particulière du maître. […] Sans subir les effets ordinaires de la pauvreté –car ils étaient hébergés, nourris et vêtus- les domestiques appartenaient réellement au monde des pauvres ».

Cf. DUNKLEY, John, « Introduction », in *Le Joueur,* texte de l'édition originale (1697), Genève, Droz, 1986, p. 34. Pour de plus amples informations sur la condition de vie des domestiques à cette époque, consulter également : *L'état de servitude, ou la misère des domestiques,* Paris, Valleyre, 1711.

[239] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 1, p.46, réplique de Valère : « Tu viens donc fort à propos, car je n'ai point d'argent, et tu dois être en état de m'en prêter. »

[240] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 20, p.78.

[241] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 20, p.78.

[242] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 20, p.78.

service d'une logique machiavélienne : elle est une « loi», c'est-à-dire un impératif absolu auquel ils se soumettent sans broncher. Les gens d'intrigue ne seraient donc pas immoraux et asociaux : ils auraient leur morale et leur société. Leur éthique les rendrait même supérieurs aux « honnêtes gens ». Levant le masque qu'appose la dénomination sur la réalité des êtres, La Branche insinue ainsi que les « honnêtes gens » ne sont pas forcément des « gens honnêtes ».

L'intrigue de la pièce avalise parfaitement sa maxime: elle représente l'infériorité morale de l'honnête homme sur l'homme d'intrigues. Si Crispin et La Branche s'assument en tant que fripons, le Chevalier camoufle sa cupidité sous le voile suborneur de beaux sentiments. Dès la scène d'exposition, il se prétend « amoureux » d'Angélique, avant de préciser que son père « a trois grandes maisons dans les plus beaux quartiers de Paris » et que « de plus il passe pour avoir de l'argent comptant ». Il stimule alors les sarcasmes de son valet : « Je connais tout l'excès de votre amour »[243]. L'ironie déployée par Crispin s'explique par la duplicité foncière du Chevalier. Celui-ci est à tel point prisonnier de son rôle de petit-maître qu'il simule un amour ardent même lorsqu'il n'a nulle raison de le faire, puisqu'il s'adresse à son confident !

Mieux encore, le Chevalier déploie, au dénouement, une telle verve dans l'inculpation des valets, qu'il en éclipse les autres personnages, qui auraient pu récriminer à meilleur escient ! Si Monsieur Oronte même, dont l'argent a manqué être détourné, conserve une certaine modération dans ses propos[244], le Chevalier Valère se pose incongrûment en porte-parole de la morale outragée. Il éclate en imprécations contre Crispin et La Branche qualifiés à l'envie de « marauds », de « fourbe[s] », de « perfide[s] » et de « scélérat[s] »[245]. L'acharnement de ce directeur de conscience burlesque stimule alors la hargne de son valet, qui s'écrie, «d'un ton emporté »[246] :

> « Scélérat, fourbe, que diable, Monsieur, vous me prodiguez des épithètes qui ne me conviennent pas du tout »[247].

Usant de l'équivoque, Crispin menace implicitement le Chevalier. Sous couvert de contester l'hypocrisie qu'il lui attribue, il dénie à son maître tout droit de le juger pour une scélératesse et une fourberie qu'il partage, si ce n'est surpasse. Son emportement signale au Chevalier sa tentation de démasquer sa nature véritable, aux yeux de toute l'assistance. Ce dernier perçoit

[243] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 1, p.46.
[244] M. Oronte n'injurie Crispin et La Branche qu'à deux reprises, les qualifiant de « fourbes » puis de « misérables ». Voir LESAGE, *Op. Cit.,* scène 26, p.82.
[245] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 26, pp.82-83.
[246] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 26, p.83.
[247] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 26, p.83.

parfaitement, d'ailleurs, le risque que lui fait encourir sa virulence hypocrite. Dès la réplique suivante, il se borne à qualifier les valets de « traîtres »[248]. Il leur reproche ainsi, à mots couverts, le seul tort que Crispin ait eu à son égard : servir ses intérêts personnels de préférence aux siens. Evitant d'aigrir son valet davantage, le Chevalier réussit à monnayer sa complicité grâce au silence prudent qu'il conserve jusqu'à la fin de la pièce. L'impunité du valet se justifie donc par celle du maître.

La satisfaction ultime des attentes de Crispin et de La Branche se révèle, au reste, paradoxalement équitable. Car que penser d'une pièce où les fripons ingénieux seraient sanctionnés tandis que le freluquet inconsistant héritier d'une tradition moribonde verrait son avidité satisfaite sans avoir eu à fournir le moindre effort ? Le Chevalier Valère n'a pas même l'excuse de son intelligence : consacrer son unique triomphe ne serait pas uniquement amoral, ce serait tout simplement absurde. Le dénouement de *Crispin rival* a beau prouver que Lesage se gausse de la fonction de correction des mœurs assignée à la comédie, notre dramaturge ne pousse pas la subversion au point de se transmuer en Beckett du dix-huitième siècle commençant ! Il se borne à décrire un fonctionnement social fondé sur la collusion dans le mal et l'identité de la culpabilité avec l'innocence[249] : il représente tout uniment le sacre des cyniques triomphants et élabore conjointement une satire de la verve moralisatrice hypocrite, comme l'avait également fait le Dancourt des *Enfans de Paris.*

A en croire la *Critique*[250] qui suit *Turcaret,* Lesage s'y préoccupe davantage de corriger les mœurs. Le Diable boiteux souligne la punition de ses intrigants au dénouement : « la Baronne [est] trompée dans son attente » ; « le Chevalier […] perd toutes ses espérances ; et […] Turcaret [est] arrêté»[251]. De plus, « les bonnes dispositions de Frontin » font « assez prévoir que son règne finira comme celui de Turcaret »[252]. Porte-parole du dramaturge, Asmodée insiste ainsi sur la moralité ultime que sauvegarderait sa comédie. Les commentateurs de Lesage se rejoignent, cependant, pour contester la réalité et l'efficacité de ces mesures coercitives. Pour Stavroula Kefallonitis :

> « [l]a question d'un châtiment n' […] est pas posée. Lesage cherche à l'affirmer *a posteriori* dans l'épilogue, mais c'est sans doute pour répondre à des critiques plus que pour souligner une volonté première.

[248] LESAGE, *Op. Cit.,* scène 26, p.83.
[249] Cette réplique de Crispin souligne l'équivalence de la culpabilité et de l'innocence dans la pièce : « Hé bien, Messieurs, puisque vous ne voulez pas nous absoudre comme innocents, faites-nous donc grâce comme à des coupables. » Cf. LESAGE, *Op. Cit.,* scène 26, p.84.
[250] *Critique de la comédie de* Turcaret *par le Diable boiteux,* in LESAGE, *Turcaret,* édition de Nathalie Rizzoni, pp.195-206.
[251] *Ibidem,* réplique de Don Cléofas, p.204.
[252] *Op. Cit.,* réplique de Don Cléofas, p.204.

> A quoi bon un châtiment ? Abattez Turcaret et un Frontin surgit aussitôt pour le remplacer et faire avec sa Lisette « souche d'honnêtes gens » ! »[253].

La teneur de la *Critique* elle-même conforte cette interprétation : Asmodée évoque les « cabales »[254] dont *Turcaret* fut victime avant d'annoncer le déchaînement des « chefs de meute »[255] sur le spectacle qu'ils viennent de voir. Les protestations de moralité formulées par le Diable boiteux seraient donc surtout destinées à faire taire ses contempteurs zélés. Les intentions punitives de Lesage sont d'autant moins crédibles que, comme le signale Kefallonitis à juste titre, la substitution de Frontin à Turcaret dote le mal des attributs d'un phoenix éternellement renaissant de ses cendres.

La notion même de justice se révèle, d'ailleurs, profondément étrangère à l'univers de la pièce. Une simple comparaison de son dénouement avec celui de la comédie française classique en offre la preuve incontestable. Dans *Tartuffe* de Molière, par exemple, l'équilibre initial rompu par les friponneries de l'hypocrite est restauré à la fin de la pièce. Émissaire de Louis XIV, le personnage de l'Exempt y fait justice en son nom[256] : les biens d'Orgon lui sont restitués et Tartuffe, reconnu pour être un « fourbe renommé »[257], est arrêté aux yeux de tous. La pièce se clôt ainsi sur la célébration extatique de l'équité du Roi Soleil[258]. Rien de tel dans *Turcaret* ! Le personnage éponyme est significativement arrêté *à l'extérieur* de la scène. Sans le récit de Frontin, les spectateurs n'auraient jamais appris que « les associés de Monsieur Turcaret ont mis / garnison chez lui, pour deux cent mille écus que leur emporte un caissier qu'il a cautionné ; [….] ses créanciers se sont déjà assurés de sa personne »[259]. La justice ne reste pas moins étrangère à cette comédie que la simple humanité. Après avoir formulé la contrition que lui inspire la situation de son frère[260], Mme Jacob quitte immédiatement une scène où elle perd ses droits de cité, en raison de sa compassion insolite.

Le monde de *Turcaret* est régi par la concurrence des égoïsmes et par le hasard. Loin d'orchestrer le triomphe d'une équité illusoire, le dénouement de *Turcaret,* comme celui de

[253] KEFALLONITIS Stavroula, *Op. Cit.,* p.84.
[254] *Critique de la comédie de* Turcaret *par le diable boiteux,* p.204. Sous l'impulsion des financiers, les Comédiens Français commencèrent par refuser de jouer *Turcaret,* qui n'a pu être finalement représentée que grâce à l'intervention de Philippe d'Orléans. Malgré son succès, elle tomba au bout de sept représentations en raison des « cabales » orchestrées par les financiers.
[255] *Ibidem,* p.204.
[256] Cf. MOLIERE, *Le Tartuffe ou l'Imposteur,* acte V, scène 7, p.284 ; tirade de l'Exempt.
[257] MOLIERE, *Ibidem,* p.284.
[258] Cette célébration est opérée à la fois par la tirade de l'Exempt et son écho extatique fourni par les répliques de Cléante et d'Orgon.
[259] LESAGE, *Turcaret,* acte V, scène 12, p.189.
[260] LESAGE, *Ibidem,* acte V, scène 12, p.189, réplique de Mme Jacob : « Mon frère entre les mains de ses créanciers ! Tout dénaturé qu'il est, je suis touchée de son malheur : je vais employer pour lui tout mon crédit ; je sens que je suis sa sœur.».

*Crispin rival,* est déterminé par la fortune. Selon l'heureuse formule de Christelle Bahier-Porte, Mme Jacob y fait ainsi office de « *deus ex machina* burlesque »[261]. Par son arrivée impromptue au logis de la Baronne au moment où la compagnie s'apprête à souper, elle enclenche une série de reconnaissances à la chaîne et précipite la catastrophe finale. Au terme de la pièce, la fortune n'offre pas au public le confort de l'équilibre restauré que prônait la comédie classique. Une telle préoccupation serait bien étrangère à sa nature capricieuse ! Elle se borne à substituer un désordre nouveau au déséquilibre initial : « Voilà le règne de Monsieur Turcaret fini ; le mien va commencer »[262], décrète Frontin pour sacrer la sempiternelle commutation des parasites. Dans la comédie lesagienne, la mise en scène de l'ouverture infinie du monde triomphe ainsi du souci lénifiant de moralité. Tout peut y arriver car le hasard y détient les rênes du pouvoir. Aussi finit-il par le célébrer dans *La Ceinture de Vénus* :

« Tous les Mortels,
Pour monter en haut de ma roue,
Tous les Mortels
Envain me dressent des autels ; /
Incessamment d'eux je me joue ;
J'élève ou je mets dans la boue
Tous les Mortels »[263].

Profitant de la propension du théâtre forain à s'autoreprésenter, ce rondeau de la Fortune exprime un principe directeur de la dramaturgie lesagienne : la liberté absolue que matérialise, notamment, la subversion des codes régissant la comédie française classique. Dans un tel contexte, les déclarations de moralité rétrospective formulées par Asmodée/Lesage s'avèrent pures clauses de style. Elles fonctionnent comme des trompe-l'œil destinés à masquer les audaces réelles de ses comédies à ses pourfendeurs chagrins.

Le dédain manifeste de Lesage pour la correction des mœurs incite à sonder sa posture exacte par rapport au cynisme et à l'amoralité de ses personnages. En simplifiant les tendances à l'œuvre dans ses comédies françaises, son répertoire forain délivre, là encore, les

[261] BAHIER-PORTE, Christelle, *Op. Cit.,* p.376.
[262] LESAGE, *Op. Cit.,* acte V, scène 14, p.191.
[263] LESAGE, Alain René, *La Ceinture de Vénus,* pièce en deux actes, représentée à la foire Saint-Germain en 1715, in *Théâtre de la Foire ou l'Opéra comique contenant les meilleures pieces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent,* tome I, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1722, pp.259-315 ; acte premier, scène première, rondeau de la Fortune, pp.261-262. L'édition princeps de *La Ceinture de* Vénus a été publiée sans lieu, ni date. Voir, côte BNF : 8-YTH-2850

arcanes de leur fabrication à leurs spectateurs. Une pièce comme *La Boîte de Pandore*[264] est extrêmement instructive de ce point de vue. Transposant une allégorie mythologique fameuse[265], cette comédie représente le bouleversement total d'une communauté par l'ouverture de la boite de Pandore. Elle se déroule en deux temps. Sa première partie[266] met en scène une sorte d'Eldorado pastoral où règnent la vertu et l'innocence. Seule ombre au tableau : l'indiscrétion de l'héroïne soucieuse de s'enquérir du contenu de sa boîte. La satisfaction de cette curiosité fâcheuse va entraîner, dans une seconde partie[267], le basculement de l'ensemble des personnages dans le mal et les maux. L'innocence cédant la place à la perversion, la comédie passe alors en revue les vices sociaux du temps, à travers des personnages caricaturaux comme Coridon, promu sieur de la Coridonnière, par la vanité et l'ambition imparties par la boîte munificente.

Dans cette courte pièce, un personnage représente symboliquement Lesage : Mercure. Doté des attributs du dramaturge, il se distingue par l'omniscience que révèle, notamment, sa première rencontre avec Pierrot et avec Pandore. Alors que celle-ci nie le connaître[268], Mercure soutient le contraire[269] et le prouve par le récit de sa métamorphose singulière : « faite à coups de marteaux », elle a « été de marbre »[270] avant de s'incarner. Pierrot lui est aussi familier : à l'ignorance médusée de ce dernier, il oppose sa clairvoyance sur sa situation et sur sa parenté[271]. Lorsque Mercure se décrit comme « un grand devin de qui doit descendre en ligne collatérale le fameux Michel Nostradamus »[272], il recourt donc moins à l'hyperbole qu'à la périphrase.

---

[264] LESAGE, Alain René, *La Boîte de Pandore,* représentée par la troupe du Sieur Francisque à la foire Saint-Laurent en 1721, in *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e^ siècle,* édité par Dominique Lurcel, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983, pp.216-253.

[265] Selon Grimal, « Pandore est, dans un mythe hésiodique, la première femme. Elle fut créée par Héphaïstos et Athéna, aidés de tous les dieux, sur l'ordre de Zeus. Chacun l'orna d'une qualité ; elle reçut la beauté, la grâce, l'habileté manuelle, la persuasion, etc. Mais Hermès mit dans son cœur le mensonge et la fourberie. Héphaïstos l'avait façonnée à l'image des déesses immortelles, et Zeus la destinait à la punition de la race humaine, à laquelle Prométhée venait de donner le feu divin. […] Or, il y avait une jarre (Hésiode ne sous dit pas ce qu'était cette jarre), qui contenait tous les maux. Elle était fermée par un couvercle, qui empêchait son contenu de s'échapper, car Pandore avait refermé le couvercle avant. D'autres traditions veulent que cette jarre ait refermé, non les maux, mais les biens, et qu'elle ait été apportée à Epiméthée en présent de noces, par Pandore, de la part de Zeus. En l'ouvrant inconsidérément, Pandore laissa les biens s'envoler, et s'en retourner au séjour des dieux, au lieu de demeurer parmi les humains. C'est ainsi que les hommes furent affligés de tous les maux ; seule l'espérance, pauvre consolation, leur demeura. » Voir GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine,* Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 576p. ; article « Pandore », p.344.

[266] LESAGE, *Op. Cit.,* scènes I à VIII, pp.217-230.

[267] LESAGE, *Op. Cit.,* scènes IX à XXIV, pp.230-252.

[268] « Je ne vous connais pas », fut en effet la réponse de Pandore au salut de Mercure. Cf. LESAGE, *Op. Cit.,* scène II, p.219.

[269] *Idem,* Mercure : « Je vous connois bien, moi ».

[270] *Op. Cit.,* scène II, p.219.

[271] « Vous vous appelez Pierrot : vous allez épouser Olivette, fille de Mira et nièce de Coronis ; et vous avez le vieux Silène pour rival ». *Idem,* scène II, p.219.

[272] *Op. Cit.,* scène II, p.220.

Au début de la pièce, le dieu messager[273] se présente aux spectateurs comme délégué par Jupiter pour voir ce que fera Pandore de sa boîte[274]. Omniprésent sur scène[275], il est pourtant rare qu'il tente d'influer sur l'action représentée. Motivé par une réelle pitié[276] pour les maux et la débâcle qui guettent le genre humain, il essaye de dissuader Pandore d'ouvrir la boîte fatale[277]. Mais il ne tarde pas à y renoncer, en arguant qu'il n'a pas à s' « aviser d'être charitable »[278], puisque Pierrot et la jeune fille s'obstinent à dédaigner ses avertissements[279]. Par sa position, Mercure explique la distance que prend Lesage dans la majeure partie de ses pièces par rapport à la correction des moeurs. La seconde scène amène son concepteur à formuler son impuissance à changer les hommes, en soulignant l'insanité d'une telle entreprise. Il se fixe alors pour unique tâche leur observation et leur description ironique par la bouche de son porte-parole Mercure.

Jouant souvent le rôle de chœur antique burlesque, Mercure ne cesse de commenter l'intrigue. Par le biais d'apartés innombrables -pas moins de vingt-neuf[280] !- il se pose en spectateur des autres personnages. Les champs lexicaux de la vue[281] et de l'ouïe[282] émaillent significativement ses prises de parole. Mais il n'adopte jamais la posture d'un censeur moralisateur; le registre de ses répliques est celui du constat. Il use et abuse de la structure présentative pour décrire ce qu'il voit. « Voilà déjà la naissance de la politesse, fille de la dissimulation »[283], annonce-t-il notamment pour décrire le nouveau mode d'expression adopté

---

[273] Peut-être faut-il voir dans l'identité de Lesage avec Mercure, émissaire de Jupiter, une allusion à l'origine divine de l'inspiration.

[274] « Jupiter m'a ordonné de veiller sur Pandore, pour voir ce qu'elle fera de la boîte fatale.», dira-t-il en effet dans son second aparté de la scène II, p.219.

[275] Mercure apparaît dans vingt des vingt-quatre scènes qui composent la comédie. Il n'est absent que des scènes I, XVII, XVIII et XIX. Son absence de ces dernières se justifie par son retour à l'Olympe, en vue de rendre compte du déroulement de l'action à Jupiter.

[276] Mercure exprime sa compassion à maintes reprises dans la comédie. Dès la scène II p.219, il formule le souhait que Pandore n'ouvre pas sa boîte, « par pitié pour les hommes ».

[277] *Op. Cit.,* scène II, pp.220-221.

[278] Mercure dit plus précisément : « Pandore a bien envie d'ouvrir sa boîte. Ma foi, laissons-là faire. Hé ! de quoi vais-je m'aviser, moi, d'être charitable ? ». *Op. Cit.,* scène II, p.222.

[279] Voir, notamment, ces répliques de la scène II, p.221 :

> PANDORE
> « Bon, bon ! Je n'entends rien à tout ce que vous me contez là. Je gage que ma boîte n'est pleine que de bonnes choses.
> PIERROT
> Je le gagerais itou. Est-ce que Jupiter vous l'aurait baillée, si elle n'était remplie que de ces vilenies que stilà appelle des passions ? ».

[280] Soit, respectivement, six apartés à la scène X ; quatre à la scène V ; trois à la scène XIV ; deux à chacune des scènes IV, XII, XVI et XXI et un aparté à chacune des scènes III, VI, VII, IX, XI et XV.

[281] Il n'y a pas moins de sept occurrences du verbe « voir » (deux à la seconde scène et une dans chacune des scènes V, VII, XI XVI et XIX). Soulignons, en particulier, l'emploi injonctif de « voyons » aux scènes V et XIX. Par son biais, Mercure implique ses spectateurs.

[282] Voir LESAGE, *Op. Cit.,* scène XV, page 238 : « Mira s'avance. Je n'ai plus qu'à l'*écouter* pour avoir le bordereau de tous les vices de la famille... »

[283] LESAGE, *Op. Cit.,* scène X, aparté de Mercure, page 231.

par Silène. Il recourt également à la qualification objective de l'action représentée. Une sentence lui permet de décréter l'avènement de l'utilitarisme : « L'esprit d'intérêt fait son entrée dans le monde »[284].

Il lui arrive, toutefois, de renoncer à son impartialité pour jauger ce qu'il observe avec ironie. Fantoche de séducteur ridicule et vaniteux, Pierrot lui inspire notamment cette appréciation narquoise : « Premier petit maître »[285]. Pour être laconique, ce commentaire n'en est pas moins dépréciateur ; la bourrade qui l'accompagne confirme le dédain du Dieu messager. Ce mépris se décuple, au reste, au spectacle de l'arrivisme frénétique de certains autres personnages: « Ah ! la boîte ! la boîte ! ma foi, M. Coridon a eu le gros lot »[286]. La désinvolture apparente de Mercure laisse transparaître son amertume. S'il feint d'approuver la morgue nouvelle d'Olivette, qui se montre froide avec sa cousine Chloé depuis qu'elle escompte épouser le sieur de la Coridonière, c'est pour mieux la couvrir de ses sarcasmes :

> « 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 »[287].

Emissaire du dramaturge, Mercure constate et raille une amoralité qu'il dédaigne de corriger, tant cette entreprise lui apparaît dépourvue de signification. Pour Lesage comme pour Dancourt, le rire se substitue à la correction des mœurs.

Nos dramaturges ne se distinguent, à ce niveau, que par le radicalisme de Lesage dans le rejet du *castigare ridendo mores*. Il arrive à Dancourt de respecter les codes hérités de la comédie française classique. Au dénouement des *Enfans de Paris,* M. Harpin est réellement puni pour son avarice et pour sa dénaturation ; avant la chute du rideau, Lisette énonce clairement la morale de l'histoire. Dans le théâtre de Lesage en revanche, le constat remplace systématiquement la moralisation ; les caprices de la fortune se substituent à la réalisation d'une justice illusoire. Il ne s'agit plus de calmer l'inquiétude à grand renfort de *deus ex machina,* plus ou moins factices, mais de « 'représente[r] la vie de l'homme telle qu'elle est'[288]. Au public de faire, s'il le souhaite, l'analyse de ce constat »[289]. Comme le résumait déjà Victor Barberet, premier historien du théâtre forain, Lesage « se contente de signaler le mal, sans indiquer le remède. Il ne dit pas : voilà qui serait bien ; mais seulement : voilà qui est

[284] LESAGE, *Op. Cit.,* scène XII, aparté de Mercure, page 233.
[285] LESAGE, *Op. Cit.,* scène XII, page 235.
[286] LESAGE, *Op. Cit.,* scène XXI, aparté de Mercure, p.245.
[287] LESAGE, *Op. Cit.,* scène XXII, pp.249-20.
[288] « Déclaration de l'auteur », *Gil Blas,* p. 19. Cité par Christelle Bahier-Porte, *Op. Cit.,* p.367.
[289] BAHIER-PORTE, Christelle, *Op. Cit.,* p.367.

ridicule. Son rôle est de mettre sous les yeux du public le spectacle des mauvaises mœurs, et il lui laisse le soin d'en montrer de meilleure »[290]. C'est donc aux spectateurs qu'il convient, en ultime analyse, de se référer pour déterminer les effets potentiels de la représentation de l'amoralité dans les comédies de Lesage.

### 4. Réceptions contrastées

La mise en scène de cyniques qui s'assument farouchement et demeurent impunis motive-t-elle l'inquiétude des publics d'hier et d'aujourd'hui ? Les dupes représentées suscitent-elles la compassion des spectateurs ou l'admiration de ces derniers est-elle conquise par les fripons ingénieux qui les fourbent ? Pour répondre à ces questions, nous évaluerons l'infléchissement de la réception de Lesage par sa volonté auctoriale et par l'évolution de l'horizon d'attente de ses spectateurs.

Lesage recourt à plusieurs stratégies pour invalider le risque d'empathie avec ses dupes. C'est avec brio que ses intrigants manient, notamment, l'équivoque langagière pour ridiculiser leurs victimes. Les commentateurs du théâtre de Lesage ont déjà offert maints exemples de ce procédé qui vise à créer la collusion du public avec les fripons. Je n'en retiendrai pour ma part qu'un seul, en raison de sa valeur hautement évocatrice. Les cyniques facétieux amènent souvent leurs dupes à énoncer des propos qui les tournent en dérision à leur insu. Un dialogue de La Branche avec M. Oronte en témoigne:

LA BRANCHE

« Mais ma foi, les trompeurs seront trompés, Monsieur Oronte est homme d'esprit, homme de tête, ce n'est point à lui qu'il faut se jouer.

M. ORONTE

Non, parbleu.

LA BRANCHE

Vous savez toutes les rubriques du monde, toutes les ruses qu'un amant met en usage pour supplanter son rival.

M. ORONTE

Je t'en réponds. Je vois bien que ton maître n'est point marié. Admirez un peu la fourberie de Valère ; il assure qu'il est intime ami de Damis, et je vais parier qu'ils ne se connaissent seulement pas.

LA BRANCHE

[290] BARBERET Victor, *Lesage et le théâtre de la Foire,* Genève, Slatkine Reprints, 1970, 266p. ; p.210.

Sans doute. Malepeste, Monsieur, que vous êtes pénétrant ! comment, rien ne vous échappe.

M. ORONTE

Je ne me trompe guère dans mes conjectures. J'aperçois ton maître, je veux rire avec lui de son prétendu mariage, ah ah ah ah.

LA BRANCHE

Hé hé hé hé hé hé hé »[291].

Au moment même où Monsieur Oronte décrète ne se « tromper guère dans ses conjectures », il prouve qu'il n'est qu'un « petit génie » ! La Branche l'incite à tenir des propos qui le ridiculisent sans qu'il en soit conscient. En affirmant sa volonté de « rire avec (Crispin/ Damis) de son prétendu mariage », M. Oronte se voue à la raillerie des fripons et du public alors qu'il escomptait endosser le rôle du moqueur. Le valet et les spectateurs savent en effet ce que le bourgeois benêt ignore : le mariage du maître de La Branche ne peut qu'être « prétendu » puisqu'il n'est lui-même pas Damis, mais Crispin ! Créée par sa méconnaissance de la situation, la bêtise de M. Oronte discrédite sa prétention à pouvoir se gausser d'autrui. Moqueur moqué, il motive une hilarité dont il demeure l'objet inconscient. La Branche se fait alors le porte-parole du fou rire général qui transporte loges et parterre. Il instaure une complicité avec les spectateurs sur le dos de sa dupe. Loin d'inculper le valet pour ses tromperies, le public s'en réjouit comme d'un bon tour réussi. Aisé à berner, superlativement ridicule, M. Oronte perd tous ses droits à la sympathie des spectateurs.

Turcaret ne la motive pas davantage. Quoique victime privilégiée de la rapacité collective, il ne suscite nullement la commisération du public. Lesage le ridiculise à maintes reprises pour sa crédulité amoureuse et pour son inaptitude à détecter les railleries qui le

[291] LESAGE, *Crispin rival de son maître,* scène 14 page 68.

ciblent[292]. Les fripons ingénieux de la pièce, le poussent à se tourner en dérision[293]. « [P]etit génie »[294], Turcaret prouve constamment l'infériorité de son esprit qu'il croit supérieur.

Par sa représentation, au reste, Lesage ne se borne pas à camper le double ridicule de M. Oronte : il met en scène un financier, c'est-à-dire un « bouc émissaire »[295] , pourfendu par maints libelles[296] en son temps. Ce n'est pas un hasard si Philippe d'Orléans est intervenu en personne pour permettre la représentation de *Turcaret*. Se délester de la responsabilité des maux publics innombrables, en ces jours de guerre et de disette, sur les épaules de ces pions, cloués au pilori, est une telle aubaine que le pouvoir en place ne pouvait la dédaigner. Loin de compatir aux tourments du traitant, cible d'une rapacité sans bornes, les spectateurs de cette époque s'en délectaient pour sa figuration de leurs aspirations les plus profondes : celles de voir « les Turcs » qui les rongeaient enfin « arrêtés »[297] ! *Turcaret* procurait ainsi une

---

[292] Voir, notamment, dans la scène 4 de l'acte II de *Turcaret,* le commentaire ironique des propos du personnage éponyme par la Baronne. A la vue de Frontin, Turcaret déclare qu' « il paraît un peu innocent » et motive ainsi l'exclamation narquoise de sa maîtresse : « Que vous vous connaissez bien en physionomie ! ».
La scène 10 de l'acte III témoigne également de l'incapacité du financier à détecter le persiflage de ses interlocuteurs ingénieux. Turcaret est ridiculisé en raison de son inaptitude à comprendre que, lorsque Frontin exprime sa certitude de bien « profiter » avec lui, il entend s'enrichir et non pas apprendre !
Enfin, l'exemple le plus audacieux de raillerie dont Turcaret s'est vu la victime inconsciente me semble fourni par un dialogue de l'acte II, scène 5, p.128 :

FRONTIN
« Oh diable, quand Monsieur le Chevalier donne des soupers comme cela, il n'épargne rien, monsieur.
M. TURCARET
J'en suis persuadé.
FRONTIN
Il semble qu'il ait à sa disposition la bourse d'un partisan.
LA BARONNE
Il vaut dire qu'il fait les choses fort magnifiquement.
TURCARET
Qu'il est ingénu ! »

La Baronne n'avait nul besoin d'euphémiser la réplique de Frontin, Turcaret est totalement imperméable à sa causticité. En décrétant l'ingénuité du valet, c'est la sienne que le Financier prouve !.

[293] Voir, notamment, le dialogue de Turcaret avec la Baronne qui feint de lui reprocher ses présents incessants :

LA BARONNE
« Mais vous vous trompez, Monsieur, je ne vous en aime pas davantage pour cela.
M. TURCARET
Qu'elle est franche ! qu'elle est sincère !
LA BARONNE
Je ne suis sensible qu'à vos empressements, qu'à vos soins…
M. TURCARET
Quel bon cœur !
LA BARONNE
Qu'au seul plaisir de vous voir.
M. TURCARET
Elle me charme ».

[294] Qualification de M. Oronte par La Branche. Voir *Crispin rival,* scène 3 p.52.

[295] LE ROY LADURIE Emmanuel, « Les Financiers », in *Comédie Française,* n°155, 15 janvier 1987, pp.5-7 ; p.7.

[296] Voir, notamment, *Nouvelle École publique des finances, ou L'art de voler sans ailes,* seconde édition, corrigée et augmentée en deux parties, Cologne, chez Adrien l'Enclume, 1708.

[297] Nathalie Rizzoni propose des étymologies intéressantes au nom du personnage éponyme :

jouissance substitutive à son public. La pièce de Lesage permet, selon Philippe Hourcade, « le défoulement de la conscience collective sur celui qui est responsable de ses malheurs, de sa misère, sur celui qu'on envie aussi sans se le dire. Lesage donnerait ainsi le « spectacle consolateur, sinon exorcisant de la farce vengeresse » afin de « flatter l'imaginaire collectif contemporain »[298]. *Turcaret* serait une « comédie fantasmatique »[299]. L'acharnement sur le traitant serait symptomatique d'une société en déséquilibre qui, peinant à accepter une évolution mal maîtrisée, rechercherait un *pharmakos*. L'idée du sacrifice est confirmée par l'insistance sur le souper organisé par le Chevalier, aux frais de Turcaret. Nathalie Rizzoni le rapproche d'un acte de cannibalisme concerté contre le financier qui « va être à la fois celui qui paie l'addition et la pâture que les invités s'apprêtent à dévorer »[300]. Loin de déplorer la curée dont Turcaret s'est vu victime, ses premiers spectateurs en jouiraient comme de la représentation hallucinatoire –et innocente ( ?)- des pulsions négatives que leur inspiraient les responsables présumés de leur misère. Paradoxalement, la comédie de Lesage pourrait ainsi servir les sous-fermiers qu'elle décrie : en permettant la sublimation de l'agressivité qu'ils suscitent, Thalie s'y parerait des attributs de Melpomène. *Turcaret* favoriserait la *catharsis* d'un ressentiment qui aurait pu, sans un tel catalyseur, emporter l'intériorisation de la Loi par les sujets du temps. L'exhortation de Lisette à la Baronne exprimerait donc la réaction des premiers récepteurs de la pièce : « Mort de ma vie ! point de pitié indiscrète. Ne plaignons point un homme qui ne plaint personne »[301].

Mais si Lesage annule toute possibilité d'empathie avec ses dupes, il ne favorise pas, pour autant, l'identification avec ses fourbes. L'établissement d'une parfaite collusion entre ses cyniques et leur public est contrarié par leur absence d'intériorité et d'idéologie. Un parcours rapide de leurs apartés et de leurs rares monologues[302] suffit à prouver leur vacuité. Ils se contentent d'y exprimer des sentiments rudimentaires, comme la lassitude de Crispin[303], ou d'y formuler des dilemmes prosaïques dont la résolution rivalise en rapidité avec son

---

> « Turc, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, est synonyme d'homme dur, inexorable et sans pitié. Turcaret serait une sorte de *Turc arrêté* dans son ascension. Mais « turc » désigne aussi un petit ver qui s'insinue entre l'écorce et le bois des arbres pour sucer la sève. Merveilleuse image exploitée par Lesage que celle du financier parasite qui se glisse entre le roi et le peuple pour sucer l'argent de celui-ci. »

Voir RIZZONI Nathalie, « Introduction », in LESAGE, *Op. Cit.*., p.33.

[298] LESAGE, *Turcaret,* Paris, Garnier Flammarion, 1998 ; « introduction » de Philippe HOURCADE, p.20. Cité par Christelle BAHIER-PORTE, *Op. Cit.,* p.371.

[299] *Idem.* Philippe Hourcade est encore cité par Christelle Bahier-Porte à la page 371.

[300] LESAGE, *Turcaret,* éd. N. Rizzoni, Le Livre de poche, 1999, p.37.

[301] LESAGE, *Ibidem,* acte IV, scène 8, p.167.

[302] La rareté des monologues révèle l'inconsistance des personnages.

[303] LESAGE, *Crispin rival de son maître,* scène 2, p. 47. « Que je suis là d'être valet ! Ah, Crispin, c'est ta faute, tu as toujours donné dans la bagatelle. »

énonciation, comme La Branche[304]. Quant à Frontin, il se charge le plus souvent du commentaire[305] de l'action, à moins qu'il ne l'anticipe et ne l'annonce[306]. Aussi ingénieux qu'une mécanique peut l'être, ils restent donc privés de pensée et de psychologie. Incapables de sortir d'eux-mêmes pour se jauger, ils demeurent plus proches du type théâtral que de la personne réelle. Les spectateurs contemporains de Lesage ne sauraient donc craindre l'amoralité de ses personnages ou même en subir l'influence néfaste : ces fripons sont capables, tout au plus, de se substituer à l'instance pulsionnelle de leur psyché.

En sollicitant constamment la mémoire de son public féru de théâtre, le dramaturge l'empêche d'autant mieux de confondre la scène avec la vie. Les valets fripons de *Crispin rival* s'inscrivent dans la droite lignée de Mascarille[307], le *fourbum imperator* moliéresque, et de son avatar, le Scapin[308] des *Fourberies*[309]. Les retrouvailles de Crispin et de La Branche rappellent celles de certains valets de Regnard, notamment Arlequin et Mezzetin du *Divorce*[310] et Scapin et Champagne, dans *La Sérénade*[311]. Dans les trois cas, l'expression d'un commun bonheur de se revoir est immédiatement suivie par l'évocation humoristique de leurs ennuis avec la justice. L'ensemble de l'intrigue apparemment si originale de *Crispin rival* serait issu, selon Pierre Frantz et Christelle Bahier-Porte, d'une pièce d'Hurtado Mendoza : *Los Empeños*

---

[304] LESAGE, *Ibidem,* scène 20, p.78 :

> « Il ne me reste plus qu'un petit scrupule au sujet de la dot. Il me fâche de la partager avec un associé ; car enfin, Angélique ne pouvant être à mon maître, il me semble que la dot m'appartient de droit tout entière. Comment tromperai-je Crispin ? Il faut que je lui conseille de passer la nuit avec Angélique. Ce sera sa femme une fois. Il l'aime, et il est homme à suivre ce conseil. Pendant qu'il s'amusera avec la bagatelle, je déménagerai avec le solide. Mais non. Rejetons cette pensée. Ne nous brouillons point avec un homme qui en sait aussi long que moi. Il pourrait bien quelque jour avoir sa revanche. D'ailleurs, ce serait aller contre nos lois. Nous autres gens d'intrigue, nous nous gardons les uns aux autres une fidélité plus exacte que les honnêtes gens. »

[305] Voir, par exemple : LESAGE, *Turcaret,* acte I, scène 10, p.114 : « J'admire le train de la vie humaine ; nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaires, l'homme d'affaires en pille d'autres : cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde. »

[306] LESAGE, *Ibidem,* acte II, scène 10, pp.132-133 : « Je ne manque pas d'occupation, Dieu merci : il faut que j'aille chez le traiteur, de là chez l'agent de change ; de chez l'agent de change au logis, et puis il faudra que je revienne ici joindre Monsieur Turcaret : cela s'appelle, ce me semble, une vie/ assez agissante ; mais patience, après quelque temps de fatigue et de peine, je parviendrai enfin à un état d'aise. »

[307] MOLIERE, *L'Etourdi ou Les Contretemps,* comédie représentée pour la première fois en novembre 1658, in *Œuvres complètes,* préface de Pierre-Aimé Touchard, Paris, Seuil, 2002, pp.47-74.

[308]MOLIERE, *Les Fourberies de Scapin,* comédie représentée pour la première fois le 24 mai 1671, in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp.567-590.

[309] Pour une analyse détaillée des modèles littéraires de Crispin et la Branche, voir notamment MORAUD Yves, « Scapin ou le triomphe du jeu », in *La conquête de la liberté de Scapin à Figaro, valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais,* Paris, PUF, 1981, pp.8-41.

[310]REGNARD, *Le Divorce,* comédie représentée pour la première fois en 1688, acte I, scène 2, pp.37-43 in GHERARDI, Evariste, *Le Théâtre italien,* tome II : *Les comédies italiennes de J.F. Regnard,* textes établis, présentés et annotés par Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1996, 393p.

[311] REGNARD, Jean-François, *La Sérénade,* comédie représentée pour la première fois le 3 juillet 1694, scène X pp.149-154 in *Attendez-moi sous l'orme, La Sérénade, le Bal,* textes présentés, établis et annotés par MAZOUER Charles, Genève, Droz, 1991, pp.103-180. Côte B.N. : 16-Z-783 (396)

*del mentir*[312]. Les spectateurs de ce temps-là pouvaient difficilement ignorer ces références : leur grande culture dramatique constamment sollicitée les empêchait d'oublier, ne serait-ce qu'un seul instant, qu'ils se trouvaient au théâtre. Dans *Turcaret,* les cyniques mis en scène s'inscrivent dans la droite lignée de types dramatiques connus. Derrière le personnage éponyme se profile la pléthore des Grifon, Griffet, Sotinet et Persillet. Le Chevalier petit-maître est, quant à lui, un ersatz des Chevaliers de Villefontaine et Janot de Dancourt, un avatar complexifié du Chevalier de Fondsec ou du Vicomte de Bergamotte de Regnard[313] et l'incarnation parodique d'un Moncade ou d'un Dom Juan. Les situations et propos tenus proviennent, également, du répertoire de cette période. Lorsque Marine nargue le gigolo de la Baronne d'un « pauvre Chevalier »[314] tandis que Frontin s'apitoie sur la « pauvre femme »[315] qu'est sa dupe, ils transposent ironiquement le « pauvre homme »[316] dont Orgon qualifia l'illustre trompeur de Molière. Cette allusion transparente aux yeux du public lesagien démasque la tartufferie du Chevalier et de la Baronne Ces cyniques ne sauraient donc inquiéter leurs spectateurs parce que leur seule réalité est théâtrale, comme achèverait d'en témoigner la comparaison rapide de *Turcaret* avec *le Banqueroutier* de Fatouville[317].

Une simple lecture cursive de la scène du Financier[318] prouve qu'elle résume la majeure partie de l'intrigue de la comédie lesagienne. Veuve de qualité, Colombine exploite son pouvoir de séduction pour dépouiller le traitant Arlequin-Persillet. Modèle de la Baronne, elle conjugue une cupidité insatiable à des protestations hypocrites d'amour désintéressé. Persillet, qui n'en demandait certes pas tant, égrène de son propre aveu les diverses figures de « la Rhetorique des Financiers » : il « aime…toûjours & donne…toûjours»[319]et représente à cet égard un Turcaret à peine caricatural. Il ne se borne pas à dire ce qu'il fait ; la munificente Colombine lui offre amplement l'occasion de faire ce qu'il dit. Par la mise en scène factice d'une saisie orchestrée par un pseudo huissier de justice, elle commence par extorquer au financier crédule un billet au porteur de quinze mille écus pour payer les dettes de son défunt mari[320]. Sous le prétexte de pallier le risque du mariage exigé par son prétendu frère,

---

[312] Pour de plus amples détails sur *Los Empeños del mentir* comme source possible de *Crispin rival,* se référer à BAHIER-PORTE, Christelle, *Op. Cit.,* p.320.
[313] Le Chevalier de Fondsec du *Divorce* et le Vicomte de Bergamotte d'*Arlequin homme à bonnes fortunes.*
[314] LESAGE, *Turcaret,* acte I, scène 2, p.101.
[315] LESAGE, *Ibidem,* acte IV scène 7 p.166.
[316] MOLIERE, *Le Tartuffe ou l'Imposteur,* acte I, scène V, p.262. La célèbre réplique d'Orgon est reprise ironiquement par Dorine à la fin de la pièce : acte V, scène III, p.281.
[317] FATOUVILLE, Noland de, *Le Banqueroutier,* comédie en trois actes représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hôtel de Bourgogne, le 19 avril 1687, in *Le Théâtre Italien de Gherardi,* tome premier, Amsterdam, Michel Charles le Cène, 1721, pp.109-176. Côte I.E.T. : Te 35[(1)]
[318] FATOUVILLE, *Ibidem,* « Scène du Financier », pp.122-134.
[319] FATOUVILLE, *Op. Cit.,* p.125.
[320] FATOUVILLE, *Op. Cit.,* pp.128-129.

Mezzetin, soi-disant friand d'honneur, elle incite ensuite Persillet à lui offrir une « bague de deux mille/ écus, & une Lettre de change de quatre cent pistoles »[321] pour assoupir l'affaire. La scène du Financier fournit ainsi le canevas de *Turcaret*. Lesage se borne à amplifier ce que Fatouville avait condensé. Il inverse l'ordre des stratagèmes mis en œuvre pour piller le sous-fermier : la simulation de la saisie orchestrée par Furet succède, dans sa pièce, au don du diamant et du billet au porteur par Turcaret au Chevalier via la Baronne. Pas plus cousin de cette dernière que Mezzetin n'était frère de Colombine, le Chevalier s'en inspire vraisemblablement et s'inscrit avec lui dans la pléthore des innombrables hommes à bonnes fortunes représentés dans le répertoire post-moliéresque. Le premier public de *Turcaret* ne pouvait ignorer les interférences de cette comédie avec *Le Banqueroutier* de Fatouville. Fruit d'une tradition dramatique dont les arcanes lui sont familiers, l'ingéniosité manifestée par les parasites ne saurait lui paraître créative, tant il la sait empruntée. Les ressorts des cyniques mis en scène et de leurs machinations lui sont trop connus pour qu'il s'expose au risque de confondre mécanique et vivant. Soigneusement entretenue par Lesage, à grand renfort de parodies et de typification, la conscience d'être au théâtre balaie d'une chiquenaude l'inquiétude comme la possibilité d'identification aux fripons.

Les cyniques de *Turcaret* ne motivent pas davantage l'angoisse–ou la sympathie- de leur public d'aujourd'hui. Les spectateurs profanes comme les récepteurs privilégiés que sont les metteurs en scène se rejoignent pour dénier intériorité et profondeur aux chenapans lesagiens. Dans son programme de mise en scène de *Turcaret*[322], Guy Rétoré les caractérise par leur « nullité absolue ». Ils se définissent, selon lui, par « leur absence de caractère ou de passion véritable, [….] le vide de leurs propos et de leurs occupations, le néant de leur pensée. Leur seule ambition est d'avoir de l'argent (pour quoi faire ?), leur seule fierté d'être plus malins, plus 'débrouillards' que les autres »[323]. Simples « caricatures »[324] pour Yves Gasc, ils renvoient moins au réel qu'encore et toujours à la fiction. Pour leurs spectateurs d'aujourd'hui, ils font cependant moins référence à leurs sources qu'aux êtres de papier qu'ils portent en germe et qui devront leur floraison parfaite à la verve ingénieuse de maints auteurs du XIX$^{e}$ siècle. La Baronne leur est notamment apparue comme une Nana à l'état larvaire tandis que le Chevalier leur a semblé ébaucher les traits d'un Lucien de Rubempré. Croquis allègre des capitalistes forcenés d'un Becque ou d'un Mirbeau, Turcaret les parodie de son côté, par anticipation. La

[321] FATOUVILLE, *Op. Cit.,* pp.131-132.
[322] « *Turcaret,* programme de mise en scène de Guy Rétoré au Théâtre de l'Est parisien », la guilde : centre dramatique national. Côte IET : Hbro52(15)
[323] *Ibidem,* p.2.
[324] SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Turcaret : l'avènement de l'ère bourgeoise », in *Acteurs,* n°44-45, janvier-février 1987, p.8. Côte IET: PA 175

postérité littéraire des personnages campés par Lesage achève ainsi de convaincre leur cynisme d'insignifiance. Conséquence inévitable, la critique journalistique actuelle jauge, dans la quasi-totalité des cas[325], la satire entreprise dans *Turcaret* comme « un peu maigre »[326], voire « terne et endormante »[327]. En effet, « Lesage ne voit pas le *système* ; il est un peu comme certains chroniqueurs qui, dans leur dénonciation des bassesses et des turpitudes de notre époque, ne se soucient jamais d'en dévoiler les causes véritables. De Turcaret, il fait un responsable alors qu'il n'est qu'un alibi»[328]. Certains metteurs en scène s'autorisent de ce sentiment pour « animer »[329] une pièce dont le contenu littéral ne leur semble pas suffire à effaroucher le public contemporain, autrement plus difficile à scandaliser : ce sera le cas d'Yves Gasc. Il saupoudre le cynisme et l'amoralité diffus dans *Turcaret* d'une série d' « épices »[330] propres à énerver les palais blasés des spectateurs d'aujourd'hui :

> « Le lieu de l'action, l'hôtel particulier de l'amie de Turcaret devient une sorte de lupanar. L'amie en question est la maîtresse de l'un de ses valets de chambre. Le jeune premier et un marquis, qui, selon Lesage, courent les dames, deviennent, sous la conduite d'Yves Gasc, un couple d'homosexuels. Ainsi de suite. »[331] .

L'excès même de ce « *lifting »* destiné à actualiser *Turcaret* prouve à quel point cette pièce reste, comme le résumait fort bien Melly Puaux, « à la fois cynique et innocent[e] » tant la « cruauté » qui y est distillée apparaît « joyeuse et sans noirceur »[332]. Le chef d'œuvre dramatique de Lesage demeure une comédie extrêmement insidieuse : tout y est passé au tamis de la suggestion de telle sorte que le rire qu'elle motive ne balaie les fantômes de l'angoisse que pour autoriser la résurgence médiate des spectres du désenchantement. Paradoxes, paradoxes, certes ! Mais *Turcaret* les autorise tous, tant la « terrible indifférence »

---

[325] Une exception notable est constituée par l'article de DUMUR Guy, « De bien franches crapules : Une comédie (française) où tout le monde est méchant : c'est *Turcaret* de Lesage », *Le Nouvel Observateur,* 6-12/02/87. Ce dernier jauge *Turcaret* comme une « comédie d'une méchanceté noire ».

[326] « *Turcaret* de Lesage au T.E.P. » in *Le Monde,* le 19/11/65 in *Dossier de presse sur les représentations de* Turcaret *de Lesage au XX e siècle.* Côte I.E.T : Hbro 191(2)

[327] COURNOT, Michel, « *Turcaret* de Lesage au Théâtre-Français : Un excès de « lifting » », le 23/01/87.

[328] « *Turcaret* : programme de mise en scène de Guy Rétoré ». Dans ce même ordre d'idées, voir également ce que dit Pierre Barrat, *Turcaret* « n'est pas une pièce brechtienne avant la lettre, Lesage ne cherche pas à démontrer un mécanisme » in TEMKINE, Raymonde, « Théâtre de l'Est parisien : *Turcaret* de Lesage : Le goût de la réplique » in *Acteurs* n°75/76, janvier–février 1990, p.46. Côte I.E.T. : PA 218, n°75-76

[329] COURNOT, Michel, *Ibidem.*

[330] COURNOT, Michel, *Op. Cit.*

[331] COURNOT, Michel, *Op. Cit.*

[332] PUAUX, Melly, « *Turcaret* : la terrible indifférence de la légèreté », in *Comédie-Française,* n°156, 15 février 1987, p.10. Côte I.E.T. : PA 83 (156)

recelée dans la « légèreté »[333] de ses mécaniques ingénieuses figure à merveille, à sa manière, la conscience de l'absurde qui mine nos mondes et nos littératures…

## Chapitre troisième
## Du Théâtre Italien au *Légataire universel :* d'une amoralité rieuse à un cynisme révoltant

Des trois dramaturges phares de cette première période de ludisme amoral, Jean-François Regnard (1655-1709) est sans doute celui dont la réception a le plus évolué au fil du temps. Plébiscité à l'aube du XVIII^e^ siècle comme un émule digne du grand maître Molière, il reste encore classé, un siècle plus tard, dans le répertoire théâtral des auteurs du premier ordre –catégorie où ne figuraient ni Marivaux, ni Beaumarchais ! Dans le meilleur des cas, il ne demeure cependant plus, pour les spectateurs d'aujourd'hui, que l'auteur du *Légataire universel.*

La production dramatique de Regnard ne se réduit pourtant pas à cette pièce. Après une vie aventureuse de voyageur intrépide, il se consacre hardiment à la littérature pour meubler, notamment, les longs moments d'oisiveté laissés par sa charge peu absorbante de « conseiller trésorier de France »[334]. Après avoir composé une tragédie, *Sapor,* qui ne sera jamais

[333] *Idem,* p.10.

[334] Pour de plus amples informations sur la biographie de Regnard, voir CALAME Alexandre, *Regnard : sa vie et son œuvre,* Paris, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 1960. Pour une brève introduction à la vie et à l'œuvre de Regnard, consulter notamment, Sylvie CHEVALLEY, *Regnard,*

représentée, il devient un des premiers fournisseurs du Théâtre Italien. Entre 1688 et 1696, la troupe de l'Arlequin-Ghérardi lui doit onze pièces[335], dont quatre écrites en collaboration avec son ami et futur rival Dufresny[336]. Stimulé par le succès de ses comédies italiennes, il se tourne vers la redoutable Comédie-Française à partir de 1694. Il lui fournit d'abord trois petits avatars de *dancourades*: *Attendez-moi sous l'orme* (mai 1694), *La Sérénade* (9 juillet 1694) et *Le Bal* (14 juin 1694)[337]. Le plus souvent, il tente ensuite de se hausser au niveau de la grande comédie de caractère de facture plus classique en créant, notamment, *Le Joueur* (19 décembre 1696), *Le Distrait* (décembre 1697), *Démocrite* (janvier 1700) et *Les Ménechmes* (décembre 1705). Mais il laisse aussi libre cours à sa verve facétieuse en composant *Le Retour imprévu* (février 1700) et *Les Folies amoureuses* (janvier 1704) pour le Théâtre-Français.

Comment expliquer qu'une production dramatique si manifestement protéiforme soit tombée dans l'oubli aujourd'hui ? Comment justifier que le seul *Légataire* fasse exception et continue à être régulièrement monté par les troupes de notre temps ? Principal historien de Regnard et de son théâtre, Alexandre Calame impute sa désaffection au goût du public actuel pour le désespoir qui l'insensibiliserait à des comédies remarquables par leur gaîté[338]. Je proposerais, pour ma part, une explication complémentaire à ce phénomène. L'évolution de la réception des comédies de Regnard épouse *significativement* la propre évolution de son théâtre de la représentation d'une amoralité souriante à celle d'un cynisme susceptible d'être perçu comme révoltant. J'entends bien évidemment celui du *Légataire,* œuvre exceptionnelle dans la production dramatique de son auteur et jusque dans le répertoire théâtral de son temps, par son ouverture hallucinante.

*******

monographie réunissant des textes de Marie-Claude Alasseur, Alexandre Calame, Pierre Mélèse et René Pomeau, Paris, Comédie-Française, 1968.

[335] Regnard donnera successivement au Théâtre Italien *Le Divorce* (mars 1688), *La Descente de Mezzetin aux Enfers* (mars 1689), *Arlequin homme à bonne fortune* (janvier 1690), suivi en mars de *La Critique de l'Homme à bonne fortune, Les Filles errantes* (août 1690), *La Coquette* (janvier 1691) ; puis, en collaboration avec Dufresny ,*Les Chinois* (décembre 1692), suivis de *La Baguette de Vulcain* (janvier 1693). Il écrit, seul, *La Naissance d'Amadis* (février 1694), et, encore avec Dufresny, *La Foire Saint-Germain* (décembre 1695) et *Les Momies d'Egypte* (mai 1696). C'est la dernière pièce qu'ils écriront pour le Théâtre Italien, la troupe étant obligée de s'exiler l'année suivante, suite à l'affaire de *La Fausse Prude.* Voir GHERARDI, Evariste, *Le Théâtre italien,* tome II, *Les comédies italiennes de J. F. Regnard,* Paris, Société des textes français modernes, 1996.

[336] Sur les détails de leur brouille, voir JAMATI Georges, *La Querelle du Joueur : Regnard et Dufresny,* préface d'Edmond Pilon, Paris, Messein, 1936, 158p.

[337] Voir REGNARD, Jean-François, *Attendez-moi sous l'orme, La Sérénade, Le Bal,* textes présentés et annotés par MAZOUER Charles, Genève, Droz, 1991.

[338] CALAME, Alexandre, *Op. Cit.,* p.5.

## 1. En amont du *Légataire :* cynisme et amoralité dans les comédies italiennes et françaises de Regnard

En digne émule de Dancourt et en précurseur de Lesage, Regnard représente la déliquescence des valeurs morales et le triomphe du cynisme, à la fin du règne de Louis XIV. Comme dans les répertoires de ses confrères, l'amoralité mise en scène dans ce théâtre émane de deux raisons complémentaires : l'absence d'instances dispensatrices de valeurs et la corruption des représentants de la Loi.

La méconnaissance de la morale est intimement liée à l'éclatement de la structure familiale représenté dans la majeure partie des comédies de Regnard, qu'elles soient italiennes ou françaises. Sans doute *Le Divorce*[339] fournit-il le témoignage le plus probant de ce phénomène. Regnard y met en scène une machination ourdie par les suivants Mezzetin, Arlequin et Colombine pour obtenir la séparation de biens et de corps d'Isabelle avec son époux Sotinet qu'elle avait, de son propre aveu, « plutôt pris pour [son] homme d'affaires que pour [son] mari »[340]. La réification de cet époux réduit au rôle de coffre fort humain inscrit ce couple dans la pléthore de ceux représentés par Dancourt et Lesage. Transaction financière plus ou moins réussie et satisfaisante[341], le mariage entraîne dans son marasme la famille dont il permet la constitution. Les relations des parents avec leur progéniture sont, elles aussi, souvent marquées par la concurrence des avidités réclamant satisfaction. Dans *La Sérénade,* Valère, avatar inquiétant du Cléante de *L'Avare,* n'hésite pas à encourager le vol de son père et rival ridicule en amour, Grifon. Une fois ce dépouillement accompli -grâce à l'intervention notable de sa promise Léonore qui n'a pas hésité à prêter main-forte à sa suivante dans la mise à sac littérale du vieillard !- Valère soumet sa victime à un chantage fort malhonnête. Transposant hyperboliquement le don du diamant auquel Cléante contraint malicieusement son père Harpagon[342], il n'accepte de montrer, *montrer* seulement et non pas *rendre* le collier dérobé à Grifon, qu'à la condition que celui-ci consente à son mariage. En « dignes

---

[339] REGNARD, Jean-François, *Le Divorce,* comédie représentée pour la première fois le 17 mars 1688, in *Le Théâtre italien,* tome II, *Les comédies italiennes de J.F. Regnard,* textes présentés et annotés par Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1996, pp.31-103.

[340] REGNARD, *Ibidem,* acte II, scène 2, p.64.

[341] Dans sa thèse, Alexandre Calame cite un passage de *La Baguette de Vulcain* qui révèle la dégradation flagrante de l'institution du mariage :

> « [D]ans ce siècle-ci, il n'y a plus de foi à donner, et la communauté ne subsiste que dans les articles du contrat. Un mari n'a rien de commun avec sa femme que le nom et la qualité. Il a sa table seul, son carrosse seul, sa chambre seul. »

Voir CALAME Alexandre, *Op. Cit.,* p.246.

[342] MOLIERE, *L'Avare,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002 ; acte III, scène 7, pp.449-450.

descendants de parents au cœur sec », « les enfants sont prêts à tout pour satisfaire leur désir »[343], conclut pertinemment Charles Mazouer. Comme dans les répertoires de Dancourt et de Lesage, l'amoralité triomphante dans les comédies de Regnard résulte de l'éclatement des familles qui ne doivent plus un semblant de soudure paradoxale qu'à la concurrence des égoïsmes de leurs membres.

Elle provient sans doute autant, si ce n'est davantage, de l'éclipse de l'Église en tant qu'instance garante de moralité. Loin de se soucier du salut de leurs fidèles, les membres du clergé ne servent qu'à grossir la cohorte des petits-maîtres. Dans *La Foire Saint-Germain*, « l'emploi de la concierge d'un abbé consiste à lui faire de la gelée, à bassiner son lit et à le friser tous les soirs »[344]. Voilà qui n'est pas sans rappeler l'abbé galant homme de *L'Eté des coquettes* de Dancourt ! Le clergé représenté dans les répertoires dramatiques de cette époque-là ne se charge guère de dispenser d'hypothétiques valeurs éternelles mais incarne les mœurs de son temps, avec le ridicule en prime !

Dans un tel contexte, l'on ne s'attend guère à ce que les instances chargées de veiller au respect de la loi assurent davantage le rôle qui leur est normalement imparti. Dans le répertoire de Regnard, la justice est effectivement représentée comme la première alliée de la corruption. Le dialogue à travers lequel Nigaudin expose à Colombine l'ordinaire de sa vie d'assesseur en témoigne :

COLOMBINE

« Ah ! monsieur l'assesseur, si vous débrouillez aussi bien un procès que vous savez vous faire jour dans un cœur, que vous êtes un juge éclairé !

NIGAUDIN

Tout franc, mademoiselle, je ne me plains pas de mes lumières, et je vous avoue que j'ai une pénétration d'esprit qui me surprend quelquefois. Je jugeai dernièrement un gros procès à l'audience, dont je n'avais pas entendu un mot.

COLOMBINE

Pas un mot ! et comment avez-vous pu rendre justice ? /

NIGAUDIN

[343] REGNARD, Jean-François, *Op. Cit.,* « Présentation par Charles Mazouer », p.108.
[344] Cité par Alexandre CALAME, *Op. Cit.,* deuxième partie : « Le Théâtre italien », chapitre VI : « L'actualité et les mœurs », p.241.

Bon ! dans tous les procès, il n'y a qu'une routine. L'une des parties m'avait envoyé un carrosse de cent pistoles, et l'autre deux chevaux gris de six cents écus ; vous jugez bien qui avait le bon droit.

COLOMBINE

Oh ! je sais que deux chevaux gris mènent un procès bien rondement.

NIGAUDIN

Ma foi, vous avez raison ; les chevaux entraînèrent le carrosse »[345].

En confiant à Nigaudin la tâche de décrire la « routine » des tribunaux, Regnard dénonce les simulacres de la justice. Pour réelle que soit sa critique de ses représentants véreux, elle ne s'accompagne cependant de nulle acrimonie. L'humour procédant du cynisme langagier de Nigaudin dilue ses malhonnêtetés dans le rire que suscite leur caractérisation. « Parmi les [personnages] de Regnard, il y a cent fripons, et pas un méchant »[346], soulignait déjà Weiss; Nigaudin confirme la pertinence de son observation. Son absence d'équité provient de son goût pour le ludisme. Le nom même qui lui est attribué lui dénie toute intelligence et donc toute créativité dans le cynisme. Personnage léger, mesquin jusque par ses malversations, Nigaudin n'a rien du caractère redoutable des génies procéduriers représentés dans le répertoire de Dufresny ; il demeure « un petit friquet de chicane »[347], totalement dépourvu de l'envergure maléfique de ses sophistes avatars. La satire de la justice et de ses représentants n'est toutefois pas simplement anecdotique ou ludique dans le répertoire de Regnard. Calame en relève de multiples exemples[348] et cette récurrence apparaît en elle-même significative. Déconstruction familiale, désacralisation du clergé et iniquité des représentants de la Loi s'allient et se confortent ainsi pour expliquer l'omniprésence du désarroi moral dans la société mise en scène par notre dramaturge.

La dilution des digues morales promeut divers systèmes de valeur cautionnés par la convention : en alternance ou conjointement avec la quête effrénée de plaisirs, la cupidité détermine l'éthique des personnages de Regnard. Comme ce fut le cas dans les comédies de Dancourt et comme ce le sera dans celles de Lesage, ces derniers rivalisent en ingéniosité dans la recherche constante de divertissements nouveaux. Quand Isabelle du *Divorce* n'a

[345]REGNARD, Jean-François, *La Coquette ou l'Académie des dames,* comédie en trois actes représentée pour la première fois le 17 janvier 1691, in *Comédies du théâtre italien,* texte établi avec une introduction, des notices et des notes par CALAME Alexandre, Genève, Droz, 1981, pp.337-434 ; acte I, scène 6, pp.310-311.

[346].WEISS, Jean-Jacques, *Essais sur l'Histoire de la littérature française,* Paris, Calmann-Lévy, 1891, pp.247-288 ; p.271.

[347] REGNARD, Jean-François, *Op. Cit.*, acte I, scène 7, réplique du Capitaine, p.314.
Un « friquet » est un « moineau des champs ». Cf. *Grand Robert,* tome IV, p.723. Assimiler métaphoriquement Nigaudin à un "friquet" accroît ainsi sa dévalorisation, en soulignant son inconsistance.

[348] CALAME, Alexandre, *Op. Cit.,* pp.240-241.

« plus que deux ou trois plaisirs à prendre dans le reste du jour, [elle est] dans une langueur mortelle ; et [elle s']ennuie presque toujours, dans la crainte qu'[elle a] de [s']ennuyer bientôt »[349]. De son côté, le Vicomte de Fondsec se targue d'un emploi du temps d'homme à bonnes fortunes à peine caricatural[350]. Ces deux personnages constituent de la sorte les dignes modèles de Léonore dans *La Sérénade*[351]. Dépourvue de toute « passion dominante [hormis] celle de ses plaisirs »[352], cet avatar de l'Angélique des *Bourgeoises* :

> « [….] a du goust pour toutes les belles manieres. Elle vend, pour jouer, tout ce qu'elle a ; elle met ses nippes en gages pour aller à l'Opéra et à la Comédie ; elle court le Bal sept fois la semaine seulement ; elle fesse son vin de Champagne à merveille, et, sur la fin du repas elle devient fort tendre»[353].

De nombreux personnages des comédies italiennes et françaises de Regnard brillent ainsi par leur désinvolture. Le monde leur semble un théâtre : ils se grisent de ses plaisirs et s'y donnent en spectacle. Indifférents à l'avenir, ils vivent dans le présent itératif de leurs temps de représentations successives. Personnages épris d'intensité, ils ne savourent aucun divertissement particulier mais s'étourdissent par conformisme et hantise de l'ennui. Nul hasard si, dans la tirade de sa suivante, Léonor se transforme en non-personne ; la progression à thème constant souligne sa réification par le rôle qu'elle croit jouer. Comme pour les personnages de Dancourt, le culte de la mode se substitue aux considérations morales.

Les personnages de Regnard y renoncent conjointement pour sauvegarder leur intérêt personnel. Par delà leur culte du divertissement, leur égocentrisme transparaît dans leur âpreté au gain. Les comédies italiennes de Regnard en offrent un exemple frappant par le biais du Vicomte de Bergamotte[354]. Cette caricature burlesque du Moncade de Baron est « homme à bonnes fortunes » dans les deux sens du terme : grâce à la munificence des dames qui entretiennent en lui un gigolo chéri et fêté –ou fêté et donc chéri !- et grâce aux multiples vols qu'il ne cesse de commettre, en digne fripon honoraire transmué en fripon honoré. Cette

[349] REGNARD, *Le Divorce,* acte II, scène 3, p.70.
[350] REGNARD, *Ibidem,* acte II, scène 3, p.69. Tirade d'Arlequin, vicomte de Fondsec.
[351] REGNARD, *La Sérénade,* comédie représentée pour la première fois le 3 juillet 1694, in *Attendez-moi sous l'orme, la Sérénade et le Bal,* textes présentés, établis et annotés par Charles Mazouer, Genève, Droz, 1991, pp.103-180.
[352] DANCOURT, Florent Carton, *Les Bourgeoises à la mode,* représentée pour la première fois le 13 Novembre 1692, acte premier, scène 5, p. 198. Réplique de Lisette.
[353] REGNARD, *Op. Cit.,* scène XI, p.158
[354] REGNARD, Jean-François, *Arlequin homme à bonnes fortunes,* comédie représentée pour la première fois le 10 janvier 1690, in GHERARDI, Evariste, *Le Théâtre italien,* tome II, *les comédies italiennes de J. F. Regnard,* Paris, Société des textes français modernes, 1996, pp.149-210.

double dimension du Vicomte se manifeste, dès le début de la pièce, par les confidences qu'il fait à son double inverse, Mezzetin :

> « Ce n'est point pour te quereller, Mezzetin, que je t'éveille de si bon matin ; c'est seulement pour te dire que toutes ces bonnes fortunes me donnent fort à penser. A l'égard de celles qui me viennent par les présents que l'on m'envoie de toutes parts, passe ; mais pour celles que nous faisons en volant des montres, en enfonçant des boutiques, et en coupant des bourses, ma foi, j'ai peur que toutes ces bonnes fortunes-là ne nous fassent faire notre mauvaise fortune à la Grève»[355].

Bergamotte condense deux types théâtraux distincts : celui du petit maître et celui d'Arlequin, valet balourd et voleur. Non sans démesure, il cumule les diverses voies empruntées pour s'enrichir, dans les répertoires de ce temps-là, et se transmue, à ce titre, en vivante allégorie de la chasse à l'argent.

Personnage des comédies françaises de Regnard, le Chevalier Valère[356] présente l'intérêt de conjuguer une soif inextinguible de gains à une recherche non moins frénétique de plaisirs. Il s'adonne au jeu, non tant par passion[357], que séduit par l'enrichissement mirobolant[358] qu'il promet et par le désir de frayer avec le monde interlope des noctambules qu'il permet de réunir. Son apologie extatique de la condition du joueur prouve son attachement aux avantages que cet état procure :

> « Il n'est point dans le monde un état plus aimable
> Que celuy d'un joüeur. Sa vie est agreable ;

[355] REGNARD, *Ibidem,* scène 1, « scène des robes de chambre », p.156.

[356] REGNARD, Jean-François, *Le Joueur,* comédie en cinq actes et en vers représentée pour la première fois le 19 décembre 1696, texte présenté et annoté par John DUNKLEY, Genève, Droz, 1986, pp.71-216.

[357] Le Chevalier Valère dans la pièce de Regnard constitue moins un joueur typique qu'un petit maître. C'est d'ailleurs ainsi que la suivante Nérine le dépeint à la scène 2 de l'acte I, pp.79-80 :

> « Ne verray-je jamais les femmes détrompées
> De ces colifichets, de ces fades poupées /
> Qui n'ont pour imposer, qu'un grand air débraillé,
> Un nez de tous costez de tabac barboüillé,
> Une lévre qu'on mord pour rendre plus vermeille,
> Un chapeau chifonné qui tombe sur l'oreille,
> Une longue stinkerque à replis tortueux,
> Un haut de chausses bas, prest à tomber sous eux,
> Qui faisant le gros dos, la main dans la ceinture,
> Viennent, pour tout mérite, étaler leur figure ? »

Dans son étude sur Regnard, Weiss avait aussi souligné que si le dramaturge avait voulu faire le portrait d'un joueur typique, il aurait fait de Valère un chef de famille pour envisager les désagréments du jeu dans leurs pleines implications. Voir WEISS, *Op. Cit.,* p.265.

En décrivant la ruine familiale causée par la passion de Galet pour le jeu, Regnard brosse un portait plus éloquent dans *La Satyre contre les maris* Voir REGNARD, Jean-François, *Les Œuvres de Mr. Regnard,* publiées par D'Alençon, tome V, Paris, Veuve Ribou, 1731, pp.221-222. Côte B.N. : YF-3732

[358]C'est aussi l'opinion du spécialiste de Regnard, Alexandre Calame : « Ce qu[e Valère] aime dans le jeu ce n'est pas l'émotion qu'il donne, c'est la richesse qu'il procure ». Voir CALAME, *Op. Cit.,* p.285.

Ses jours sont enchaînez par des plaisirs nouveaux :
Comedie, opera, bonne chere, cadeaux.
Il traîne en tous les lieux la joye et l'abondance ;
On voit regner sur luy l'air de magnificence :
Tabatieres, bijoux ; sa poche est un tresor.
Sous ses heureuses mains, le cuivre devient or »[359].

Dans la bouche émerveillée du Chevalier Valère, la vie du joueur se pare des attributs d'un véritable éden. Il en accumule les agréments avec délectation avant de transmuer le brelandier en alchimiste: « sa poche est un trésor/ Sous ses heureuses mains, le cuivre devient or ». Le jeu permet à Valère de se rêver Crésus. S'il privilégie ce moyen de faire fortune, c'est pour sa facilité et sa munificence. Il lui apparaît potentiellement plus rentable qu'Angélique : le « mouvement de balancier »[360] évoqué par Calame pour caractériser l'oscillation de Valère entre le brelan et sa maîtresse ne traduit pas son hésitation entre deux passions mais entre une source possible de gains énormes et une origine de revenus réguliers et sûrs. A ses yeux, Angélique demeure une solution subsidiaire. Craignant qu'elle ne vienne à lui manquer, il envisage d'ailleurs de lui substituer sa sœur, la Comtesse. Incarnation caricaturale des mœurs du temps, le Chevalier Valère s'inscrit donc manifestement dans la lignée des joueuses de Dancourt : leur engouement pour le jeu procède de leur hédonisme forcené et de leur âpreté au gain. La morale, dans un semblable contexte, ne saurait qu'être occultée au profit d'une éthique de vie prescrivant, comme un devoir, la tyrannie des appétits égoïstes.

Mais, si amoraux que paraissent la plupart des personnages de Regnard, ils se différencient les uns des autres par leur degré plus ou moins grand de cynisme. Alors que les maîtres campés dans le théâtre de notre dramaturge s'apparentent, généralement, aux démons à petit pied de Dancourt ; les valets qu'il met en scène annoncent les chenapans lesagiens par l'insouciance de leur cynisme résolument agi. Dans la majeure partie des comédies italiennes et françaises de Regnard avant *Le Légataire,* le cynisme des maîtres se cantonne, en effet, dans leur verdeur langagière. Angélique fustige, ainsi, la Comtesse, qui compte sur ses grâces désuètes pour lui dérober les suffrages du Joueur :

« Après un si long temps de pleine jouissance,
Vos attraits sont à vous sans contestation.
[….]
Et je voy bien qu'il n'est pas impossible

[359] REGNARD, *Op. Cit.,* acte III, scène 5, p.151.
[360] CALAME, *Op. Cit.,* p.287.

Que Valère pour vous ait eu le cœur sensible.

L'or est d'un grand secours pour achetter un cœur ;

Ce métal en amour est un grand seducteur »[361].

En raillant la prétention de sa sœur à la beauté et à l'amour, Angélique semble, de prime abord, singulièrement cruelle. Mais cette impression ne manque pas de se dissiper si l'on considère qu'elle est produite par un personnage sincèrement épris, exaspéré par toute éventuelle rivalité, et qu'elle ne s'accompagne d'aucun acte de nuisance effective. Angélique borne son agressivité à l'agression langagière pour manifester indirectement son don de la réplique.

La majeure partie des maîtres mis en scène par Regnard s'avèrent bien plus scrupuleux dans leurs actions que leurs propos ne le présagent parce qu'ils demeurent doublement aliénés : par la convention, qui se substitue à la morale pour régir leurs actes, et, dans certains cas, par leur incapacité à s'assumer comme fripon. Le Chevalier Ménechme[362] est notamment paralysé par ses scrupules. Après s'être réjoui de l'aubaine d'exploiter sa ressemblance avec son jumeau pour le plumer, il se montre infiniment plus timoré, comme le prouve son dialogue avec son valet :

LE CHEVALIER

« Nous ferons tête à tout, & de cette avanture

Je conçois dans mon cœur un favorable augure.

VALENTIN

Soixante mille écus nous feroient grand besoin.

LE CHEVALIER

Il faut, pour les avoir, employer nôtre soin.

Ils sont à moi, du moins, tout autant qu'à mon frere,

Mais il faut déterrer le frere & le Notaire »[363].

Le Chevalier Ménchme s'efforce de fuir sa propre lucidité. La justification de son acte de spoliation ne saurait s'expliquer par la nécessité d'en convaincre Valentin. Cela reviendrait à prêcher un converti ! Le Chevalier s'adresse en réalité à lui-même : il recourt à la mauvaise foi pour se dissimuler l'iniquité de son entreprise. Il n'ignore pas, au fond, que son action le transforme en voleur mais s'avouer qu'il l'est lui est insupportable. Aussi biaise-t-il avec sa conscience de lui-même pour l'empêcher d'affleurer : il se tapit derrière le « nous » qui l'unit

[361] REGNARD, *Le Joueur,* acte II, scène 2, p. 112

[362] REGNARD, Jean-François, *Les Ménechmes,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 4 décembre 1705, in *Les Œuvres de M. Regnard,* tome IV, publié par D'Alençon, Paris, Pierre Jaques Ribou, 1731, pp.119-242. Côte B.N. : YF-3731.

[363] REGNARD, *Ibidem,* acte I, scène 2, p.145.

symboliquement à Valentin et, par un retournement spectaculaire, il transmue son complot pour s'approprier l'héritage de son frère en acte de justice suprême. Ce mensonge à soi sur soi révèle l'inaptitude du Chevalier à la friponnerie. Il constitue un parfait avatar des petits maîtres du théâtre de Dancourt dont il se démarque, toutefois, par une caractéristique paradoxale : la difficulté à assumer son absence d'envergure maléfique, que sous-entend cette confidence : « J'ai de tromper mon frere au fond quelque scrupule »[364]. Le Chevalier rougit manifestement de ses propres réticences à tromper Ménechme.

La modération du nom « scrupule » par l'adverbe « quelque » et l'adjonction du groupe prépositionnel « au fond » soulignent sa réticence à avouer sa pusillanimité. Le Chevalier Ménechme s'empêtre dans la contradiction : il n'assume pas sa fourberie mais répugne tout autant à manifester une honnêteté incongrue. La réponse de Valentin expliquera, en partie, les « scrupules » que son maître refoule : si celui-ci hésite à s'en targuer, c'est pour ne pas être suspecté de « délicatesse & vaine & ridicule »[365]. Contrairement à son valet qui ne se laisse nullement réduire aux rôles que la société lui impose, le maître se laisse complètement aliéner par l'image qu'il entend renvoyer de lui-même. Dans son contexte social, l'amoralité étant de règle, la manifestation d'une quelconque conscience morale expose aux quolibets et ne saurait donc se faire sans atermoiements. Le Chevalier Ménechme témoigne à cet égard d'une tendance générale des maîtres mis en scène par Regnard : leur difficulté à se délester du faix de l'opinion publique.

Un personnage des comédies italiennes de notre dramaturge se confronte à un dilemme comparable : il s'agit d'Isabelle dans *Le Divorce*. Son dessein de se séparer de corps et de biens avec son mari Sotinet lui inspire, en effet, moult réticences :

> « En vérité, Colombine, j'ai eu bien de la peine à me résoudre à ce que tu as voulu. On va me tympaniser par la ville, et je vais donner la comédie à tout Paris.
>
> [….]
>
> Il fallait donc, Colombine, que j'apprisse de longue main à mépriser, comme ces femmes dont tu me parles, les chimères et les fantômes de réputation et d'honneur qui font peur aux esprits/ simples comme le mien. Je conviens, avec toi, qu'il y a beaucoup d'honnêtes femmes qui sont lasses de leur métier et de leur mari ; mais du moins elles n'en

[364] REGNARD, *Op. Cit.,* acte II, scène 1, p.158.
[365] *Idem.*

> instruisent pas la ville par la bouche d'un avocat, et ne se font point déclarer fieffés coquettes par arrêt de la cour »[366].

Isabelle n'est cynique que dans les limites étroites que sa soumission à la caution publique lui laisse. Son cynisme est condamné à une superficialité inévitable puisqu'il se borne à substituer au joug de la morale celui du qu'en dira-t-on. Son degré d'aliénation est tel qu'elle s'avère incapable de s'affranchir du diktat de la Convention, quoiqu'elle soit consciente du caractère chimérique et fantomatique de ses préceptes ! Isabelle se spolie de toute liberté et renonce à se concevoir pour assumer sa réification. Se transmuant en marionnette de sa suivante, elle délègue à Colombine la responsabilité des actes qu'elle n'ose pas prendre. Celle-ci s'en empare avec allégresse car elle oppose à la mauvaise foi de sa maîtresse un cynisme résolument pensé et agi. Alors que le cynisme d'Isabelle reste aussi « appris » que factice, celui de Colombine procède de son affranchissement par rapport à tous systèmes de valeurs et émane de sa confiance en la capacité du sujet à se voir glorifier par autrui, pourvu qu'il sache prendre le risque de sa différence :

> « Ah ! vraiment, nous y voilà ! on va vous tympaniser ! Eh ! mort non pas de ma vie, c'est vous éterniser que de faire un coup d'éclat comme celui-là ! Dites-moi, je vous prie, aurait-on tant d'empressement à lire l'histoire galante de certaines femmes, si une séparation ne les avait rendues célèbres ? Saurait-on la magnificence de Madame Lycidas, en justaucorps de soixante pistoles, les discrétions qu'elle perd avec son galant, si elle n'avait pas plaidé contre son mari ? et l'on n'aurait jamais connu tout l'esprit d'Artémise sans ses lettres, qui ont été produites à l'audience. Je vous le dis, madame, il n'y a rien de tel que de bien débuter dans le monde, et voilà le plus court chemin. On avance plus par là en un jour d'audience qu'en vingt années de galanterie ; et vous me remercierez dans peu des bons avis que je vous donne »[367].

Par le caractère profondément libertaire du cynisme qu'elle professe, Colombine[368] préfigure l'anarchisme des valets lesagiens d'autant mieux qu'elle ne se borne pas à se gausser ostentatoirement de ce à quoi elle se soumet en son for intérieur : ses actes reflètent ses propos. Elle n'hésite pas à servir la mauvaise foi d'Isabelle en assumant à sa place la

[366] REGNARD, *Le Divorce,* acte III, scène 3, pp.80-81.
[367] REGNARD, *Ibidem,* acte III, scène 3, p.80.
[368] C'est également, et peut-être davantage, le cas des *zannis* : Arlequin et Mezzetin. Voir, notamment, CARRAL Jacques, *Les procédés comiques dans le théâtre de Regnard,* Mémoire de Maîtrise, dirigé par M. le Professeur Jacques Scherer, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Paris, Novembre 1968. Côte I.E.T. : D 138

responsabilité et la conduite de l'intrigue qui aboutit au divorce de sa maîtresse avec Sotinet. Dans la majeure partie de ses comédies, Regnard représente ainsi un cynisme à deux vitesses. Timoré, se résorbant en provocations langagières stériles, celui des maîtres les inscrit dans la continuité des freluquets de Dancourt. Nihiliste par les propos qui l'expriment et les actes qu'il inspire, celui des valets annonce les audaces des meneurs de jeu lesagiens. Il semblerait donc que, par sa représentation du cynisme et de l'amoralité avant *Le Légataire*, le théâtre de Regnard se situe à mi-chemin des productions dramatiques de Dancourt et de Lesage.

L'étude de l'ensemble de ce répertoire incite, cependant, à nuancer cette interprétation. Les comédies de Regnard brillent par leur diversité. Même si la plupart de ses pièces mettent en scène un cynisme duel, superficiel pour les maîtres et superlatif pour leurs valets, certaines d'entre elles occultent ces divergences. C'est le cas, en particulier, de *La Sérénade.* Dans cette comédie, maîtres et valets rivalisent en manifestations d'un cynisme extrême. Leur goût de la réplique ne me semble pas les réduire au rôle de faiseurs de bons mots, comme c'est le cas pour les personnages de Dancourt. Marine manifeste notamment un fiel indéniable dans son dialogue avec Grifon:

MR GRIFON

« […] Dis-moy un peu en confidence : quelle sorte de caractère est-ce que Leonore ? Et que faudroit-il que je fisse pour luy plaire ?

MARINE

Vous n'avez qu'à mourir, Monsieur ; c'est le plus grand plaisir que vous luy puissiez faire »[369].

En vertu d'un principe ultérieurement caractéristique du discours marivaudien, la suivante réplique davantage « sur le mot que sur la chose ». Entre l'intention somme toute positive ou, tout au moins, conciliante de Grifon et la profonde violence de la répartie de Marine se révèle cependant un tel décalage que le spectateur, interloqué, en reste pantois. Il est d'autant moins enclin à interpréter la crudité extrême de cette réplique comme l'inoffensif témoignage d'une impudence langagière que la plupart des personnages de la pièce joignent à l'agressivité verbale, l'agression effective.

Maîtres et valets mis en scène dans *La Sérénade* se salissent pareillement les mains : le binôme Valère/Scapin assisté du couple Léonore/Marine concertent et exécutent le dépouillement du vieillard Grifon. Absolument dénuée de scrupules, Léonore constitue le parfait *alter ego* en fourberie de sa suivante. Aussi Marine n'hésite-elle pas à solliciter son

[369] REGNARD, *La Sérénade,* scène XI, p.157.

aide lorsque le besoin de recruter des « fille[s] [propres] à travailler de nuit »[370] se fait sentir. Elle ne se trouve d'ailleurs pas mal adressée puisque Léonore lui prête hardiment main forte dans la mise à sac du vieillard à la fin de la pièce. La lourde charge suggestive de l'expression qui renvoie aux voleuses donne, au reste, à penser que les comploteuses n'en étaient certes pas à leur coup d'essai : suivante et maîtresse se seraient déjà acoquinées dans bien d'autres périlleuses entreprises ! Par le caractère absolu du cynisme qui y est représenté, *La Sérénade* de Regnard se distingue ainsi tout à fait des productions théâtrales de Dancourt. Elle anticipe davantage le répertoire lesagien, en particulier *Turcaret*, qu'elle me semble éclipser cependant par le degré de cynisme qui y est représenté et l'absence totale –et caricaturale- d'états d'âme de ses personnages, qu'ils soient maîtres ou valets.

A l'inverse de cette pièce, d'autres comédies de Regnard se distinguent de la production des chantres du ludisme par le refus de se borner à représenter l'amoralité. Dans *Le Joueur,* notamment, le cynisme inconsistant du personnage éponyme trouve son contrepoint dans le caractère chevaleresque de Dorante, rival heureux du Chevalier Valère, qu'Alexandre Calame a pu qualifier de « parfait homme du monde, un peu héros de roman »[371]. De même, la cupidité taraudante de Nérine soucieuse d'apparier sa maîtresse Angélique en fonction de ses petits intérêts est compensée par le dévouement d'Hector qui, malgré sa maltraitance et son exploitation, voue de l'affection à son maître. Alors que Dancourt et Lesage se font de la peinture de l'amoralité une obsession, Regnard multiplie les contrastes entre ses gredins et des personnages porteurs de valeurs positives. Il recourt ainsi à un procédé caractéristique de la dramaturgie de Dufresny et anticipe les doubles inverses mis en scène par Destouches.

Dans quelques pièces de son répertoire français, Regnard embrasse le réel dans sa totalité et sa pleine complexité disparate et s'inscrit donc, plus spécifiquement, dans la lignée moliéresque. Mais ce n'est que pour mieux s'en démarquer par son refus de corriger les mœurs en riant. A l'image de l'auteur des *Enfans de Paris,* il élabore une satire de la moralisation dans *Démocrite.* A travers le personnage éponyme de cette comédie, Regnard met en scène un intarissable contempteur du genre humain dont la passion pour la jeune Criséis génère le ridicule et la duplicité. Mû par ses sentiments, celui-ci tente en effet d'entraver le couronnement de l'amour du roi Agélas pour la jeune fille. Pour inciter son pseudo père, Thaler, à quitter la Cour, il s'efforce de le convaincre que le souverain ne saurait vouloir épouser une paysanne, mais seulement attenter à sa vertu. En bonne logique comique,

[370] REGNARD, *Ibidem,* scène XIII, p.164. Réplique de Scapin.
[371] CALAME, *Op. Cit.,* p.287.

les manigances du philosophe amoureux échouent. Irrémédiablement convaincu de ridicule, Démocrite tire lui-même la morale de sa déconfiture :

« [...] je comprends bien que tout homme, en un mot,
Est, sans m'en excepter, l'animal le plus sot »[372].

Illustrant sa sentence par le résumé de sa situation à l'acte suivant, il se révèle le double symbolique d'un Regnard, qui étend sa dérision jusqu'à son art d'écrire :

« Dieux ! que fais-je ? Où m'emporte une indigne tendresse !
Suis-je donc Démocrite ? et quelle est ma foiblesse !
Pendant que je suis seul, laissons agir mon cœur,
Et tirons le rideau qui cache mon ardeur.
Depuis assez long-temps, mon rire satirique
Sur les autres répand une bile cynique:
Je veux, sans nuls témoins, rire à présent de moi ;
Il ne faut point ailleurs aller chercher de quoi »[373].

Les déboires de Démocrite constituent la plus grande leçon de tolérance qu'il pouvait recevoir. Alors qu'il se croyait exempt de travers et s'autorisait de sa perfection illusoire pour critiquer autrui sans trêve ni répit, il apprend à ses dépens l'humilité d'être humain. L'imperfection inhérente à l'humanité discrédite la prétention à s'ériger en faiseur de remontrances comme ridicule, voire odieuse. Le « rire satirique » de Démocrite ne « répand une bile cynique » sur les autres que parce qu'il le transmue en une sorte de chien, mordant par les traits de sa féroce satire quiconque s'aventure à proximité de sa gueule[374]. La dérision démocritéenne révèle ses profondes accointances avec la raillerie *kunique.* Lorsqu'il parachève son périple en finissant par se mordre lui-même, le philosophe abdéritain s'en prend donc à son alter ego aussi : Diogène, l'ascète de Sinope. En orchestrant le crépuscule de ces idoles mythiques, Regnard sape, ainsi, les fondements de l'idéalisme moral et libère le rire de toute visée pédagogique pour lui rendre sa merveilleuse gratuité.

---

[372] REGNARD, *Démocrite,* comédie représentée en 1700, in *Les Œuvres de M. Regnard,* tome III, Paris, Veuve Ribou, 1731, pp.219-324 ; acte III, scène V, p.285.
[373] REGNARD, *Ibidem.,* acte IV, scène IV, p.295.
[374] Rappelons-le, le sens étymologique de l'adjectif « cynique » emprunté au latin *cynicus,* lequel est la transcription du grec *kunikas,* est « qui concerne le chien ». Voir *Dictionnaire historique de la langue française,* sous la direction d'Alain Rey, p.547.
Voir, aussi et surtout, *Le Dictionnaire de Trévoux,* tome I, p.806 :

> CYNIQUE : adj. m. f. « On appelle spasme ou convulsion cynique, une convulsion particulière des muscles maxillaires qui tirent de côté la bouche, le nez & l'œil, & par conséquent la moitié du visage. On la nomme aussi contorsion de bouche canin. Il vient de chien parce que cette contorsion imite la contorsion de gueule que les chiens font quand ils sont irrités ».

Notre dramaturge justifie sa posture dans ses *Epîtres.* A l'image du philosophe qu'il met en scène, il substitue le rire *cathartique* à la correction des mœurs parce que l'homme lui semble se définir par sa folie :

« Mais enfin, puisqu'ici, tous les hommes sont fous,
Ce n'est pas un grand mal, hurlons avec les loups »[375].

Si le « cynique mitigé »[376] qu'est Regnard dédaigne farouchement de se faire prédicateur, c'est aussi et surtout parce qu'il se double d'un « sceptique dangereux »[377]. Voyageur insatiable, ses multiples pérégrinations l'ont doté d'une âpre conscience de la relativité des valeurs morales[378]. Il s'en explique abondamment dans sa cinquième Épître :

« Le bien dont nous parlons n'est-il pas d'une essence ?
Qui ne prend que de soi toute son excellence,
Qui recherché de tous, & toûjours précieux /
N'emprunte sa valeur ni du temps ni des lieux,
Le mal est d'autre part, ce qu'une voix tacite
Nous dit être mauvais, & que chacun évite.
Or, dis-moi quelle chose est d'un goût général,
Ici bas reconnuë ou pour bien ou pour mal.
Chaque peuple à son gré conduit par ses caprices,
N'a-t-il pas ordonné des vertus & des vices ?
Et sans de la raison écouter trop la voix,
Ce qui fut mal en soi fut fait bien par les Loix.

[375] REGNARD, *Diverses Epîtres,* in *Les Œuvres de M. Regnard,* tome V, Paris, Veuve Ribou, 1731, pp.165-214 ; « Epître VI », p.200.
[376] REGNARD, *Op.Cit.,* « Epître V », p.192.
[377] REGNARD, *Op. Cit.,* « Epître V», p.192.
[378] Regnard avance, notamment cette preuve frappante de la nécessité de relativiser :

« [….] à nous voir nous sommes les seuls sages,
Rien ne fut mieux conçû que nos Loix, nos usages ;
Il est vrai, mais bien-tôt, par de bonnes raisons,
L'Indien va nous placer aux Petites - Maisons.
En effet, dira-t'il, quelle fureur extrême/
De mettre en terre un corps qu'on chérit que l'on aime,
Pour être indignement la pâture des vers,
Qu'avec plus de raison en cent ragoûts divers
Le fils mangeant le pere, il lui rend en partie
Ce qu'il reçût de lui quand il vint à la vie,
Et ranimant sa chair & réchauffant son sang,
Il lui fait de son corps un Sépulcre vivant.
Quelle horreur ne font pas ces sentimens bizarres ?
Mais pourtant dans ces lieux si cruels, si barbares,
Nous-mêmes nous passons pour des gens sans-amour,
Ingrats, dénaturez & peu dignes du jour ».

Pour de plus amples informations sur les voyages accomplis par Regnard, voir la thèse d'Alexandre Calame, *Op. Cit.,* pp.33-44 et pp.103-112.

Chacun dans ses erreurs ou fâcheux ou commodes
S'établit une Loi purement à sa mode »[379].

Regnard nie aussi bien l'existence d'un bien absolu et intemporel que celui d'une hypothétique conscience morale. Il s'autorise de la divergence des législations en fonction de l'espace et du temps pour décréter le caractère arbitraire, voire profondément absurde de toutes distinctions entre vices et vertus. Voyageur chevronné, notre moraliste se fait l'écho de Montaigne et de Pascal, en affirmant « que le bien et le mal n'est qu'en opinion »[380]. Entièrement dépourvu de la sérénité nécessaire à la direction des consciences, il ne s'y risque donc pas et se borne à représenter des personnages qui reflètent, en définitive, son propre désarroi moral.

Même si le créateur et les créatures de ce répertoire rivalisent en manifestations de scepticisme moral, leur absence quasi absolue de repères et de digues inquiète encore moins ses spectateurs que ne le fit l'amoralité des productions de Dancourt et le cynisme consacré par le théâtre lesagien. Rire, fantaisie et théâtralité anesthésient efficacement velléités de craintes et tentations de réflexion. Selon le mot heureux de Charles Mazouer, Regnard s'ingénie, avec succès, à « rendre le monde habitable en le transposant en comédie joyeuse »[381]. Ce jugement s'applique particulièrement à son répertoire italien. Dans ce théâtre, la crudité langagière extrême des *zannis* est à l'origine d'un comique efficace que décuplent leurs multiples *lazzis* et le burlesque fréquent des manigances qu'ils élaborent. La critique que recèlent les portraits charges de Regnard est donc estompée par le rire. Mais elle est aussi atténuée par le jeu des allusions intertextuelles : « les traits de mœurs qu'on trouve dans le Théâtre italien sont très souvent inspirés davantage des œuvres de la Comédie Française, et particulièrement de Molière, de Champmeslé, de Baron et de Dancourt que d'une observation directe»[382]. Nous l'avons vu : le Vicomte de Bergamotte caricaturise, notamment, le Moncade de Baron et le Chevalier de Villefontaine de Dancourt. Cette appréhension de la réalité à travers le prisme des fictions dramatiques permet aux personnages de ce répertoire de gagner en légèreté ce qu'ils perdent en profondeur. Leur inconsistance dilue leur portée satirique ; ils

[379] REGNARD, *Op. Cit.,* « Epître V », pp.192-193.
[380] Regnard précise sa pensée dans sa cinquième « Epître », p.192 :
« Sceptique dangereux je dis plus, & j'avance
Que le bien & le mal n'est qu'en l'opinion ;
Que faire l'un ou l'autre est faire une action
Que la Loi seulement deffend ou rend licite
Et qui ne porte en sui ni crime ni mérite,
Que l'un dans l'autre enfin est si fort confondu,
Que le bien est un mal, le crime une vertu ».
[381] MAZOUER, Charles, « Introduction », in *Le Légataire universel suivi de la critique du Légataire,* Genève, Droz, 1994, p.22.
[382] CALAME, Alexandre, *Op. Cit.,* p.240.

restent des rôles, des *tipi fissi* dont la seule existence est théâtrale. L'univers des comédies italiennes s'écarte d'autant mieux du réel qu'il se définit, au reste, par sa fantaisie. La critique des financiers entreprise dans *La descente de Mezzetin aux Enfers*[383] est ainsi singulièrement estompée par le contexte merveilleux où elle s'élabore : l'Enfer mythologique de Pluton et Prospérine !

Si le comique profond, la théâtralité et l'irréalité du répertoire italien de Regnard neutralisent les craintes qu'aurait pu inspirer la représentation de l'amoralité ; la représentation du cynisme ne trouble pas davantage les spectateurs de son théâtre français. Ses œuvres restent, en effet, marquées par ce qu'Attinger qualifie d'«esprit de la Commedia dell'arte »[384]. Adaptation libre des *Menaechmi* de Plaute[385], *Les Ménechmes* se déroule notamment dans le contexte lointain d'une fantaisiste Athènes. Regnard y représente un détournement réussi d'héritage : le Chevalier Ménechme profite de sa confusion avec son jumeau pour le frustrer de son legs. Mais, lorsqu'au dénouement, il dévoile lui-même sa friponnerie aux autres personnages, aucun d'entre eux ne lui en fait reproche. Le Notaire lui-même s'en lave les mains. Il estime avoir rempli le dû de sa charge, à partir du moment où il a transmis l'héritage de l'oncle : peu lui importe à qui[386] ! Suprême ironie de situation : le voleur va jusqu'à se présenter comme un bienfaiteur, sans qu'aucun personnage y trouve à redire. La victime même de sa spoliation, son frère, avalise le tort qu'elle a subi. A aucun moment, il ne parle de traîner son jumeau devant les tribunaux et s'estime trop heureux que ce dernier lui restitue la moitié de la somme détournée. Ses embrassades manifestent sa joie ; « à ce geste généreux [il] reconnaît son frère »[387] et il pousse la complaisance au point d'épouser la désuète Araminte à sa place et de le laisser convoler en justes noces avec sa jeune promise en prime ! Ce dénouement baigné d'irréalité sape à un point tel la distinction du juste et de l'injuste que le spectateur ne saurait songer à s'en offusquer. Ses personnages ne motivent

---

[383] REGNARD, *La descente de Mezzetin aux Enfers,* comédie représentée pour la première fois le 5 mai 1689, in Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien,* tome II, *les comédies italiennes de J. F. Regnard,* Paris, Société des textes français modernes, 1996, pp.105-145.

[384] ATTINGER, Gustave, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français,* Genève, Slatkine Reprints, 1993, 489p.

[385] PLAUTE, *Menaechmi, Mercator, Miles Gloriosus,* texte établi et traduit par ERNOUT, Alfred, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1936, pp.7-85

[386] Le Notaire Robertin justifie la malversation à laquelle il se prête d'une manière pour le moins singulière :

> « Je n'ai rien fait de mal dans toute cette affaire,
> *Et j'ai du Testament suivi l'intention* :
> Il laisse à son neveu cette succession :
> Monsieur l'est comme vous, vous n'avez rien à dire. »

REGNARD, *Les Ménechmes,* acte V, scène dernière, p.240.

[387] REGNARD, *Les Ménechmes,* Acte V, scène dernière, p.240.

aucune collusion possible avec leur public: ils restent des types caricaturaux qui n'entretiennent un rapport avec le réel qu'à travers la médiation du littéraire.

Même si d'autres comédies françaises de Regnard ne paraissent pas si irréalistes que *Les Ménechmes* et reflètent plus clairement « les mœurs du temps »[388], la représentation du cynisme s'y trouve aussi euphémisée par un constant parti pris de légèreté. Dans *Le Joueur*, l'amoralité manifestée par le personnage éponyme se dissout, ainsi, dans son inconsistance de freluquet. A ce niveau, il s'écarte autant de la Joueuse de Dufresny[389] que du Béverlei de Saurin[390]. Mme Orgon pourrait stimuler la hargne du spectateur par son indignité maternelle[391]. Béverlei pourrait motiver sa compassion : malgré son amour pour sa famille, il la ruine avant de se suicider. L'amoralité du Chevalier Valère ne suscite, au contraire, ni dégoût, ni commisération. Elle n'inspire qu'un seul et unique sentiment : l'indulgence amusée. Deux aspects fondamentaux distinguent en effet le Chevalier des autres avatars de la furie joueuse : sa situation familiale et la manière dont il incarne son dysfonctionnement. Alors que Mme Orgon et Béverlei sont des chefs de famille, le personnage de Regnard est célibataire. Il ne gère pas sa fortune personnelle puisque son père, Géronte, est vivant. Les pertes au jeu que provoque son âpreté au gain ne l'affectent donc que superficiellement ; elles ne sauraient ni le ruiner, ni nuire aux êtres qui vivent sous sa dépendance, comme ce sera plus ou moins le cas pour les autres personnages. Par ailleurs, si Béverlei et, dans une certaine mesure, Mme Orgon sont complètement dominés par leur passion pour le jeu ; cette passion ne les résume pas. Elle ne provoque leurs multiples remords que parce qu'elle est contrebalancée par un attachement presque aussi profond : l'amour conjugal et paternel pour le premier et l'amour maternel pour la seconde. Le Chevalier n'a guère de ses hésitations. Comme nous l'avons déjà vu, son attachement pour Angélique est essentiellement motivé par le souci de s'assurer un établissement rentable. Il ne s'en préoccupe d'ailleurs que lorsque ses pertes au jeu contrarient ses rêves d'enrichissement mirobolants et l'incitent à songer au « solide ». Alors qu'un Béverlei est à la fois joueur et amant, le Chevalier l'est donc alternativement, en fonction de son intérêt momentané. Nul hasard, donc, si Bergson invoque

[388] Référence à un titre donné par Saurin à une de ses comédies. Cf. SAURIN, Bernard-Joseph, *Les Mœurs du temps,* comédie en un acte et en prose, représentée pour la première fois par les Comédiens ordinaires du Roi, le 22 Décembre 1760, Paris, Duchesne, 1764, 52p. Côte B.N. : 8-YTH-11910

[389] DUFRESNY, Charles Rivière, *La Joueuse,* dans *Œuvres de M. Rivière Du Frény,* tome troisième, Paris, Briasson, 1731 pp.337-464.

[390] SAURIN, Bernard Joseph, *Béverlei,* tragédie bourgeoise imitée de l'anglois, représentée pour la première fois en 1768, édition critique de Derek F. Connon, Devon, University of Exeter, 1990.

[391] Diffusée par ses opposants, cette vision superficielle du personnage éponyme de *La Joueuse* est aisée à controverser. Dufresny ne cherche pas à condamner son indignité maternelle mais à expliquer les mécanismes qui l'ont plongée dans le désarroi et conduite à se détruire. Le jeu serait notamment le symptôme d'une insatisfaction conjugale produite elle-même par l'intensité de son besoin de passion. Mme Orgon serait un personnage laminé par la conscience de l'infini qu'il y a entre ce qu'elle est et ce qu'elle a besoin d'être….

son exemple pour illustrer sa définition du comique par le plaquage du mécanique sur le vivant[392] ! Si Dufresny et Saurin sombrent volontiers dans le drame ; Regnard préfère basculer dans la farce. C'est pour cette raison essentielle que le cynisme des créatures aériennes et légères qu'il campe, tant dans son théâtre italien que français, ne saurait troubler la sérénité de ses spectateurs mais simplement stimuler, encore et toujours, leur rire.

### 2. Amoralité et Cynisme dans *Le Légataire universel*

Créée en janvier 1708, *Le Légataire universel* de Regnard se démarque du reste de sa production par sa survie exceptionnelle et par son ouverture, motivant les interprétations les plus contradictoires.

Un des plus grands succès[393] de la scène comique française, la dernière pièce de notre dramaturge attira, dès sa parution, de multiples spectateurs affriandés par le fumet de scandale qu'elle dégageait : on s'y pressait en foule mais –car ?- on en disait pis que pendre[394]. A la condamnation de cette comédie pour son défaut « de mœurs » par *Le Nouveau Mercure* fait écho sa critique par les Frères Parfaict. « L'amoralisme de la comédie, l'indifférence morale du dramaturge » ne leur semblent guère admissibles ; ils « n'accepte[nt] pas que l'esprit et la gaieté s'exercent aux dépens des mœurs »[395].

Ce même mobile sera retenu pour dénoncer *Le Légataire* jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle. Vigny même, petit neveu de Regnard, s'en fait l'écho offusqué dans les réflexions qu'il confie à son *Journal d'un poète* : cette comédie lui fait « mal au cœur comme une médecine »

---

[392] BERGSON, Henri, « Force d'expansion du comique » in *Le rire : essai sur la signification du comique,* Paris PUF, Quadrige, [1940], 2004 ; p.47 : « Écoutez ces vers de Regnard, et voyez si l'image fuyante d'une *poupée* ne traverserait pas votre imagination :

> ' [….] Plus, il doit à maints particuliers
> La somme de dix mil une livre une obole,
> Pour l'avoir sans relâche un an, sur sa parole
> Habillé, voituré, chauffé, chaussé, ganté,
> Alimenté, rasé, désaltéré, porté'. »

[393] Selon les chiffres communiqués par Charles Mazouer, *Le Légataire* compte plus de cinq cents représentations à la Comédie-Française jusqu'à la Révolution. ; quatre cents au XIX^e^ siècle, dont plus de la moitié entre 1800 et 1830 ; plus de deux cent vingt en ce siècle, jusqu'à la lisière des années quatre-vingt. Cf. MAZOUER, Charles, « Introduction », in REGNARD, Jean-François, *Le Légataire universel,* Genève, Droz, pp.54-55.

[394] « On en disait du mal, écrit Sainte-Beuve, on y courait en foule ». Cité par MORAUD, Yves, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730,* thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 29 mai 1974, Lille, Atelier de reproduction des thèses ; Paris, Diffusion Champion, 1977, 847p. ; p.526.

[395] Ces deux dernières références furent citées par Charles Mazouer dans l'introduction de son édition du *Légataire. Op. Cit.,* p.56.

(1838) et lui semble « une pièce révoltante » (1859)[396]. Dans la pléthore des réserves inspirées par le chant du cygne Regnard, la diatribe rousseauiste fait toutefois date par l'éloquence du rejet argumenté qu'elle recèle :

> « C'est une chose incroyable qu'avec l'agrément de la police on joue publiquement au milieu de Paris une comédie où, dans l'appartement d'un oncle qu'on vient de voir expirer, son neveu, l'honnête homme de la pièce, s'occupe avec son digne cortège des soins que la loi punit de la corde et qu'au lieu des larmes que la seule humanité fait verser en pareil cas aux indifférents mêmes, on égaie à l'envi de plaisanteries barbares le triste appareil de la mort. Les droits les plus sacrés, les plus touchants sentiments de la nature, sont joués dans cette odieuse scène. Les tours les plus punissables y sont rassemblés comme à plaisir avec un enjouement qui fait passer tout cela pour des gentillesses. Faux acte, supposition, vol, fourberie, mensonge, inhumanité, tout y est, et tout y est applaudi. Le mort s'étant avisé de renaître, au grand déplaisir de son cher neveu, et ne voulant pas ratifier ce qui s'est fait en son nom, on trouve le moyen d'arracher son consentement de force, et tout se termine au gré des acteurs et des spectateurs qui, s'intéressant malgré eux à ces misérables, sortent de la pièce avec cet édifiant souvenir d'avoir été dans leur cœur complices des crimes qu'ils ont vu commettre »[397].

*Le Légataire universel* inspire à l'auteur de *La Lettre à D'Alembert sur les spectacles* un de ses plus virulents réquisitoires. Sans économie de superlatifs, Rousseau couvre la pièce de Regnard d'imprécations, tant pour son style d'écriture fertile en « plaisanteries barbares » que pour les actions qu'elle représente. Son sommaire des deux derniers actes du *Légataire* révèle sa perception de la pièce : « Faux acte, supposition, vol, fourberie, mensonge, inhumanité ». A travers cette accumulation à tendance gradative, le vertueux auteur de *L'Emile* manifeste son indignation offusquée.

Au-delà de sa teneur proprement dite, Rousseau ne déploie toute la verve de son éloquence oratoire pour condamner *Le Légataire* qu'en raison du dédain pour la moralisation que manifeste son auteur. Loin de prétendre –comme il le devrait- s'ériger en rédempteur du genre humain, Regnard signerait une œuvre d'autant plus révoltante que s'y trouve orchestrée

[396] Cité par Charles MAZOUER, *Op. Cit.,* p.29

[397] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles,* édition établie et présentée par Jean Varloot, Paris, Gallimard, 1987, pp.137, 312 ; p.196.

l'anesthésie morale de ses spectateurs. Pour Rousseau, *Le Légataire* est une pièce séduisante au double sens du terme : attirante par ses agréments multiples et, à cause de ses agréments même, insidieusement tromperesse. « Plaisanteries » et « enjouement » dilueraient la gravité des actes commis dans une atmosphère de pernicieuse légèreté et favoriseraient l'établissement d'une collusion entre public et fripons. La pièce de Regnard serait donc une véritable école des vices.

A y regarder de plus près, la posture rousseauiste repose, en fait, sur deux présupposés essentiels : la relative identité de la comédie avec la vie et l'incompatibilité du rire avec l'exigence de moralité. Cette dernière considération n'a rien de nouveau pour nous. Comme nous avons pu le voir amplement au sujet de Dancourt, de Lesage et du premier Regnard, les préoccupations humanistes du public lettré l'amènent à rejeter le Démocrite rieur au profit de l'Héraclite pleureur. Ne nous y attardons donc pas davantage et penchons-nous plutôt sur la première motivation profonde de la mercuriale rousseauiste : la parenté du théâtre avec la vie.

Au lieu de distinguer la fiction représentée de la réalité où il évolue, Rousseau occulte leurs divergences pour confondre ces deux dimensions. Il n'envisage pas les personnages du *Légataire* comme des types ou, pour certains, des rôles ; il les considère comme de véritables personnes. Il ne jauge donc pas leurs actes à l'aune d'une théâtralité innocentante, mais avec le sérieux des actions humaines. Il en vient ainsi à condamner en cette pièce un drame dévoyé ; un drame dont le dévoiement –et le danger- procède du sacrifice de l'édification au rire.

Curieusement, la réception actuelle du *Légataire* tend à être inverse aux interprétations qui en furent préconisées pendant les deux siècles suivant sa publication. Le rire, qui en décuplait la suspicion, empêche l'amoralité de son sujet d'horripiler la majeure partie de ses destinataires d'aujourd'hui. Sa théâtralité, à laquelle une importance accrue est accordée, coupe la scène du *Légataire* de la vie réelle : soigneusement entretenue, la conscience d'être au théâtre élaguerait le cynisme des personnages de tout caractère révoltant. A la fin du XIX^e^ siècle, Barbey d'Aurevilly fut un des premiers à initier cette nouvelle orientation critique. « Nous ne nous apercevons de la bassesse des légataires de Regnard qu'à la réflexion, écrit-il en effet, et quand le rire ne flambe plus sur nos lèvres»[398]. Selon lui, la *vis comica* du chef d'œuvre de Regnard anesthésie efficacement notre jugement moral mais il se réveille de plus belle, une fois dissipés les maléfices de la représentation. Le démon de la réflexion motive alors la réinterprétation de l'œuvre séductrice.

[398] BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée, *Théâtre contemporain,* tome III, Paris, Quentin, 1889, p.333. L'ensemble de l'analyse subtile de Barbey serait à lire. Voir le chapitre : « *Le Légataure universel, L'Héritage de M. Plumet »,* pp.327-335.

Même si elle augure la majeure partie des interprétations modernes du *Légataire,* la posture de D'Aurevilly apparaît donc infiniment subtile puisqu'elle suppose la coexistence de deux perceptions de la pièce : une première, immédiate, attentive à sa vitalité farcesque ; une seconde, différée, sensible au drame qu'elle recèle. Alexandre Calame, premier historien de Regnard et de son œuvre au XX^e^ siècle, se déleste hardiment de ces nuances. Développant la posture résumée par Lanson[399] à l'aube du siècle, il considère que « la gaîté est telle dans *Le Légataire universel,* que la pièce se déroule tout entière dans un monde où le problème du mal et du bien ne se pose plus ».[400] Cette gaîté provient, notamment, des « fragments comiques autonomes »[401] qui manifestent la dimension farcesque de la comédie. Calame cite l'exemple de la cocasse scène X de l'acte II où le petit apothicaire Clistorel, furibard, damne son patient ahuri, Géronte, pour ses velléités matrimoniales[402]. Intermède de détente lénifiant, cette scène fournirait un contrepoint efficace à la représentation de l'implacable avidité. Sans rapport direct avec l'intrigue, elle renvoie encore et toujours au théâtre : par sa dimension spectaculaire et par le texte dont elle procède, la scène d'Argan et Purgon dans *Le Malade imaginaire*[403] moliéresque, elle déréalise l'action du *Légataire*. Du reste, « la verve du Théâtre italien avec ses incohérences et ses rebondissements[404], crée une ambiance d'irréel qui empêche qu'on ne prenne au sérieux les actions des personnages et, comme au Guignol, transpose dans un monde d'innocence les pires canailleries »[405].

---

[399] LANSON, Gustave, « Évolution de la comédie », in *Nivelle de La Chaussée ou la comédie larmoyante,* Genève Slatkine Reprints, 1970 :

> « Où se passent *les Folies amoureuses* et *le Légataire ?* Si c'était dans le monde réel, on ne rirait pas. On crierait au scandale, à l'immoralité avec J. -J. Rousseau, si l'on prenait lourdement au sérieux ces légères créations d'un charmant esprit, dont la gaieté pétille après boire. »

[400] CALAME, Alexandre, *Op. Cit.,* p.330.

[401] CALAME, Alexandre, *Op. Cit.,* p.327.

[402] Pour un commentaire détaillé de cette scène, voir CALAME Alexandre, *Op. Cit.,* pp.327-328.

[403] MOLIERE, *Le Malade imaginaire,* comédie représentée pour la première fois le 10 février 1673, in *Œuvres complètes,* acte III, scène 5, pp.653-654.

[404] Alexandre Calame fournit maints exemples de contradictions et d'invraisemblances à l'origine de la déréalisation du *Légataire* et de l'estompement de son amoralité. Ainsi, « le premier des collatéraux du troisième acte, le neveu originaire de Basse-Normandie, est annoncé par Géronte au vers 535 comme le fils de son *frère* alors qu'il se présente aux vers 805 et suivants, comme le fils de la sœur de Géronte. Non seulement Géronte n'est pas surpris de ce qui pourrait être une confusion de Crispin, mais il précise au vers 885 qu'à son avis sa *sœur* était trop sage pour élever son fils dans un air si sauvage. (…..) Ce même mépris pour la vraisemblance se retrouve dans un des legs du faux testament au quatrième acte. En reconnaissant une dette de 400 francs, somme énorme, au marchand de vin du cabaret voisin (v.1347), Crispin ruine toute crédibilité. Francisque Sarcey remarquait déjà qu' « il suffirait de cette plaisanterie saugrenue pour découvrir aux notaires le pot aux roses ». La logique pèse peu à côté des rires du parterre. » Pour de plus amples développements sur ces questions, se référer à la thèse de M. Calame, pp.328-329.

[405] CALAME, *Op. Cit.,* p.330.

Yves Moraud adhère à la posture globale de son prédécesseur[406]. Il impute toutefois l'irréalité des friponneries accomplies et leur tolérance par le spectateur, moins aux « incohérences de l'intrigue » et aux « contradictions des personnages »[407] qu'à la logique interne de la mascarade qui gouverne la pièce. Selon lui, l'on ne saurait jauger à l'aune d'une moralisation sommaire, des comportements et des « propositions équivoques par nature »[408]. Comment inculper Crispin pour sa cruauté alors qu'il nous est difficile d'en déterminer l'origine ? « Est-elle la sienne ou celle du masque ? Cruauté sérieuse, méchante, ou cruauté feinte ? »[409]. « Issu de quelqu'un qui joue à être, le langage nous renvoie toujours au joueur, et le spectateur serait malvenu de ramener aux normes habituelles un discours qui a pour principale raison de n'en avoir pas, d'accorder de l'importance aux paroles d'un être qui supprime les frontières entre la réalité et la fantaisie, et qui, en cours de dialogue se laisse gagner par un tel esprit du jeu que son comportement semble plus animé par ce moteur que par une intention maligne »[410]. Les travestis burlesques de Crispin exhibent sa théâtralité. Déguisé en noble campagnard, le valet endosse un masque dont les traits sont accusés « jusqu'à l'invraisemblance et la folie »[411] : « la comédie de mœurs dégénère en farce, une farce qui rappelle la fantaisie chargée de certaines scènes du théâtre de Gherardi et les gauloiseries des farces médiévales. Nous sommes en plein dans le jeu, et c'est parce que nous le savons, que nous rions franchement des propos grossiers ou odieux de Crispin Gentilhomme »[412]. « Déguisement parodique comme le premier »[413], le masque de la nièce du Maine a aussi une « « vérité » toute littéraire »[414] : « elle est, dès le départ, celle d'un type pour l'essentiel emprunté à Molière et qu'ont parodié cent fois le théâtre de Gherardi et celui de la foire. « Ce travesti, et surtout cet équipage, écrit M. Frèches, sont d'un gros effet comique, éprouvé de longue date tant chez les italiens que chez les français »[415] »[416]. Grand amateur de théâtre, le public de l'époque ne pouvait ignorer ce dialogue intertextuel :

---

[406] MORAUD, Yves, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730,* thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 29 mai 1974, Lille, Atelier de reproduction des thèses ; Paris, Diffusion Champion, 1977, 847p. Côte B.N. : 8-YF-3248
[407] MORAUD, *Ibidem,* p.508.
[408] MORAUD, *Op. Cit.*, p.510.
[409] MORAUD, *Op. Cit.,* p.508.
[410] MORAUD, *Op. Cit.,* p.510.
[411] MORAUD, *Op. Cit.,* p.502. A l'appui de son interprétation, Moraud évoque le « chantage de fou » que fait Crispin à son oncle pour avoir de l'argent : « Mon oncle, pour ce soir, il me faut, je vous prie, / Cent louis neufs comptant en avance d'hoirie, / Sinon demain matin, si vous le trouvez bon, / Je mettrai de ma main le feu dans la maison ». III, 2
[412] MORAUD, *Op. Cit.,* p.502.
[413] MORAUD, *Op. Cit.,* p.504.
[414] MORAUD, *Op. Cit.,* p.504.
[415] *Le Légataire universel,* Bordas, 1957, p.77. Cité par Moraud, p.505.
[416] MORAUD, *Op. Cit.,* pp.504-505.

constamment sollicitée, sa culture dramatique contrarie son empathie et lui permet de conserver une distance critique par rapport au spectacle représenté. Il risque d'autant moins de confondre réalité et fiction qu'en métamorphosant Crispin en Géronte, le dramaturge s'inspire de nombreuses scènes du théâtre italien où l'on voit Arlequin revêtir sous les yeux du public la défroque de personnages divers[417]. Le critique émet à cet égard l'hypothèse intéressante que « par cette transformation à vue, Regnard a voulu « innocenter » Crispin en incrustant en nous les traits de l'homme qui joue un rôle, et qui ne peut être de la première à la dernière minute qu'un travesti pittoresque »[418]. Moraud en arrive ainsi à conclure que le « plaisir à jouer [de Crispin] lui tient lieu de morale, et il attend de ses déguisements des effets comiques propres à faire oublier l'immoralité de sa conduite »[419]. Le vertige même du jeu s'adjoindrait donc à la vitalité farcesque de la pièce pour maquiller son dédain pour la morale.

Pour séduisantes que soient ces interprétations modernes du *Légataire,* elles m'inspirent de sérieuses réserves. Omettant certaines données objectives de la pièce, elles me semblent renseigner davantage sur l'état de sensibilité du public actuel qui érige, selon Descottes[420], au rang de véritable principe les nécessités conjointes de ne s'offusquer de rien et d'exclure l'enchevêtrement du fictif et du réel. Ce n'est nullement un hasard, ce me semble, si les destinataires premiers, pourtant aguerris, des répertoires de Dancourt, Lesage et du premier Regnard ne se sont véritablement récriés que devant l'indifférence à la morale du seul *Légataire.* L'on peut s'autoriser de leur réception pour supposer qu'en créant son chef d'œuvre, notre dramaturge a franchi un point de non retour dans la représentation du cynisme : ce franchissement se traduirait par la transformation d'une amoralité rieuse et ludique en un cynisme proprement révoltant. Deux raisons essentielles justifient le tollé suscité par *Le Légataire* au XVIII^e^ siècle : la manière dont les héritiers allient le machiavélisme à la cruauté et le fait, surtout, que la cible de leurs fourberies soit une « victime absolue »[421].

Les fripons représentés dans le chant du cygne de notre dramaturge se rejoignent par leur cynisme hyperbolique. En dignes avatars de leurs modèles de *La Sérénade,* nulle pensée ne les effarouche et ils ne reculent devant aucun acte. Le seul de ces personnages à manifester

[417] Moraud en propose comme exemple « la scène des robes de chambre » dans *L'Homme à bonne fortune,* où Arlequin enfile les uns par-dessus les autres les robes de chambre de ses bonnes fortunes. Cf. note infrapaginale p.516.
[418] MORAUD, *Op. Cit.,* p.515.
[419] MORAUD, *Op. Cit.,* p.527.
[420] Maurice Descottes écrit notamment que notre état de sensibilité est « émoussé par la lecture quotidienne de faits divers atroces et accoutumé, par l'habitude, à dissocier la fiction de la réalité.». Voir DESCOTTES, Maurice, *Le public de théâtre et son histoire,* Paris, PUF, 1964, 362p. ; p.155. Côte B.N.: 8-YF-2946
[421]Selon le mot de Charles Mazouer. Cf. MAZOUER Charles, *Op. Cit.,* p.25.

quelques scrupules est la jeune première, Isabelle. Encore ne tardent-ils guère à s'évaporer car ils proviennent moins d'un quelconque sens moral que de sa timidité et de sa crainte du châtiment[422]. Entraînée au mal par les autres, elle se rend coupable de recel. Si l'inconsistance suiviste et l'inconscience d'une Isabelle servent d'excuse à l'acte qu'elle accomplit, il n'en est pas de même pour les autres personnages. Crispin et Lisette m'apparaissent, en particulier, condamnables en raison de la finalité qui détermine leurs actions et des moyens qu'ils déploient pour atteindre leurs objectifs. Même si le Crispin du *Légataire* se laisse manifestement happer par le vertige de ses rôles, il ne les endosse pas pour le plaisir qu'ils lui procurent. Le plaisir de jouer est second, il l'obtient chemin faisant en quêtant des finalités autres : frustrer le gentilhomme normand et la nièce du Maine de leur héritage pour instituer son maître légataire et assurer sa quote-part. Il en formule d'ailleurs le programme explicite dans une des scènes qui l'unissent à Lisette :

« Je serai ce quelqu'un, je te le promets bien,
De la succession les parents n'auront rien.
Et je veux que Géronte à tel point les haïsse
Qu'ils soient déshérités ; de plus qu'il les maudisse,
Eux et leurs descendants à perpétuité
Et tous les rejetons de leur postérité »[423].

La poursuite de ces objectifs situe *Le Légataire universel* à l'exact rebours du *Diable boiteux*[424] de Dancourt : son dénouement[425] inverse la fameuse scène[426] où Crispin se travestit en Géronte pour dicter son testament aux notaires. Dans la comédie de Dancourt, Lépine se déguise en fantôme de M. Lucas pour effrayer sa veuve et l'inciter à renoncer au legs

[422] Voir le dialogue d'Eraste et Isabelle, à la scène première de l'acte V, pp.96-97 :

ERASTE

« […] Il faut Mademoiselle, en ce péril offert,
Etre un peu dans ce jour avec nous de concert.
Voilà tous bons billets qu'il faut, s'il vous plaît, prendre. /

ISABELLE

Moi !

ERASTE

N'en rougissez point, ce n'est que pour les rendre.

ISABELLE

Mais je ne sais, Monsieur, en cette occasion,
Si je dois accepter cette commission.
De ces billets surpris on me croira complice,
En restitutions je suis encore novice. »

[423] REGNARD, Jean-François, *Le Légataire universel,* présentation de Michèle Weil, Paris, Editions Espaces 34, 2003, acte II scène 7, p44.

[424] DANCOURT, Florent Carton, *Le Diable boiteux,* comédie, représentée pour la première fois le 5 Octobre 1707, in *Œuvres de théâtre,* tome III, Genève, Slatkline Reprints, 1968, pp.37-51.

[425] DANCOURT, *Ibidem,* scène 18, pp.48-50.

[426] Il s'agit, en l'occurrence, de la scène 6 de l'acte IV du *Légataire.*

universel consenti par son mari. Le subterfuge réussit : sous l'œil complice(!) du notaire, M. de Bonnefoi, le testament inique est déchiré et la fortune du défunt procureur revient alors à sa nièce, Angélique. Dans cette dernière pièce, la mascarade de Lépine se trouve donc légitimée par la justice qu'elle réalise : rétablir l'héritière légitime dans son bon droit[427]. A l'inverse, dans *Le Légataire,* les déguisements de Crispin frustrent des héritiers légitimes de leurs droits. Entre *Le Diable boiteux* de Dancourt et *Le Légataire universel* de Regnard gît donc manifestement un abyme ; celui qui sépare un ludisme innocent d'un ludisme intéressé, un machiavélisme positif d'un cynisme machiavélique.

Motivés uniquement par la considération de leur intérêt personnel, les cynico-machiavéliques que sont Lisette et Crispin usent d'une arme essentielle pour amener Géronte à tester en leur faveur : la cruauté. Cette cruauté provient, notamment, de la manière dont la servante se complaît, par ses propos et par ses actes, à faire sentir au vieillard sa décadence physique et à lui dénier tout droit à exister pour le déterminer à renoncer de lui-même à ses possibilités de vie en se considérant comme déjà mort. Le relevé des multiples manifestations de cette attitude prouve que l'agressivité de Lisette n'est nullement circonstancielle mais essentielle et *délibérée* :

1. **Acte I scène 2[428]**

LISETTE

« Quoi !vous, vieux et cassé, fiévreux, épileptique,
Paralytique, étique, asthmatique, hydropique,
Vous voulez de l'hymen allumer le flambeau
Et ne faire qu'un saut de la noce au tombeau ?

GERONTE

Je sais ce qu'il me faut ; apprenez je vous prie
Que même ma santé veut que je me marie ».

2. **Acte I scène 4[429]**

LISETTE

« […] Si le Diable vous tente et vous veut marier,
Qu'il cherche un autre objet pour vous apparier.

[427] Voir cette réplique où le Notaire se récrie sur l'iniquité du testament primitif et s'efforce de convaincre Me. Lucas de partager équitablement l'héritage du défunt avec Angélique : « Le voilà, Madame : mais je puis vous dire que je n'ai jamais signé d'acte en ma vie avec tant de répugnance que celui-là. Frustrer l'héritière légitime pour vous enrichir, c'est une chose criante ; vous devrez vous accommoder & supprimer le testament, Madame. » DANCOURT, *Op. Cit.,* scène 18, p.49.
[428] REGNARD, Jean-François, *Le Légataire universel,* acte I scène 2, p.25.
[429] REGNARD, *Ibidem,* acte I, scène 4, pp.28-29.

Je m'en rapporte à vous : Madame est vive et belle,
Il lui faut un époux qui soit aussi vif qu'elle,
Bien fait et de bon air, qui n'ait pas vingt-cinq ans ;
Vous, vous êtes majeur, et depuis très longtemps.
A votre âge doit-on parler de mariages ?
Employez le Notaire à de meilleurs usages. /
C'est un bon testament, un testament morbleu,
Bien fait, bien cimenté, qui doit vous tenir lieu
De tendresse, d'amour, de désirs, de ménage,
De femme, de contrat, d'enfants, de mariage.
J'ai parlé, je me tais.

GERONTE

Vraiment c'est fort bien fait,
Qui vous a donc si bien affilé le caquet ? ».

3. **Acte I scène 4**[430]

GERONTE

« (Les médecins) m'ont même assuré que dans fort peu de temps
Je pourrais de mon chef avoir quelques enfants.

LISETTE

Je ne suis Médecin non plus qu'Apothiquaire,
Et je jugerais moi, cependant, du contraire.

GERONTE, *bas*

Lisette, le remède agit à certain point…

LISETTE

En dussiez-vous crever, ne le témoignez point.

ERASTE

Mon oncle qu'avez-vous, vous changez de visage ? /

GERONTE

Mon neveu je n'y puis résister davantage.
Ah ! ah ! Madame il faut que je vous dise adieu :
Certain devoir pressant m'appelle en certain lieu »..

4. **Acte II scène 4**[431]

[430] REGNARD, *Op. Cit.,* acte I, scène 4, p.30-31.
[431] REGNARD, *Op. Cit.,* acte II scène 4, p.36.

LISETTE

« Il faut que l'abondance avec soin répandue

Puisse nous racquitter de votre triste vue.

Il faut entendre aussi ronfler les violons

Et je veux avec vous danser les cotillons.

Géronte

Je valais dans mon temps mon prix tout comme un autre.

Lisette

Cela fait que bien peu vous valez dans le nôtre ».

5. **Acte II scène 5**[432]

GERONTE *prenant le billet*

« Pour ma santé sans doute elles sont inquiètes,

Lisons ; va me chercher, Lisette, mes lunettes.

LISETTE

Cela vaut-il le soin de vous tant préparer,

Donnez-moi le billet, je vais le déchiffrer ».

6. **Acte III scène 4**[433]

LISETTE

« Moi, j'approuverais fort cet hymen et ce choix.

Il est tel qu'il le faut et j'y donne ma voix ;

Il convient à Monsieur de suivre cette envie,

Non à vous qui devez renoncer à la vie ».

Les trois premiers actes du *Légataire* sont émaillés par l'agression répétée de Géronte par Lisette. Cette agression revêt deux aspects essentiels : langagière et comportementale. Sous le couvert fallacieux de la franchise dont elle se targue, la servante se complaît à souligner la dégradation physique du vieillard. A ne considérer que la première tirade au moyen de laquelle elle détaille avec virtuosité les multiples maux qui affectent Géronte –« vieux et cassé, fiévreux, épileptique, / Paralytique, étique, asthmatique, hydropique, »-, il aurait certes été possible de jauger l'accumulation qu'elle recèle comme une simple manifestation de verdeur langagière. Lisette ne se différencierait guère des personnages d'un Dancourt qui sont moins réellement méchants que faiseurs de bons mots. La redondance de ces commentaires fielleux modifie cependant leur perception : la frontière qui sépare la surenchère ludique de la

[432] REGNARD, *Op. Cit.,* acte II, scène 5, p.37.
[433] REGNARD, *Op. Cit.,* acte III scène 4, p.62.

jouissance sadique procurée par la torture d'autrui est extrêmement ténue et Lisette me semble la franchir allégrement. Non contente de diminuer le vieux Géronte en le comparant malicieusement avec son jeune neveu[434], elle lui fait sentir avec acuité tout ce qu'il a perdu avec sa jeunesse, en particulier son autonomie. Au terme de sa rencontre avec sa promise, elle le soumet ainsi à une torture tant psychologique que physiologique : elle le met au défi de ravaler l'aveu de son incontinence au lieu de lui venir en aide[435]. Dans un semblable contexte, l'échec de Géronte à soutenir la gageure s'avère une affirmation conjuguée d'aliénation et d'impotence[436]. Lisette n'en reste pas là : elle ne cesse de raviver en lui le sentiment de sa dépendance, notamment par son refus de lui donner ses lunettes pour qu'il « déchiffre » lui-même la missive de Mme Argante[437]. Dans la représentation du *Légataire* à la Comédie-Française en 1974-1975[438], la servante, incarnée par Françoise Seigner, s'autorise des gestes d'agression encore plus manifestes envers Géronte. Transmué en invalide par l'option de mise en scène de Jean-Paul Roussillon, ce dernier ne se déplace que dans une chaise roulante si bien que Lisette en profite pour user de son moyen de locomotion comme d'un instrument de torture : à chaque fois que le vieillard lui déplaît par ses discours, elle en fait brutalement basculer le dossier.

Ce n'est pas uniquement par malveillance que Lisette s'évertue à amoindrir le vieillard ; sa cruauté entre au service de ses visées amorales. Fidèle à son principe « de ne pas rester dans une indolence/ qu'il [ne] faut laisser qu'aux sots »[439], elle ne vilipende le vieillard avec tant d'art que pour qu'il renonce à la volonté d'exister. L'on peut du reste avouer, à la décharge de la cynique servante, qu'elle ne dissimule guère l'objectif qu'elle poursuit : à force d'impératifs[440] et de périphrases modales[441], elle prescrit à Géronte une véritable mort à la vie. Les discours fielleux et les actes dévalorisants de Lisette atteignent leur destinataire dont les

[434] Tacite à la scène 4 de l'acte I, la mise en parallèle dépréciative de Géronte avec Eraste devient explicite à la scène 4 de l'acte III. Cf. extraits 2 et 6.

[435] « En dussiez-vous crever ne le témoignez point », réplique-t-elle significativement à haute voix à la confidence murmurée par Géronte. Artiste comme toujours de l'art de distiller du fiel sous le masque de la bonne foi la plus apparente, la fausse sollicitude manifestée par Eraste achèvera alors de décupler l'embarras de Géronte en le déterminant à son aveu. Cf. extrait 3.

[436] *Ibidem,* extrait 3.
Géronte
« Mon neveu je n'y puis résister davantage.
Ah ! ah ! Madame *il faut que je vous dise adieu* :
Certain devoir pressant m'appelle en certain lieu. »

[437] Acte II, scène 5. Cf. L'extrait 5 ci-dessus cité.

[438] Jean-François REGNARD/Jean-Paul ROUSSILLON, *Le Légataire universel,* Comédie-Française, 1973-1974. Côte IET : AVC 534

[439] REGNARD, *Lé Légataire universel,* acte II, scène 3, p.35.

[440] « Employez le Notaire à de meilleurs usages. » Acte I, scène 4, p.28. Extrait cité n°2.

[441] « A votre âge *doit-on parler* de mariage ? [….] / C'est un bon testament, un testament morbleu, / Bien fait, bien cimenté,/ Qui *doit vous tenir lieu*/ De tendresse, d'amour, de désirs, de ménage,/ De femme, de contrat, d'enfants, de mariage. » Acte I, scène 4, p.28. Extrait cité n°2.

impuissances sont complaisamment stigmatisées. Bien avant de lire la lettre où Mme Argante lui signifie son congé, Géronte remet en cause son projet de mariage :

LISETTE

« Monsieur a fait pour vous les honneurs jusqu'au bout.
Je dirai cependant qu'en entrant en matière,
Vous n'avez pas là fait un beau préliminaire.

ERASTE

Mon oncle fera mieux une seconde fois ;
Suffit qu'en épousant il ait fait un bon choix.

GERONTE

Il est vrai, cependant j'ai quelque répugnance
De songer à mon âge à faire une alliance,
Mais puisque j'ai promis…

LISETTE

Ne vous contraignez point,
On n'est pas aujourd'hui scrupuleux sur ce point,
Monsieur acquittera la parole donnée.

GERONTE

Le sort en est jeté, suivons ma destinée »[442].

Le désir d'union de Géronte avec la jeune Léonore a beau paraître scandaleux et donc amoral, ce n'est pas certes pas par équité ou par humanisme que l'intrigante s'acharne à le contrecarrer ! Les mobiles de son action et les moyens mobilisés pour parvenir à ses fins légitiment son inculpation. Le dialogue des personnages prouve l'impact des commentaires malicieusement fielleux de la cynique servante….sans parler de la colique fâcheuse du vieillard! Même s'il ne renonce pas encore au mariage, Géronte ressent « quelque répugnance » qu'il impute à son « âge ». Seule l'affirmation explicite de la nécessité d'acquitter la parole donnée et le refus implicite de s'éclipser devant la jeunesse de son neveu le déterminent à persévérer dans son projet. Il aura cependant cessé, chemin faisant, de jauger le mariage comme un droit pour ne plus l'appréhender que comme une fatalité potentielle. La posture dévalorisante adoptée par Lisette apparaît donc singulièrement efficace. A défaut de réussir complètement à dissiper les vapeurs matrimoniales embrumant le cerveau du

« Il convient à Monsieur de suivre cette envie, / Non à vous qui *devez renoncer* à la vie. » Acte III, scène 4, p.62. Extrait cité n°6.

[442] REGNARD, *Le Légataire,* acte II, scène 4, p. 35-36.

moribond, elle réalise la transmutation des rêves qu'il caressait en cauchemar. Géronte accueille alors son éconduction avec le soulagement d'un rescapé miraculeux :

« […..]
Et d'un plaisir soudain tous mes sens sont ravis.
Je ne sais pas comment ennemi de moi-même
Je me précipitais dans ce péril extrême.
Un sort à cet hymen m'entraînait malgré moi,
Et point du tout l'amour »[443].

Mais Lisette empêche le vieillard de jouir de sa quiétude retrouvée : retournant impitoyablement le couteau dans la plaie, elle renchérit sur ses propos pour décrier sa prétention à l'amour en raison, encore et toujours, de sa dégradation physique :

« Sans jurer je le crois.
Que diantre voulez-vous que l'amour aille faire
Dans un corps moribond, à ses feux si contraire ?
Ira-t-il se loger avec des fluxions,
Des cathares, des toux et des obstructions ? »[444]

Au-delà de la considération de ses intérêts, la méchanceté manifestée par la servante définit son être intime. A ce niveau de la pièce, rien ne paraissant plus s'opposer à la satisfaction de sa cupidité, l'inutilité de l'ultime coup de griffe asséné au vieillard trahit sa propension au sadisme. Lisette se complaît dans la torture de l'autre et révolte par la souffrance qu'elle cause ; sa méchanceté se définit comme une véritable *cruauté* qui, tantôt apparaît subordonnée à la cupidité qui la motive, tantôt est à elle-même sa propre finalité.

A l'image de sa cynique consœur, Crispin use et abuse d'une cruauté artistement distillée comme de l'adjuvant principal des desseins qu'il poursuit. Géronte ayant relancé l'action de la pièce par son souci d'équité munificente, le valet fourbe s'attelle à la tâche de le dégoûter de ses autres héritiers : le gentilhomme normand et la nièce du Maine. Lorsqu'il endosse leurs rôles, Crispin ne me semble pas se livrer à des mascarades dont l'innocence procèderait de l'irréalité et du ludisme, comme a pu l'affirmer M. Moraud. Autant, voire davantage que Lisette, il me semble franchir la frontière qui sépare la surenchère ludique de la délectation sadique procurée par la torture du vieillard. Les propos qu'il lui tient en réponse à son incitation à vider les lieux en témoignent :

« Voudriez-vous me suivre ?

[443] REGNARD, *Ibidem,* acte II, scène 5, p.38.
[444] REGNARD, *Ibidem,* acte II, scène 5, p.38.

Cela dépend du temps que vous avez à vivre.

Mon oncle, soyez sûr que je ne partirai

Qu'après vous avoir vu bien cloué, bien muré,

Dans quatre ais de sapin, reposer à votre aise »[445].

La complaisance avec laquelle Crispin détaille la situation de Géronte emmuré dans son cercueil dévoile la jubilation que la représentation mentale de sa mort lui procure. L'origine de la cruauté de Crispin ne semble guère équivoque. Le masque du gentilhomme normand endossé par le valet révèle, dans ce cas précis, ses aspirations réelles ; ce masque permet la libre expression de son incommensurable avidité, avidité dont la satisfaction nécessite que la vie du vieux bonhomme lui soit offerte en pâture. Crispin a beau protester hypocritement qu'il en voulait aux biens, non aux jours de Géronte[446] ; la possession de ces biens ne saurait être permise sans cette mort si bien que Lisette me semble avoir le mot juste lorsqu'elle déclare à ce dernier :

« Vous avez un neveu, Monsieur, ne vous déplaise,

Qui dit ses sentiments en pleine liberté »[447].

Part de mensonge nécessaire à l'expression de la vérité intime de Crispin, le masque lui permet d'échapper à la possible répression de ses actes par la Loi. A l'origine d'un lénifiant sentiment d'impunité[448], la mascarade décuple son audace[449] et stimule son recours à une cruauté dont les effets sur le vieillard prouvent le caractère hyperbolique. Crispin-Gentilhomme effraie ainsi Géronte à tel point qu'il parvient à lui soutirer une véritable promesse de mort :

GERONTE

« Mon neveu, c'est à tort qu'avec tant de hauteur

Vous venez tourmenter un oncle à l'agonie.

En repos laissez-moi finir ma triste vie,

Et vous hériterez au jour de mon trépas.

---

[445] REGNARD, *Le Légataire,* acte III, scène 2, p.56.

[446] REGNARD, *Ibidem,* acte III, scène 8, p.71.

Réplique de Crispin à Eraste :

« Moi, Monsieur ? De sa mort je ne suis point la cause
Et le défunt tout franc a fort mal pris la chose.
Pourquoi se saisit-il si fort pour des discours ?
J'en voulais à son bien, et non pas à ses jours. »

[447] REGNARD, *Op. Cit.,* acte III, scène 2, p.56.

[448] Yves Moraud le reconnaissait déjà dans sa thèse lorsqu'il affirmait que le « faux gentilhomme normand est aussi pour Crispin –le valet- le masque insolent à l'abri duquel ce dernier pourra se montrer impunément cruel et insolent à l'égard d'un vieillard à l'agonie. » Cf. MORAUD, Yves, *Op. Cit.,* p.503.

[449] « Avec cet attirail j'ai fait vingt fois moins de peur », confiera-t-il en effet à Eraste au sujet de son travestissement en nièce du Maine. REGNARD, *Op. Cit.,* acte III, scène 7, p.70.

CRISPIN

D'accord ; mais quand viendra ce jour ?

GERONTE

A chaque pas

L'impitoyable mort s'obstine à me poursuivre

Et je n'ai tout au plus que quatre jours à vivre »[450].

L'anthropomorphisation de la mort par le vieillard dévoile le symbolisme interne au *Légataire*. Si Géronte lui prête les attributs d'un être humain, c'est parce que les héritiers qui œuvrent pour amener le testateur à renoncer à la vie l'incarnent avec efficacité. Par sa réponse à l'engagement à mourir du moribond, Crispin le confirme :

« Je vous en donne six, mais après ventrebleu

N'allez pas me manquer de parole, ou dans peu

Je vous fais enterrer mort ou vif. Je vous laisse,

Mon oncle, encore un coup tenez votre promesse,

Ou je tiendrai la mienne »[451].

La périphrase verbale factitive de sens causatif employée par le valet –faire enterrer- revêt une valeur proleptique certaine dès que l'on considère le déroulement ultérieur de l'action dans la comédie. En se substituant à Géronte pour dicter son testament, l'intrigant l'assassine symboliquement : il le spolie de son existence en lui dérobant son identité. Parque poursuivant impitoyablement le vieillard, Crispin justifie implicitement son meurtre par son manquement à la parole donnée. En vertu de cette logique horrifiante, Géronte porterait la responsabilité pleine et entière de son immolation vivante : il ne serait pas mort aussi vite que promis ! La cruauté de cet engagement à mourir est décuplée par ce qui suit dans la pièce : le refus que formule Lisette de reconnaître Géronte comme encore vivant. A la question rhétorique aussi irritée qu'angoissée du vieillard soucieux d'affirmer son existence comme incontestable, la fielleuse servante répond malignement par sa remise en cause :

GERONTE

« [….] Suis-je mort, s'il vous plaît ?

LISETTE

Je ne sais pas, Monsieur, au vrai ce qu'il en est,

Mais tout le monde croit à votre air triste et sombre

Qu'errant près du tombeau vous n'êtes plus qu'une ombre,

[450] REGNARD, *Le Légataire,* acte III, scène 2, p.58.
[451] REGNARD, *Ibidem,* acte III, scène 2, p.58.

Et que pour des raisons qui vous font différer

Vous ne vous êtes pas encore fait enterrer »[452].

Les intrigants du *Légataire* se coalisent manifestement pour inciter le vieillard à renoncer à l'existence et le poussent progressivement vers la tombe.

Lisette et Crispin s'inscrivent, à ce niveau, dans la continuité du valet et de la soubrette mis en scène par Dufresny dans *La Malade sans maladie*[453]. Dans cette comédie, Lisette et La Valée tirent profit de l'hypocondrie du personnage éponyme pour contrecarrer ses desseins de mariage. Incitée par la soubrette à consulter un médecin pour vérifier si son état lui permet l'union projetée, La Malade recourt aux bons offices de La Valée, fallacieusement déguisé en docteur. Décrétant que « l'amour est de l'arsenic pour elle »[454], ce dernier lui prescrit alors de « *s'ensevelir* dans une tranquillité paresseuse »[455]. Ce dernier verbe est lourd de sens : le pseudo médecin pousse sa malade à s'enterrer vivante. En digne hypocondriaque, elle applique, d'ailleurs, son ordonnance à la lettre et mime sa propre agonie à la scène suivante. Elle y évoque ainsi l'extinction progressive de toutes ses facultés[456] et ne parle plus qu' « en râlant »[457]. L'effet de la prescription de La Valée sur la Malade augure ainsi l'effet des propos et des travestissements des héritiers avides sur Géronte. Tombant en léthargie, celui-ci réalise la satisfaction symbolique du désir mortifère qu'il inspire :

CRISPIN

« Quoi l'oncle de Monsieur serait défunt ?

LISETTE

Hélas !

Il ne vaut guère mieux, tant le pauvre homme est bas. /

Arrivant dans la chambre et se traînant à peine,

Il s'est mis sur son lit sans force et sans haleine

Et raidissant les bras, la suffocation

A tout d'un coup coupé la respiration,

Enfin il est tombé, malgré mon assistance,

---

[452] REGNARD, *Op. Cit.,* acte III, scène 3, p.58.

[453] DUFRESNY, Charles Rivière, *La Malade sans maladie,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 27 Novembre 1699, in *Œuvres de Monsieur Riviere Du Frény,* tome second, Paris, Briasson, 1731, pp.1-114.

[454] DUFRESNY, *Ibidem,* acte V, scène 4, p.104.

[455] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène 5, p.105. C'est moi qui souligne.

[456] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène 7, p.108. Tirade de la Malade :

Ahy, (*baissant sa voix*.) Je n'en puis plus ; je vous conjure de ne me pas faire parler davantage….ah la gorge ! ma voix est éteinte.

[457] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène 7, p.108.

Sans voix, sans sentiments, sans pouls, sans connaissance »[458].

Dans la comédie de Regnard comme dans *La Malade sans maladie,* l'impact des mascarades sur leurs victimes en annule l'innocence. Dans les deux cas, le jeu de rôle met en jeu l'être de celui qui croit à son sérieux[459]. La Lisette du *Légataire* que caractérise son fiel mortifère sera aussi celle qui, par sa tirade, donnera à voir l'exécution de sa victime fantasmée. Son discours mime l'action qu'il a favorisée : il représente l'extinction graduelle des fonctions vitales du vieillard[460]. Dramatisant sa léthargie par ses propos, Lisette émeut le spectateur par l'agonie qu'elle dépeint : elle suggère l'image d'un Géronte qui meurt – qu'on tue !- à petit feu, qui n'en a jamais fini de mourir et dont la mort s'effectue dans d'atroces souffrances. Suprême ironie de situation, cette dernière partage la commisération qu'elle suscite. Même aux yeux de la servante au cœur sec, la léthargie horrifiante de Géronte transmue l'*objet* de ses convoitises en « pauvre *homme* »[461] !

Le traitement du vieillard stimule d'autant mieux la révolte du spectateur qu'il n'est pas uniquement un avatar de Turcaret ou du Grifon de *La Sérénade,* même s'il entretient de sérieuses accointances avec ces personnages.. Tout comme Turcaret, il motive l'avidité collective. Ligués pour les ronger jusqu'à la moelle, les personnages des deux pièces entreprennent de dépecer leurs proies sans trêve ni répit, en vautours assoiffés de gain[462]. L'ardeur déployée pour flouer Géronte du contrôle de sa fortune ne saurait, cependant, être

---

[458] REGNARD, *Le Légataire,* acte III, scène 8, pp.70-71.

[459] Pour une réflexion sur l'identité comme jeu de rôle, voir SIBONY, Daniel, *Le jeu et la passe : identité et théâtre,* Paris, Seuil, 1997, 309p.

[460] Dans sa mise en scène du *Légataire,* Jean-Paul Roussillon accumulera –jusqu'au sordide et à l'insupportable- les signifiants sonores et visuels connotant le dépérissement et la souffrance de Géronte. Ainsi le rideau se lève sur de longs gémissements torturants préparant l'arrivée sur scène d'un vieillard impotent, dont les propos sont émaillés de râles et la respiration assimilable à un sifflet de forge…

[461] Hasard ou intention dramaturgique, Lisette reprend textuellement le leitmotiv d'Orgon dans *Tartuffe.* A méditer…

[462] Crispin orchestre le dépouillement épique du vieillard, tombé en léthargie, à la fin de l'acte III :

« Il faut premièrement d'une ardeur salutaire
Courir au coffre-fort, sonder les cabinets,
Démeubler la maison, s'emparer des effets ;
Lisette, quelque temps tiens la bouche cousue,
Si tu peux, va fermer la porte de la rue,
Empare-toi des clefs de peur d'invasion.
[….]
Que l'ardeur du butin et d'un riche pillage
N'emporte pas trop loin votre bouillant courage. »

REGNARD, *Le Légataire universel,* acte III, scène 8, p.72.

Cette tirade de Crispin semble inspirée par les propos que tient Béline à Toinette au moment où elle croit Argan mort : « Il faut, Toinette, que tu m'aides à exécuter mon dessein ; et tu peux croire qu'en me servant, ta récompense est sûre. Puisque, par un bonheur, personne n'est encore averti de la chose, portons-le dans son lit, et tenons cette mort cachée, jusqu'à ce que j'aie fait mon affaire. Il y a des papiers, il y a de l'argent dont je me veux saisir ; et il n'est pas juste que j'aie passé sans fruit auprès de lui mes plus belles années. Viens, Toinette ; prenons auparavant toutes ses clefs. » MOLIERE, *Le Malade imaginaire,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, p.658.

excusée par sa nature de sous-fermier, c'est-à-dire de bouc émissaire de la société du temps. Même s'il n'est pas absolument impossible que Géronte ait été un Turc avant la comédie, rien ne permet de s'en assurer. La source de l'assimilation du vieillard à un « usurier »[463] est trop équivoque pour qu'il soit possible de s'y fier pleinement. En l'occurrence, il s'agit de Crispin, gentilhomme le temps d'un jeu de rôle, lequel décuple la méfiance suscitée par ses allégations en prenant pour caution l'opinion publique, par définition incertaine. Géronte n'agit d'ailleurs jamais en tant qu'usurier dans *Le Légataire* alors que, dans *Turcaret,* Lesage prend soin de réunir le financier au tenancier de son bureau, M. Rafle[464]. Cette divergence me paraît fertile en implications. Comme nous avons amplement eu le loisir de le commenter dans le chapitre précédent, la mise en scène de la part obscure du traitant légitime son dépècement stimulé par les convoitises qu'il suscite. Pilleur pillé, en son péché réside sa punition : sa mise à sac par les autres personnages conjugués –pour ne pas dire, conjurés !- réalise une forme de justice paradoxale. En revanche, l'impossibilité d'imputer le traitement inique subi par Géronte à ses tares personnelles amène à le jauger comme une « victime absolue », et non comme un bourreau potentiel. Pour venimeuses que soient les insinuations faites au sujet du passé du vieillard, il n'apparaît jamais aux spectateurs que sous les traits d'un être inoffensif que sa maladie achève d'amoindrir. Il motive, à ce titre, une commisération qui n'a d'égal que la révolte inspirée par ses cyniques héritiers.

Commisération pour la victime et révolte suscitée par les bourreaux se décuplent parce que Géronte duplique l'humanité moyenne bien plus qu'il ne lui paraît inférieur. Personnage plus dramatique que comique, il se distingue d'un de ses modèles; le Grifon de *La Sérénade,* cet avatar du Pantalon de la Commedia d'ell Arte. Ce dernier caricaturise, par anticipation, le destin de Géronte. « Fort riche, fort vieux et fort gouteux»[465] à son image, il recherche en mariage la fille d'une certaine Mme Argante : Léonore. Ses desseins matrimoniaux

---

[463] REGNARD, *Le Légataire universel,* acte III, scène 2, p.56.

CRISPIN
« Je suis persuadé de l'humeur dont vous êtes
Que la succession sera des plus complètes,
Que je vais manier de l'or à pleine main ;
Car vous êtes, dit-on, un avare, un vilain ;
Je sais que pour un sol, d'une ardeur héroïque,
Vous vous feriez fesser dans la place publique.
Vous avez, dit-on même, acquis en plus d'un lieu
Le titre d'usurier et de fesse-mathieu. »

L'assimilation de Géronte à un usurier relèverait peut-être du simple topos dramatique postulant l'alliance inévitable de la cupidité à l'avarice. L'exemple le plus justement fameux de semblable association serait sans doute l'Harpagon moliéresque.

[464] LESAGE, *Turcaret,* édition de Nathalie Rizzoni, acte III, scène 7, pp.144-148.

[465] REGNARD, *La Sérénade,* édition de Charles Mazouer, scène I p.117. Réplique de M. Mathieu à Marine.

anachroniques lui inspirent même des réticences comparables à celles que formule l'Harpagon du *Légataire* :

> « […] Je ne sçay ce que cela signifie, mais je n'ay point bonne opinion de mon mariage. Moi qui n'ay jamais rien aimé, je m'avise de devenir amoureux à mon âge. O amour, amour »[466].

Le monologue qu'ébauche Grifon ne lui confère aucune épaisseur intérieure mais matérialise sa vacuité : incapable de se concevoir, il reste extérieur à lui-même. Comme l'observe Charles Mazouer « Grifon est le masque du vieillard amoureux. […] A vouloir en dire plus on n'arrive à rien et le personnage se déferait, car il n'est rien qu'un masque de théâtre ; et il est naturel qu'il soit insulté, mis en échec dans ses volontés, berné et volé de toutes les manières : rival de son fils, voulant s'imposer à une jeune fille qui le déteste, il est antipathique »[467].

Il n'en est nullement de même pour Géronte : il ne se réduit pas à son amour sénile pour Isabelle. Il éprouve d'autres sentiments, notamment une affection très réelle pour son neveu Eraste. Rival inconscient de ce dernier, Géronte ne manifeste pas l'égoïsme d'un Grifon qui, non content de réduire son fils à l'incurie, va allégrement sur ses brisées. Il apparaît animé, au contraire, par un sens certain de l'équité. Même lorsqu'il escompte épouser Isabelle, il s'affirme soucieux d'assurer l'avenir de son neveu[468]. Dans le même ordre d'idées, sa décision ultérieure d'instituer Eraste légataire ne lui fait pas oublier ses autres héritiers naturels, le neveu bas-normand et la nièce du Maine, ce qui paraît d'autant plus méritoire que le vieillard ne les connaît pas. Homme de devoir, Géronte déborde par sa personne historique le type comique de l'Avare qui lui confère sa raideur[469]. Il suscite la sympathie du spectateur par les valeurs qu'il incarne. La compréhension du tourment existentiel de Géronte décuple conjointement la sympathie qu'il inspire. Bien plus qu'une réalité ridicule, son amour pour Isabelle exprime ses angoisses : celle de mourir dans la solitude, celle de périr dans l'indifférence, celle de se trouver spectateur de sa mise à mort sociale par des héritiers pillards et paillards[470]. Les velléités matrimoniales de Géronte révèlent en ce sens sa profondeur

[466] REGNARD, *Ibidem,* scène XV, p.165. Monologue de Grifon.

[467] MAZOUER, Charles, « Présentation », in *Attendez-moi sous l'orme, La Sérénade et le Bal,* p.108.

[468] REGNARD, *Le Légataire universel,* acte I, scène III, p.26 :

GERONTE
« Va , tu n'y perdras rien.
Quoi qu'il puisse arriver je te ferai du bien
Et tu ne seras pas frustré de ton attente. »

[469] Les fondements théoriques de cette analyse du personnage sont exposés par Henri Gouhier dans *Le Théâtre et l'existence.* Selon ce dernier, « le comique apparaît quand un personnage se vide de l'existence historique qui le fait une personne et, par là, tend à devenir un type. […] La contre-épreuve consisterait à suivre le mouvement inverse par lequel un type se remplit d'existence historique et qui réintroduit une personne dans le personnage. » GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence,* Paris, Vrin, Essais d'art et de philosophie, 1973, 224p. ; p.146.

[470] REGNARD, *Le Légataire,* acte I, scène III, p.25 :

GERONTE

torturée alors qu'elles ne dénotaient que le comique de barbon de la mécanique, Grifon. Pathétique refus de se laisser pousser dans la tombe, elles manifestent la persistance tenace du « vouloir-vivre »[471] chez un moribond : par son mariage, Géronte escompte damer le pion à la mort en se survivant dans un fils[472]. Echouant à dénier la mort, échouant à se survivre, le vieillard en arrive au dénouement à délivrer à ses destinataires un testament des plus poignants :

« De vos remerciements volontiers je me passe ;
Mariez-vous tous deux, c'est bien fait j'y consens,
Mais surtout au plus tôt procréez des enfants
Qui puissent hériter de vous en droite ligne :
De tous collatéraux l'engeance est trop maligne ;
Détestez à jamais tous neveux bas normands
Et nièce que le diable amène ici du Mans,
Fléaux plus dangereux, animaux plus funestes,
Que ne furent jamais les guerres ni les pestes »[473].

L'ultime tirade de Géronte émeut par la prise de conscience qu'elle dévoile ; celle d'un être ayant manqué sa vie et généré son enfer personnel. Victime des autres parce que victime de lui-même, Géronte ébranle d'autant mieux ses spectateurs que ses derniers propos prouvent sa

---

« Je sais ce qu'il me faut ; apprenez je vous prie
Que même ma santé veut que je me marie.
Je prends une compagne, et de qui tous les jours
Je pourrai dans mes maux tirer de grands secours.
Que me sert-il d'avoir une avide cohorte
D'héritiers qui toujours veille et dort à ma porte,
Des gens qui furetant les clefs du coffre-fort
Me détendront mon lit peut-être avant ma mort ?
Une femme au contraire, à son devoir fidèle,
Par des soins conjugaux me marquera son zèle,
Et de son chaste amour recueillant tout le fruit
Je me verrai mourir en repos et sans bruit. »

[471] Terminologie d'Arthur SCHOPENAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation,* 2003.

[472] REGNARD, *Le Légataire,* acte I, scène IV, p.28 :

GERONTE
« Au feu que je ressens, si l'amour est propice,
Avant qu'il soit neuf mois, sans trop me signaler,
Tous mes collatéraux auront à qui parler ;
Dans le monde on saura dans peu de mes nouvelles ».

[473] REGNARD, *Ibidem,* acte V, scène dernière, p.114.

noblesse. Même s'il semble s'être relativement rendu compte de la duplicité de ses héritiers[474], il tente de les prémunir, par les conseils qu'il leur dispense, de l'iniquité de son sort personnel.

L'humanité du vieillard attise ainsi la révolte inspirée par ses bourreaux cyniques. Contrairement à *La Sérénade,* nul divertissement final ne déréalise l'amoralité mise en scène. Le *plaudite*[475] initié par Crispin ne saurait annihiler la réprobation du spectateur en lui rappelant, par son fonctionnement autotélique, que tout ne fut que théâtre. Quand bien même *Le Légataire* se serait-il clos sur une atmosphère de carnaval, le démon de la réflexion n'aurait guère manqué de le tarauder pour lui suggérer que Géronte n'était pas un autre Grifon mais un autre lui-même par ses hantises, ses vertus et ses vices. L'indignation des destinataires de la pièce se nourrit ainsi de leur empathie. Mieux encore, dans le cas précis de ses récepteurs premiers -voire dans le nôtre !-, le traitement du vieillard effraie par ce qu'il métaphorise : la situation des valeurs morales dans un fonctionnement social qui les nie. Aussi désuètes que leur représentant, moribondes à son instar, elles finissent foulées au pied par l'égocentrisme amoral….

*******

Par sa représentation du cynisme et de l'amoralité, le théâtre de Regnard apparaît autrement plus complexe que les répertoires de ses contemporains. Il se distingue de Dancourt par le refus de généraliser la mise en scène d'une joyeuse malveillance et se rapproche de Molière par son sens des contrastes moraux : mimant la réalité protéiforme, certaines de ses pièces françaises reflètent la contradiction des vertus les plus louables avec les vices les plus risibles, voire les plus bas. Même lorsqu'il cède à la tentation de représenter la noirceur absolue, Regnard se montre sensible à la variabilité du réel ; contrairement à Lesage, il n'hésite pas à subvertir l'opposition du cynisme superficiel des maîtres avec le cynisme

---

[474] En dehors de son refus des remerciements, Géronte décèle une forme de prise de conscience ultime par sa réaction à la demande en mariage d'Isabelle par Eraste :

« Ah ! Monsieur mon neveu. »

Cette réplique signalerait que Géronte qui aurait été enclin à considérer Eraste comme un fils, s'aperçoit en définitive que celui-ci n'est qu'un de ces collatéraux dont il a tant maudit l'engeance…

REGNARD, *Op. Cit*., acte V scène dernière, p.112.

[475] REGNARD, *Le Légataire,* acte V, scène dernière, p.114 :

CRISPIN
« Messieurs, j'ai grâce au Ciel mis ma barque à bon port,
En faveur des vivants je fais revivre un mort,
Je nomme à mes désirs un ample légataire,
J'acquiers quinze cents francs de rentes viagères
Et femme au par-dessus, mais ce n'est pas assez,
Je renonce à mes legs si vous n'applaudissez. »

superlatif des valets. Il conteste donc la répartition des rôles que cautionne la tradition littéraire.

Mais il va plus loin dans *Le Légataire* : non content de remettre en cause la typification théâtrale, il individualise son protagoniste principal au risque de faire basculer sa comédie en drame. Par sa mise en scène de la victime innocente d'une conjuration, il réalise une mutation fondamentale par rapport aux productions dramatiques de son temps et à son propre répertoire. Le jeu amoral revêt l'apparence d'un acharnement cruel dont pâtit celui qui en ignore les règles.

Par son incarnation du sens moral dans une victime, *Le Légataire universel* s'avère conjointement le testament de son auteur et celui de son époque. Décelant le « scepticisme dangereux » trop longtemps fardé par la verve allègre de Regnard, son chant du cygne réalise la mise en abyme de la société louis quatorzienne à son déclin et de la comédie qui en perpétue la représentation. *Le Légataire* métaphorise l'éviction de la morale par le cynisme égocentrique qui s'en gausse…à moins de la fouler au pied.

# Seconde partie :

# Condamner le cynisme : utopies moralisatrices

*« O ! du Génie usage trop funeste !*

*Pourquoi faut-il que ce Don Précieux,*
*Que l'Art charmant, le Langage céleste*
*Fait pour chanter sur des tons gracieux*
*Les Conquérans, les Belles & les Dieux*
*Chez une foule au Parnasse étrangere,*
*Soit si souvent le jargon de Mégere,*
*L'Organe impur des plus lâches noirceurs,*
*L'ame du Crime, & la honte des Mœurs.*
*Pourquoi faut-il que les pleurs de l'Aurore,*
*Qui ne devroient enfanter que des fleurs,*
*Au même instant fassent souvent éclore,*
*Les sucs mortels & les poisons vengeurs.*

*« Muse, je sçai que tu fuiras sans peine*
*Les chants honteux de la Licence obscéne :*
*Faite à chanter sans rougir de tes Sons,*
*Tu n'iras point chez cette infâme Reine*
*Prostituer tes naïves Chansons.*
*Mais de tout temps un peu trop prompte à rire,*
*Ton goût peut-être, en quelques noires accès,*
*T'attacheroit au char de la Satyre ; /*
*Ah ! Loin de toi ces Ciniques excès !*
*Quelles douceurs en suivent les succès,*
*Si, quand l'Ouvrage a le Sceau de l'Estime,*
*L'Auteur flétri, fugitif, détesté*
*Devient l'horreur de la Société ?*

*Je veux, qu'épris d'un Nom plus légitime,*
*Que non content de se voir estimé,*
*Par son génie un Amant de la Rime*
*Emporte encore le plaisir d'être aimé ;*
*Qu'aux Regions à lui-même inconnuës,*
*Où voleront ses gracieux Ecrits,*
*A ce tableau de ses mœurs ingénuës,*
*Tous ses Lecteurs deviennent ses Amis,*
*Que dissipant le préjugé vulgaire,*
*Il montre enfin que sans crime on peut plaire,*
*Et réünir par un heureux lien*
*L'Auteur charmant & le vrai Citoyen ».*

**GRESSET,** ***Epitre à sa Muse***

# Chapitre quatrième :
# Fondements de la Comédie moralisatrice

Depuis l'affaire de *La Fausse Prude*[476], le théâtre a perdu la légitimité que lui conférait le bon plaisir du Roi. Le vieillissement de Louis XIV et l'influence croissante de Madame de Maintenon plongent la Cour dans la dévotion et favorisent l'exacerbation des rigorismes. La convergence de la quasi-totalité des premiers émules moliéresques dans la représentation purement ludique des vices de leur temps n'avait pourtant pas exclu la présence d'exceptions isolées, d'autant plus notables. Dès 1690[477], Edme Boursault avait entrepris la réconciliation du poème dramatique avec la fable par le biais de ses ysopets[478]. Cautionné par le malheureux Père Caffaro[479], il s'était fait l'apôtre d'une comédie utile, voire utilitaire, en plein règne des rieurs cyniques.

Mais il faudra attendre la représentation du scandaleux *Légataire* en 1708 pour que la vogue de la comédie amorale pâtisse visiblement de ses audaces superlatives. Il faudra attendre 1710 et les premiers écrits de Philippe Néricault Destouches pour que l'orientation moralisatrice des comédies devienne ostensible. Il faudra enfin attendre les années 1730 pour que triomphe définitivement l'édification au théâtre avec la consécration du *Glorieux,* chef d'œuvre du siècle, et les premières expériences de La Chaussée et de Marivaux notamment, pour un comique attendrissant.

---

[476] Mme de Maintenon a cru se reconnaître dans le personnage éponyme et a donc provoqué le renvoi des Comédiens Italiens en 1697.

[477] Date de représentation et de publication des *Fables d'Esope.* Voir BOURSAULT, Edme, *Les Fables d'Esope,* comédie, représentée pour la première fois en 1690, édition critique par ALLOTT, Térence, Great Britain, University of Exeter, 1988, XXXVII-144p. Côte B.N. : 8-Z-42023 (67)

[478] BOURSAULT, Edme, *Œuvres de M. Boursault contenant les pièces de théâtre,* Amsterdam, Duvillard et Changuion, 1721. Voir aussi l'édition critique des *Fables d'Ésope,* par Térence Allott, Exeter, University of Exeter, Textes littéraires, 1988.

[479] Cf. CAFFARO, « Lettre d'un Théologien…sur la Comédie », in *Pièces de théâtre de M. Boursault,* Paris, Jean & Michel Guignard, 1701, pp.1-62. Côte B.N. : YF-8422.
Initialement publiée en 1694, cette lettre précédait *Les Fables d'Esope* de Boursault. Le père Caffaro juge que l'écriture et la représentation des comédies sont « indifférente[s] ». Après avoir traditionnellement invoqué l'autorité de Saint Thomas D'Aquin, il justifie sa position par l'affirmation moderne de la nécessaire adaptation de l'Eglise aux mœurs du temps. Il célèbre particulièrement l'art dramatique de Boursault : qualifiant son Esope d' « incomparable », il le considère « d'une grande utilité pour la morale » parce qu'à l'origine d' « impression[s] » plus « grand[es] » « que n'en feroit les leçons les plus serieuses ».
La posture du père Caffaro lui vaut les foudres conjuguées des clergés janséniste et gallican miraculeusement accordés. Durant la seule année 1694 parurent six libelles véhéments dont le moindre n'est sans doute pas la réponse de Bossuet qu'il achèvera de développer dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie.* L'évêque de Meaux ne s'en prendra, d'ailleurs, pas uniquement aux idées modernistes du malheureux théatin, il le persécutera jusque dans sa personne en lui interdisant notamment d'enseigner.
Pour de plus amples informations sur la querelle du théâtre enclenchée par la lettre du père Caffaro, se référer notamment à l'ouvrage de Simone DE REYFF, *L'Eglise et le Théâtre, L'exemple de la France au XVII^e^ siècle,* Paris, Les Editions du Cerf, 1998, 155p.

La généralisation de la moralisation dans la comédie n'est pas uniquement issue des choix dramaturgiques effectués par les nouveaux praticiens du théâtre. Elle provient aussi de l'évolution des publics, savant et populaire, dont l'horizon d'attente influe sur la majeure partie des productions qui leur sont destinées. Elle émane enfin de l'action conjuguée de théoriciens dévots ou philosophes, insolitement réunis par la gageure de s'asservir les pouvoirs d'un théâtre trop séduisant pour ne pas risquer d'être corrupteur. Qu'ils aient nom Fontenelle ou l'Abbé de Saint Pierre, le Père Porée[480] ou Voltaire, Riccoboni[481] ou Marmontel[482], leur foi en l'utilité d'une comédie réformée -et réformatrice !- génère leur concordance miraculeuse.

La multiplicité des acteurs de la réforme du genre comique décourage tout recensement exhaustif. Les secrètes accointances de leurs postures condamneraient, du reste, à une répétition d'autant plus fastidieuse que la revue diachronique des agents du renouvellement théâtral a déjà été amplement détaillée par de multiples chercheurs[483].

Pour pallier le risque du psittacisme, je vais donc privilégier la question des fondements de la comédie moralisatrice sur celle de ses fondateurs, quitte à négliger la progression historique au profit de sa synthèse. J'en arrive ainsi à isoler deux sources essentielles au renouveau de la comédie : le procès de Molière et de ses prosélytes ; la réflexion sur les conditions d'épuration du genre comique.

*******

## 1. Le procès des comédies scandaleuses

***« Parmi la troupe il s'en mêla plusieurs,,***
***Qu'on dit jadis instruits par les neuf Sœurs,***
***Enfans hâtifs, épuisés de jeunesse ;***
***Qui n'en ont pas acquitté la promesse ;***
***Que l'on a vu toujours dégénérer,***
***S'anéantir & se déshonorer ;***
***Et c'est entr'eux que se forgent à l'ombre,***

[480] POREE, Charles, *De Theatro,* avec la traduction en regard du père Brumoy, *Discours sur les spectacles,* présenté et annoté par Edith FLAMMARION, Toulouse, Société de Littératures classiques ; Paris, Champion, 2000, LIV-87p.
[481] RICCOBONI, Luigi, *De la Réformation du théâtre,* (S.l.), 1743, XXIII-337p. Côte B.N. : Y-514
[482] MARMONTEL, Jean-François, *Eléments de littérature,* Paris, Desjonquères, 2005, Côte B.N. 2005-109204.
[483] Se référer en particulier aux ouvrages de : THIROUIN, Laurent, *L'aveuglement salutaire : réquisitoire contre le théâtre dans la France classique,* Paris, Champion, Lumière classique, 1997. ; LEONI, Sylviane, *Le Poison et le remède : théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie 1694-1758,* Oxford, Voltaire Foundation, 1998 ; GOLDZINK, Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières,* Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000.

***Ces noirs écrits, & ces brevets sans nombre,***
***Où leurs fureurs exhalent, à longs flots,***
***Un fiel goûté des méchans & des sots.***
***De part & d'autre, alors d'intelligence,***
***On courut sus & chassa cette engeance »[484].***

**NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, *Epître de Clio***

La comédie moralisatrice s'édifie en réaction à ce qu'elle pourfend. Dès la fin du règne de Louis XIV, dramaturges et théoriciens du théâtre, qu'ils soient philosophes ou dévots, tonnent contre le dévoiement du genre comique par Molière et ses cyniques disciples. Quatre critiques essentielles nourrissent leur diatribe : l'amoralité des sujets qu'elle provienne de l'action proprement dite ou de ses agents ; la corruption du style à force d'équivoques et de grossièretés et, pour certains, le satanisme du rire et les maléfices de la représentation.

### *a) Amoralité des sujets de comédie*

A l'aube du XVIII^e^ siècle, Bossuet enclenche la critique des sujets de comédie par une dénonciation globale de leur amoralité inévitable. « Qui ne voit donc, s'exclame-il, que la comédie ne se pourrait soutenir, si elle ne mêlait le bien et le mal, plus portée encore au dernier, qui est plus du goût de la multitude ? »[485]. L'évêque de Meaux nie la possibilité d'une comédie innocente. A ses yeux, ce genre ne saurait être perçu, ni comme un délassement anodin, ni comme une école de mœurs, parce que la représentation des vices motive son attractivité.

Destouches se distingue de son prédécesseur par sa foi en la réforme du genre comique. D'ailleurs, il s'en considère, à juste titre, comme un des premiers acteurs. La corruption de la comédie ne provient pas, pour lui, de son essence ou de l'horizon d'attente de ses spectateurs mais des choix dramaturgiques de ses concepteurs amoraux. Dans la préface de sa pièce la plus célèbre, *Le Glorieux*, il reproche à Molière et à ses premiers continuateurs « les mœurs basses et vicieuses » représentées par leurs œuvres. Renchérissant sur ses propos, il les qualifie de véritable « infection »[486]. Pour superlative que soit cette invective, elle demeure notablement allusive. Le chef de file des dramaturges édifiants n'explicitera qu'ultérieurement les réticences que lui inspire l'indifférence à la morale dans le choix des sujets de comédies:

[484] NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude, *Epître de Clio,* in *Œuvres,* Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.391-397, p.397.
[485] BOSSUET, Jacques-Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie,* in *Traîté de la Concupiscence, Lettres et Maximes sur la Comédie, La Logique, Traité du libre arbitre,* Paris, Garnier Frères, 1906, pp.119-200 ; p.195.
[486] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Le Glorieux,* « Préface », p.154.

> « Le vice n'y est que trop bien représenté ; mais on l'y représente comme une mode suivie par les gens d'esprit & de bon goût. C'est le bon air des principaux personnages ; en un mot nulle bienséance. La pudeur la moins austere y trouveroit/ de quoi s'alarmer, & c'est ce qui a toujours causé ma surprise, lorsque j'ai vu des Dames vertueuses & modestes assister souvent à des Pieces si licentieuses ; tant il est vrai que tout n'est qu'habitude, & que la vertu même peut s'accoutumer à souffrir qu'on lui manque de respect, pourvu qu'elle ait la foible ressource d'en rougir sous un éventail! »[487].

A dire vrai, cette critique ne ciblait pas Molière et ses émules mais leurs confrères anglais que notre dramaturge a eu le loisir de découvrir et d'étudier lors de son séjour diplomatique à Londres. Cependant la nature même de ses réserves éclaire sa posture par rapport au théâtre de ses prédécesseurs. Si Destouches dénonce les « mœurs basses et vicieuses » de leurs personnages, c'est pour leur sacrifice de la morale à la convention. S'il s'offusque de ce cynisme de freluquets, c'est au nom des « bienséances ». S'il appréhende les effets de semblables spectacles, c'est en raison du risque insinué de contagion pernicieuse : « tant il est vrai que tout n'est qu'habitude »…

La condamnation de la matière licencieuse des comédies amorales de Molière et de ses premiers prosélytes se voit, au XVIII^e^ siècle, largement amplifiée par la critique dévote, notablement incarnée par le Révérend Père Charles Porée. Un an après la représentation du *Glorieux,* celui-ci consacre son célèbre discours, *De Theatro*[488]*,* à un éloquent plaidoyer délibératif en faveur du théâtre, genre instructif en lui-même, mais dévoyé notamment par ses praticiens. Porée y incrimine tant Molière, « meilleur Maître » qui « nuisit autant qu'il excella », « meilleur Maître » qui « en enseignant le Mal » fut « le pire de tous les Maîtres »[489], que ses « Rivaux subalternes », «qui n'en pouvant atteindre les sublimes qualitez s'attachèrent à [en] copier les vices »[490]. Par le biais d'un feint dialogue avec Thalie, il s'étale avec forces détails sur les mobiles de la réprobation que lui inspirent ces auteurs prétendument responsables de la corruption du théâtre[491].

---

[487] DESTOUCHES, *Le Tambour nocturne ou le mari devin,* Comédie Angloise accomodée au Théâtre François, imprimée en 1736, représentée pour la première fois le 16 octobre 1762, « Préface », in *Œuvres dramatiques de N. Destouches,* tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.459.

[488] POREE, Charles, *De Theatro,* avec la traduction en regard du Père Brumoy, *Discours sur les spectacles,* présenté et annoté par FLAMMARION Edith, Toulouse, Société de Littératures Classiques, Paris, Champion, 2000, LIV-87p.

[489] POREE, *Ibidem,* p.53.

[490] POREE, *Op. Cit ,* p.55.

[491] Voir les pages 51 à 53 du *De Theatro.*

Trois arguments essentiels nourrissent sa critique de la teneur amorale des comédies représentées. Le caractère licencieux du genre comique proviendrait, d'une part, de sa représentation séduisante et donc séductrice de l'amour. Porée se déchaîne contre la mise en scène du triomphe de cette « passion aveugle » en raison de ses implications : l'incitation au refus de l'autorité parentale[492] et la remise en cause du caractère « sacré » du mariage[493]. A ce niveau, l'argumentation du jésuite annonce celle qu'entreprend Riccoboni dans sa *Réformation du théâtre*[494]. L'ancien directeur de la Comédie-Italienne s'y gendarme, à l'instar de son prédécesseur, contre l'amoral amour. Développant la critique virulente mais somme toute lapidaire du Père Porée, il consacre les deux premiers chapitres de son ouvrage[495] à ce quasi sempiternel sujet de toutes comédies. Selon lui,

> « [p]our peu que l'on réfléchisse, on reconnoîtra qu'il n'y a presque point de devoir dans la vie, qui, sur le Théâtre, ne soit asservi à la passion de l'amour. Vis-à-vis d'elle la nature même perd ses droits : la gloire & le propre intérêt lui sont également sacrifiez. Les peres traversez dans leur passion par leurs enfans, prennent contre eux des sentimens de haine : les fils, de leur côté, deviennent ennemis/ de leur propres peres, en devenant leurs rivaux… » [496]
>
> « On ne sçait que trop, au reste, que cette malheureuse passion, sous la forme que lui donne les Poëtes, porte très rarement les hommes à la vertu ; & qu'au contraire elle les porte presque toujours au vice. […] Dans les Comédies [….], c'est l'amour qui cause les divisions dans les familles, le mépris de l'autorité parentale, le violement de la foi conjugale, la dissipation des biens, & tous les vices enfin où se livre un jeune homme qui ne connoît rien de sacré quand il s'agit d'assouvir sa passion »[497].

Les deux théoriciens réprouvent la mise en scène de l'amour parce que sa capacité à brouiller les repères moraux le transforme en menace pour les institutions sociales (la famille, la

[492] POREE, *Op. Cit.,* p.51 : « Que seroit-ce si la jeunesse de l'un et de l'autre sexe y désapprenoit l'antique simplicité pour s'instruire à tromper la vigilence la plus éclairée & à suivre pour un engagement de toute la vie une aveugle passion, plûtôt que la prudence désintéressée de ceux à qui l'on doit le jour ?»
[493] POREE, *Op. Cit.,* p.51 : « Que seroit-ce si les droits d'un lien sacré étoient livrez d'un côté à la coquetterie ouvertement libertine, à ses ruses furtives, à mille indignes stratagêmes ; et de l'autre immolez à la confusion, à l'ignonimie, à l'opprobre, que méritoit mieux le crime qui en est l'auteur et qui triomphe ? »
[494] RICCOBONI Luigi, *De la Réformation du théâtre,* (S.l.), 1743, XXIII-337p. Côte B.N. : Y-514
[495] RICCOBONI, *Ibidem,* Chapitre premier : « Comparaison des théâtres anciens avec les modernes » et chapitre second : « De la passion d'amour sur le théâtre », pp.10-34.
[496] RICCOBONI, *Op. Cit.*, pp.30-31.
[497] RICCOBONI, *Op. Cit.,* pp.31-32.

propriété) et religieuse (le sacrement du mariage). Ils croient au pouvoir de l'illusion théâtrale et à la collusion qu'elle permet entre acteurs, personnages et public. Un indice parmi d'autres le révèle. Dans les extraits de Riccoboni, les personnages ne sont jamais désignés en tant que tels, c'est-à-dire comme des êtres fictifs, mais comme de véritables personnes : « pères », « enfants », « fils », « hommes »[498]… Conclure les comédies modernes par le mariage est une imposture qui ne légitime nullement l'objet de leur représentation. Riccoboni rejoint Bossuet par sa critique de la facticité de ce dénouement conventionnel : « ces amours (que l'on appelle honnêtes) ne font pas moins de mauvais exemples que les autres »[499] ; « l'union conjugale, trop grave er trop sérieuse pour passionner un spectateur qui ne cherche que le plaisir, n'est que par façon et pour la forme dans la comédie »[500]. Pour l'évêque de Meaux, les mariages de comédie ne sont pas simplement illusoires, mais amoraux : ils célèbrent le triomphe de la passion et des pulsions sur la raison et les convenances[501]. La mise en scène de ces amours illusoirement épurées favoriserait donc le développement de ce qu'il qualifiait de « dispositions dangereuses et imperceptibles » : « un certain fond de joie sensuelle », une

[498] Est-il besoin de le préciser ? Cette critique ne revêt évidemment nulle pertinence aux yeux des spectateurs d'aujourd'hui, trop habitués à privilégier l'individu sur la famille, trop conditionnés au sacrifice de la morale religieuse à l'éthique humaniste, trop conscient de l'illusion théâtrale pour se laisser mystifier par ses incarnations subreptices. Au XVIII^e^ siècle déjà, l'abbé Du Bos, lointain précurseur de la sensibilité moderne, remettait en cause l'empathie des spectateurs avec les personnages : l'impossibilité d'oublier que l'on se trouve au théâtre annihilerait l'envoûtement de ses cyniques créatures.
Voir DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* Paris, Ecole Nationale Supérieure des beaux arts, 1993.

[499] RICCOBONI, *Op. Cit.,* p.10. Dans le premier chapitre de son ouvrage, Riccoboni compare les amours licencieuses représentées dans le théâtre antique à celles que met en scène la comédie moderne pour dévoiler leurs secrètes accointances.

[500] BOSSUET, Jacques-Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie,* in *Traîté de la Concupiscence, Lettres et Maximes sur la Comédie, La Logique, Traité du libre arbitre,* Paris, Garnier Frères, 1906, pp.119-200, p.132.

[501] BOSSUET, *Ibidem,* p.134 :

> « [Q]ue les mariages des théâtres sont sensuels, et qu'ils paraissent scandaleux aux vrais chrétiens ! Ce qu'on y veut, c'en est le mal : ce qu'on y appelle les belles passions sont la honte de la nature raisonnable : l'empire d'une fragile et fausse beauté, et cette tyrannie qu'on y étale sous les plus belles couleurs flatte la vanité d'un sexe, dégrade la dignité de l'autre, et asservit l'un et l'autre au règne des sens ».

« disposition secrète et vague au plaisir des sens qui ne tend à rien et qui tend à tout »[502] ; en l'occurrence, l'épicurisme[503], au sens que lui donnait le XVIII^e siècle.

Cette critique me semble davantage concerner Molière et le théâtre italien de ses premiers continuateurs. Dans la lettre lourde d'ironie et de ferveur évangélique rageuse qu'il adresse au père Caffaro, Bossuet l'incite d'ailleurs « à bannir […] du milieu des chrétiens les prostitutions et les adultères dont les comédies italiennes ont été remplies »[504]. Si le théâtre français des premiers émules de Molière est également prolifique en tromperies conjugales, le motif de la passion contrariée par la toute puissance parentale se signale, en revanche, par sa rareté : les personnages y sont trop dominés par la concurrence de leurs égocentrismes pour ne pas être farouchement indépendants et solitaires. Quel sens auraient les transgressions générationnelles, ou même matrimoniales, dans des pièces où la structure familiale est éclatée, voire inexistante ? Seules exceptions relatives : *Le Vert-Galant* et *La Famille à la mode* de Dancourt, *La Sérénade* et *Le Légataire* de Regnard.

Le second argument avancé conjointement par les dévots et les réformateurs philosophes pour justifier leur condamnation de la comédie donne, cependant, davantage prise sur les textes des premiers prosélytes moliéresques. Il s'agit du machiavélisme des valets, notamment dénoncé par le père Porée avec son éloquence coutumière:

> « Que seroit-ce si vous enleviez du front des domestiques le voile de pudeur dont les a couverts le devoir, pour leur apprendre à servir les crimes d'autrui ; à faire tomber de jeunes cœurs en des pieges trop cheris ; à voler, à railler leurs maîtres vieillis ou peu attentifs ? »[505]

---

[502] BOSSUET, *Ibidem,* Paris, Garnier Frères, 1906, pp.119-200 ; p.137.
Pour justifier la prédisposition des jeunes à aimer l'amour et à se laisser corrompre par sa représentation, Bossuet recourt à un argument d'autorité intéressant, celui de Saint Augustin :

> « C'est ce que sentait Saint Augustin au commencement de sa jeunesse emportée, lorsqu'il disait : « Je n'aimais pas encore ; mais j'aimais à aimer » : il cherchait, continue-t-il, quelque piège où il prît et où il fût pris : et il trouvait ennuyeuse et insupportable une vie où il n'y eût point de ces lacets ».

*Idem,* p.137.
Il est, d'ailleurs, intéressant de noter que, dans ses *Confessions,* Saint Augustin étaye la dénonciation des méfaits de la représentation de l'amour sur les jeunes. Revenant sur ses égarements juvéniles, il confie sa « passion violente pour les spectacles du Theatre, [….] qui entretenoient le feu qui [le] devoroit ». Pour lui, il y aurait donc bien une corrélation entre la mise en scène de l'amour et sa stimulation.
SAINT-AUGUSTIN, *Confessions,* in *Textes d'esthétique théâtrale,* édités par Martine de Rougemont et Jacques Scherer, fascicule I, Besançon, Imprimerie Jacques et Demontrond, 1973, p.37.
[503] Au siècle des Lumières perdurait une interprétation abusive de l' « épicurisme » qui en faisait une morale qui se propose la recherche effrénée de plaisirs » (*Le Grand Robert,* tome 4, p.56). La doctrine épicurienne originelle se démarque fondamentalement de cet hédonisme. Selon Epicure, le bonheur nécessite, au contraire, la satisfaction des seuls besoins primaires. Recherchant l'*ataraxie,* (l'absence de troubles dans l'âme) et l'*aponia* (l'absence de troubles dans le corps) , le philosophe poursuivait –et prescrivait- un idéal de vie ascétique. (Voir *Lettre à Ménécée,* traduction originale et analyse par Pierre Pénisson, Paris, Hatier, 1999).
[504] BOSSUET, « Lettre sur la Comédie au P. Caffaro, Théatin », in *Traîté de la Concupiscence, Lettres et Maximes sur la Comédie, La Logique, Traité du libre arbitre,* Paris, Garnier Frères, 1906, page 105.
[505] POREE, Charles, *De theatro,* p.53.

D'abord fondé sur un facteur d'inculpation général et allusif, la dénonciation des domestiques se particularise graduellement. Le premier élément de critique énoncé par le jésuite dans son interrogation rhétorique cible la quasi-totalité du répertoire de Molière et de ses premiers émules. Conditionnés par leur rôle à la création de l'intrigue, valets et soubrettes sont traditionnellement destinés « à servir les crimes d'autrui ». Il faudra attendre *Crispin rival* et *Turcaret* de Lesage pour les voir voler la vedette à leurs maîtres, en intriguant pour leur propre compte. C'est ce caractère intéressé dans la machination que souligne d'ailleurs la seconde source d'inculpation formulée par Porée. Sous couvert d'expliciter sa première condamnation, il y inverse en fait la donne en substituant à l'image des domestiques instrumentalisés par l'utilitarisme de leurs maîtres celle de corrupteur de leurs consciences. Pouvoir et responsabilité de la séduction de ces derniers sont conférés aux suivants par l'usage de la périphrase verbale factitive de sens causatif, « faire tomber ». Maîtres de leurs actions et donc maîtres de leurs maîtres, les serviteurs ne se borneraient pas à les manier comme autant de marionnettes, ils se les offriraient en pâture. La condamnation des spoliations et de la causticité agressive des cyniques intrigants réalise ainsi la critique indirecte d'une pièce comme *Le Légataire.* Porée victimise les maîtres pour mieux diaboliser leurs valets et, à cet égard aussi, Riccoboni corrobore sa posture. Il décrète, dans sa *Réformation du théâtre,* que : « les Valets de la Comédie moderne ont un empire absolu sur leurs jeunes maîtres, comme les Esclaves & les Vieilles des Latins l'avoient dans la Comédie de / ce tems-là : ils ne sçavent que conseiller le mal & s'employer pour l'éxécuter»[506]. Dans son inculpation des serviteurs, Riccoboni rivalise en radicalisme avec le jésuite. Dénonçant la malfaisance de tout intrigant, les deux réformateurs récusent la possibilité d'un machiavélisme positif.

Porée se distingue cependant de son successeur par sa critique subtile de l'indifférence à la morale dans les comédies de caractère. Alors que Riccoboni leur concède une certaine valeur instructive et n'impute leur amoralité qu'à la représentation du sentiment amoureux et des intrigues qu'il motive[507], le fin jésuite déplore la valorisation des personnages vicieux au détriment des vertueux :

---

[506] RICCOBONI, Luigi, *La Réformation du théâtre,* pp.10-11.

[507] Voir RICCOBONI, *Op. Cit.,* pp.13-14 :

> « Il est certain que les caracteres étoient tres propres à amener la réforme, si on les avoit introduis dans l'intention de corriger le Théâtre ; mais ce ne fut point là l'esprit dans lequel on nous les présenta : On prétendit seulement corriger les ridicules qui inflüent sur les mœurs ; &, à la vérité, on y parvint/ en partie & à quelques égards ; mais on peut dire aussi que, de la même main, on présenta au malade la médecine & le poison tout-à-la fois. Ordinairement un caractere, qui seroit admirable pour instruire & pour corriger, est environné des épisodes d'un amour irrégulier, & enveloppé par les intrigues des Valets, qui absorbent le caractere pour faire briller à chaque instant la corruption. »

> « Que seroit-ce si vous instruisiez vos éleves à embellir le vice, à enlaidir la vertu ? Si chez vous, le plus souvent, l'homme vicieux étoit plaisant, enjouë, d'agréable humeur ? Si l'honnête homme, au contraire, paroissoit ridicule, insipide, bourru?»[508].

Le Père Porée conteste le mode de présentation des caractères par les dramaturges. Il les accuse de discréditer l'honnêteté avec ses attributs connexes et de rendre le vice séduisant au double sens du terme : attirant, et donc dangereusement corrupteur. Il se fait, à ce niveau, l'écho de Bossuet, qui condamnait radicalement « [l]es pièces où la vertu et la piété sont toujours ridicules [et] la corruption toujours défendue et toujours plaisante »[509]. Développant la dénonciation lapidaire de son aîné, Porée l'enrichit d'allusions relativement transparentes à des pièces du répertoire contemporain. Derrière son portrait de l'honnête homme ridicule et bourru se profilent les silhouettes de Franchard, du Géronte de *L'Ingrat,* du Grondeur de Brueys et Palaprat, sans compter peut-être aussi celle du célèbre hypocondriaque moliéresque ! Quant aux « hommes » corrompus plaisants, enjoués et d'agréable humeur, en ranimer le souvenir est fort aisé : ils sont légion à hanter les méandres de la comédie dans son ensemble ! Même si un univers dramatique commun ne regroupe pas toujours ces personnages et leurs opposés[510], les vicieux brillent toujours par leur esprit tandis que la vertu s'accompagne au moins d'insipidité dans les répertoires de Molière et de ses continuateurs.

Pour être singulièrement percutante, la critique de Porée enferme praticiens et théoriciens du théâtre dans une inextricable aporie. Car comment concevoir une honnêteté authentique qui ne s'accompagne pas d'une certaine austérité, à première vue rébarbative ? Comment imaginer « un homme vicieux » complètement dénué d'intelligence, et donc de capacité à mener une intrigue qu'il rende plaisante ? Détenir un certain savoir parler et un certain savoir agir implique la maîtrise certaine d'un savoir penser. En développant distanciation et relativisme, l'esprit pervertit peu ou prou le sujet en favorisant ses dispositions satyriques. Horace Walpole le soulignait ingénieusement : le monde est une comédie pour ceux qui pensent et ne se transforme en tragédie que pour ceux qui sentent. Justifiant le radicalisme d'un Bossuet dans son rejet du théâtre, la pertinence même de la diatribe de Porée compromet dès lors sa conception d'une comédie réformée. Comme le

[508] PORÉE, *Op. Cit.,* p.53.
[509] BOSSUET, « Lettre sur la comédie », p.100.
[510] Alors que Dancourt représente des créatures qui se signalent par leur convergence dans l'amoralité et donc la concurrence des égocentrismes, Lesage, et surtout Regnard, opposent plus volontiers au cynisme des uns l'incarnation de valeurs positives par les autres. La Branche, Crispin et le Chevalier coureur de dots de *Crispin rival* trouvent leurs pendants dans la famille Orgon qu'ils pillent. Le Chevalier du *Joueur* a pour double inverse l'honnête homme qu'est Dorante. ..

résume fort bien Jean Goldzink : « A théâtre pur, salles désertes, hors des pieux collèges »[511]. Et encore ! Menées par des intrigants cyniques, les manigances amoureuses représentées par la comédie classique dévoieraient d'autant mieux les spectateurs que le génie des personnages corrompus stimule leur fascination.

### b) *Corruption du style : équivoques et obscénités*

Corriger la comédie de ses tares est un défi difficile. Certains théoriciens le considéraient même comme impossible à relever. Non content de multiplier les actes répréhensibles, ses agents cyniques s'y révèlent par leur langage amoral. Par delà leurs divergences radicales, le contempteur de l'art dramatique qu'est Bossuet et son apologiste zélé en la personne de Porée[512] se rejoignent pour en condamner le style d'écriture. Mais ce n'est que pour mieux se distinguer par leur approche des principaux facteurs de corruption langagière : la grossièreté et l'équivoque.

Dans la lettre qu'il adresse au père Caffaro, l'évêque de Meaux éclate en vitupérations contre « les impiétés et les infamies dont sont pleines les comédies de Molière »[513]. Il dénonce ensuite les productions « d'un auteur qui vient à peine d'expirer, et qui remplit encore les théâtres des équivoques les plus grossières, dont on ait jamais infecté les oreilles des chrétiens »[514]. Il vilipende, pour finir, « [l]es pièces où [….] la corruption [est] toujours défendue et toujours plaisante, et la pudeur toujours offensée ou toujours en crainte d'être violée par les derniers attentats ; je veux dire par les expressions les plus impudentes, à qui l'on ne donne que les enveloppes les plus minces »[515]. La posture de Bossuet par rapport à l'amoralité discursive des comédies est celle d'un censeur, non celle d'un réformateur. Il ne s'attarde pas à en analyser les diverses manifestations mais s'efforce avant tout d'en dénoncer l'impact sur les auditeurs. :

> « Dites encore, reproche-t-il au Père Caffaro, que les discours, qui tendent directement à allumer de telles flammes, qui excitent la jeunesse à aimer comme si elle n'était pas assez insensée ; qui lui font

[511] GOLDZINK Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières,* p.20.
[512] La comparaison des postures de ces hommes d'Eglise s'avère d'autant plus instructive que le *De Theatro* de Porée se veut une réponse argumentée à *la Lettre au père Caffaro* et aux *Maximes et réflexions sur la Comédie* de son aîné. La publication proprement dite du *De Theatro* fait suite à la seconde édition de l'ouvrage de Bossuet. Voir l'introduction d'Edith Flammarion dans son édition critique du discours de Porée.
FLAMMARION, Edith, " Les Jésuites et le théâtre : une position originale au sein de l'Eglise catholique », in « Introduction », in *De Theatro,* p.XXVII.
[513] BOSSUET, « Lettre sur la Comédie », p.100.
[514] BOSSUET, *Ibidem*, p.100.
[515] BOSSUET, *Idem,* p.100.

> envier le sort des oiseaux et des bêtes, que rien ne trouble dans leurs passions, et se plaindre de la raison et de la pudeur si importunes et si contraignantes : dites que toutes ces choses et cent autres de cette nature, dont tous les théâtres retentissent, n'excitent les passions que par accident, pendant que tout crie qu'elles sont faites pour les exciter, et que, si elles manquent leur coup, les règles de l'art sont frustrées et les auteurs et les acteurs travaillent en vain »[516].

Le dialogue théâtral livre la jeunesse à l'emprise des passions et de la sensualité ; il l'incite à sacrifier sa raison à ses désirs, et son âme à ses pulsions[517]. Autant et peut-être davantage que les intrigues amoureuses, il ravive la conscience du corps et stimule la primauté du temporel sur le spirituel. Hanté par l'ampleur du pouvoir corrupteur qu'il lui prête, Bossuet ne s'embarrasse dès lors pas de nuances et de spécifications. Son ton, lorsqu'il s'adresse au malheureux père Caffaro, emprunte sa causticité méprisante à sa supériorité hiérarchique : l'évêque de Meaux ne souffre pas de réplique, il tyrannise son interlocuteur en lui imposant *sa* vérité. Aussi sa synthèse lapidaire des vices du discours comique s'était-elle ponctuée par la reprise de l'adverbe « toujours ». On en note pas moins de quatre occurrences en une phrase, ce qui est extrême, fût-elle une période ! Bossuet ne s'inscrit certes pas dans le dialogue sur la comédie ; il en réfute jusqu'au principe et se borne à décréter sentencieusement son immoralité inévitable, éternelle et innée.

Par son contenu global, la dénonciation de l'amoralité stylistique qu'élabore Porée l'inscrit dans la continuité de Bossuet. Aussi peu économe de superlatifs que son prédécesseur, il semble le rejoindre par son diagnostic des agents de la corruption stylistique : il condamne alternativement l'« équivoque »[518] et la « grossièreté »[519], à moins de substituer à ce dernier mot, son synonyme : l'« obscénité »[520].

En confrontant les contextes d'usage de ces termes avec leurs définitions, on ne manque cependant pas de se rendre compte que les deux hommes d'Eglise ne leur confèrent pas exactement la même signification. Par son explication de la « grossièreté », le *Dictionnaire de l'Académie* tend à en euphémiser le sens. La grossièreté se confond avec « l'impolitesse, le

[516] BOSSUET, *Op. Cit.,* p.103.
[517] Voir, également, Bossuet, *Op. Cit.,* p.107 : « [T]oute comédie veut inspirer le plaisir d'aimer : on en regarde les personnages non pas comme épouseurs, mais comme amants ; et c'est amant qu'on veut être, sans songer à ce qu'on pourra devenir après ».
[518] BOSSUET, *Op. Cit.,* p.100 et POREE, *Op. Cit.,* p. 55.
[519] BOSSUET, *Op. Cit.,* p.100 et POREE, *Op. Cit.*, p.55. Dans le texte de Bossuet, le terme « grossièreté » apparaît sous sa forme adjectivale, « grossière ». On en note trois occurrences dans l'extrait du *De Theatro,* cité ci-dessus.
[520] POREE, *Op. Cit.,* p.55.

défaut de civilité dans ce qu'on dit et ce qu'on fait »[521]. C'est, résumera *Le Trésor de la langue française,* « le caractère de ce qui est contraire à la bienséance ou à la décence »[522]. Bossuet me paraît avoir utilisé ce mot dans ce dernier sens, puisqu'il fait du « grossier » une épithète de l'équivoque. Le courroux que lui inspire le recours aux « équivoques grossières »[523] se justifierait donc par l'exigence classique de respect des bienséances et la tyrannie perdurante du bon ton. La juxtaposition de ces termes pourrait cependant répondre à une intention infiniment plus pernicieuse. Alors que le *Trévoux* considère que les équivoques font, entre autres, partie « des subterfuges adroits [utilisés] pour cacher sa véritable pensée »[524], le *Dictionnaire de l'Académie* assimile le grossier à ce qui « est rude », à ce qui « manque de délicatesse »[525] ; c'est-à-dire à ce qui brille précisément par sa maladresse ! Bossuet élabore un oxymore. Déniant toute subtilité à l'équivoque, il la trivialise pour mieux déprécier l'art d'écrire de ses concepteurs.

Porée n'adopte pas la même posture critique. Loin de subordonner la grossièreté aux équivoques, il les envisage comme des caractéristiques stylistiques autonomes. Contrairement à Bossuet, il emploie d'ailleurs le mot « équivoque » au singulier, ce qui manifeste clairement sa volonté de conceptualisation :

> « A qui nous en prendre après [Molière] ? A ces Rivaux subalternes, qui n'en pouvant atteindre les sublimes qualitez s'attachèrent à copier les vices, & réüssirent à les surpasser par l'obscénité des paroles sans songer qu'ils cherchoient à se faire un nom par un genre de Bas Comique, dont la gloire est une ignominie.
>
> Prenons-nous-en même, à ceux qui épargnant aux oreilles la grossiéreté des paroles, s'étudièrent à envelopper l'obscénité du voile transparent de l'équivoque ; sans faire réflexion que la plaisanterie, qui se cachant pour paroître, semble dire et ne dire pas, est plus dangereuse, que la grossiereté exposée sans ombre de déguisement.
>
> Enfin rejetons le blâme sur les talens qui pouvant amuser l'honnête homme par un sel réjouissant & philosopher en badinant innocemment

[521] *Idem.*
[522] *Trésor de la Langue Française,* Tome IX, Nancy, Gallimard, CNRS, 1981, article « grossièreté », p.553
[523] Notons que, dans son édition de 1798, le *Dictionnaire de l'Académie* reprend ce dernier exemple d'emploi au singulier « équivoque grossière » pour illustrer l'emploi de ce terme comme substantif.
Cf. *Dictionnaire de l'Académie Française,* 5ème édition revue et corrigée, 1798, article « équivoque », p.519. Côte Microfiche : M-384.
[524] *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux,* nouvelle édition, corrigée et considérablement augmentée, tome troisième, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771, article « équivoque », p.814.
[525] *Op. Cit.,* article « grossièreté », p.666.

> sous le manteau de la Comédie, se croient assez justifiez en disant, que leur Comique paroîtroit froid, s'ils ne le réveilloient par quelques prétendus bons mots, pour exciter les éclats du peuple »[526].

Le positionnement des deux auteurs par rapport à l'objet de leur critique diverge corrélativement à leur posture générale par rapport au genre comique. Croyant à l'utilité intrinsèque du théâtre et à sa réforme possible[527], Porée initie une réflexion rationnelle et graduée sur les modalités de corruption de son style. Il déplore ce phénomène comme un mal dont il s'agit d'identifier les symptômes pour leur appliquer le remède adéquat. Il s'efforce d'effectuer une hiérarchisation argumentée des diverses manifestations de licences stylistiques. Il commence par condamner l'obscénité et son *alter ego,* la grossièreté. A force de véhémence satirique, il confère à ce dernier terme l'acception hyperbolique qu'en propose *Le Dictionnaire de Trévoux* : « Grossièreté, signifie parole malhonnête, saleté, ordure »[528]. Tel semble avoir été aussi le jugement de Gresset sur l' « Obscénité». Dans son *Epître* allégorique, il la représente comme un des « Spectres abhorrés » qu'invoquent « le Crime et l'Envie » pour semer l' « ignominie»[529]. Par cette dernière accusation, le dramaturge se fait l'écho manifeste du jésuite. En critiquant la corruption du style par la grossièreté, le Père Porée ne se livre cependant pas à la satire émotive et imagée d'un art d'écrire. Adoptant une approche rationnelle et finalisée, il entend dévoiler une des tares essentielles du « Bas Comique » qui englobe, en l'occurrence, les répertoires farcesque, italien et forain. Il entreprend ensuite la dénonciation argumentée de l'équivoque qu'il compare à la grossièreté pour souligner son danger supérieur. Porée recourt à une analyse contrastive : alors que la grossièreté est immédiatement audible et donc paradoxalement sincère, l'équivoque est un art de l'imposture, elle se caractérise par sa duplicité. Jésuitisme oblige, la définition succincte qu'il en propose condense l'article détaillé que lui consacre *Le Dictionnaire de Trévoux* :

> « Les *équivoques* dans le discours sont des expressions louches, qui le rendent obscur, & embarrassent l'esprit du Lecteur pour découvrir le véritable sens. La Langue Française est ennemie de ses sortes d'ambiguïtés. [….]

[526] POREE, Charles, *De Theatro,* p.55.
[527] Le Père Porée énonce sa thèse dès l'exorde de son Discours : « Je demande si le Theatre peut être une Ecole capable de former les mœurs : & je réponds simplement : Par sa nature il peut l'être ; par notre faute il ne l'est pas. » Cf. *De Theatro,* p.7.
[528] *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux,* tome quatrième, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771, p.647.
[529] GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Epître de Monsieur Gresset à sa Muse,* Amsterdam, ? , 1735, p.18.

> Equivoque, se dit assez souvent parmi nous des termes à double sens, des allusions, des pointes ordinairement fort mauvaises, qui ne roulent que sur des jeux de mots : *ludus in verbis.* Autrefois les pointes, les jeux de mots, les équivoques, étoient les ornemens de la conversation : c'étoit l'esprit à la mode. Mais l'ambiguité en quoi consiste le caractère de l'*équivoque*, est moins un ornement qu'un défaut : c'est ce qui la rend insipide. L'apparence mystérieuse que donne son double sens, fait qu'on ne va pas facilement au véritable ; & quand on l'a trouvé on a regret à sa peine.
>
> Equivoque en Morale, ambiguité, double sens. Ces trois façons de parler sont dans l'occasion des subterfuges adroits pour cacher sa véritable pensée ; mais ces trois mots sont distingués par des nuances particulières. On se sert de l'équivoque pour tromper, de l'ambiguité pour ne pas trop instruire ; & du double sens pour instruire avec précaution.
>
> Equivoque a deux sens ; l'un naturel qui paroît être celui qu'on veut faire entendre, & qui est effectivement entendu de ceux qui écoutent ; l'autre ; / détourné qui n'est entendu que de la personne qui parle, & qu'on ne soupçonne pas même pouvoir être celui qu'elle a l'intention de faire entendre. Il est bas et indigne d'un honnête homme d'user d'équivoque. Il n'y a que la subtilité d'une éducation scholastique qui puisse persuader qu'elle soit un moyen de sauver la sincérité du naufrage; car dans le monde elle n'empêche pas de passer pour menteur ou pour mal-honnête homme : elle y donne de plus un ridicule d'esprit méprisable »[530].

L'exhaustivité de cet article ne s'accompagne pas d'impartialité. Les jésuites, auteurs du *Trévoux*, ne se contentent pas de définir les équivoques, ils en réprouvent l'usage par le biais d'un ample champ lexical dépréciateur : « louches », « fort mauvaises », « défaut », « bas et indigne », « menteur », « mal-honnête », « méprisable »… Deux facteurs essentiels justifient leur condamnation. Le premier revêt une importance moindre parce que conjoncturelle : ébauchant une sociologie du goût, les jésuites signalent que la perception des équivoques s'est modifiée au fil du temps. Jadis assimilées aux « ornemens de la conversation » dont l'« esprit

[530] *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux,* nouvelle édition, corrigée et considérablement augmentée, tome troisième, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771, article « équivoque », pp.813-814.

à la mode » imposait l'usage[531], elles leur apparaissent, au XVIII^e siècle, comme une source d'insipidité, voire de corruption langagière dont l'impératif d'honnêteté proscrit l'utilisation. Mieux encore, les équivoques leur semblent ontologiquement pernicieuses et c'est là le mobile principal de leur inculpation. A l'image de Porée, les auteurs du *Trévoux* mettent leur duplicité en relief et en détaillent les manifestations multiples : l'équivoque serait un procédé générique qui englobe les « allusions », les « pointes » et autres « jeux de mots ». Lorsque Destouches proclame sa résolution d' «épurer la scene, [de] la purger de ces frivoles saillies, de ces débauches d'esprit, de ces faux brillants, de ces sales équivoques, de ces fades jeux de mots, [….] dont elle a été souvent infectée »[532], il s'engagerait donc, en réalité, dans la lutte contre une seule et unique maladie essentielle, l'équivoque, dont son accumulation décline les symptômes et les avatars. Mais, au grand dam du père de la comédie moralisatrice, si l'on se conforme à leur définition par *Le Dictionnaire de Trévoux,* les équivoques regrouperaient également « les prétendus bons mots » dont, selon Porée, les dramaturges philosophes parsèment à tort leurs œuvres pour « exciter les éclats du peuple »[533]. Leur danger serait dès lors issu de l'ubiquité que favorise leur caractère protéiforme. Mais il proviendrait aussi et surtout de la finalité de leur conception. Elles se distinguent, à ce niveau, de l' « ambiguïté » et du « double sens » que caractérise leur relative innocence alors que l'« on se sert de l'équivoque pour tromper » : les « faux brillants » stigmatisés par Destouches en soulignaient aussi le caractère imposteur. Les auteurs du *Trévoux* explicitent ainsi l'implicite de la condamnation entreprise par Porée : l'équivoque est autrement plus redoutable que la grossièreté parce que sa duplicité, qui égare délibérément ses récepteurs, matérialise l'intention de les duper.

Porée ne nomme cependant pas les agents de ces perversions du style comique et son silence signale son habileté. Tout en le protégeant d'éventuelles représailles motivées par son zèle satyrique, il conduit les destinataires de son discours à postuler la pluralité des responsables. Par ailleurs, et c'est le plus intéressant, il instaure –ou plutôt impose !- un rapport de complicité à ses auditeurs puisqu'il tient pour acquise la transparence de ses dénonciations allusives à leurs yeux de spectateurs avertis…et moraux. Porée accule ces derniers au partage de ses inculpations périphrastiques des grossièretés farcesques, italiennes et foraines aussi bien que celle de l'équivoque mise à l'honneur par les comédies de caractère

[531] La rétrospective historique élaborée par les auteurs du *Trévoux* disculpe indirectement les personnages des comédies post-moliéresques de l'accusation de malveillance que leur avait notamment value, *a posteriori,* leur abus des équivoques. Replacer le phénomène dans son contexte explique cet usage par « l'esprit à la mode » jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.
[532] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Le Glorieux,* « préface », p.154.
[533] PORÉE, *Op. Cit.,* p.55.

et de mœurs françaises. Par l'usage récurrent de la première personne du pluriel de l'impératif présent, il achève d'impliquer ses interlocuteurs dans son insinuation de la vanité de l'entreprise purificatrice des dramaturges philosophes, comme Boursault et Destouches, qui prétendent dignifier le comique sans le perdre ! Porée allie ainsi au souci de convaincre son public celui de le persuader des vices du style comique. Le diagnostic précis des diverses déficiences lui apparaît nécessaire à leur réforme ; en favorisant la conscience de leurs dérives possibles ou effectives, il entend déterminer les dramaturges à s'en corriger, même si l'ampleur de leur tâche ne lui échappe pas.

C'est d'ailleurs à eux que reviendra le mérite de fournir l'explication la plus fine de la difficulté à proscrire l'amoralité stylistique. Dans sa *Lettre sur la Comédie,* Gresset nous expose sa psychologie de créateur et nous permet de comprendre pourquoi les dramaturges n'échappent à la tentation de la grossièreté que pour se livrer aux mirages autrement plus séducteurs de l'équivoque :

> « [D]ans les délires de la jeunesse : on se laisse entraîner à établir des principes qu'on n'a point ; un vers brillant décide d'une maxime hardie, scandaleuse, extravagante ; l'idée est téméraire, le trait est impie, n'importe, le vers est heureux, sonore, éblouissant, on ne peut le sacrifier, on ne veut que briller, on parle contre ce qu'on croit, & la vanité des mots l'emporte sur la vérité des choses »[534].

L'analyse de Gresset explicite et développe le regret qu'inspira à Destouches sa « [f]olie de jeune homme qui cro[yait] [au moment où il rédigeait la première version du *Curieux Impertinent*]qu'on ne peut avoir de l'esprit qu'aux dépens des bonnes Mœurs »[535]. L'amour-propre incite les auteurs à sacrifier la moralité de leurs écrits au brio de leur style. Leurs vers n'expriment pas forcément leur pensée et leurs convictions mais exhibent leur esprit[536]. Le culte du beau entre en contradiction avec la quête du vrai et du juste[537]. Plus frappant encore, Gresset associe la vanité à l'essence même du langage. Accumulant les gradations, il

[534] GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Lettre de M. Gresset,* l'un des Quarante de l'Académie Françoise, à M***, *sur la Comédie*, à Amiens, le 14 mai 1749, (S. l.), 1759, p.10.

[535] DESTOUCHES, « Deuxième Lettre, au Même, sur les Spectacles », in *Lettres sur divers sujets,* La Haye, Benjamin Gibert, 1742, pp.12-28, p.15.

[536] Marivaux développe l'opposition de la « pensée » et de « l'esprit » dans « le Prologue » de son *Ile de la Raison,* Paris, Seuil, 2002, scène I, tirade du Marquis, pp.208-209 :

> LE MARQUIS : « […] pour de l'esprit, nous en avons à ne savoir qu'en faire ; nous en mettons partout ; mais de jugement, de réflexion, de flegme, de sagesse, en un mot, de cela (*montrant son front*), /n'en parlons plus, mon cher Chevalier : on ne nous en donne guère ; et entre nous, on n'a pas tout le tort. »

[537] Cette contradiction que déplore Gresset sera revendiquée par les auteurs du siècle suivant. Voir, par exemple, la Préface d'Oscar Wilde au *Portrait de Dorian Gray* :

> « [….] Ce sont les élus pour lesquels des choses belles ne signifient rien d'autre que la Beauté.

anthropomorphise ses vers et leur prête la capacité d'outrer le réel par sa transfiguration. Nul hasard, donc, si le poète se livre à cette confession lucide au moment de son abjuration du théâtre. Son expérience de dramaturge lui a permis de sonder la dimension ontologiquement artificieuse de l'art. Peut-être Bossuet, Destouches et Porée n'ont-ils d'ailleurs privilégié la dénonciation de l'équivoque sur celle de la grossièreté que parce qu'elle métaphorisait l'art dramatique dans son ensemble.

### c) *Malveillance des rieurs et satanisme du comique*

Si le théâtre est équivoque par définition, quelques théoriciens restreignent son potentiel de nuisance à la tragédie et exaltent, au contraire, l'innocence du genre comique. C'est notamment le cas du Père Caffaro qui, se plaçant sous l'égide de Saint Thomas[538], justifie la comédie classique par ses finalités d'écriture. La correction divertissante des mœurs[539] lui semble un objectif d'autant plus louable qu'il croit en l'inoffensivité de la dérision[540]. Cette posture stimule, cependant, deux critiques essentielles : celle, immédiate, de Bossuet qui dénonce la nature et les effets pervers du comique et du rire ; celle, médiate, des dramaturges moralisateurs qui condamnent la malveillance des rieurs.

---

> Il n'existe pas de livres moraux ou immoraux. Les livres sont bien écrits ou mal écrits. C'est tout.
> […] La vie morale de l'homme forme une partie du sujet sur lequel travaille l'artiste, mais la moralité de l'art consiste en un usage parfait d'un moyen imparfait. L'artiste ne désire rien prouver. Or, même ce qui est vrai se prouve. /
> L'artiste n'a pas de préférences morales. Chez l'artiste, une préférence morale trahirait un style impardonnablement maniéré.
> L'artiste n'est jamais morbide. L'artiste peut tout exprimer.
> La pensée et le langage sont, pour l'artiste, les instruments de son art.
> Le vice et la vertu sont, pour l'artiste, le matériau de son art. »

WILDE, Oscar, « Préface » in *Le Portait de Dorian Gray,* traduction nouvelle de Vladimir Volkoff, introduction et notes de Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche classique, 2001, pp.37-38.

[538] Saint Thomas prônait la vertu d'Eutrapélie, c'est-à-dire d'enjouement, de « distraction bienvenue » qui « allège l'ombrageuse gravité des actes et des propos ». Selon lui :

> « il est contraire à la raison d'être un poids pour autrui, de n'offrir aucun agrément et d'empêcher son prochain de se réjouir….ceux qui refusent de se distraire, qui ne racontent jamais de plaisanteries et rebutent ceux qui en disent, ceux-là sont vicieux, pénibles et mal élevé ».(IIa IIae, Q168, a 4)

Article « eutrapélie », in *Grand portail Thomas D'Aquin,* http://www.thomas-d-aquin.com, n°25, édition octobre 2003.

[539]Le Père Caffaro résume les finalités traditionnelles de la comédie tout en la rapprochant de la fable au début de sa lettre qui cautionne l'édition des *Œuvres* de Boursault :

> « [La comédie] est un tableau où sont représentées des histoires ou des fables pour divertir, & plus souvent pour instruire les hommes en les divertissant & en les délassant de leurs occupations serieuses ».

CAFFARO, *Op. Cit.,* p.27.

[540] Voir CAFFARO, *Op. Cit.,* p.42 : « [E]n lisant les Comédies d'aujourd'huy, nous ne nous sentons excitez à rien de contraire à la pudeur, [….] *elles ne sont propres qu'à faire rire*, & incapables de laisser dans l'esprit de ces idées fâcheuses dont Salvien ne pouvoit se débarasser ». La restriction dont use le Théatin révèle l'innocence du rire pour lui.

Fustigeant le Père Caffaro pour son « abus »[541] de l'autorité de Saint Thomas, Bossuet se réapproprie toutefois son argument pour restreindre l'importance qu'accordait le théologien à l'*Eutrapélie* aristotélicienne. Si l'irascible prélat reproche à ce dernier de se montrer un peu trop favorable aux plaisanteries, il souligne aussi qu'il insistait sur la nécessité de leur rareté. Filant la métaphore culinaire, Saint Thomas les aurait associées au sel de la vie ; elles ne doivent servir qu'à « assaisonner » modérément le quotidien[542]. Selon Bossuet, tout enjouement abusif était farouchement prohibé par le saint Père :

> « [I]l exclut tout ce qui relâche 'entièrement la gravité', comme on a vu dans sa *Somme* même ; et dans son *Commentaire sur saint Paul,* où il paraît revenir plus précisément aux expressions des saints Pères, il met avec eux la plaisanterie au nombre des vices repris par cet Apôtre »[543].

Malgré sa relative tolérance, Saint Thomas proscrirait donc le rire sans appel.

Le radicalisme de ce rejet que partage Bossuet s'explique par la contradiction de la joie avec le sérieux de la vie chrétienne[544]. L'évêque de Meaux en développe la conviction, en invoquant l'autorité du Christ qu'une croyance, répandue dès le Moyen Âge[545], représente comme n'ayant jamais ri[546]. Bossuet explique cette gravité par les « affinité[s] » des « ris » et de la « joie » avec « la déception et avec l'erreur »[547]. Pour lui, le rire aveugle les hommes sur les malheurs de leur condition déchue ; il les abuse en nourrissant le mirage d'un bonheur possible ; il les détourne de la préoccupation par leur Salut[548].

---

[541] BOSSUET, « Lettre sur la Comédie », p.53.

[542] BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la Comédie,* p.189 :

> « [S]i saint Thomas par l'autorité d'Aristote, dont on avait peine à se départir en son temps, semble peut-être pousser un peu plus avant dans sa *Somme* la liberté des plaisanteries ; il y réduit néanmoins ces « sortes de délectations à être rares dans la vie ; où, dit-il, selon Aristote, il faut peu de délectation, comme peu de sel dans les viandes par manière d'assaisonnement ».

[543] BOSSUET, *Ibidem,* p.189.

[544] Bossuet souligne « l'indécence [du] caractère [enjoué] dans un chrétien ». *Op. Cit.,* p.195.

[545] Voir REYFF, Simone de, *Op. Cit.,* p.106.

[546] Voir GOLDZINK, *Op. Cit.,* p.20.

[547] BOSSUET, *Op. Cit.,* p.198.

[548] BOSSUET, *Op. Cit.,* pp.197-198 :

> « Jésus, qui ayant voulu prendre toutes nos faiblesses *à cause / de la ressemblance, à la réserve du péché,* a bien pris nos larmes, nos tristesses, nos douleurs et jusqu'à nos frayeurs, mais n'a pris ni nos joies ni nos ris, et n'a pas voulu que ses lèvres, *où la grâce était répandue,* fussent dilatées une seule fois par un mouvement qui lui paraissait indigne d'un Dieu fait homme. Je ne m'en étonne pas : car nos douleurs et nos tristesses sont très-véritables, puisqu'elles sont de justes peines de notre péché ; mais nous n'avons point sur la terre depuis le péché de vrai sujet de nous réjouir : ce qui a fait dire au Sage : « J'ai estimé le ris une erreur et j'ai dit à la joie : Pourquoi me trompes-tu ? » ou comme porte l'original : « J'ai dit au ris : Tu es un fol, et à la joie : Pourquoi fais-tu ainsi ? » pourquoi me transportes-tu comme un insensé, et pourquoi me viens-tu persuader que j'ai sujet de me réjouir, quand je suis accablé de

Les Pères de l'Eglise ne sont d'ailleurs pas les seuls à condamner le rire pour l'égarement qu'il présuppose et qu'il stimule. A l'ère païenne, souligne Bossuet, Platon lui prêtait déjà la même tare. Prohibant le théâtre dans son ensemble pour sa faculté « *d'entretenir* et *d'augmenter* ce qu'il y a en nous de déraisonnable »[549], il proscrivait particulièrement les pièces comiques de sa *République* parce qu'elles favorisent l'enlisement dans « l'amour vulgaire »[550] et entravent l'ascension vers le monde des Idées : motivant le culte du corps, elles détermineraient le renoncement à la vérité et à la vertu.

Le rire est un effet possible du comique ; leur corrélation paraît donc évidente. Mais leur association à la sensualité risque de surprendre davantage. Aussi Bossuet s'applique-t-il à la justifier :

> « Le génie des pièces comiques est de chercher la bouffonnerie [….] ; et on aura toujours une peine extrême à séparer le plaisant d'avec l'illicite et le licencieux. C'est pourquoi on trouve ordinairement dans les canons ces quatre mots unis ensemble : *Ludicra, jocularia, turpia, obscoena : les discours plaisants, les discours bouffons, les discours malhonnêtes, les discours sales :* non que ces choses soient toujours mêlées ; mais à cause qu'elles se suivent si naturellement et qu'elles ont tant d'affinité que c'est une vaine entreprise de les vouloir séparer C'est pourquoi il ne faut pas espérer de rien faire de régulier de la comédie, parce que [….] celles dont le dessein est de faire rire, qui pourraient être ce me semble, les moins vicieuses, outre l'indécence de ce caractère dans un chrétien, attirent trop facilement le licencieux, que les gens du monde, quelque modérés qu'ils paraissent, aiment mieux qu'on leur enveloppe que de le supprimer entièrement »[551].

Le plaisant, l'illicite et le licencieux s'impliquent réciproquement. Justifiant implicitement son refus de dissocier l'équivoque et la grossièreté, Bossuet ne cesse d'égrener le leitmotiv de leur intrication inévitable dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie.* Pour lui, le plaisir comique ne saurait être stimulé par le spectacle de la grandeur humaine, mais par ses manifestations de bassesse et de perversion. Ontologiquement dionysiaque, le rire célèbre la transgression des interdits et l'assouvissement fantasmé des pulsions.

---

maux de tous côtés ? »

[549] BOSSUET, *Op. Cit.,* p.154.

[550] *Idem.*

[551] BOSSUET, *Op. Cit.,* pp.194-195.

La critique de ses licences n'émanera d'ailleurs pas du seul prélat. Trente ans après lui, Gresset reprend et prolonge ses réflexions sur ce sujet. Dans son *Epître à sa Muse,* il se livre à une dénonciation virulente de la satire comme moyen utilisé pour provoquer le rire à mauvais escient. Lui associant noirceur et cynisme[552], il expose les méfaits de la dérision par la représentation théâtralisée de ses caustiques auteurs :

> « C'est là qu'encor cent obscurs Satyriques, /
> Cent Artisans de fadaises lubriques,
> Par la Débauche ou la Haine conduits
> Dans le secret des plus sombres réduits
> Vont, sans témoins, forger ces folles Rimes.
> Ces vers grossiers, ces Monstres anonymes,
> Tout ce fatras de Libelles pervers
> Dont le Batave infecte l'Univers »[553].

Gresset envisage la satire comme un véritable fléau. Rejoignant Bossuet par un détour, il prête à ses productions deux défauts essentiels : la malveillance et la lubricité. Dans la bouche de son détracteur, le bouffon implique, une fois de plus, le malhonnête et le sale. Suspect de méchanceté pour Gresset comme pour Destouches[554], le satiriste rivalise donc en opprobre avec la dérision dont se nourrissent ses sarcasmes et le rire qu'il s'efforce de motiver.

Qu'elles ciblent ainsi l'ensemble du genre ou seulement les pièces de Molière et de ses premiers imitateurs, les critiques adressées à la comédie se révèlent, dès la fin du règne de Louis XIV, aussi récurrentes qu'étroitement liées. Le procès du rire présuppose celui de ses *stimuli* : les grossièretés et les équivoques, fondements premiers du comique. Manifestant la redoutable ingéniosité de cyniques intrigants, le second facteur de corruption stylistique métaphorise, à son tour, le déficit moral d'actions licencieuses qui représentent le triomphe de la passion et des pulsions sur les devoirs. Par son effet, comme par son langage, ses intrigues ou ses personnages, la comédie s'avère marquée par le stigmate de l'équivocité.

---

[552] GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Epître de Monsieur Gresset à sa Muse,* Amsterdam, (S. l.), 1735, 24p.; pp.19-20 :

> « Mais de tout temps un peu trop prompte à rire,
> Ton goût peut-être, en quelques noires accès,
> T'attacheroit au char de la Satyre ; /
> Ah ! Loin de toi ces Ciniques excès ! »

[553] GRESSET, *Ibidem,* pp.18-19.

[554] Voir DESTOUCHES, « Préface à *L'Ambitieux et l'Indiscrette* », tragi-comédie en cinq actes représentée pour la première fois en 1737, in *Œuvres dramatiques,* tome VI, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.144 :

> « [J]'ai toujours regardé comme indigne de la probité, le trop facile et punissable talent de la satire, genre d'écrit par lequel, souvent aux dépens de la vérité, on se prépare des succès fondés sur la malignité du cœur humain ».

### d) *Le verdict sur la comédie : le leurre de la condamnation ou l'éclipse de la morale religieuse par la morale sociale*

Pour être multiples, les tares du genre comique devraient logiquement en condamner la survie. Les faits prouvent pourtant le contraire : la persistance de sa popularité malgré la reconnaissance de ses failles. Bossuet justifie ce paradoxe par la suggestion d'une distinction cruciale entre la morale chrétienne et la morale mondaine : « les gens du monde […] aiment mieux qu'on leur enveloppe [le licencieux] que de le supprimer entièrement ». Les licences que les hommes d'Eglise couvrent ainsi de leurs anathèmes sont, non seulement tolérées, mais prônées par les honnêtes gens. Cette divergence tient au fait que « [l']une comme l'autre [éthique] a […] sa raison d'être dans son domaine propre »[555]. Dans l'optique religieuse, l'existence se conçoit comme un parcours de perfectionnement moral destiné à mériter le Salut alors que, dans la perspective sociale, la vie est à elle-même sa propre finalité : loin d'y être proscrite, la quête de plaisirs s'y nourrit du désir de se sentir heureux Ici-bas. Exprimant l'appétit de vivre, le comique stimule la conscience du corps et satisfait le besoin d'un ancrage terrestre : aussi les courtisans se livrent-ils sans réserves à sa séduction. Inversement, son rejet se justifie par l'inculpation de sa capacité de divertissement ; distraction et dérivatif à l'inquiétude existentielle mêlés. Conférant une consistance illusoire à l'éphémère, le comique ne suscite une telle vindicte que parce que le christianisme repose sur le postulat que la vraie vie est ailleurs. Il s'agit pour le fidèle, de s'appliquer à la mériter par le refus des vains biens de ce monde et la purification raisonnée de l'âme.

Insinuée par Bossuet à l'aube du siècle, la coexistence de ces morales sera affirmée, voire revendiquée pendant la Régence. Selon Simone de Reyff, l'abbé Terrasson la défend, notamment, dans sa controverse avec M$^{me}$ Dacier :

> « [….] pendant que les Prédicateurs et les Directeurs portent à la haine du siècle présent aussi bien qu'à la mortification et à la pénitence, les poètes doivent porter les princes à rendre les temps heureux et agréables, et à maintenir les peuples dans une joie /universelle »[556].

Même si les désirs temporels se heurtent régulièrement aux exigences spirituelles, un effort ostensible est fourni au siècle des Lumières pour servir l'idéal de leur cohabitation harmonieuse. L'Archevêque de Sens incarne les paradoxes de cet esprit de conciliation non

[555] REYFF, *Op. Cit.,* pp.110-111.
[556] Cité par Simone de Reyff, *Op. Cit.,* pp.111-112.

exempt de culpabilité. Directeur de l'Académie française en 1736, il se confronte le 25 juin à l'épineuse question d'y accueillir conjointement l'Evêque de Mirepoix et Nivelle de La Chaussée. Soucieux d'avaliser le choix des académiciens sans trahir sa dignité ecclésiastique, l'Archevêque exprime ouvertement son malaise :

> « Ici je devrois peut-être, en qualité de Directeur d'une Académie à qui la Poësie est chere, m'étendre davantage sur le merite de vos Comédies ; mais l'austère dignité dont je suis revétu, m'oblige à être réservé. N'aurois-je pas même à craindre qu'on ne me fît un reproche, si je louois également l'Orateur Chrétien & le Poëte prophane, & si je distribuois à-la-fois des éloges & à celui qui a préparé des scènes au Théâtre, & à celui qui a compté les Théâtres au rang des scandales qui excitoient son zèle ? »[557].

Pour l'Archevêque, faire preuve d'impartialité n'est pas simplement difficile, mais potentiellement condamnable. L'antagonisme du théâtre et de l'église est si fortement ancré qu'il rejette la responsabilité de l'élection de La Chaussée sur les autres académiciens. Mais il ne se justifie pas moins pour la nécessité d'euphémiser les compliments adressés au dramaturge et dévoile ainsi l'obligation de sectarisme qui musèle sa liberté d'opinion. L'Archevêque insinue qu'il apprécie le théâtre de La Chaussée plus qu'il ne peut se permettre de le reconnaître. Pour satisfaire à ses obligations de haut dignitaire sans déroger à ses devoirs de directeur de l'Académie, il finit par recourir à une parade : concéder une certaine utilité à la lecture de ces pièces tout en désapprouvant catégoriquement leur représentation[558]. Puis il va plus loin : rasséréné par la légitimation anticipée de son entreprise paradoxale, il s'enhardit au point de proposer que le théâtre s'allie à l'Eglise pour corriger les mœurs ! « [L]e sacré & le profane, le sérieux & le comique, la chaire & le théâtre, conclut-il audacieusement, doivent se liguer pour rendre [les] libertins aussi ridicules qu'ils le sont, & aussi odieux qu'ils méritent de l'être »[559]. En critiquant l'irrationalité des usages sociaux, l'Archevêque estime que Nivelle de La Chaussée initie la correction des mœurs entreprise par les Directeurs de conscience. Sa comédie sensible prépare « les esprits [….] aux vérités chrétiennes par ses

---

[557] « Réponse de M. l'Archevêque de Sens, au Discours de M. de La Chaussée », in NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, *Œuvres,* Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.400.

[558] *Ibidem,* p.400 :

> « Je puis, sans blesser mon caractere, donner, non aux Spectacles que je ne puis approuver, mais à des Piéces aussi sages que les vôtres, & dont la lecture peut être utile, une certaine mesure de louange ; tandis que l'Académie, en vous adoptant, donne à la beauté de votre génie, & aux grâces de vos Poësies, la couronne qu'elles méritent à ses yeux ».

[559] *Op. Cit.,* p. 400.

vertus morales, & par les sentimens que la raison inspire »[560]. Mieux encore, l'efficacité du perfectionnement moral poursuivi par les hommes d'Eglise lui semble dépendre de l'action critique des dramaturges : il est vain d'espérer faire « de vrais Chrétiens de ceux qui n'ont pas encore commencé d'être des hommes raisonnables ! »[561]. Malgré les critiques, la comédie s'impose donc comme la première école de mœurs aux alentours des années 1730. Comme le résume Jean Goldzink :

> « Diabolisé ou exalté, pieusement scolarisé ou philosophiquement socialisé, le théâtre demeure, pour les deux camps si étrangement semblables, le plus puissant medium entre les idées et les hommes, le grand agitateur des âmes, par qui la pensée devient action, plaisir, commotion »[562].

A l'incompatibilité de la morale chrétienne avec la morale sociale succède leur coexistence pacifique avant que la réforme du genre comique ne finisse par justifier leur coalition.

Les nouveaux pouvoirs conférés à la comédie ne s'expliquent pas simplement par les mutations d'une société qui se laïcise peu à peu. Au-delà de la poétique nouvelle du genre comique, la corrélation de l'éthique sociale à l'éthique religieuse reflète plus profondément, l'hybridité de tout être humain, tiraillé entre les impulsions de sa chair et les angoisses de son esprit. Cette duplicité fondamentale justifie l'ambivalence du rapport au comique et, à son effet le plus immédiat, le rire. A l'aube des Lumières, Bossuet lui-même en offrait l'illustration la plus édifiante. Comme en témoigne malicieusement la Princesse Palatine selon Simone de Reyff[563], il a beau couvrir le comique et la comédie d'imprécations, il ne manquait nulle représentation tant que le Roi honorait le théâtre de ses faveurs! Manifestement l'homme du monde savoure ce que l'homme de Dieu réprouve.

### 2. Apologies de la comédie réformée

***« Sans le Spectacle un Etat est barbare,***
***[….] /***

[560] *Op. Cit.,* p.400.
[561] *Op. Cit.,* p.400.
[562] GOLDZINK, *Op. Cit.,* p.23.
[563] REYFF, *Op. Cit.,* p.108 :

> « C'est du moins ce que laisse entendre, avec une subtile ironie, la princesse Palatine dans une de ses lettres à la duchesse de Hanovre : 'Le malheur, pour les pauvres comédiens, c'est que le roi ne veut plus voir de comédies. Tant qu'il y allait, ce n'était pas un péché : c'en était un si peu que tous les évêques y allaient journellement ; il y avait une banquette pour eux, et elle était toujours bien garnie. M. de Meaux y était toujours. Depuis que le roi n'y va plus, c'est devenu un péché' (2 novembre 1702). »

***La Barbarie est la source du crime,***
***Et le Spectacle en corrigeant les Mœurs***
***Les adoucit, quand de sages Auteurs***
***Font du Théâtre un plaisir légitime,***
***Et quand le Vice est la plus juste victime***
***Que leur Morale immole aux Spectateurs.***
***Sur ce pied-là je soutiens le Théâtre,***
***Le détestant impur et scandaleux,***
***Et crois ma Muse innocemment folâtre,***
***Si je fais rire un homme vertueux »[564].***

**DESTOUCHES,** ***Lettre sur les Spectacles***

Le goût de la comédie anime jusqu'à ses plus farouches détracteurs. La morale sociale l'emporte, en définitive, sur la morale religieuse. Si dramaturges et comédiens demeurent livrés en pâture à ses censeurs chagrins, le genre lui-même impose sa survie irréfutable. La comédie gagne ses lettres de noblesse après la mort de Louis XIV : initialement formulée par l'abbé de Saint Pierre selon Martine de Rougemont[565], la conception d'un théâtre utile, voire utilitaire, émerge, se développe et triomphe aux alentours des années 1730. La comédie s'affirme progressivement comme une chaire concurrente de l'Eglise[566]. Une dignité nouvelle

[564] DESTOUCHES, Philippe Néricault, « Deuxième Lettre, au Meme, sur les Spectacles », in *Lettres sur divers sujets,* in *Œuvres de Mr. Néricault Destouches,* tome IV, La Haye, Benjamin Gibert, 1742, pp.17-28 ; pp.24-25.

[565] Selon Mme de Rougemont, l'abbé de Saint Pierre offre la première formulation quasiment complète de cette nouvelle conception du théâtre dans un petit texte, initialement publié dans *Le Mercure de France* en 1726 et repris dans ses *Œuvres diverses* en 1730. Voir ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e^ siècle,* Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, 530-VIIIp., p.75.
Mais, comme c'est souvent le cas, la pratique anticipe sur sa théorie : dès la dernière décennie du XVIII^e^ siècle, Boursault entreprend de réconcilier la comédie et la fable, à travers ses ysopets.

[566] Lanson résumait déjà cette mutation dans le chapitre qu'il consacre à l' « évolution de la comédie » après Molière. Voir, en particulier, p.36 :

> « A mesure que la philosophie se détache de la religion, jusqu'à s'y opposer enfin, on ne laisse plus à l'Eglise le soin de diriger les consciences. Le laïque met la met sur la prédication morale. Les écrivains ne prétendent plus amuser : ils enseignent, ils dirigent, ils reprennet. Le théâtre offrait de grandes facilitésà ceus qui voulaient améliorer les mœurs de la foule : on en fit une chaire, d'où l'on sermonna le public. »

Cf. LANSON, Gustave, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante,* deuxième édition revue, complétée et augmentée d'un appendice, Genève, Slatkine Reprinst, 1970, p.36.

est conférée à ses concepteurs : claironné par les théoriciens réformistes[567] et par les dramaturges[568] eux-mêmes, le nom de poète « citoyen » fuse de toutes parts.

Il convient cependant d'expliquer cette promotion soudaine du baladin et de réfléchir à ses implications sur la poétique de la comédie. Pour être triomphant, ce genre ne sort pas totalement indemne du procès qui lui fut intenté : au siècle des Lumières, sa consécration est étroitement liée à sa réforme.

### a) *Le théâtre, une chaire d'exception : ingrédients de sa supériorité par rapport à la philosophie et à l'Histoire*

Au XVIII^e siècle, la fascination que stimule le pouvoir du théâtre éclipse la peur de sa corruption. La majeure partie des théoriciens se laissent séduire par son formidable potentiel d'action sur la foule. Dans son *De Theatro,* Porée le compare ainsi à la philosophie et à l'Histoire pour justifier son efficacité supérieure dans la correction des mœurs.

Selon Edith Flammarion, le rapprochement du théâtre et de la philosophie n'est guère nouveau : Porée l'emprunte à Rapin, voire à Aristote lui-même[569]. Dans les deux cas, souligne le jésuite, l'enseignement se fait par préceptes. Mais, à finalité similaire, le théâtre éclipse la philosophie par son exhaustivité dans la critique. S'il la rejoint par l'apprentissage des

---

[567] Voir PORÉE, *Op. Cit.,* p.7 : « Je parlerai en homme qui cherche le vrai, pour lequel j'avouë ma passion : en *Citoïen*, puisqu'on doit toûjours l'être & en Chrêtien, puisqu'on en doit jamais oublier les devoirs ».
Cf. BOUGAINVILLE, « Extrait du Discours de M. de Bougainville, prononcé à l'Académie Françoise, le 30 Mai 1754, jour auquel il fut reçu à la place de M. de La Chaussée », in LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude Nivelle de, *Œuvres,* nouvelle édition, corrigée et augmentée de plusieurs pièces qui n'avoient point encore paru, tomes I-IV, Genève, Slatkine reprints, 1970, p.9 : « La mort, en nous enlevant M. de La Chaussée, a privé l'Académie, le Théâtre François, la société, d'un auteur ingénieux & sage, d'un *Poëte citoyen*, dont les Drames intéressans ont ennobli la scène comique, »

[568] Dans la préface de *L'Ambitieux et l'Indiscrette,* Destouches prétend s'assurer la réputation « d'honnête homme et de citoyen ». Voir *Op. Cit.,* p.144. Remarquons que le père de la comédie moralisatrice avait déjà décrit, en 1717, « les auteurs comiques » comme les « ministres des intentions d'un bon Prince ». Cf. « Epître à son Altesse royale Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent de France », in *L'Obstacle imprévu ou l'obstacle sans obstacle,* in *Œuvres dramatiques,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.212.
Dans son *Epître à sa Muse,* Gresset prône aussi la réunion de « l'Auteur charmant » au « vrai Citoyen ». *Op. Cit.,* p.20.

[569] FLAMMARION, *Op. Cit.,* p.XXXV.

vertus[570] et la satire de l'amoralité objective[571], il entreprend aussi la dérision d'égarements multiples :

> « [Il] peint dans toute la vivacité de ses couleurs, la rudesse dans le commerce du monde, l'affectation dans le langage, la rusticité dans les maniéres, la singularité dans les habits, l'indécence, l'impolitesse, la bizarrerie, le faux goût dans tout âge & dans tout état. Excès ou défauts, voilà les objets de ses observations & de ses réformes : objets que la Philosophie dédaigne d'observer & de réformer. La Morale Philosophique se borne […] aux fautes réelles, ou à ce qui en approche. Celle de la Scéne va plus loin. Elle essaye ses crayons & ses pinceaux sur tout ce qui est répréhensible. Non contente d'empêcher l'homme d'être criminel sans être puni, elle ne souffre pas même qu'il soit impunément ridicule »[572].

Le Père Porée s'acharne à démontrer la supériorité du théâtre sur la philosophie pour contrer les détracteurs qui, de Tertullien[573] à Bossuet, associent la malveillance à son essence. Conjuguant l'induction et la confrontation, il accumule les allusions aux répertoires de son époque pour légitimer sa plus grande délicatesse morale. Par sa nature, l'art dramatique lui semble se prêter d'autant mieux à la correction des mœurs qu'il éclipse la philosophie par son exhaustivité dans la critique : il ne tolère pas même les fautes de goût et les erreurs d'éthique.

Sa volonté de totalisation ne s'accompagne cependant pas de rigidité. Par son efficacité pédagogique, le théâtre surpasse également la philosophie parce qu'il s'adapte davantage à la nature profonde de ses destinataires. C'est à tort que les philosophes ne s'adressent qu'à la raison des hommes ; c'est à mauvais escient qu'ils adoptent une posture exagérément prescriptive. Le Père Porée file la métaphore épique pour contester leur agressivité dans l'instruction : « Vous enseignez en vrai guerrier : vous entassez preuve sur preuve : Vous

---

[570] PORÉE, *Op. Cit.,* p.11 :

> « Quel est le genre de Vertu dont elle n'insinuë pas adroitement des leçons ? Seroit-ce la patience dans l'adversité ? La modération dans la prospérité ? La constance à tenir sa parole ? La fidélité envers les amis ? La compassion pour les malheureux ? L'équité pour tous les hommes qui ne composent qu'une famille ? Hé ! que ne nous dit-elle pas sur ces vertus ? »

[571] PORÉE, *Op. Cit.,* p.11 :

> « Quel est le vice dont elle ne s'efforce de nous préserver, ou de nous corriger ? Bassesses infâmes de l'avarice, dissipations insensées de la prodigalité, traits malins de la médisance, filets séduisants de l'adulation, artifices détestables de la dissimulation, suprême impertinence de la sotte vanité, tout est repris ; rien n'est épargné ».

[572] *Idem,* p.11.

[573] TERTULLIEN, *Les spectacles,* introduction, texte critique, traduction et commentaire de Marie Turcan, Paris, Editions du Cerf, 1986.

assiégez la raison comme une place. Avec vous point de quartier ; il faut se rendre »[574]. Du haut de leur souveraine clairvoyance, les philosophes prétendent imposer leur vérité et leur morale à leurs lecteurs et risquent de les rebuter par excès de hauteur et d'intransigeance. Riccoboni estimait aussi qu'une telle conduite expose à moult échecs cuisants :

> « [L]a dureté des réprimandes révolte, & la secheresse des préceptes dégoute ; & c'est une maxime approuvée unanimement qu'il faut tempérer, par la douceur, l'amertume des reproches & des leçons, si l'on veut persüader & plaire en même tems »[575].

En digne jésuite, Porée considère que l'homme se définit par son besoin fondamental de liberté[576]. Selon lui, les dramaturges réussissent à réformer l'éthique de leurs destinataires parce qu'ils ne cèdent jamais à la tentation de les violenter, fût-ce pour leur bien, mais respectent leur indépendance vitale. Destouches en formulait déjà la conviction dans une de ses premières Epîtres : « une peinture des mœurs également fine et naïve [est] plus propre peut-être à […] corriger, que les leçons sévères des philosophes »[577]. Il explique sa position dans une de ses Lettres : la « foiblesse [humaine] / Veut du relache »[578], décrète-t-il, après avoir critiqué l'exigence de surhumanité que présuppose le rigorisme chrétien[579]. Fontenelle adhère à ces opinions et les prolonge. En accueillant l'auteur du *Glorieux* à l'Académie française, il célèbre dans son discours les talents de l'auteur dramatique qui concilie la lucidité du psychologue à l'adresse du stratège :

> « […] une pièce de théâtre qui ne fera que l'amusement du public, demande peut-être des réflexions plus profondes, plus de connoissance des hommes et de leurs passions, plus d'art de combiner et de concilier des choses opposées, qu'un traité qui fera la destinée des nations »[580].

La finesse et la dextérité de la pédagogie théâtrale garantissent d'autant mieux son succès que, par leurs œuvres, les dramaturges communiquent avec leurs spectateurs dans leur totalité,

---

[574] PORÉE, *Op. Cit.,* p.15.
[575] RICCOBONI, *Op. Cit.,* p.74.
[576] PORÉE, *Op. Cit.,* p.15 : « Vous devez le sçavoir, nous sommes jaloux de la liberté. Nous aimons mieux céder à la douceur qu'à la force ».
[577] DESTOUCHES, « Epître à son Altesse royale Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent de France », in *L'Obstacle Imprévu ou l'obstacle sans obstacle,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois en 1717, in *Œuvres dramatiques,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p.212.
[578] DESTOUCHES, *Lettres sur divers sujets,* La Haye, Benjamin Gibert, 1742, IX, p.25.
[579] DESTOUCHES, *Ibidem,* IX, p.25 : « Un *vrai Chrétien devroit prier sans cesse ;* /Mais où sont-ils ces Chrétiens si parfaits ?/ Où les trouver ? »
[580] « Réponse de M. de Fontenelle, Directeur de l'Académie, au Discours prononcé par M. Destouches, le jour de sa réception » in *Discours académiques,* in DESTOUCHES, *Œuvres dramatiques,* tome VI, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.561.

physique et spirituelle. Selon Porée, « [n]ous sommes un composé d'esprit et de corps : nous voulons être émus ; & l'on ne nous éclaire pas assez, si on ne tache de nous émouvoir »[581]. « Malheur à qui toujours raisonne, / Et qui ne s'attendrit jamais »[582], s'écriait également Voltaire dans son *Temple du Goût* : l'efficacité de l'enseignement impose la sollicitation conjointe de l'esprit et du cœur.

Le théâtre stimule la sensibilité de ses spectateurs parce qu'il ne se borne pas à égrener des préceptes : représentant les exemples, il concrétise les abstractions philosophiques et se rapproche à cet égard de l'Histoire. Mais ce n'est que pour mieux l'éclipser puisqu'il substitue à sa neutralité dans l'exposition des faits passés la magie de leur incarnation :

> « Si des exemples attachés à des Lettres mortes, confiés à des Dépositaires inanimés, ont toutefois une sorte d'ame, un reste de leur antique chaleur ; quelle sera leur force & leur vie lorsqu'ils renaîtront dans l'action, qu'ils seront vivifiés par le feu du mouvement, qu'ils parleront eux-mêmes au cœur, à l'oreille, à l'œil avec toute la grandeur des sentimens, avec tous les charmes de la voix, avec toute l'éloquence du geste ! Telle est l'innocente magie que se propose la Scéne. Par elle tout revit, tout respire, au point de faire croire que l'imitation l'emporte sur la réalité ! Hé ! quel Spectateur ne croiroit, que par un enchantement subit les siécles rétrogradent, les intervalles des lieux se resserrent ; & que par ce double charme il est transporté dans les climats & les tems où l'action représentée sur la Scéne, s'est réellement joüée sur le Theatre du monde, que dis-je ? Qu'elle se passe encore à ses yeux ! »[583].

Si le récit historique se fait l'écho assourdi du passé qu'il évoque, la mise en scène le recrée véritablement. Loin de contester son pouvoir d'illusion comme l'avait fait l'Abbé Du Bos, le Père Porée célèbre la fidélité du théâtre dans l'imitation : grâce à sa sorcellerie évocatoire, le spectacle rivalise en vérité avec la réalité même. Art total, il touche d'autant mieux son public qu'il sollicite ses sens les plus importants : frappant sa vue, séduisant son ouïe, les exemples vivants qu'il représente l'atteignent directement au cœur. Autant le récit rétrospectif des événements historiques altère leur impression sur le lecteur ; autant l'impact de l'incarnation

[581] PORÉE, *Op. Cit.,* p.17.
[582] VOLTAIRE, *Le Temple du goût,* in *Contes et Romans de M. de Voltaire,* Paris, Boutan Marguin éditeur, 1968, pp.73-115 ; p.115.
[583] PORÉE, *Op. Cit.,* p.21.

sur l'âme humaine optimise, ainsi, leur efficacité instructive[584]. Dénudant les scélérats, l'art dramatique les dévoile aussi magistralement qu'il s'entend à magnifier la vertu[585].

En tant qu'école de mœurs, le théâtre l'emporte d'autant mieux sur l'Histoire qu'il ne représente pas les actions et les personnages dans le pêle-mêle de leur succession. Quitte à négliger la vérité historique au profit de sa reconstruction concertée, les dramaturges ne reproduisent pas le visible mais rendent visibles. Réalistes avant la lettre, ils cultivent les contrastes significatifs :

> « L'Histoire est astrainte au tems, au lieu, à l'ordre des événemens, pour les y attacher. Elle n'ose ordinairement exposer les vertus & les vices que séparément & en leur place. La Scene au contraire (semblable à la peinture qui entend le ton des couleurs & l'heureux mélange du clair & de l'obscur) fait dans la même action le contraste intéressant du vice & de la vertu. Elle balance dans les caracteres rapprochés, la valeur & la lâcheté, la douceur & le courroux, la modestie & la fierté, le libéralisme & l'avarice, la frugalité & la profusion, l'honnête homme & le scelerat. De cette opposition d'ombres et de lumières quel doux éclat rejaillit sur la vertu pour l'embellir, que d'horribles ténebres se repandent sur le vice pour le confondre! »[586].

Par son talent de composition, le dramaturge se rapproche du peintre : il multiplie les oppositions pour éclairer l'ignominie du vice en rehaussant l'éclat de la vertu. Parfois utilisé par Molière, l'art des contrastes instructifs est plus systématiquement exploité par Dufresny et par Destouches qui va jusqu'à en prescrire l'usage à son disciple, le Chevalier B***[587]. En

---

[584] Voir aussi FLAMMARION, *Op. Cit.,* pp.XV-XVI.

[585] PORÉE, *Op. Cit.,* p.23 :

> « Voyez, voyez ces illustres coupables. Les voici tels qu'ils se montrerent jadis ; que dis-je ? *Plus devoilez qu'ils n'oserent le paroître.* Les traits enflammés de la rage, la pâleur, & le frémissement du desespoir, qu'ils déguisoient avec tant d'art, se manifestent à vos regards. Justement punis par autrui ou par eux-mêmes, c'est à découvert qu'ils se montrent ou privés de l'usage de leurs yeux, ou percés d'un fer vengeur : éternellement éclairés par les torches ardentes des Furies, ou bourrelés par les pointes intolérables du remords. L'un est l'image de l'autre. En verité, Messieurs, est-il horreur pareille pour rendre le vice execrable, ou charme plus humainement efficace pour faire aimer la vertu à des hommes ».

[586] PORÉE, *Op. Cit.,* p.25.

[587] DESTOUCHES, *Lettre à M. Le Chevalier de B*** (en introduction aux scènes du Vindicatif),* in *Œuvres dramatiques,* tome V, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.495 :

> « Vous aurez soin de bien dessiner le personnage qui doit être le contraste notre héros, c'est-à-dire, homme franc, débonnaire, sans fiel, incapable de haïr et de se défier ; et prenant si peu garde aux actions de sa femme, qui est la sœur de madame Tristan, qu'à peine se souvient-il qu'il est marié. Ce contraste doit former, dans le cours de la pièce, des conversations fort plaisantes entre Tristan et ce bon mari, qui

exaltant son pouvoir d'édification, le Père Porée reconnaît donc jusqu'à un certain point l'efficacité de la poétique de la comédie, au siècle des Lumières..

### *b) Les réformes des dramaturges citoyens*

Chaire exceptionnelle, la comédie doit sa consécration à ses supériorités sur la philosophie et sur l'Histoire dans la correction des mœurs. Mais, au XVIII^e^ siècle, l'aisance de ses dérives amorales ne fut pas pour autant oubliée : les défenseurs de son essence morale sont également les détracteurs de sa corruption par Molière et ses successeurs immédiats. La posture de Destouches par rapport à la comédie reflète, notamment, cet apparent paradoxe :

> « [….] il ne faut s'en prendre qu'aux auteurs dangereux, qui lui font perdre son objet de vue pour rendre son enjouement pernicieux : c'est contre eux que la vertu doit sévir, et non contre un art qui peut contribuer innocemment à combattre le vice et le ridicule »[588].

Diverses réformes seront envisagées pour épurer la comédie des facteurs de son dévoiement et optimiser son pouvoir d'action sur la foule. Certaines d'entre elles sont conçues et appliquées par les dramaturges ; d'autres, simplement proposées par les théoriciens, n'en renseignent pas moins sur la poétique et les fonctions nouvelles assignées à la comédie. L'ensemble des réformateurs convergent par la suspicion que leur inspirent les licences du rire et par la volonté d'euphémiser le comique, voire de le supprimer pour lui substituer le touchant. Déclinant les harmoniques de la comédie au siècle des Lumières, leurs divergences dévoilent sa plus ou moins grande proximité avec le drame.

- **L'*utile dulci* selon Destouches**

Le paratexte abondant des œuvres dramatiques de Philippe Néricault Destouches éclaire sa poétique : par ses préfaces, ses épîtres et sa correspondance, l'auteur expose à son lecteur les arcanes de sa comédie réformée. Développant une conception personnelle et évolutive de l'*utile dulci,* il s'inscrit dans la continuité et le dépassement du projet horatien.

Dans la préface de sa pièce la plus célèbre, *Le Glorieux,* Destouches se réclame d'Horace. Il justifie son art d'écrire par la volonté de se conformer au principe que ce dernier

---

> se moquera de lui perpétuellement, et le mettra même en fureur, sans en avoir le dessein : car il faut le peindre d'un caractère si bénin, que jamais l'idée d'offenser quelqu'un, ou de se venger d'une offense n'ait pu lui monter à la tête. »

[588] DESTOUCHES, « Préface », dans *La Force du Naturel,* comédie représentée pour la première fois en 1750, dans *Œuvres dramatiques,* tome V, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.152.

édicte, au vers 343 de son *Ars Poetica.* « *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* »[589] : « [t]ous les suffrages vont à celui qui mêle l'utile à l'agréable »[590], traduit Léon Herrmann. Horace ne hiérarchise pas les finalités qu'il assigne à l'art du poète dramatique. Il accorde autant d'importance à l'instruction qu'au divertissement et affirme la nécessité de leur fusion pour la création d'une œuvre véritablement captivante.

Destouches célèbre aussi leur intrication fructueuse mais il se distingue d'Horace par la primauté qu'il accorde à l'enseignement. L'amusement du public ne lui semble pas un objectif en soi; c'est un moyen qui sert le succès de la seule visée véritable de son théâtre : le perfectionnement moral des spectateurs. Tout au long de sa carrière dramatique, Destouches n'a cessé de s'expliquer sur le dosage inégal de l'utilité et du plaisir[591] dans ses comédies. C'est dans la préface d'une de ses dernières pièces, *La Force du Naturel,* qu'il en propose toutefois la légitimation la plus claire et la plus détaillée :

> « [Q]uel est [le véritable objet de la comédie], ou quel doit-il être ? de corriger les mœurs. Mais c'est en faisant rire qu'elle donne des leçons. Est-ce là le moyen d'instruire ? Sans doute ; et rien ne doit empêcher

---

[589] DESTOUCHES, Philippe Néricault, « Préface », in *Le Glorieux,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 18 janvier 1732, in *Œuvres dramatiques,* tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.153.

[590] HORACE, *Art poétique,* édition et traduction de Léon Hermann, Bruxelles, Latomus, 1951, collection Latomus, volume VII, p.26.

[591]Voir DESTOUCHES, « Prologue du *Curieux Impertinent* », in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, scène III, tirade d'Ariste, p.15 :

> « L'Auteur de notre Piece, en tout ce qu'il écrit,
> Evite des Auteurs les écarts ordinaires ;
> *Il a pour objet principal*
> *De prêcher la vertu, de décrier le vice* ;
> Ou son innocente malice
> Nous égaie aux dépens de quelqu'original ;
> Et les oreilles les plus pures
> Ne peuvent s'offenser de ses chastes peintures :
> *En divertissant il instruit* […] ».

DESTOUCHES, « Epître à Monsieur le Marquis de Puysieulx », in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.45 : « la Comédie *qui n'est faite que pour instruire*, peut parfaitement bien trouver le secret de plaire, sans rien dire qui puisse alarmer les oreilles chastes : & c'est de quoi, à mon avis, on ne sauroit avoir trop soin de la purger. »

DESTOUCHES, « Préface » de *L'Irrésolu,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois en 1713, in *Œuvres dramatiques,* Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.301 : « les amusemens innocens & utiles [du Public] sont l'objet de mes soins & de mes travaux », déclare Destouches.

DESTOUCHES, « Epître à SAS Madame la Duchesse du Maine », in *Le Médisant,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois en 1715, in *Œuvres dramatiques,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.4-5, p.4 :

> « […] les portraits qui partent de mes mains
> Ont pour objet celui d' […] instruire
> Par les traits égayés d'une vive satyre ».

DESTOUCHES, « Préface du *Glorieux* », comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 18 janvier 1732, in *Œuvres dramatiques,* tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.154 :

> « [L]es Comédies, à qui l'ancien préjugé ne donne pour objet que celui de plaire & de divertir, ne peuvent la divertir & lui plaire long-temps, que lorsqu'elle trouve dans cet agréable spectacle, non seulement ce qui peut le rendre innocent & permis, *mais même ce qui peut contribuer à l'instruire & à la corriger* ».

> de croire qu'une saine morale, débitée avec enjouement, peut produire un effet aussi salutaire que celle qui prend un air sévère et un ton sérieux. Pour rendre l'homme meilleur et plus sage, qu'importe de quel moyen on se serve pourvu qu'il soit innocent et utile ? »[592].

Destouches restreint l'objet de sa comédie « utile » à « corriger les mœurs », « donne[r] des leçons » et « instruire » par la diffusion d'une « morale » « salutaire » destinée à « rendre l'homme meilleur et plus sage ». A ses yeux, l'édification prévaut sur l'amusement jusque par l'importance du champ lexical qui en décline les manifestations. Loin d'être simplement minorisé, le divertissement est subordonné à la finalité pédagogique poursuivie.

Mais il convient de souligner aussi que, si Destouches en prescrit l'usage pour optimiser l'efficacité instructive de sa comédie, ce n'est manifestement pas sans embarras. L'appréhension confuse des licences comiques sous-tend ses réflexions. Comme angoissé par le « rire » qu'il prétend inspirer à ses spectateurs pour les réformer, il ne tarde pas à limiter le caractère divertissant de ses œuvres à l' « enjouement » de leur déclamation. Cet agrément est, du reste, équivoque : il dépend surtout de la verve facétieuse des acteurs. Il semble, curieusement, que Destouches s'efforce de fuir la responsabilité d'égayer sa comédie. La question oratoire par laquelle il clôt son raisonnement s'apparente au plaidoyer *pro domo* : c'est comme s'il s'efforçait de se persuader lui-même de l'innocence et de l'utilité du moyen qu'il préconise. Le comique plonge Destouches dans le malaise. Aussi achève-t-il d'en borner les manifestations, à la fin de sa préface :

> « [J]e ne pourrai jamais croire, professe-t-il, qu'une pure et saine morale, *modérément* assaisonnée de *bonnes* plaisanteries, ou de *quelques* traits *délicatement* caustiques, puisse être condamnée par des juges équitables qui auront approfondi cette question, sans avoir égard à leurs préjugés »[593].

Destouches modalise son énoncé. Il euphémise et nuance l'enjouement stylistique qu'il prescrit. Hanté par le sentiment de sa corruption aisée et par son propre fantasme d'épuration morale, il en arrive singulièrement à rejoindre Saint Thomas par un détour : sa conception du comique rappelle parfaitement l'*Eutrapélie* que ce dernier prônait à la suite d'Aristote.

Le comique, que préconise Destouches, est un agrément dont il ne faut user qu'avec parcimonie. Il en précise la nature dans la Préface de *L'Homme singulier* et le Prologue de

[592] DETOUCHES, « Préface », in *La Force du Naturel,* comédie représentée pour la première fois en 1750, in *Œuvres dramatiques,* tome V, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.151.
[593] DESTOUCHES, *Ibidem,* p.152. C'est moi qui souligne.

*L'Ambitieux.* Il s'agit d'un comique « élevé »[594] voire « noble »[595], soigneusement édulcoré de toute grossièreté grivoise, dépourvu « des traits facétieux »[596] qui contribuèrent à la renommée de la comédie italienne. Ce comique exige un public à son image : même si Fontenelle lui reconnaît le pouvoir d'élever « la multitude grossière […] presque malgré elle à rire finement et avec esprit »[597], son auteur n'a cessé de proclamer son élitisme[598]. Sous l'influence alléguée de la famille de Puysieulx à qui il doit sa révélation en tant qu'auteur dramatique[599], il s'est constamment appliqué à « épurer la scène […] & à la rendre digne de l'estime & de la présence des honnêtes gens […] ; c'est uniquement à ces sortes de spectateurs [qu'il s'est] toujours efforcé de plaire »[600]. Le comique de Destouches qui, de l'aveu encore de Fontenelle, « ne l'est que pour la raison »[601] est destiné à un public choisi qui joint à l'élévation morale[602] la supériorité sociale. Cette seule spécificité motive le questionnement de la pertinence pédagogique du théâtre moralisateur de Destouches : pourquoi réformer un public déjà exemplaire ?

La collusion que le dramaturge entend établir avec ses spectateurs manifeste, en fait, son relatif optimisme moral : contrairement à la génération désenchantée des premiers continuateurs moliéresques, Destouches considère la malveillance avérée comme exceptionnelle. Ses comédies représentent avant tout des dysfonctionnements risibles ou des erreurs éthiques : le dilemme du sage amoureux est ainsi un de ses motifs privilégiés. Destouches croit en la bonté naturelle de l'homme. Il tend, en particulier, à corréler noblesses

---

[594] DESTOUCHES, « Préface », in *L'Homme singulier,* imprimée en 1745, représentée le 5 novembre 1764, in *Œuvres dramatiques,* tome V, Genève, Slatkine Reprints, p.3.

[595] DESTOUCHES, « Prologue », in *L'Ambitieux et l'Indiscrette,* in *Œuvres dramatiques,* tome VI, Genève, Slatkine Reprints, 1971, tirade de Dorimont, p. XVIII.

[596] DESTOUCHES, *Ibidem,* p. XVIII.

[597] « Réponse de M. de Fontenelle, Directeur de l'Académie, au Discours prononcé par M. Destouches, le jour de sa réception » in *Discours académiques,* in DESTOUCHES, *Œuvres dramatiques,* tome VI, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.560.

[598] Voir le « Prologue » du *Curieux Impertinent* in *Op. Cit.,* tirade d'Ariste qui expose l'art d'écrire de Destouches, p.15 : « […] tout son effort se réduit / A faire rire l'honnête homme ».
Voir aussi la « Préface » de *La Force du Naturel,* in *Op. Cit.,* p.151 : « J'ai toujours cherché l'art de rendre la comédie un spectacle digne des honnêtes gens. »

[599] Dans sa deuxième lettre sur les Spectacles, Destouches explique la genèse de sa première pièce, *Le Curieux Impertinent,* qu'il a purgée de ses licences stylistiques pour se conformer à l'horizon d'attente de ses censeurs : « *Les équivoques, les saillies licencieuses & libertines, ne plaisent jamais aux honnêtes gens,* me disoit-on, *quelques vives & spirituelles qu'elles puissent être : Cependant ce n'est qu'à eux seuls qu'il faut tâcher de plaire ».*
Voir DESTOUCHES, « Deuxième Lettre, au Meme, sur les Spectacles », in *Lettres sur divers sujets,* La Haye, Benjamin Gibert, 1742, pp.12-28 ; p.16.

[600] « Préface du *Glorieux* » in *Op. Cit.,* p.154.

[601] « Réponse de M. de Fontenelle », in *Op. Cit.,* p.560.

[602] Pour Destouches, l'honnête homme n'est pas seulement un type social ; c'est aussi un modèle moral. Dans une des lettres où il s'explique notamment sur les destinataires de ses comédies, il affirme son dessein de « fai[re] rire [l']homme vertueux ». Voir DESTOUCHES, *Lettres sur divers sujets,* VIII, p.25.

sociale et morale : c'est par son « sang »[603] qu'il justifie l'envergure intime de sa Constance que l'adversité a réduite à jouer les Lisette dans son chef d'œuvre. S'il arrive à ses protagonistes de s'égarer, c'est rarement définitif : comme le prouve l'évolution de son Glorieux, la stimulation de la conscience corrige les failles intimes, à moins que l'expérience cruelle d'un Dissipateur ne lui dévoile ses erreurs de jugement pour favoriser sa réforme. Tel fut également le jugement de Lanson sur le père de la comédie moralisatrice :

> « L'honnête Destouches se résout difficilement à condamner un personnage au vice éternel : le mal profond, essentiel l'effraye, et il détourne les yeux de toute perversion radicale. Il ne peint guère que des défauts de surface : ils sont l'écorce du caractère, l'enveloppe des vertus ; le poète les montre, puis les détache délicatement, mettant à nu la bonté, qui reste seule comme la vraie nature de l'homme »[604].

A quelques exceptions notables de son répertoire de jeunesse, les scélérats même que représente le dramaturge révèlent souvent une bienveillance cachée. C'est le cas de son honnête friponne, Julie : dans *Le Dissipateur,* la malignité de ses actes travestit, au moins superficiellement, la pureté de ses intentions et garantit paradoxalement l'efficacité de son projet de réforme moral. Quand il n'entreprend pas l'édification de ses spectateurs par la représentation de la perfection intérieure, Destouches se pose ainsi en ardent défenseur de la perfectibilité humaine. Quoiqu'il reconnaisse que la raison des hommes est la proie de leur vanité, il persiste à croire en leur progrès possible :

> « A Dieu seul appartient la force & la sagesse ;
> Vainement notre orgueil veut se donner l'essor ;
> L'homme naît foible & fou ; mais devient sage & fort,
> S'il connoît sa folie, & s'il craint sa foiblesse »[605].

Ecole de lucidité, la comédie moralisatrice permettrait aux spectateurs de devenir ce qu'ils sont : des êtres recommandables. Pour Destouches, les hommes ne sont pas mauvais : ils sont égarés parce qu'ils s'ignorent. Favoriser la conscience de leurs failles intimes ne peut que stimuler leur volonté de se réformer. La secrète ambition de son théâtre serait, au fond, de

---

[603] DESTOUCHES, *Le Glorieux,* édition de Jacques Truchet, acte V, scène VI, p.683, réplique de Lycandre au Comte :

> « […] Grâce au ciel, votre sœur est digne de son sang.
> Sa vertu, plus que moi, la remet dans son rang. »

[604] LANSON, *Op. Cit.,* p.43.

[605] DESTOUCHES, Philippe Néricault, « A M. le C. de C.qui l'avoit traité de Philosophe & d'esprit fort », in *Lettres sur divers sujets,* in *Œuvres de M. Néricault Destouches,* tome IV, La Haye, Benjamin Gibert, 1742, pp.3-11 ; p.11.

permettre aux hommes de transcender leur humanité pour rivaliser en force et en sagesse avec Dieu.

- **L'émotion rédemptrice**

A l'image de Destouches, Nivelle de La Chaussée promeut une comédie utile. Infiniment plus avare de commentaires sur son œuvre, il rejoint cependant Boursault par son admiration pour Ésope. Le célébrant dans son *Épître de Clio,* il renseigne indirectement le lecteur sur son art d'écrire :

> « Mais j'oubliois le premier de ma liste,
> L'inimitable & divin Fabuliste,
> Que la chronique & les rieurs du tems
> Mirent jadis au rang des végétans :
> L'homme d'Esope, inconnu de soi-même,
> Enfin sortant de l'ignorance extrême
> Qu'il eut toujours de sa rare valeur,
> Fit aux mutins sentir, pour leur malheur,
> Qu'il auroit pu comme un nouvel Horace,
> Seul contre tous, défendre le Parnasse. »[606].

Dans son hiérarchie littéraire fantasmée, Nivelle place le fabuliste au-dessus de Molière et de Regnard, qui n'occupent respectivement que la seconde et la troisième place. Si ces derniers suscitent son admiration par leur don poétique, le premier motive sa prédilection par la finalité de ses ysopets : l'instruction. Nivelle ne s'en cache pas ; s'il célèbre les vers dans son épître, c'est parce que leur forme magnifie les vérités morales et facilite leur mémorisation : « […] l'esprit dans un vers séduisant, /Peut, sans travail, s'instruire en s'amusant, /Et s'abreuver des plus grandes maximes »[607]**.** Dans son répertoire, le dramaturge privilégie, toutefois, la correction des mœurs sur la dénonciation des vices moraux puisqu'il se fait surtout le peintre de travers sociaux et de dysfonctionnements psychologiques. « [I]l réserva son pinceau, témoigne Bougainville, pour [….] [l]es abus accrédités par le préjugé, ou […] [l]es vices consacrés par la mode »[608]. Mais il éclipse Destouches par son refus systématique de

[606] NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude, *Epître de Clio,* in *Œuvres,* Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.391-397 ; p.396.
[607] NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, *Ibidem,* p.395.
[608] BOUGAINVILLE, « Extrait du Discours de M. de Bougainville, prononcé à l'Académie Françoise, le 30 Mai 1754, jour auquel il fut reçu à la place de M. de La Chaussée » in « Avertissement sur la vie & les ouvrages de M. Nivelle de la Chaussée », in NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude, *Œuvres,* tome I, Genève,

représenter la malveillance humaine : à ma connaissance, le seul scélérat véritable de son théâtre s'est repenti avant le début de la pièce ! Apôtre de la comédie qualifiée, par dérision, de larmoyante[609], il célèbre avant tout la vertu malheureuse et touchante.

C'est donc aussi par son rejet radical du rire que Nivelle se distingue de Destouches. Il s'efforce de procurer à son public un plaisir d'une toute autre nature ; celui d'une émotion qui l'élève, nourrit sa soif de sublime et motive sa quête d'exemplarité. Fréron confirme l'impact des comédies larmoyantes sur leurs spectateurs : « A l' égard de l'utilité qui en revient pour les mœurs, elle frappe tous les esprits. De pareilles pièces réveillent / nécessairement les idées de probité & de vertu que la nature a gravées dans [les] cœurs »[610]. Par son choix dramaturgique, Nivelle se conforme à l'horizon d'attente de son public et connaît effectivement le succès[611]. Comme le révèlent les recherches d'Anne Coudreuse[612], la promotion des préoccupations humanistes discrédite l'esprit de dérision pour stimuler le goût des pleurs au XVIII^e^ siècle. Une formule lumineuse de Lanson résume parfaitement cette mutation essentielle : « l'abondance des larmes est désormais la mesure de la vertu »[613]. Le refus du sarcasme exprime la révolte qu'inspirent la désinvolture et l'amertume cyniques ; il manifeste la sensibilité d'hommes qui bannissent la tentation du désabusement pour croire en leur dignité possible. Parfaitement synchrone avec son temps, le répertoire de Nivelle paraît donc innervé par l'idéalisme des Lumières.

Son hybridité générique déconcerte toutefois la volonté de catégorisation. Si Bougainville assimile les pièces de La Chaussée à des « drames »[614], l'Abbé Desfontaines les considère comme des « tragédies bourgeoises »[615]. Mais cette étiquette ne le satisfait pas lui-même ; pour définir la spécificité de ce théâtre amphibie, il propose la création d'un néologisme, celui de « romanédie »[616]. Ce flou conceptuel s'explique par la subversion des

Slatkine Reprints, 1970, p.9.

[609] Selon Titon du Tillet, La Chaussée « est l'inventeur d'un nouveau genre de Comédie, à qui ses Censeurs ont donné le nom de *larmoyant* ».
TITON DU TILLET, « article324 du second supplément du Parnasse François », in « Avertissement sur la vie & les ouvrages de M. Nivelle de la Chaussée », in NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude, *Œuvres,* tome I, nouvelle édition, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p.8.

[610] FRÉRON, « Lettres sur quelques écrits de ce temps », in *Ibidem,* in NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, *Ibidem,* pp.12-13.

[611] Selon Lagrave, La Chaussée est le troisième grand fournisseur du Théâtre-Français entre 1720 et 1750. Attirant 137000 spectateurs durant cette période, il n'est devancé que par Destouches (167000) et, bien sûr, par Voltaire (391000 spectateurs). Voir LAGRAVE, Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire,* Paris, Ducros, Collection « Tels qu'en eux-mêmes », 1970, p.42.

[612] COUDREUSE, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e^ siècle,* Paris, Paris, PUF, Écriture, 1999. Voir, en particulier, pp.113-143.

[613] LANSON, *Op. Cit.,* p.42.

[614]BOUGAINVILLE, *Op. Cit.,* p.9.

[615] DESFONTAINES, nouvelliste du Parnasse, tome 8 des *Observations,* p.233 ; cité dans l' « Avertissement sur la vie & les ouvrages de M. Nivelle de La Chaussée », in *Op. Cit.,* p.10.

[616] DESFONTAINES, tome 25 des *Observations,* p.25 ; cité dans *Ibidem,* in *Op. Cit.,* p.11.

oppositions génériques qu'opère ce répertoire. La comédie sensible de Nivelle qu'imitent, plus ou moins fugacement, Voltaire[617] et Marivaux[618]mêle les genres et relativise leur distinction. A cet égard, elle illustre parfaitement l'intuition fondamentale que formule Fontenelle à l'aube des Lumières mais qu'il ne communique à son public que, dans la préface de ses *Œuvres diverses,* en 1751. Si la comédie se différencie de la tragédie par l'exclusion du terrible et le recours au plaisant :

> « […] il y a d'autres choses qu'elles peuvent également admettre toutes deux : le rare, le pitoyable, le tendre. Un cas singulier du hasard peut aussi-bien arriver à un Paysan qu'à un Prince. Deux Amans d'une condition ordinaire n'en ont pas un amour moins vif, et n'en sont pas moins à plaindre quand on les arrache l'un à l'autre. Seulement la Tragédie et la Comédie modifieront un peu différemment ces situations qui leur sont communes à toutes deux ; et ces modifications sont du nombre de ces sortes de choses qui se font presque sans qu'on y pense. Selon cet arrangement, les deux extrêmes du Dramatique sont le terrible et le plaisant ; et l'on voit bien tout ce/ qui occupera la place du milieu. »[619].

Comme l'affirme Goldzink, Fontenelle est effectivement le « tuteur invisible »[620] de la comédie sensible de Nivelle et de ses épigones. Limitant les divergences radicales entre les genres, il met en relief leurs mystérieuses accointances. Son analyse subtile récuse décisivement la confusion abusive du genre de la comédie avec le ton comique. Son expérience du théâtre nourrit son intuition des harmoniques intermédiaires qui ambiguïsent la catégorisation générique : « le rare », « le pitoyable » et « le tendre » sont communs à la tragédie et à la comédie parce que la réalité, que son protéisme rend paradoxalement équitable, se rit de la hiérarchie sociale. Au fond, Fontenelle remet en cause le caractère populaire de la comédie parce qu'il est intimement persuadé que le destin se rit des privilèges : il lui arrive de réserver le même sort aux princes et aux particuliers. On conçoit donc qu'il ait hésité à publier sa préface sous le règne du monarque solaire ! Il fallait attendre que la création et le succès des comédies nobles de Destouches et de Nivelle légitiment et sécurisent les audaces de sa pensée.

---

[617] Par exemple, *L'Enfant prodigue* et *Nanine.*
[618] En particulier, *Le Petit maître corrigé.*
[619] FONTENELLE, « Préface générale de Tragédie et des six Comédies de ce recueil », *Œuvres complètes,* tome V : *Théâtre et autres textes : 1710-1751,* Evreux, Fayard, Corpus des Œuvres de philosophie, 1993, pp.9-12, p.12.
[620] GOLDZINK, *Op. Cit.,* p.24.

- ***La Réformation* paradoxale de Riccoboni**

Si les dramaturges moralisateurs croient en leurs comédies utiles, Riccoboni envisage son propre projet de réforme théâtral avec scepticisme. Bien qu'il écrive sa *Réformation* à une époque qui célèbre les pouvoirs de la scène, il reconnaît dans sa préface « le grand bien que produiroit la suppression entiere du Théâtre »[621]. Il ne s'agit pas là simplement d'un artifice stylistique destiné à lui concilier les bonnes grâces de ses détracteurs ; grâce à Destouches, grâce à Nivelle, grâce à la mutation des esprits et des sensibilités, le théâtre a largement remporté l'enjeu au moment où Riccoboni publie. Une telle précaution oratoire serait donc totalement inutile.

Il y a d'autant moins lieu de suspecter « [l]a sincérité »[622]de Riccoboni lorsqu'il formule son rêve de dissolution théâtrale qu'au moment où paraît sa *Réformation,* il n'est déjà plus comédien : comme le souligne Sarah Di Bella, « l'accès à la retraite constitue […] un moment de libération de l'homme vis-à-vis d'un conditionnement qui dépassait les intentions de sa conscience, à savoir la dépendance alimentaire de la profession théâtrale »[623]. Riccoboni n'a plus à museler sa liberté d'expression et il semble vouloir profiter de son indépendance retrouvée pour soulager son âme par la confession lucide des vices déguisés de l'art dramatique.

Tout au long de son ouvrage, il entrelace l'expression de ses fantasmes purificateurs avec ses propositions d'amélioration concrète. Il décrète, en particulier, que l'idéal d'épuration théâtrale exigerait le bannissement des femmes[624] et la suppression des intrigues amoureuses. Mais ce n'est que pour mieux en affirmer l'impossibilité. Ces réformes salutaires sont irréalisables. A défaut de pouvoir purger le théâtre de la passion, mieux vaut tenter d'en domestiquer les dérives, en sélectionnant les acteurs de la troupe moins pour leur compétence artistique que pour leur valeur morale. Riccoboni énumère une pléthore de nouveaux sujets qui servent son objectif d'épuration: « on pourroit traiter des sujets de l'amour conjugal de l'amour paternel de l'amour filial, de l'amour de la Patrie : voilà des intérêts tendres & vifs,

[621] RICCOBONI, « Préface, in *Op. Cit.,* p.XVI.
[622] RICCOBONI, *Ibidem,* p.XVI.
[623] DI BELLA, Sarah, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni : contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e^ siècle, suivie de la traduction et l'édition critique de* Dell'Arte Rappresentativa *de Luigi Riccoboni,* Paris, Champion, Les dix-huitièmes siècles, 2009, p.438.
[624]RICCOBONI, *Op. Cit.,* p.46 : « Malgré la nécessité de réformer le Théâtre, il paroît presque impossible, aujourd'hui, d'en bannir les femmes, sans détruire absolument les Spectacles que l'on regarde comme nécessaires ».

qui seroient nouveaux & très-convenables au Théâtre »[625]. Notons que ces motifs que préconise l'ancien directeur de la comédie italienne ne sont pas aussi novateurs qu'il l'allègue. Sarah Di Bella soutient qu'ils sont directement inspirés par un traité de Muratori, *Della perfetta poesia italiana*[626], et le répertoire contemporain en offrait déjà maintes actualisations : Destouches, Piron et Nivelle y avaient notamment recouru dans *Le Glorieux, L'Ecole des pères* ou *Le Préjugé à la mode.* La réforme thématique proposée est donc largement illusoire.

Si Riccoboni oscille entre la tentation d'un radicalisme contrarié par l' « autorité publique »[627] et la quête d'ajustements ponctuels, c'est parce qu'il est conscient que l'utilité sociale invalide l'idéal moral[628]. Le théâtre a beau être pernicieux, il ne faut pas rêver sa disparition impossible ou espérer le purger d'une amoralité inséparable de son essence. Riccoboni invoque son expérience de comédien pour justifier sa conscience des tares irrémédiables du genre dramatique[629]. Pour lui, le réformateur lucide doit borner ses efforts à atténuer sa perversion, en exigeant l'examen minutieux et répété de ses productions par quatre censeurs avisés : un substitut de la police, un théologien, un poète et un comédien[630]. A ces instances coercitives, l'Etat délèguerait ainsi la responsabilité d'endiguer les vices conjoints des textes et de leur représentation.

Rigoureusement circonscrite, l'amoralité du théâtre lui confère toutefois une utilité paradoxale : en suscitant l'intérêt des « Fainéans » et des « Libertins », elle pallie leurs « désordres [….] plus fréquents […] lorsqu'[ils leur] manquent de quelques amusemens publics qui les dissipent, ou qui les occupent »[631]. Riccoboni reprend un argument déjà avancé par Destouches dans sa correspondance[632]. La corruption relative de la scène canaliserait en quelque sorte la corruption supérieure de la société.

---

[625] RICCOBONI, *Op. Cit.,* p.27.
[626] L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana,* livre III, chapitre VII, pp.606-608. Cité par DI BELLA, *Op. Cit.,* p.449.
[627] RICCOBONI, « Préface », in *Op. Cit.,* p.17.
[628] Voir Sarah Di Bella, *Op. Cit.,* p.439.
[629] RICCOBONI, *Op. Cit.,* p.441 :

> « Je crois que c'est précisément à un homme tel que moi qu'il convient d'écrire sur cette matière ; & cela par la même raison que celui qui s'est trouvé au milieu de la contagion, & qui a eu le bonheur de s'en sauver, est plus en état d'en faire une description exacte, & de fournir les moyens de s'en garantir que tout autre qui n'en auroit pas éprouvé les funestes effets ».

[630] Voir Sarah DI BELLA, « Pratique et pratiques de la discipline dans la réformation du théâtre : sélection, formation, censure et contrôle policier », in *Op. Cit.,* pp.450-456.
[631] RICCOBONI, *Op. Cit.,* p.46.
[632] DESTOUCHES, Philippe Néricault, « Deuxième Lettre, au Même, sur les Spectacles », in *Lettres sur divers sujets,* in *Œuvres de M. Néricault Destouches,* tome IV, La Haye, Benjamin Gibert, 1742, pp.12-28 ; pp. 27-28 : « le moindre effet [que la comédie][ puisse / produire, c'est d'amuser innocemment des gens oisifs, qui peut-être, s'ils en étoient longtems privez, chercheroient des amusemens bien plus criminels ».

Rêver d'un théâtre moral demeure cependant vain. Le public serait le premier à empêcher l'épuration authentique.de spectacles qui leur plaisent tantôt par leurs vices[633], tantôt par leurs illusoires vertus. Riccoboni ne manque en effet pas de dénoncer le mirage de la comédie moralisatrice :

> « [Les spectateurs] sont persüadez, surtout à Paris, que la Scene n'a plus rien de contraire aux bonnes mœurs, ni à la saine morale, depuis qu'on en a retranché & qu'on n'y souffre plus les grossieretez ; & la plus commune opinion des hommes est que, parmi les amusemens qui sont permis ou tolérez, celui du Théâtre doit être regardé comme le plus innocent »[634].

Dans la pléthore des défenseurs de l'art dramatique, la posture de Riccoboni se signale ainsi par sa singularité. Non content de nier les réussites de la comédie réformée, il subvertit sa propre entreprise de réforme, par son souci constant d'en éclairer les limites. Par son ambivalence, cette position stimule un questionnement fertile : il est temps d'examiner si, dans les répertoires de Destouches et de Marivaux, la volonté d'instruire est réellement invalidée par le déficit moral irréversible du genre dramatique.

# Chapitre cinquième :
# Pouvoir et impuissances de la comédie moralisatrice

Nivelle de La Chaussée tend à conforter la position de Riccoboni par son refus obstiné de mettre en scène les mauvais penchants humains. Destouches, en revanche, prend ce risque

[633] Voir DI BELLA, *Op. Cit.,* pp.442-443.
[634] RICCOBONI, *Op. Cit.,* p.66.

au début et à la fin de sa carrière. Représentant un authentique scélérat dans *L'Ingrat*[635], il examine l'opportunité d'adopter un comportement amoral dans *Le Dissipateur*[636]. Notre analyse de la posture moralisatrice s'appuiera donc surtout sur ces deux œuvres.

Par leur construction dramaturgique concertée, les pièces de Destouches incarnent son projet d'édification[637] Divers moyens sont mobilisés pour optimiser la force démonstrative de son arsenal moralisateur : l'agencement de l'action se joint au discours sentencieux pour renforcer les contrastes qui opposent personnages vicieux et vertueux.

Même si ces éléments entrent en interaction constante, la clarté de l'analyse invite à les dissocier, autant que faire se peut. Explorer les arcanes de fabrication de la comédie moralisatrice favorise, d'ailleurs, la compréhension de son « efficacité »[638].

### 1. Action :

Dans les rares pièces où Destouches se risque à représenter l'amoralité, l'action orchestrée par ses personnages polymorphes se singularise par sa complexité. Pour ne pas en accroître la difficulté, nous analyserons successivement l'agencement de l'intrigue dans

---

[635] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *L'Ingrat,* comédie représentée pour la première fois en 1710, in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.161-293.

[636] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Le Dissipateur ou l'Honnête friponne,* comédie en cinq actes imprimée en 1736, représentée pour la première fois le 23 mars 1753, in *Œuvres dramatique de N. Destouches,* tome IV, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.1-139.

[637] Tel était déjà l'avis de sa plus récente historienne, Aleksandra Lipońska-Hoffmann.
Voir LIPOŃSKA-HOFFMANN, Aleksandra, *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice,* Poznań, Uniwersytet im. Adame Mickiewicza W. Poznaniu, 1979, pp.7-8 :

> « Le trait dominant des comédies de Destouches, c'est qu'elles sont entièrement conçues selon des lois et des convention spéciales. Et entièrement disposées en vue d'exciter les idées et les émotions inhérentes à la morale. Il faut les regarder de ce point de vue : on apercevra alors l'unité de l'œuvre, et l'on s'en expliquera les défauts même, les insuffisances et les lacunes. La morale était le souci constant de l'auteur, et / l'intention de moraliser caractérise toute son œuvre. Aux idées maîtresses de son siècle, Destouches ajoute celle d'une tradition morale revivifiée. »

[638] J'emprunte le concept d'efficacité à Larthomas qui s'est appliqué, dans son *Langage dramatique* à en analyser les moyens. Selon lui :

> « [T]outes les grandes œuvres dramatiques ont au moins une qualité commune qui est ce qu'on pourrait appeler leur efficacité ; elles agissent sur le spectateur ; elles 'portent', ou encore, comme nous disons si bien, 'elles passent la rampe' ».

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés,* Paris, PUF, Quadrige, 2005, p.11.

*L'Ingrat*[639] et *Le Dissipateur* avant de repérer d'éventuelles constantes dans l'architecturation interne de ces comédies.

### *a. L'Ingrat*

Dans *L'Ingrat*[640], Destouches recourt au procédé de l'exposition discontinue[641]. Comme ce fut le cas dans *L'Ecole des maris*[642] et *L'Ecole des femmes*[643], la première scène de la comédie oppose à l'extrémisme belliqueux d'un frère, la modération circonspecte de l'autre. Non sans virulence, Géronte y rejette la proposition d'unir Isabelle au noble Cléon. Quoique son frère Ariste défende la cause de leur amour et s'efforce de le persuader d'éprouver son prétendant avant de se prononcer, il ne souffre pas de réplique et s'obstine à marier sa fille à Damis qu'il veut sauver de l'indigence, pour manifester sa reconnaissance envers son père. A la scène III, Géronte piège Lisette et Isabelle puis leur communique son projet de mariage. Son stratagème confirme aux spectateurs que l'amour sincère de sa fille pour Cléon rivalise en force avec sa volonté de le traverser. Restée seule avec sa maîtresse à la scène IV, Lisette tente de la rasséréner, en faisant allusion aux services que Cléon aurait rendus à Damis[644] dans

[639] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *L'Ingrat,* comédie représentée pour la première fois en 1710, in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.161-293.
*L'Ingrat* est une des comédies les moins représentées de Destouches. Elle ne compte que 21 représentations à la Comédie-Française : 15 dans la décennie de sa création (1710-1720), 4 entre 1740 et 1750 et 2 entre 1760 et 1770. Voir le tableau synoptique établi par Aleksandra Hoffmann-Lipońska in *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice,* Poznań, 1979, publications de l'université Adam Mickiewicz, document annexe non paginé inséré entre les pages 172-173.

[640] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *L'Ingrat,* comédie représentée pour la première fois en 1710, in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.161-293.
*L'Ingrat* est une des comédies les moins représentées de Destouches. Elle ne compte que 21 représentations à la Comédie-Française : 15 dans la décennie de sa création (1710-1720), 4 entre 1740 et 1750 et 2 entre 1760 et 1770. Voir le tableau synoptique établi par Aleksandra Hoffmann-Lipońska in *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice,* Poznań, 1979, publications de l'université Adam Mickiewicz, document annexe non paginé inséré entre les pages 172-173.

[641] Dans sa *Dramaturgie classique*, Scherer s'appuie sur Marmontel pour distinguer deux modes essentielles d'exposition : l'exposition continue et l'exposition discontinue. Selon Marmontel que cite Scherer :

> « L'exposition se fait ou tout d'un coup ou successivement, selon que le sujet l'exige….C'est ainsi que dans *Héraclius* le secret de l'action se développe d'acte en acte, et n'est pleinement éclairci qu'au moment de la catastrophe ; au lieu que dans *Le Cid,* dès la première scène tout est connu. »

MARMONTEL, *Eléments de littérature,* s.v° *Exposition ;* cité par SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France,* nouvelle édition, bibliographie revue et mise à jour par Colette Scherer, Paris, Nizet, 2004, p.54.

[642] MOLIÈRE, *L'École des maris,* comédie représentée pour la première fois le 24 juin 1661, acte I, scène I, p.144 : Sganarelle, Ariste.

[643] MOLIÈRE, *L'École des femmes,* comédie représentée pour la première fois le 26 décembre 1662, acte I, scène I, pp.174-175 ; Chrysalde, Arnolphe.

[644] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, tirade de Lisette, p.177 :

> « [….]
> Et quand Damis saura que vous aimez Cléon,
> Qui l'a toujours aidé de sa protection,
> Et qui depuis peu même, à ce que l'on publie,

l'avant-comédie : la reconnaissance ne peut qu'invalider les manigances du vieillard entêté. Isabelle ne se laisse cependant pas dérider. Elle suspecte Damis d'ingratitude, tout en se gardant de blâmer son attitude : « Céder une main qui fait notre fortune, / Ce n'est pas là l'effort d'une vertu commune »[645]. La scène VI confirme ses appréhensions et prive Damis de toutes excuses. Lorsque Pasquin rapporte à son maître le projet marital que lui avait confié Lisette à la scène V, son ingratitude se révèle incommensurable : Damis assimile la noblesse morale du vieillard à de la faiblesse et se réjouit de le plumer. Il n'en est d'ailleurs pas à son coup d'essai : à Nevers déjà, c'est par cupidité qu'il avait séduit Orphise et son père Dorante. Mais l'annonce de leur ruine avait modifié ses plans : il était parti sans demander son reste, abandonnant lâchement son amoureuse et trahissant la confiance de son père. Aucun obstacle ne s'opposait pourtant plus à leur union qui s'apprêtait : son seul rival était mort et, comme le lui rappelle vainement Pasquin, Damis avait été blanchi de son meurtre grâce à l'intervention de Cléon qui lui avait sauvé la vie et l'honneur.

Peu importe à l'Ingrat ! Son cynisme le disculpe de ses méfaits : il justifie son inconstance par son individualisme. Que ce soit envers Orphise, Dorante, Cléon ou Géronte, il ne saurait se sentir redevable parce qu'il demeure inaccessible au sentiment : l'intérêt seul le domine et détermine son mépris pour autrui et pour sa propre parole. Le procédé de l'exposition discontinue permet ainsi à Destouches d'inscrire l'ingratitude de Damis dans une continuité historique. La multiplication des précédents dans l'avant-comédie prouve que la superficialité ou la ponctualité de ce défaut ne sauraient l'excuser ; il définit l'essence profonde du personnage. La discontinuité de l'exposition met aussi en relief le contraste entre l'obsession de reconnaissance manifestée par Géronte dans les premières scènes du premier acte et l'indignité de son bénéficiaire que révèle pleinement son terme. Damis n'en paraît que plus coupable. Par le recours au dévoilement progressif et théâtralisé de son scélérat, Destouches rappelle, enfin, l'exposition du *Tartuffe* dont la discontinuité fondait l'exemplarité pour Jacques Scherer :

> « Molière ne livre que peu à peu, et jamais trop tôt, les éléments nécessaires d'une lente exposition. Chacun des personnages est vivement crayonné par Madame Pernelle dans la première scène ; la scène 2 complète le portrait de Tartuffe et montre combien Orgon est entiché du saint homme ; c'est seulement à la scène 3 que nous savons

A trouvé le moyen de lui sauver la vie ;
Et de plus, que Cléon très amoureux de vous,
Souhaite avec ardeur de se voir votre époux,
Comptez que le respect et la reconnaissance… »

[645] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, réplique d'Isabelle, p.178.

> que Valère veut épouser Marianne et Damis la sœur de Valère ; le projet d'Orgon qui veut donner Marianne à Tartuffe, n'est connu qu'au début du deuxième acte ; et il faut attendre jusqu'à la scène 3 de l'acte III pour savoir que Tartuffe convoite Elmire »[646].

La proximité structurelle de ces œuvres n'est certes pas anodine. Si le démasquage de Damis rivalise en lenteur avec celui de Tartuffe, c'est parce que ces protagonistes recourent au même moyen pour assouvir leur avidité : l'hypocrisie.

Les artifices de la dissimulation sont d'ailleurs à l'origine de la plupart des péripéties représentés par ces comédies. Dans *L'Ingrat,* le désir d'union d'Isabelle et de Cléon se heurte au projet marital de Géronte. Opposant traditionnel à l'amour de sa fille dans le répertoire classique, le père représenté par Destouches se singularise par les trois « obstacles intérieurs »[647]qui stimulent son acharnement dans la contradiction : l'obsession de reconnaissance, la méfiance haineuse que lui inspire la noblesse et, plus pernicieusement encore, la volonté de puissance. Damis provoque la première péripétie, en tirant partie de l'idéal de soi proclamé par sa dupe : le devoir de gratitude. Devant Cléon, il feint à la scène V de l'acte II de refuser la main d'Isabelle offerte par Géronte pour ne pas aller sur les brisées de son bienfaiteur[648]. Renforçant l'estime du vieillard, il le conforte alors dans son dessein, tout en stimulant la reconnaissance du clan des amoureux qui se réjouit, à tort, de l'alliance inespérée de leur ennemi présumé. Grâce au camouflage de son individualisme viscéral par le masque de l'altruisme le plus pur, Damis obtient ainsi le contrôle absolu de l'action. Sa duplicité annule toutes velléités d'opposition. Son opacité fonde sa toute puissance : à ce stade, l'Ingrat réussit la prouesse d'aveugler l'ensemble des personnages sur ses motivations et sur son être réel. Pasquin lui-même s'abuse et ne redevient lucide que grâce aux confidences cyniques de son maître.

Cette péripétie n'a pas d'équivalent dans *Tartuffe.* Le personnage éponyme n'y trompe jamais qu'Orgon et Mme Pernelle alors que, par la représentation d'une imposture totalement

---

[646] SCHERER, *Op. Cit.,* p.55.

[647] Voir SCHERER, *Op. Cit.,* p.63 :

> « Les obstacles peuvent être extérieurs ou intérieurs. Ils seront extérieurs si la volonté du héros se heurte à celle d'un autre personnage ou à un état de fait contre lequel il ne peut rien. Ils seront intérieurs si le malheur du héros vient d'un sentiment, d'une tendance ou d'une passion qui est en lui. L'avarice d'Harpagon est un obstacle extérieur pour ses enfants et un obstacle intérieur pour lui-même. »

[648] Le Méchant de Gresset suit partiellement l'exemple de l'Ingrat : devant Géronte et Ariste, il camoufle son opposition au mariage de Chloé et de Valère, en prétendant œuvrer pour sa conclusion. Comme le résume Lisette, « […], s'il fait quelque bien, / C'est que, pour faire mal, il lui sert de moyen ».
GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Le Méchant,* comédie représentée pour la première fois en 1747, in *Théâtre du XVIII*e *siècle,* édition de Jacques Truchet, tome I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1972, pp.1203-1302 ; acte I, scène 1, réplique de Lisette, p.1204.

efficace, Destouches renouvelle la perception de l'hypocrisie. Distinguer l'authenticité de la facticité n'est plus aussi aisé que dans la comédie moliéresque ; l'expérience mondaine d'un Cléon et la clairvoyance d'une Lisette et d'un Pasquin ne leur évitent pas de se méprendre. A travers l'exemple de son personnage, le dramaturge avise ainsi ses spectateurs du danger des manipulateurs et du risque constant de duperie. Le rapport à l'autre se teinte d'inquiétude : l'intention rivalise en équivocité avec l'acte.

Mais, fort heureusement pour la sérénité du public, l'acte III renverse l'omnipotence de Damis. Excédé par la scélératesse de son maître et par son ingratitude à son égard, Pasquin le dénonce à Lisette. Victime de l'arrogance que lui inspire son ingéniosité dans la malveillance, l'Ingrat perd alors d'autant mieux sa maîtrise sur l'action que le clan des amoureux se renforce, grâce à l'arrivée inattendue des Nivernois, Dorante et Orphise. Ces deux péripéties conjuguées rééquilibrent le rapport de force dans la comédie. A l'insu de l'intrigant se trame, dès lors, la résistance à ses manigances. La scène VIII de l'acte III représente la manœuvre principale de la ligue secrète : Isabelle feint de renoncer à Cléon pour Damis, à condition que Géronte lui accorde le temps nécessaire au deuil de son amour. Le vieillard accepte et s'en va. Mais, à peine Damis s'était-il jeté aux pieds d'Isabelle pour lui manifester son amour et sa gratitude factices que surviennent Cléon et Orphise pour le couvrir d'imprécations. Momentanément foudroyé par ce coup de théâtre, l'Ingrat en profite cependant pour concerter sa parade à l'opposition qu'il découvre.

Il passe à l'offensive à l'acte IV. Pour invalider l'influence de ses belligérants sur Géronte, il les discrédite par l'accumulation de mensonges relativement plausibles. Le retournement d'Isabelle est trop spectaculaire pour être vrai ; Cléon aurait appris son abandon avec un calme suspect ; le hasard, enfin, aurait permis à Damis de surprendre un complot fomenté par ses détracteurs : produire un Dorante et une Orphise supposés pour le dénoncer ! Par ses fictions vraies, l'Ingrat réussit à abuser Géronte à un point tel que ce dernier violente Pasquin dépêché pour l'éclairer, avant d'éconduire Isabelle et Lisette, non sans les avoir tancées vertement. Damis retourne donc la situation à son avantage : Géronte révoque le délai accordé à Isabelle qui, en désespoir de cause, n'envisage plus que l'issue du couvent. A ce niveau de l'action se pose toutefois une question cruciale au spectateur : l'Ingrat doit-il ce succès provisoire à son ingéniosité dans la manipulation ou à la crédulité outrée de Géronte ? Destouches s'applique à ambiguïser la réponse.

La fin de l'acte IV enclenche cependant une nouvelle péripétie. Pasquin persuade Damis qu'il n'a tenté de le dénoncer que pour le servir. Il voulait le débarrasser de Géronte pour lui permettre d'épouser Orphise qui l'aime toujours et est plus riche que jamais : son père a

remporté son procès et elle a elle-même hérité de sa tante. Pasquin tire ainsi partie du talon d'Achille de son *Fourbum Imperator* pour l'abuser. Mieux encore : grâce au stratagème qu'il utilise, il prend, en fait, l'Ingrat à son propre piège. Comme l'avait fait son maître au second acte, il exploite l'opacité inévitable de ses intentions pour son destinataire et se sert de la vérité pour tromper. S'il est vrai que la reconnaissance imposait normalement à Damis de renoncer à Isabelle au profit de Cléon, l'enrichissement d'Orphise n'est pas moins indubitable et un valet fidèle ne peut que vouloir aider un maître qu'il a vu naître à saisir cette aubaine : là encore, la loyauté l'exige ! Par un retournement spectaculaire, Pasquin amène ainsi Damis à partager la même méprise que son action équivoque avait motivée au second acte : celle de prendre son principal opposant pour son premier adjuvant.

Dans la symbolique interne de la pièce, l'Ingrat a donc déjà perdu la partie. Sa duperie par son propre mime, Pasquin, révèle qu'il ne contrôle absolument plus l'action. Géronte surprend d'ailleurs son dialogue contrit avec Orphise et Damis ne réussit encore à l'abuser qu'en invoquant un subterfuge invraisemblable : c'est son fripon de valet, Pasquin, qui aurait usé de ses talents de ventriloque, pour le mystifier ! L'Ingrat ne croit pas si bien dire, même s'il ne soupçonne pas la vérité paradoxale du mensonge qui orchestre sa dérision ! Dans cet acte V qui s'étire péniblement, ce n'est plus à son ingéniosité dans la manipulation que Damis doit de faire illusion mais au besoin de confiance aveugle manifesté par le vieillard. Mais, quoique la crédulité de Géronte éclipse jusque celle d'Orgon, une lettre produite par Orphise l'oblige, au dénouement, à prendre conscience de l'indignité de son protégé : Damis est chassé et le mariage des amoureux se conclut. Pasquin n'a alors plus qu'à communiquer la morale de l'action théâtrale au Parterre :

> « Vous avez vu punir le plus grand des ingrats :
> Profitez de l'exemple, et ne l'imitez pas »[649].

Il convient cependant de questionner la nature exacte de cette punition. Provient-elle réellement de l'avoir perdu avec les êtres d'Orphise et d'Isabelle ? Cette déconvenue ne semble pas corriger l'Ingrat ou même le troubler, si peu que ce soit. Il accueille, au contraire, ce double rejet avec force sarcasmes. Dominant la fin de la scène, son rire satirique[650] fait directement écho à celui qui accompagnait sa première entrée[651] : la causticité de l'intrigant fonde la circularité de la pièce, comme pour mieux suggérer l'impossible remise en cause de son personnage éponyme. Comme le résumait déjà Hankiss, «Damis prend plaisir à être

[649]DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte V, scène VII, p.293.
[650] Voir les didascalies de l'acte V, scène VII, p.292 : « Damis, en riant », « Damis, riant toujours ».
[651] Cette indication scénique est absente de l'édition Slatkine. Cependant, dans l'édition Le Breton de 1712, la première apparition de Damis s'accompagne de la didascalie suivante : *« Il entre en riant ».* Voir DESTOUCHES, *L'Ingrat,* Paris, Le Breton, 1712, acte I, scène VI, p.17.

méchant, hypocrite et ingrat, et la comédie l'intéresse du moins aussi vivement que le dénouement lui-même »[652]. Loin d'exprimer ses regrets et sa contrition, Damis s'affirme d'ailleurs convaincu « de trouver mieux qu'Isabelle et qu'Orphise »[653]. Destouches ne représente nullement son repentir, comme il le fera pour son comte de Tufière qu'il inculpera pour le reniement de son père infortuné[654]. La divergence de ses choix dramaturgiques se justifie, en partie, par l'opposition profonde de ces protagonistes : si Damis est un pur scélérat que son cynisme individualiste rend ingrat ; la déloyauté n'est pas inhérente à l'être intime du Comte. Il s'en rend momentanément coupable par excès de vaine gloire mais son « cœur bon »[655] le réforme. Réciproquement, Damis ne peut évoluer en raison de son absence totale – et caricaturale- de sentiment ; l'esprit de ce Méchant réalise sa corruption irrémédiable. Il prouve d'ailleurs son cynisme souverain, en se posant lui-même en juge de sa dupe :

« J'aime mieux être faux que d'être ridicule.
Votre crédulité m'a long-temps diverti :
Mais la pièce est finie, et je prends mon parti »[656].

Endossant le rôle de spectateur de la pièce jouée à Géronte, Damis n'hésite pas à formuler une interprétation concurrente de l'action : *l'Ingrat* serait avant tout une satire de la « crédulité ». Et il semble effectivement que Destouches ait voulu créer une suspension de sens, même si, par sa personnalité, l'émetteur de cette leçon la rend sujette à caution.

---

[652] HANKISS, Jean, *Philippe Néricault Destouches : l'homme et l'œuvre,* Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1981, p.73.
[653] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte V, scène VII, p.293.
[654] DESTOUCHES, *Le Glorieux,* comédie représentée pour la première fois en 1732, in *Théâtre du XVIII^e^ siècle,* Paris, Gallimard, Pléiade, 1972, pp.565-684 ; acte V, scène 6, p.681 :

LYCANDRE, *au Comte*
« Je vois qu'à ton penchant ta vanité s'oppose ;
Mais je veux la dompter. Redoute mon courroux,
Ma malédiction, ou tombe à mes genoux.
LE COMTE
« Je ne puis résister à ce ton respectable.
Eh bien ! vous le voulez ? Rendez-moi méprisable,
Jouissez du plaisir de me voir si confus ;
Mon cœur, tout fier qu'il est, ne vous méconnaît plus.
Oui, je suis votre fils ; et vous êtes mon père.
Rendez votre tendresse à ce retour sincère.
*Il se met aux genoux de Lycandre.*
Il me coûte assez cher pour avoir mérité
D'éprouver désormais toute votre bonté. »

Le repentir du Comte s'exprime par l'éloquence attendrissante de sa tirade qui semble avoir emprunté ses accents les plus poignants à Nivelle. Mais il transparaît également par son acte de se jeter aux genoux de Lycandre que soulignent les didascalies : mortifiant son orgueil, le Comte s'assujettit à son père pour rendre visible la contrition que lui inspire sa méconnaissance indigne.
[655] DESTOUCHES, *Ibidem,* acte V, scène 6, réplique de Lycandre, p.684.
[656] DESTOUCHES, *L'Ingrat,* acte V, scène VII, p.292.

L'intrigue de la pièce révèle, en effet, que l'ingratitude de Damis n'aurait pas pu se manifester, sans le désir de reconnaissance outrée de Géronte. L'interaction des deux phénomènes est constante. A trop vouloir faire l'ange, le vieillard s'est livré à la rapacité des bêtes. Son absolutisme moral l'a aveuglé sur la faillibilité humaine. Victime de son *hybris,* il provoque lui-même la déloyauté qui l'afflige. La désillusion de Géronte n'incite toutefois pas son auteur à prêcher la souveraineté de l'intérêt personnel. Il ne s'agit pas de considérer, avec Dancourt, que la société est une jungle, que l'autre est un ennemi et que la morale est insane. Destouches montre, au contraire, que la méprise de Géronte est double : elle naît autant de sa confiance aveugle en Damis que de la méfiance irrationnelle que lui inspire le noble Cléon. L'exemple du vieillard motive donc conjointement la critique de la prévention et celle du radicalisme. Pour notre dramaturge dont Ariste précise le point de vue dès l'exposition, il ne faut s'abandonner ni à un idéalisme moral naïf[657], ni à un scepticisme misanthrope[658] : la lucidité doit modérer la bienfaisance nécessaire à une sociabilité harmonieuse. La leçon de *L'Homme singulier* est déjà en germe dans *L'Ingrat.*

En digne émule de Molière, Destouches corrige donc Géronte pour sa démesure et lui apprend que « la parfaite raison fuit toute extrémité »[659]. Ne pouvant en faire autant avec Damis pour les motifs que nous avons déjà évoqués, il le punit toutefois de manière extrêmement subtile. La formulation de la morale explicite par Pasquin est hautement

---

[657] Voir la position d'Ariste au sujet du degré de reconnaissance que Géronte doit manifester à Damis ; acte I, scène I, p.165 et p.167 :

ARISTE
« Ah ! que viens-je d'entendre ?
Mon frère, y pensez-vous ? Quoi ! vous prenez pour gendre
Un jeune homme sans bien, que, depuis quelques mois,
Vous avez retiré chez vous ?
[….]
Avez-vous consulté sur ce point
Le goût de votre fille ?
[….] /
Aidez-le, j'y consens ; mais ne le pouvez-vous
Sans que de votre fille il devienne l'époux ? »

[658] Voir la posture d'Ariste, au sujet de Cléon ; acte I, scène I, pp.168-169 :

ARISTE
De la part de Cléon vous n'avez rien à craindre.
[….] /
*Examinez-le à fond*, vous changerez de style ».

[659] MOLIÈRE, *Le Misanthrope,* in *Op. Cit.,* acte I, scène I, tirade de Philinte, vers 151, p. 325.

significative à cet égard : se présentant allusivement comme un substitut du dramaturge[660], il fut le premier instigateur d'un châtiment qui procède des péchés de l'Ingrat lui-même.

Loi du *contrapasso* oblige, Destouches rend son personnage éponyme victime de ses propres leçons de duplicité. Damis a lui-même fourni à Pasquin le moyen de le vaincre. Ingrat à l'égard de son valet qui avait pourtant sacrifié son maigre pécule pour lui sauver la vie[661], il a mérité sa déloyauté et il apparaît d'autant plus paradoxal qu'il ait misé sur la moralité de son confident qu'il n'avait pas hésité à le fouler au pied ! A travers cet exemple, le dramaturge citoyen apprend ainsi à son public qu'il n'est pas possible de compter sur la moralité des autres si l'on en manque soi-même. Si les spectateurs ne doivent pas imiter Damis, c'est parce que leur intégrité stimule celle d'autrui. Les citoyens ont intérêt à se montrer moraux pour que les autres le soient avec eux et pour que la société ne cède pas la place à la concurrence anarchique des intérêts égocentriques.

### *b.* ***Le Dissipateur ou l'Honnête friponne***

Vers la fin de sa carrière dramatique, Destouches nuance cependant la leçon de *L'Ingrat. Le Dissipateur ou l'Honnête friponne*[662] relativise sa critique de l'hypocrisie. Remettant sérieusement en cause son idéal de bienveillance réciproque, le dramaturge ne se contente plus de concéder l'impossibilité de combattre les manipulateurs à visage découvert ; il

---

[660] DESTOUCHES, *L'Ingrat,* acte II, scène VIII, p.219 :

PASQUIN, *seul.*
« […] *Je conduirai sous main*
*L'intrigue*, et nous verrons qui sera le plus fin
De cet homme ou de moi. L'imprudent me défie :
Je vais donc avec lui *faire assaut de génie* ;
Et quoiqu'il ait tout lieu de compter sur le sien,
Fût-il aidé du diable, il faut qu'il cède au mien. ».

[661] DESTOUCHES, *Ibidem,* acte II, scène VII, tirade de Pasquin, pp.214-215 :

PASQUIN
« Voilà la récompense /
De vous avoir toujours servi dès votre enfance ;
Mais, grâce à mon bonheur, jamais vote bonté
N'a donné d'autre prix à ma fidélité.
Ce traitement me fait souvenir d'un voyage
Où je mangeai pour vous mon petit héritage :
Vous tombâtes malade, et, sans vous faire tort,
Par mes soins, mes secours, j'empêchai votre mort. »

[662] *Le Dissipateur ou l'Honnête friponne* est une des dernières comédies de Destouches. Elle présente la particularité d'avoir été imprimée, avant d'être jouée. Insérée en 1736 dans le *Théâtre complet* que Destouches publie chez Prault père, elle est créée le 23 mars 1753.
Le tableau synoptique élaboré par Aleksandra Hoffmann-Lipońska révèle que *Le Dissipateur* aurait été joué 253 fois à la Comédie-Française. Par le nombre de ses représentations, cette pièce se classerait ainsi en quatrième position, juste après *le Glorieux.* Elle doit cette position à la fréquence de ses mises en scène au XIXe siècle, 158 au total, avec un pic de 107 représentations entre 1800 et 1820.

soutient le paradoxe d'une imposture nécessaire à la correction des mœurs. Fidèle à sa visée édifiante, il élabore une fable dont les actes rigoureusement construits et articulés servent la démonstration graduelle de cette thèse que résume son sous-titre : les vices apparents peuvent camoufler des vertus cachées et il faut attendre pour voir si certains fripons ne se révèlent pas honnêtes.

Le premier acte expose le passé des principaux personnages et leurs relations. Il noue également l'intrigue qu'il rend ambiguë. A la première scène, Pasquin et Finette présentent leurs maîtres respectifs, Cléon et Julie. Ce couple d'amoureux se dispute la vedette de la pièce dès son titre. Cléon est le Dissipateur. Immensément riche, il prodigue d'autant plus volontiers ses biens qu'il s'attend à hériter d'un oncle avare, Géronte, et qu'une partie de sa fortune est « sur l'eau »[663] : un navire chargé de cargaison est supposé lui assurer cent mille écus de revenus. Comme le prouve la quatrième scène où ses actes le révèlent, il n'est pas prodigue par vertu, mais « pour son plaisir, ou par vanité pure »[664]. A l'en croire, sans doute l'est-il aussi devenu pour réagir à l'avarice mortifiante de son défunt père. Cléon entretient une foule de parasites : entre autres, Arsinoé, Araminte, Bélise, Florimon, Carton et le Marquis, frère de Julie. Sa ruine semble inévitable et Pasquin insiste significativement sur l'échec de ses tentatives de lui ouvrir les yeux sur la réalité de ces vautours :

> « Dans les commencements je me suis tout permis
> Pour bannir de céans ces dangereux amis.
> Sortis par une porte, ils rentroient par une autre.
> Mon maître quelque temps a fait le bon apôtre ;
> Il suivoit mes conseils, s'en faisoit une loi ;
> A la fin les flatteurs l'ont emporté sur moi.
> J'allois être chassé pour toute récompense,
> Et vingt coups de bâton m'ont imposé silence.
> Moi qui me plais céans, et qui m'y trouve bien,
> Je me suis radouci. J'ai fait comme ce chien
> Qui portoit à son cou le dîner de son maître,
> Et trouvant d'autres chiens qui vouloient s'en repaître,
> Quand il crut ne pouvoir se sauver du hasard,
> Leur livra le dîner pour en manger sa part. »[665]

[663] DESTOUCHES, *Ibidem,* acte II, scène IV, voir la réplique oraculaire de Finette, p.52 : « C'est de l'argent sur l'eau. / La mer est bien perfide ».
[664] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte I, scène I, tirade de Pasquin, p.10.
[665] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte I, scène I, tirade de Pasquin p.11.

Le témoignage de Pasquin sur l'action avant le lever du rideau revêt une importance cruciale : il souligne l'impuissance de l'intégrité à guérir Cléon. Loin d'éclairer son maître, ses remontrances bien intentionnées l'ont mis en péril et il a dû renoncer à l'honnêteté pour son inutilité et par pragmatisme.

Ce n'est pas un hasard si, à la scène II de l'acte III, Finette rappelle, avec éloges, la fable évoquée par Pasquin[666] ; Destouches invente cette expérience édifiante pour permettre à ses spectateurs de tirer quelques enseignements essentiels. Cléon n'est pas une victime absolue ; il est partiellement responsable de sa duperie. Son besoin d'aveuglement ne légitime sans doute pas l'opportunisme de ses faux amis, mais il explique leur succès. Le Dissipateur n'est manipulé que parce qu'il est manipulable et seule une contre manipulation pourrait permettre de le réformer. C'est ainsi que le recours au stratagème se trouve implicitement justifié et Julie n'aura plus qu'à s'atteler à la lourde tâche de désabuser Cléon.

Mais, pour atteindre l'objectif louable qu'elle prétend poursuivre, l'Honnête friponne préconise une méthode pour le moins paradoxale. Elle s'en explique à maintes reprises : « [s]on intention / [e]st d'avoir, si [elle peut], ce qui reste à Cléon »[667] ; elle « opine/ [q]ue pour se corriger, il faut qu'il se ruine »[668]. C'est peu de dire que la manière dont elle formule son programme prête à équivoques !

L'intrigue de la comédie ne naît donc certes pas de l'opposition prétendue du Baron au mariage de Julie et de Cléon, si celui-ci ne se corrige pas[669]. Mais elle procède, selon Destouches lui-même, « de cette fausse apparence, qui fait le nœud de la pièce, [et qui] en

---

[666] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte III, scène II, tirade de Finette, p.66 :

« [….]
L'exemple de ce chien que tu citois tantôt
M'a frappée ; et je vois que c'est un grand défaut
Que de s'embarrasser des sottises des autres. »

[667] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte I, scène II, réplique de Julie, p.15.

[668] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte IV, scène I, tirade de Julie, p.105.

[669] Non sans appréhensions, Julie confie cette opposition à Finette dès la seconde scène du premier acte et le Baron la confirme directement aux spectateurs, lorsqu'il rejoint Cléon pour le tancer avec véhémence :

LE BARON
« [….] Je vous donne huit jours ;
Et si dans ce temps-là, prenant un autre cours,
Vous ne chassez d'ici tout ce train qui vous pille,
Je quitte la maison, et j'emmène ma fille ;
Elle m'obéira, n'en doutez nullement.
Adieu. J'ai parlé net, songez-y mûrement. »

Voir cette tirade à la scène VI de l'acte I page 32. Remarquons que l'impact du chantage du Baron sur Cléon est immédiatement atténué par la manière dont le Comte puis le Marquis le perçoivent. Présent sur scène lors de sa formulation, le Comte ne doute pas de réussir à « adoucir le bon homme » (acte I, scène VII, p.33) et le Marquis se rira à son tour des menaces de ce « vieux rêveur » qu'est son père (acte I, scène VIII, p.35).
Même si ces parasites de Cléon ont tout intérêt à banaliser l'opposition du Baron à son mariage avec Julie, leur appréciation sur ce sujet ne me semble pas sujette à caution. La suite de la pièce confirme que, pour le Baron, la réprimande est à elle-même sa propre finalité. Il ne tente nullement l'exécution de ses résolutions. Il s'agit donc là, manifestement, d'une fausse annonce d'opposition.

produisant des événements singuliers et intéressants, met le Dissipateur à portée d'étaler son caractère, et le pousse plus rapidement à sa catastrophe »[670]. Par sa poétique, notre dramaturge se conforme à cet égard à la prescription résumée par Riccoboni, dans ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* : « [l]e caractére doit lui-même servir à intriguer l'action, & c'est de cette source que l'intrigue doit partir »[671]. La mascarade de Julie constitue la part de mensonge qui crée l'action : elle garantit la réussite à manipuler les événements et favorise le surgissement de la vérité intime des êtres.

Maître à penser de Cléon[672], le Comte n'aurait certes pas servi les intérêts de la jeune veuve, s'il ne la jugeait pas aussi cupide que lui-même. Au premier acte, il ne confie l'amour qu'elle lui inspire à Finette que parce qu'il ne croit pas en la sincérité de ses sentiments pour le Dissipateur. Sa méprise sur la réalité de l'héroïne favorise son instrumentalisation. Croyant s'assurer un mariage fortuné, il l'aide à dépouiller Cléon des biens dont elle ne le prive que par prudence. A la scène IV de l'acte I, il prête notamment main forte à Finette[673]que délègue sa maîtresse pour soutirer vingt mille écus à son amant, sous le prétexte d'acquitter ses dettes de jeu. A la scène II de l'acte II, Cléon se laisse à son tour duper par l'apparence mystificatrice de Julie. Secondée par Finette, l'Honnête friponne feint de découvrir qu'il a dû vendre sa terre pour compenser ses prodigalités. Pour l'empêcher d'en avertir le Baron, Cléon monnaye son silence. Sa crainte de la perdre le pousse à lui remettre la moitié du prix de vente, cent mille francs en billets au porteur, ce qui crée une situation d'autant plus cocasse qu'il en arrive ainsi à rétribuer son acquéreur : au début de l'acte, Julie avait appris à Finette que Dorante n'avait fait que lui prêter son nom[674] !

[670] DESTOUCHES, *Le Dissipateur,* « Préface », p.6.
[671] RICCOBONI, Louis, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière,* Paris, Veuve Pissot, 1736, p.30.
[672] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte I, scène I, réplique de Pasquin, p.12 :

« Tout dépend à présent de ce monsieur le Comte,
Qui gouverne Cléon, et s'en est emparé.
C'est lui qu'il faut gagner. C'est ce flatteur outré
Qui, par une servile et basse complaisance,
A subjugué mon maître, et règle sa dépense.
Son pouvoir est sans borne ; on n'obtient rien sans lui. »

[673] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, pp.26-27 :

CLÉON, *au Comte* :
« Qu'en dites-vous ?
LE COMTE, *affectant un air indifférent.*
Hé mais….qu'il faut faire un effort.
Ces vingt mille écus-là vous feront peu de tort.
CLÉON, *en souriant.*
Cependant, vous savez….
LE COMTE
Va lui dire, Finette,
Que je lui porterai de quoi payer sa dette. »

[674] L'ingéniosité de Julie est suspecte de malignité, comme le souligne implicitement Finette par sa réaction au récit de sa transaction frauduleuse : « « Des deniers du vendeur vous achetez sa terre ! »
DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte II, scène I, p.43.

Par sa manœuvre audacieuse, l'héroïne provoque cependant un résultat inattendu : elle alarme Cléon qui « ne sai[t] plus que penser ». Effaré de voir « [e]n combien de façons son esprit se replie »[675], il confie ses soupçons au Comte, qui conforte malignement ses doutes[676], et le pousse dans les bras de la coquette Cidalise. Julie est alors momentanément victime de sa propre crédibilité dans l'incarnation du parasitisme : Cléon l'abandonne. Le Comte profite de son caractère prodigue pour l'inciter à atténuer l'impact de la rupture, en lui offrant des diamants. Julie ne perd donc cette bataille qu'en partie : quoiqu'elle redouble son humiliation, la compensation financière de son délaissement au profit de Cidalise lui permet de sauver une autre portion de la fortune de Cléon.

Les péripéties de l'acte III lui permettront de retrouver l'avantage. Au moment où les serviteurs se lamentaient sur les folles dépenses du Dissipateur survient son ultime ressource : Géronte, l'oncle dont il espère hériter. Pasquin et Finette entreprennent alors de le berner par le récit de la conversion inespérée de son neveu à l'avarice. Ils y réussissent d'autant mieux que Cléon, alerté, confirme leurs mensonges. Le fantasme de réforme développé révèle l'habileté stratégique des intrigants. Pour Géronte, léguer sa fortune à un autre lui-même garantit la conservation de ses dons et pérennise son essence de « petit Harpagon »[677]. Mais la joie du bonhomme séduit par l'incarnation mystificatrice de son idéal de soi est de courte durée : l'arrivée des parasites le désabuse. Doublement mortifié par leur familiarité à son égard et par les quolibets de son vieux complice le Baron, Géronte résout de se « venge[r] en faisant une bonne action»[678] : il lègue sa fortune à Julie !

La transaction se conclut entre les deux actes. Au début du quatrième, l'héritière incite son testateur à en garder provisoirement le secret. :

« En cachant à Cléon qu'il est déshérité,
Quand vous le reverrez traitez-le avec bonté,

[675] *Op. Cit.,* acte II, scène V, monologue de Cléon, p.53.

[676] La manière dont Cléon formule ses doutes au Comte confirme que Julie l'a alarmé par son brio dans l'incarnation de la cupidité :

CLÉON
« Je soupçonne, entre nous,
Qu'elle veut me tromper.
LE COMTE
Sur quoi le croyez-vous ?
CLÉON
Je l'accable de biens, et rien ne la contente.
LE COMTE, *après avoir un peu rêvé.*
Écoutez donc, la chose est assez apparente.
On veut vous ruiner, et puis vous planter là. »

Comme l'annonçait Destouches dans sa préface, c'est donc encore « la fausse apparence » de Julie qui produit la péripétie de son délaissement par son amant.

[677] *Op. Cit.,* acte III, scène III, réplique de Pasquin, p.74.

[678] *Op. Cit.,* acte III, scène X, réplique p.99.

Et laissez-lui penser qu'un excès de tendresse
Calme votre courroux, excuse sa jeunesse,
Et daigne se prêter à ses égarements.
Vous donnerez matière à des événements
Qui précipiteront ses regrets er sa perte,
Et qui rendront bientôt cette maison déserte. »[679]

Substitut du dramaturge, Julie programme les ultimes péripéties qui conduisent l'action à son dénouement. L'acteur, Géronte, obtempère d'autant plus volontiers que le rôle qu'elle lui confie lui offre l'opportunité de moquer son moqueur. A la scène suivante, il accueille la révolte de son neveu contre son autorité d'un air débonnaire. Il prétend même le prendre désormais pour modèle et l'enferre malicieusement dans ses contradictions intimes : Cléon ne peut sincèrement souhaiter l'émulation de Géronte ; l'avarice de son aïeul alimente ses prodigalités[680]! La stupéfaction embarrassée du Dissipateur ne connaît plus de bornes lorsque Julie s'abstient de le réprimander et va jusqu'à saluer son inconstance, sous le prétexte de son harmonie avec sa rivale : « Voulez-vous vous lier, cherchez qui vous ressemble ; / C'est l'unique moyen de vivre deux ensemble »[681]. Déconcerté par sa feinte indifférence et entraîné par ses sentiments, Cléon tente une réconciliation. Mais l'arrivée de Cidalise, qui ne s'y trompe pas, anéantit ses efforts d'amadouement. Sa coquette maîtresse outrage Julie par l'exhibition de son triomphe et par ses accusations de cupidité.

Au niveau dramaturgique, l'humiliation subie par l'Honnête friponne légitime ainsi la prouesse qu'elle réussit à accomplir entre les deux actes : ruiner totalement Cléon au jeu. Au début du cinquième acte, un monologue de Finette oriente l'interprétation de cette péripétie ultime :

« [….] Le Sort
Paroît avec l'Amour être aujourd'hui d'accord

[679] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte IV, scène II, tirade de Julie, p.102.
[680] Voir le dialogue de Géronte et de Cléon, à la scène II, de l'acte IV, p.106 :
GÉRONTE
« Il parle comme un livre, et raisonne si bien
Que j'ai honte d'avoir amassé tant de bien.
CLÉON
C'est un pesant fardeau dont je veux vous défaire.
GÉRONTE
Non ; je vous en dispense, et j'en fais mon affaire.
Puisqu'à me ruiner on se fait tant d'honneur,
Corbleu ! j'y vais aussi travailler de bon cœur.
CLÉON
Ah ! vous me plaisantez ? »
[681] *Op. Cit.,* acte IV, scène III, sentence de Julie, p.109.

Pour punir l'inconstance, et pour venger Julie »[682].

Dans une comédie, *a fortiori* moralisatrice, la voix du Sort se confond avec celle du dramaturge qui oriente l'action, conformément à sa visée démonstrative. Non content de minimiser le tort causé par son héroïne, Destouches la disculpe : la ruine de Cléon, qui punit son inconstance[683], serait paradoxalement équitable. Elle présente, de plus, l'avantage essentiel de lui ouvrir les yeux sur la vérité des êtres qui l'entourent : « Le bonheur nous expose à des dehors trompeurs ; / Mais c'est dans le malheur qu'on éprouve les cœurs »[684]. Les événements du dernier acte illustrent parfaitement cette sentence de leur instigatrice, Julie.

Cidalise repousse Cléon avec d'autant plus de virulence que Finette, déléguée par sa maîtresse, leur apprend la modification du testament de Géronte. Mais, à la scène suivante, l'attitude du Marquis relativise la déception du Dissipateur. Avatar burlesque de Diogène, ce « fou raisonnable »[685] l'incite à apprécier les avantages de son dépouillement :

« Comme un sage de Grèce, en méprisant le bien,
Te voilà vraiment libre, et vis-à-vis de rien.
Parbleu ! j'en suis ravi ; même sort nous rassemble,
Mon cher, et nous allons philosopher ensemble »[686].

L'apologie de l'autarcie qu'élabore le Marquis ne séduit pas Cléon et sa proposition de lui apprendre à vivre d'expédients ne lui sourit pas davantage. Le personnage éponyme ne se conçoit ni dans le rôle de l'ascète *kunique*, ni dans celui de l'homme à bonnes fortunes. En revanche, il masque mal le plaisir que lui inspire sa volonté de le réconcilier avec Julie. Encore pris au piège de sa « fausse apparence », il demeure cependant sceptique sur l'issue de cette entremise[687]et préfère solliciter le soutien de ses faux amis à la scène IX. Mal lui en prend ! Araminte, Bélise, Carton et Florimon l'abandonnent : si les premiers lui offrent la consolation spécieuse de leur compassion langagière hypocrite, le dernier assume son

[682] *Op. Cit.,* acte V, scène I, p.115.
[683] Cléon lui-même défend cette interprétation des événements à la scène IX, de l'acte V, p.129 :

« Vous ne l'eûtes jamais, et toujours en secret
Il a penché pour celle à qui votre artifice
Avoit su m'enlever, sans l'en rendre complice.
Le ciel m'en est témoin ; ce ciel qui me punit
D'avoir cru les flatteurs et suivi mon dépit.
Vous m'aviez aveuglé, vous me rendez la vue,
Et tout mon malheur vient de vous avoir connu. »

« Le ciel », dans la tirade de Cléon, fonctionne comme l'équivalent symbolique du « Sort » qu'évoquait Finette.
[684] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte V, scène III, tirade de Julie, p.118.
[685] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte V, scène IX, p.128.
[686] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte V, scène IX, p.127.
[687] Voir le monologue de Cléon à la scène X de l'acte V, p.130 : « Son cœur intéressé ne m'en croira plus digne. »

amoralité et le rejette sans états d'âme[688]. Choqué par un tel cynisme comportemental, Cléon n'est nullement réconforté par le Comte, à la scène XIII: au contraire, celui qu'il considérait comme le meilleur de ses amis achève de le « confondre »[689] par sa traîtrise. Le démasquage des parasites obéit ainsi à une logique gradative : l'ampleur de l'illusion se révèle proportionnelle à l'amplitude de la chute.

Mais, encore une fois, Destouches s'efforce de prouver qu'il n'est ni Dancourt, ni aucun des premiers émules amoraux de Molière. Par le dénouement de sa comédie, il n'entend nullement avaliser la sentence du Comte :

> « [….] Tout n'est que fausseté.
> Qui croit s'en garantir, grossièrement s'abuse ;
> Elle règne partout, et voilà mon excuse »[690].

La loyauté insoupçonnée du désinvolte Marquis limitait déjà la tentation d'un pessimisme radical. A la scène XV, la révélation du dévouement de Pasquin achève de l'invalider. En apprenant à Cléon la perte de ses dernières ressources avec le naufrage de son vaisseau, le valet s'apitoie sincèrement sur sa situation et n'hésite pas à lui offrir « le peu qu['il] possède »[691] :

> « [….] [s]on pauvre cœur s'obstine
> A ne [le] point quitter ; et jusques à la mort,
> [Il est] bien résolu de suivre [son] sort »[692].

Alors que le Comte confie la direction de ses actes à la convention sociale, Pasquin se soumet avant tout à la voix du cœur : son envergure intime contraste avec l'indignité du noble parasite. Pour Destouches, les préceptes amoraux collectifs ne sauraient légitimer les comportements cyniques. Quiconque demeure à l'écoute de ses sentiments ne peut manquer

---

[688] Voir l'acte V, scène XI, p.132 :

> CLÉON
> « Comment ! dans mon malheur voilà donc ma ressource !
> On me fait compliment, et puis on prend sa course !
> Ah, mon cher Florimon ! n'es-tu pas consterné
> De ce que tu vois ?
> [….]
> Ce sont là les amis qu'on espère trouver !
> Tu m'as dit qu'au besoin je pourrois t'éprouver….
> FLORIMON, *brusquement.*
> Tu m'éprouves aussi. Je m'en vais ».

[689] *Op. Cit.,* acte V, scène XIV, monologue de Cléon, p.135 : « Je ne dis rien, car je suis confondu ».

[690] *Op. Cit.,* acte V, scène XIII, tirade du Comte, p.113.

[691] *Op. Cit.,* acte V, scène XV, p.136. Les didascalies soulignent la sincérité de l'affliction manifestée par Pasquin : « qui entre d'un air affligé », « sanglotant ».

[692] *Op. Cit.,* acte V, scène XV, p.136.

de reconnaître son penchant inné pour le Bien. C'est à cette aune que doit s'interpréter la réaction de Cléon au comportement de Pasquin :

« Ah ! ce trait-là m'accable.

Voilà le seul ami qui me demeure. Ingrats ! /

Et cet exemple-là ne vous confondra pas ! »[693].

Ce n'est pas à la cohorte de ses faux amis que le Dissipateur me semble réellement s'adresser : comment pourraient-ils être édifiés par une scène dont ils sont absents ? Son apostrophe me paraît davantage destinée aux ingrats potentiels que compte le public. Elle dévoile en un certain sens l'impact que le dramaturge s'efforce d'exercer sur ses spectateurs. Rejoignant Nivelle à ce niveau, il cherche à stimuler leur sensibilité pour activer le fonctionnement de leur conscience morale. La réaction de Pasquin annonce significativement celle de la soubrette de *L'Ecole des Amis.* Dans cette pièce à peine postérieure au *Dissipateur,* la ruine d'Hortense bouleverse Clorine : ses malheurs lui inspirent une telle compassion qu'elle « voudroi[t] [s]e charger de toute sa misere »[694]. C'est ainsi que Destouches recourt épisodiquement à un procédé que La Chaussée généralise : émouvoir pour réformer.

A la dernière scène, la conduite de Cléon confirme, au reste, l'efficacité d'une telle thérapie. Après le départ de Pasquin, il s'abandonne à des « remords » qu'il croit « inutiles »[695]. Epié à son insu par Julie, il exhale des regrets d'autant plus poignants qu'il finit par résoudre d'attenter à ses jours. Mais l'Honnête friponne l'empêche de s'exécuter. Persuadé de sa sincérité dans la contrition, elle lui communique sa décision de lui rendre ses biens en l'épousant. Cléon découvre ainsi son ultime méprise : par son acte, celle qu'il prenait pour la pire des opportunistes se révèle la meilleure de ses amis. Mesurant l'ampleur de son aveuglement passé, le Dissipateur comprend enfin ce que Julie voulait lui enseigner : seul le malheur dénude le fond des cœurs. Cléon partage son apprentissage de la lucidité avec le public : il découvre la nécessité de l'ingéniosité, ou comme il le résume lui-même, de la « pruden[ce] »[696], pour échapper aux pièges de la société. Le pragmatisme de cette morale ne s'accompagne cependant pas de désenchantement. Par la trajectoire de son personnage, le dramaturge entend aussi prouver que quiconque se repent vraiment de ses égarements ne manque pas d'être récompensé[697].

---

[693] *Op. Cit.,* acte V, scène XV, pp.136-137.

[694] NIVELLE DE LA CHAUSSEE, Pierre-Claude, *L'Ecole des amis,* comédie représentée pour la première fois le 26 février 1737, in *Œuvres de Nivelle de La Chaussée,* Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp.69-95 ; acte IV, scène I, p.87.

[695] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte V, scène XVI, tirade de Cléon, p.137.

[696] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte V, scène XVI, réplique de Cléon, p.139.

[697] Dans *L'Ingrat* déjà, le repentir sincère imposait l'indulgence. Géronte avait rejeté la proposition de « punir » Pasquin, coupable de déloyauté à l'égard de son maître, Damis : « Non : cela doit suffire ; / Et, puisqu'il se

Au fil du temps, le rapport de Destouches à la morale a donc manifestement gagné en complexité. Malgré leurs ressemblances structurelles[698], *L'Ingrat* et *Le Dissipateur* se distinguent par leurs dénouements. Dans la seconde de ces comédies à péripéties, il ne s'agit plus de punir la déloyauté, mais d'apprendre à s'en protéger[699]. Le scélérat ne fait plus exception : il ne suffit plus de le bannir de la communauté. L'opposition entre les vices et les vertus perd de son évidence. Souvenir de Mandeville ? L'intrigue du *Dissipateur* enseigne la vertu cachée des vices apparents. C'est ainsi que la maturité acquise par Destouches canalise son radicalisme et son idéalisme pour favoriser le développement de son réalisme et de sa subtilité : il renonce à la morale coercitive de ses premiers écrits pour lui préférer une morale correctrice. Il prétendait jadis « prêcher la vertu » et « décrier le vice »[700] ; il se voulait le pourfendeur inlassable des « défauts humains »[701]. Il s'efforce désormais de « représenter le monde tel qu'il est, et non pas tel qu'il devroit être »[702].

### 2. Langage :

Selon Aleksandra Hoffmann Lipónska, « [l]'enseignement moral que donne le théâtre de Destouches procède de deux manières : par démonstration (punition ou correction du héros) et par théorie »[703]. Formulant la réflexion morale, le langage l'universalise et la problématise effectivement. Etudions donc l'usage et l'éventuelle évolution des pratiques discursives mobilisées par le dramaturge.

Le théâtre de Destouches délivre les arcanes de sa fabrication à son lecteur. Un lexique moralisateur ne cesse d'émailler le texte de ses pièces. Les personnages de *L'Ingrat* exposent,

---

repent, il faut… »
DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte IV, scène III, p.261.

[698] Selon Aleksandra Hoffmann Lipónska :

> « le plan des comédies moralisatrices de l'auteur [est le suivant] : le combat s'engage au deuxième acte, où le travers du héros apparaît au grand jour et où l'intrigue est mise en marche. Le troisième et le quatrième actes augmentent les forces de l'adversaire du héros, mais, en apparence, il a une force plus affermie que jamais. Au dernier acte, l'auteur renverse la situation en produisant un nouveau coup de théâtre qui, souvent, n'est qu'une réplique donnée à la péripétie de l'acte précédent ».

HOFFMANN LIPÓNSKA, *Op. Cit.,* p.62.

[699] La préface du *Dissipateur* augure cette mutation essentielle. Destouches y annonce qu'il « aime mieux laisser [les ingrats] impunis que de leur nuire ». *Op. Cit.,* p.4

[700] DESTOUCHES, *Prologue* du *Curieux Impertinent,* comédie représentée pour la première fois en 1710, in *Œuvres dramatiques,* tome VI, Genève, Slatkine Reprints, 1971 ; scène III, tirade d'Ariste, p. 15.

[701] DESTOUCHES, *Epître à SAS Madame la Duchesse du Maine,* in *Le Médisant,* comédie représentée pour la première fois en 1715, in *Œuvres dramatiques,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.4 : « Je fais la guerre aux défauts des humains ».

[702] DESTOUCHES, *Le Dissipateur,* « préface », p.7.

[703] HOFFMANN LIPÓNSKA, *Op. Cit.,* p.79.

notamment, les moyens de l'enseignement dispensé et ses finalités : « raisonnements », « leçons » et « remontrances »[704] seraient destinées à « corriger » et à « édifier »[705]. Ces quelques exemples permettent déjà de le percevoir ; les termes utilisés pour caractériser la pédagogie théâtrale de Destouches sont rarement neutres. La connotation religieuse du dernier est manifeste et la récurrence de cette symbolique souligne sa préséance. Ce n'est pas un hasard si, dans *L'Ingrat,* les mots les plus fréquemment attestés, « prêcher » et « punir »[706], comptent le même nombre d'occurrences : trois. Destouches dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit : c'est l'impuissance des sermons à changer Damis qui légitime son châtiment au dénouement.

Dans *Le Dissipateur,* le vocabulaire religieux s'étend et se diversifie encore davantage : l'évocation de la « faute », des « égarements » ou de l' « abîme»[707] le dramatise ; celle de la « confess[ion] » ou des « remords »[708] l'intériorise. La permanence d'un tel champ lexical s'explique, certes, par la foi profonde de Destouches[709] et sa volonté, non moins affirmée, de concurrencer les prédicateurs par sa chaire théâtrale. Il faut cependant souligner que ce

---

[704] Dans *L'Ingrat,* il y a trois occurrences de « raisonner » et de ses dérivés : acte III, scène VII, réplique de Géronte, p.239 : « ses raisonnements » ; acte IV, scène IV, réplique de Géronte, p.263 : « [t]u raisonnes encore ? » ; acte V, scène II, réplique de Lisette, p.274 : « nous raisonnions ».
Notons, par ailleurs, deux occurrences du terme « leçons », toujours employé au pluriel : acte I, scène III, réplique de Géronte, p.172 ; acte III, scène VII, réplique de Géronte, p.240.
Le terme « remontrance » est enfin utilisé par Pasquin, à l'acte I, scène VI, p.187.

[705]Pasquin utilise le participe passé « édifié » et le verbe « corriger » à la scène VI de l'acte I, pp.186-187.

[706] On ne s'en étonnera sans doute pas : c'est Pasquin qui emploie le terme « prêcher » deux fois à la scène VI de l'acte I, p.185 et p.187. Lisette l'utilise ensuite à l'acte III, scène III, p.129. Mais c'est encore pour qualifier le comportement langagier du valet de Damis : « Oui, Pasquin, ta morale est très fine : / Mais tu la prêches mal. »
Le verbe « punir » est employé par Cléon et repris par Orphise, à la scène IX de l'acte III, p.244. Pasquin y recourt ensuite à la scène VII, de l'acte V. Il n'est pas anodin que ce terme ait été formulé par ces trois personnages : Cléon contribue à punir Damis puisqu'il le prive d'Isabelle et de son héritage ; Orphise se joint à lui, en démaquant l'Ingrat aux yeux de Géronte. Ce double châtiment n'aurait enfin pas été possible sans l'ingéniosité de Pasquin et ses talents de mise en scène. Le langage de Destouches revêt une dimension performative.

[707] DESTOUCHES, *Le Dissipateur,* tirade de Julie, acte IV, scène III, p.108 : « il reconnoît sa *faute* » ; acte III, scène V, sentence de Cléon : « Des jeunes gens les passions ardentes/ Les entraînent souvent dans des *égarements* » ; acte IV, scène I, Géronte à Julie : « Que le ciel me punisse et m'*abîme* à l'instant ». Voir aussi le monologue de Cléon, à l'acte V, scène XV, p.137 : « Les fureurs d'un amant par vous-même *abîmé* ».

[708] DESTOUCHES, *Ibidem,* acte IV, scène III, tirade de Julie, p.109 : « je confesse » ; acte V, scène XVI, monologue de Cléon, p.137 : « inutiles *remords* ».

[709] Destouches exprime notamment la profondeur de sa foi dans la lettre qu'il avait adressé à « M. le C. de C. qui l'avait traité de Philosophe et d'Esprit fort » :

« Cessez d'argumenter, Philosophes errans,
La Raison sur la Foi n'a nul droit à prétendre.
Voulez-vous mettre fin à tous les différens ?
Croyez,comme l'on croit à l'âge le plus tendre ;
C'est le plus sûr parti que vous ayez à prendre,
Et pour moi, grace au Ciel, c'est celui que je prens.
Ce que je ne sçaurois expliquer ni comprendre,
C'est tout ce que je sçais, tout ce que je comprens. »

Voir DESTOUCHES, in *Lettres sur divers sujets* in *Œuvres de Mr. Néricault Destouches,* tome quatrième, La Haye, Benjamin Gibert, 1742, pp.3-11 ; p.10.

lexique est essentiellement employé par des personnages discrédités dans la pièce. C'est, en particulier, le cas du Baron : Cléon ne cesse de se plaindre de ses « prêche[s]» et de tourner ses « sermons »[710] en dérision. Malgré la pertinence de ses critiques, le père de Julie n'a nulle prise sur le Dissipateur et ne réussit guère à le changer. Les « sages discours » et les « lettres prudentes »[711] de Géronte n'ont pas plus d'effet : seul l'intérêt avait déterminé Cléon à réformer son comportement apparent à l'acte III. En présentant l'hypocrisie du personnage comme le meilleur résultat que réussissent à obtenir les « censeur[s] »[712] imbus de leurs certitudes, Destouches justifie encore l'honnête friponnerie de Julie. Pour permettre à un personnage égaré de retrouver le droit chemin, il ne suffit pas d'en faire l'apologie véhémente et extasiée. La conviction de s'être fourvoyé en dissipant ses biens doit provenir de Cléon lui-même. C'est par l'agencement irréfutable des faits que l'avatar de Destouches qu'est Julie l'amène à en être intimement persuadé. Pour « guérir »[713] Cléon de son aveuglement sur la réalité, il faut véritablement agir en chirurgien :

> « Employer pour cela des *remède*s trop doux
> Ce seroit tout gâter. Il faut, d'une main sûre,
> *Tailler*, *couper, percer*, pour achever la *cure*
> [….]
> Et tâcher d'*opérer* avec dextérité »[714].

Omniprésent au dernier acte, le champ lexical médical met en relief la concrétude des stratagèmes mobilisés pour soigner la cécité de Cléon et le rendre lucide. La tirade de Finette souligne l'importance de l'expérience douloureuse pour connaître autrui. C'est ainsi que la modification de la dominante linguistique révèle la symbolique interne à l'œuvre : l'échec de l'édification justifie la dynamique curative. Anatomiste des mœurs et de la psychologie humaine, le dramaturge éclipse donc le prêtre en efficacité.

Tantôt prédicateur, tantôt médecin, Destouches s'abandonne toujours au plaisir de moraliser. Maximes et sentences[715] ne cessent de ponctuer les propos de ses personnages pour

[710] A la scène VI de l'acte I p.29, Cléon recourt au verbe « prêcher » à deux reprises pour discréditer les harangues inutiles du Baron : « Ah ! vous voulez prêcher » puis « [a]sseyez-vous, Baron : vous prêcherez bien mieux ». Non sans ironie, il rapporte ensuite ses « sermons » au Marquis qui les traite de « fadaises », à la scène VIII de l'acte I, pp.35-36.

[711] Tout à son désir de duper Géronte, Cléon recourt à ces expressions à la scène V de l'acte III, p.78 : « J'ai bien fait mon profit/ De vos sages discours, de vos lettres prudentes ».

[712] Voir la périphrase dépréciative à laquelle recourt le Marquis pour déprécier son père. A l'en croire, le Baron n'est qu' »un censeur envieux des plaisirs que [Cléon] prend ». Acte I, scène VIII, p.36.

[713] Notons deux occurrences du verbe « guérir » à l'acte II, scène IV, répliques de Finette, pp.50-51

[714] DESTOUCHES, *Le Dissipateur,* acte V, scène V, tirade de Finette, p.120.

[715] Voir LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique,* Paris, PUF, [1980], 2001, p.393 :

> « Nous distinguerons sentence et maxime, d'une façon conventionnelle, mais commode. Nous appelons maxime une phrase exprimant une vérité générale en dehors de tout contexte. [….] La sentence, comme la maxime, exprime une vérité

universaliser l'action mise en scène ou confronter diverses interprétations des événements ou des caractères représentés. Selon Aleksandra Lipónska, la plupart d'entre elles « commencent par 'il faut ' ou 'il vaut mieux' »: elles « suggèrent une direction à prendre et font éviter le danger (' Il faut que la raison/ A la sincérité tienne toujours la bride/ Elle s'égare trop quand elle va sans guide' ; 'Il vaut mieux pêcher par trop de bonté que par trop de rigueur !'). Souvent ces leçons sont assez banales ('On n'est jamais trop vieux pour devenir plus sage') et ont l'allure de simples constatations ('Quand on fait trop le grand, on paraît bien petit'; 'Avec les cheveux blancs on peut bien risquer tout '). Rares sont celles où l'auteur fait preuve de son esprit ('Il n'est rien de si beau que la sincérité : / Mais souvent ce qu'on croit n'est pas la vérité') ou se montre fin psychologue »[716]. Simples ornements dans certains cas, elles témoignent souvent d'une culture populaire commune au dramaturge et à ses spectateurs. Destouches, souligne encore Lipónska, « excelle […] à remanier les proverbes »[717]. En estimant, par exemple, que « [p]ar les airs du valet on peut juger du maître »[718], il adapte malicieusement l'adage, « tel père, tel fils » et favorise l'instauration d'une complicité avec son public.

Quiconque se penche sur l'étude attentive des sentences et des maximes employées par Destouches se heurte cependant à un paradoxe : ce n'est pas parce que leur forme est morale que leur signification le sera aussi. Certains personnages n'hésitent pas à y recourir pour défendre une logique amorale. C'est, en particulier, le cas de l'Ingrat qui dévoile, par leur usage, les principes qui régissent sa conduite : « [l]e solide présent vaut mieux que l'espérance »[719], clame-t-il notamment avant de préciser que « [d]es plus puissants états [sic] l'intérêt est la loi »[720]. Universaliser ce type de préceptes amoraux ne compromet toutefois pas l'efficacité de la comédie moralisatrice. Il me semble, au contraire, que Destouches réussit de la sorte à élargir le champ de sa critique. La seconde sentence révèle indirectement que l'individualisme et l'opportunisme présupposés par l'ingratitude ne sont pas des vices bénins : ils ne gangrènent pas uniquement les rapports familiaux et sociaux. Le diplomate que fut Destouches le savait d'expérience : ils affectent la destinée des nations, en justifiant la pratique du machiavélisme. A travers la condamnation de Damis dans l'œuvre se réalise ainsi celle de son système de références : cynismes individuel et politique s'impliquent réciproquement.

générale, mais elle s'insère dans un texte et dans une situation qui la légitiment ».

[716] HOFMANN LIPÓNSKA, *Op. Cit.,* p.80.

[717] *Idem,* p.81.

[718] DESTOUCHES, *Le Glorieux,* édition Truchet, acte IV, scène VI, monologue de Licandre, p.657.

[719] DESTOUCHES, *L'Ingrat,* acte I, scène VI, p.183.

[720] DESTOUCHES, *Ibidem,* acte I, scène VI, p.187.

Mais la dénonciation de l'Ingrat englobe aussi celle de ses modèles littéraires. Sa première sentence fait significativement écho aux propos du Chevalier de Villefontaine qui, non content de ravaler l'amour à la bagatelle, la sacrifiait elle-même au solide. Destouches assimile Damis à la pléthore des « Petit[s]-Maîtres intrigué[s] »[721] qui hantèrent les œuvres des premiers successeurs de Molière. Apparemment sans nul lien avec l'intrigue, une savoureuse tirade de Lisette prolonge, d'ailleurs, la satire de ce type théâtral : par son portrait mimétique, elle réincarne la malveillance joyeuse et brouillonne des prisonniers de la convention[722]. En attaquant l'avatar noirci de ces séducteurs de pacotille, Destouches refuse de banaliser la désinvolture morale.

Il faut signaler cependant que, dans son répertoire, les personnages vicieux ne sont pas les seuls apologistes de leurs principes amoraux. Les discours des personnages lucides confirment ce que l'analyse de leurs actions nous avait déjà appris : sous certaines conditions, le père de la comédie moralisatrice tolère, voire prescrit l'indifférence à la morale. A peine modifiée, une sentence de Finette ponctue l'intrigue pour en formuler la nécessité. « [F]ourber un fourbe est une œuvre louable »[723], décrète-elle au premier acte du *Dissipateur* avant d'ajouter à la fin du second qu' « [i]l faut, avec un fourbe, être fourbe et demi »[724]. En confiant cette réflexion récurrente à un personnage d'intrigante, Destouches en accroît le pouvoir évocateur et la force performative. Finette ne saurait être suspectée de complaisance à l'égard de son hypocrite maîtresse : la première fois, un aparté avait dévoilé sa pensée au public. Substitut de son auteur, ses sentences orientent ainsi l'interprétation de sa fable. Par leur

---

[721] Voir MOUREAU, François, « Le Petit-Maître intrigué : espaces du libertinage au théâtre jusqu'à la Régence », in *Eros philosophe : discours libertins des Lumières,* études rassemblées par François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Champion, 1984, pp.119-135.
Par ailleurs, la thèse complémentaire de Frédéric Deloffre reste toujours une référence incontournable sur la dramaturgie des Petits-Maîtres, au XVIII$^{e}$ siècle. Certaines de ses conclusions sont partiellement affinées par Pierre Saint-Amant dans une contribution récente.
Voir DELOFFRE, Frédéric, *Le Petit-Maître corrigé,* Genève, Droz, 1955 et SAINT AMANT, Pierre, «Les Masques du séducteur : la carrière du libertin dans le théâtre du XVIII$^{e}$ siècle», in *Du genre littéraire au XVIII$^{e}$ siècle,* Paris, Desjonquères, 2004, pp.299-310.

[722] DESTOUCHES, *L'Ingrat,* acte I, scène V, tirade de Lisette, pp.179-180 :

« [….] qu'est-ce qu'un jeune homme ? Un jaseur importun,
Un petit freluquet vide de sens commun,
Distrait, fat, étourdi, qui met toute sa gloire,
Tout le jour à courir, toute la nuit à boire ;
Sans goût, sans politesse, insolent, dissipé,
Qui de la bagatelle est toujours occupé ;
Esclave, plus que nous, d'une mode nouvelle ;
Ami très indiscret, amant très infidèle,
Qui jure, qui médit, qui prodigue son bien,
Qui n'a nuls sentiments, qui ne s'applique à rien, /
Qui ne sait observer ni raison, ni mesure,
Et qui de l'homme, enfin, n'a plus que la figure. »

[723] DESTOUCHES, *Le Dissipateur,* acte I, scène III, aparté de Finette p.16.

[724] DESTOUCHES, *Ibidem,* acte II, scène X, p.64.

fonctionnement autotélique, elles légitiment la réciprocité dans l'emploi de comportements répréhensibles : la duplicité est préconisée pour son efficacité. Destouches a beau s'être évertué à tonner contre les vices et les égarements humains, force est de constater que, dans *Le Dissipateur,* il rejoint les cyniques rieurs par un détour ! Souvenons-nous en : Dancourt et Lesage avaient, entre autres, refusé la moralisation pour son inutilité. La loi du *contrapasso* garantissait la sauvegarde de l'équité paradoxale que Finette achève de célébrer, à force de discours sentencieux !

Ce dernier exemple reste toutefois isolé. Le plus souvent, Destouches manifeste sa volonté de se singulariser par rapport à ses prédécesseurs, parfois de manière extrêmement subtile. Il se réapproprie ainsi leur style amoral pour en tenter l'épuration. Une scène de *L'Ingrat* en fournit la preuve. En dénonçant la malveillance de Damis à Géronte, Pasquin ne le persuade pas. Manipulé par les fausses confidences de l'Ingrat, le vieillard le livre aux reproches de son maître fripon :

DAMIS
« Pour de l'argent, infâme,
M'accuser faussement ! Quelle bassesse d'âme !
PASQUIN
Nous sommes faits tous deux de diverse façon,
Vous êtes honnête homme, et je suis un fripon.
DAMIS
C'est bien récompenser les bontés de Géronte,
Que vouloir l'abuser.
PASQUIN
Monsieur, j'en meurs de honte.
Après ce qu'il a fait, quiconque de nous deux
Le trompe, est un ingrat, un fourbe, un malheureux,
Un monstre qui doit faire horreur à tout le monde,
Et qui mérite bien que l'enfer le confonde.
DAMIS
Vous voyez bien qu'il convient de tout ce que j'ai dit »[725].

[725] DESTOUCHES, *Ibidem,* acte IV, scène III, p.260.

Dans la comédie, Pasquin et Damis accumulent les joutes oratoires[726] qui mettent en lumière, avec le caractère de ce dernier, l'inutilité d'espérer sa correction. Mais la transparence habituelle de leurs échanges est ici contrariée par la présence silencieuse de Géronte, destinataire premier de ce dialogue fertile en équivoques. C'est Damis qui commence par y recourir pour achever d'égarer sa dupe. Sa duplicité langagière rappelle parfaitement celle de Dom Juan ou de Tartuffe et de leurs émules en fausseté, qu'ils aient noms Moncade, Villefontaine ou Crispin. Il se sert de la vérité pour tromper. Le public sait ce que Géronte ignore : ce n'est pas à Pasquin que la cupidité inspire des accusations mensongères mais à Damis lui-même ! Ingénieusement, Destouches lui prête une réplique qui le condamne aux yeux des spectateurs. Par sa réaction aux propos tortueux de son maître, Pasquin suggère l'effet que son auteur souhaite obtenir : l'Ingrat est « un monstre qui doit faire horreur à tout le monde ». La prévention de Géronte l'empêche de comprendre le message qui lui était aussi adressé. Il occulte l'ambivalence volontaire de son discours pour se réjouir de sa prétendue contrition. Contrairement à Damis, Pasquin n'avait pourtant pas biaisé pour tromper le vieillard mais pour éviter de le faire. Un de ses apartés avait d'ailleurs exprimé le malaise que provoquait la contradiction de sa conscience morale avec la volonté d'aveuglement de Géronte : « Le cas est tout nouveau : / Pendu si je ne mens ; disant vrai, l'on m'assomme. / Qui pourroit s'en tirer seroit bien habile homme »[727]. Dans un tel contexte, la pratique de l'équivoque résout son dilemme intérieur : elle le sauve de la compromission par le mensonge et le prémunit de la collusion avec la scélératesse de l'Ingrat. Inversant sa vocation initiale tant décriée, Destouches réussit ainsi la prouesse de moraliser le style amoral.

Notre analyse des manifestations de moralisation discursive ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Comme le souligne Lanson, « [l]es personnages de Destouches parlent comme une épître morale. Ils dissertent sur les conditions et les humeurs des hommes ; ils en connaissent les faiblesses, les travers, les inclinations. Ils ont mis leur expérience en formules, et rien n'arrive où ils n'appliquent une maxime générale »[728]. Dans ces conditions, il était difficile d'approfondir l'interprétation d'une moralisation discursive omniprésente : nous n'avons évoqué que les stratégies d'édification les plus caractéristiques (lexique religieux ou

[726] Voir, en particulier, la scène VI de l'acte I, pp.181-191 ; la scène III de l'acte II, pp.199-204 et la scène VII de l'acte II, pp.213-229. Il faut souligner la position stratégique de ces débats contradictoires à la fin ou au début de chaque acte : ils encadrent l'action, la commentent er révèlent le caractère des personnages et leurs oppositions. Leur réduction, à partir de l'acte III, s'explique par le renoncement de Pasquin à corriger Damis, à force de remontrances.
[727] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte IV, scène III, p.259.
[728] LANSON, *Op. Cit.,* p.38.

médical, sentence, tirade, débat contradictoire[729]) ou la plus singulière (la moralisation de l'équivoque).

### 3. Personnages :

Malgré notre nécessaire focalisation sur les personnages cyniques ou sur ceux qui adoptent un comportement amoral, l'examen des caractères représentés par Destouches devrait compenser une partie de nos omissions. Les personnages de la comédie moralisatrice ne cessent, en effet, de faire « la théorie de leurs ridicules et de leurs vices »[730] : leurs discours révèlent leurs principes d'action.

Il n'est pas rare, d'ailleurs, que leur propension à l'autoreprésentation confine au burlesque. Damis, en particulier, se désindividualise à force de se conceptualiser :

« [….]. Puisqu'on hait les ingrats,
Je ne puis être ingrat, et ne m'en cacher pas : /
Un ingrat doit savoir l'art de se contrefaire »[731].

Par sa sentence, l'Ingrat généralise ce qu'il avait préalablement décrété : « [il] sai[t] [se] retourner, [il a] plus d'un caractère »[732]. Homme Protée, il met en relief l'intrication de sa déloyauté avec son hypocrisie, pour dévoiler, indirectement, son impossible réforme. Même si Damis confesse les remords qui l'oppressent de temps à autre[733], son aveu de fourberie interdit de croire en sa sincérité. Pasquin n'accorde, au reste, que peu de créance à une confidence qu'aucun monologue ne confirme[734]. A ce stade de l'intrigue, il soupçonne déjà ce dont il sera

[729] A peine ébauchée dans cette section, l'analyse du procédé du débat contradictoire sera reprise et développée lorsque nous aborderons *Le Médisant,* au chapitre VII.
[730] LANSON, *Op. Cit.,* p.34.
[731] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte II, scène III, pp.200-201.
[732] *Idem,* p.200.
[733] *Idem,* tirade de Damis, p.201 :

« A te dire le vrai, je la sens comme toi ;
Et si je suis ingrat, je le suis malgré moi ;
Le remords quelquefois se réveille et me gêne ;
Mais quand j'y veux céder, mon intérêt m'enchaîne.
Pour sortir du malheur où le sort m'a jeté,
Je me suis endurci contre la probité.
Je ne puis résister aux offres de Géronte :
L'honneur en souffre un peu, mais j'y trouve mon compte. »

[734]Bien qu'il apparaisse après sa confrontation accablante avec Orphise et avec Cléon, l'unique monologue de Damis n'exprime aucune culpabilité, mais confirme la profondeur de sa scélératesse :

« Quelle aventure, ô ciel ! Comment, par quel miracle,
Orphise est-elle ici pour me servir d'obstacle ?
Son père va venir, je les verrai tous deux….
*Que la foudre à l'instant puisse tomber sur eux* !
Allons, il faut tâcher de parer ma disgrâce.
J'ai déjà concerté ce qu'il faut que je fasse ;
Et *pendant leurs discours que je n'écoutais pas*,

totalement persuadé, à partir du troisième acte : les innombrables tares de Damis le rendent irrécupérable. Applaudi par maints personnages[735], le portrait qu'en brosse Pasquin, au quatrième acte, prouve sa lucidité sur ce sujet :

« [….]
Il a beaucoup d'esprit, mais un esprit malin,
Adroit, insinuant, et même patelin.
Pour faire sa fortune, il manœuvre sans cesse ;
Tout moyen pour cela lui paroît gentillesse ;
Envieux et jaloux, il se croit tout permis
Pour décrier sous main jusques à ses amis ;
Voulant primer partout, tout mérite le pique ;
Il veut persuader qu'il est un homme unique ;
Malgré son ton naïf, il est fourbe, trompeur ;
Sous un air vrai, sensible, il cache un mauvais cœur ;
Nul bienfait ne le touche, et de l'ingratitude
Il s'est fait de tout temps un vice d'habitude.
Au reste, passez-lui tous ces petits défauts,
C'est le meilleur garçon… »[736].

Cette description de Damis récapitule l'ensemble des traits de caractère préalablement révélées par l'intrigue de la pièce et par ses multiples confrontations verbales avec son valet. L'ingratitude, comme le souligne Pasquin, n'est pas un péché isolé, et donc véniel. Elle implique une foule de défauts secondaires ; en particulier, la duplicité, la malignité, la jalousie, l'envie, la cupidité et la manipulation. Les manifestations et les interactions inévitables de ces tares créent l'action et légitiment la satire. Par la conception de son scélérat, Destouches avalise parfaitement les observations de Riccoboni sur la comédie de caractère :

« Une passion si elle est parvenue à un certain degré, est pour l'ordinaire accompagnée d'autres vices, & tout au moins de plusieurs

---

Je songeois aux moyens de sortir d'embarras.
Prévenons le bon homme, et, sans perdre courage,
Mensonge, adresse, esprit, mettons tout en usage.
Il ne les connoît point ; et sa crédulité
Peut faire réussir ce que j'ai projeté. »

DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte III, scène X, p.245.

[735] Singulièrement, Géronte est le premier à pressentir la justesse du portrait de Pasquin qu'il qualifie, moins ironiquement que sincèrement de « peintre excellent » (acte IV, scène III, p.257). Lorsqu'il reste seul avec son valet, Damis confirme l'appréciation du vieillard : « Vous savez peindre », dit-il à Pasquin. (Cf. acte IV, scène VII, p.265).

[736] *Op. Cit.,* acte IV, scène II, p.256.

défauts. Le Glorieux, par exemple, est presque toujours fat, menteur & méprisant ; le *Joueur,* prodigue & libertin ; le *Jaloux,* colere & insociable ; & ces pas-/sions que l'on peut appeler grands ou principaux caractéres, fournissent assez à l'intrigue avec les défauts qui les suivent, sans avoir recours aux caractéres épisodiques. »[737]

Même si, au sens strict du terme, la déloyauté n'est pas une passion, l'individualisme qu'elle présuppose est, sans conteste, une des plus fortes qui soit et une des plus fertile en vices masqués. L'Ingrat l'invoque, d'ailleurs, pour se justifier[738] : il revendique son nombrilisme et son absence d'empathie.

A l'instar du Méchant de Gresset[739], son esprit a totalement eu raison de son cœur. Dans cette comédie postérieure à *L'Ingrat,* Cléon s'évertue à brouiller les membres d'une famille unie. Pour y arriver, il orchestre plusieurs intrigues parallèles. Séduisant Florise, il stimule la jalousie que lui inspire sa fille, Chloé, pour qu'elle l'enferme dans un couvent, au lieu de se conformer aux souhaits de Géronte, son frère fortuné, en la mariant avec Valère. Cléon feint d'approuver cette union mais il détermine le prétendant, qui le prend pour son ami, à exhiber sa frivolité de petit-maître pour faire avorter l'entreprise. Il projette, en effet, d'épouser Chloé à sa place et il ne ménage Florise que pour pallier le risque d'un échec : il souhaite s'approprier les biens de Géronte par un mariage avec son héritière légitime ou avec sa sœur, qu'il incite à le poursuivre en justice pour le faire interdire. Malgré quelques succès passagers, les manigances du Méchant n'atteignent cependant pas leur but : grâce à l'ingéniosité de Lisette et d'Ariste, le véritable ami de la famille, il est démasqué et chassé au dénouement. Les personnages éponymes de Destouches et de Gresset se rejoignent, en particulier, par leur association de la bonté à la bêtise. Par sa constance dans la dérision de Géronte, Damis développe la conviction que résumeront maintes sentences lapidaires de Cléon : « Toujours bon, toujours dupe »[740] ; « [l]es sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs »[741]. L'instrumentalisation d'autrui se fonde ainsi sur la conscience d'appartenir à une aristocratie spirituelle. Si Damis se contente de préférer l'esprit au bon cœur, Cléon va plus loin : il

[737] RICCOBONI, Louis, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière,* Paris, Veuve Pissot, 1736, pp.43-44.

[738] Voir DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte IV, scène VII, p.270 :

DAMIS
« Pasquin, vivons pour nous, c'est la première loi :
Dans tout ce que je fais, je n'ai d'égard qu'à moi.
Je songe à m'avancer, je m'estime, je m'aime,
Et je n'ai point d'ami plus zélé que moi-même. »

[739] GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Le Méchant,* comédie représentée pour la première fois en 1747, in *Théâtre du XVIII^e siècle,* tome I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1972, pp.1203-1302.

[740] GRESSET, *Ibidem,* acte II, scène VII, p.1237.

[741] GRESSET, *Op. Cit.,* acte II, scène I, p.1224, vers 512.

assimile la méchanceté à l'intelligence. Cette divergence est cruciale. Elle révèle que l'Ingrat demeure un Tartuffe : il ne trompe pas par plaisir, mais par intérêt. Le Méchant, en revanche, jouit du mal qu'il cause. Peu lui importe que ses manigances aboutissent, ses actes se caractérisent par leur relative gratuite : l'amusement que procure la malveillance est sa finalité première[742].

Sans doute est-ce pour cela que la méchanceté avérée n'est pas corrigible alors que l'analyse approfondie de la réaction de certains faux amis du *Dissipateur* suggère la possibilité de guérir l'ingratitude par la stimulation du cœur. Ce ne serait peut-être pas par cynisme que la majeure partie des parasites s'était efforcée d'éviter Cléon[743] dépouillé, ou de s'éclipser au plus vite. Ce serait sans doute aussi pour pallier le réveil de leur conscience par leur sensibilité. Les commentaires ultimes d'Arsinoé et de Bélise me paraissent à cet égard éloquents :

ARSINOÉ

« [….] Je sens que votre sort me tue,

Et je ne saurois plus soutenir votre vue.

*(Elle sort.)*

BÉLISE

J'ai pour vous, à coup sûr, les mêmes sentiments,

Et vos peines pour moi deviennent des tourments »[744].

L'usage d'un lexique tragique par des personnages habituellement légers et frivoles ne peut manquer d'interloquer. C'est comme si leur créateur cherchait à signifier aux spectateurs qu'Arsinoé et Bélise renoncent à leur essence comique pour parler avec sérieux. Leur hypocrisie serait paradoxalement sincère. Elles pressentent confusément qu'elles ne sauraient rester insensibles au sort de Cléon, si elles en demeuraient spectatrices. Par sa réplique, Arsinoé présuppose l'impossibilité d'entraver son changement intérieur si elle restait sur place. La représentation de cette destinée poignante malmène son égoïsme : sa « vue » la

[742] GRESSET, *Op. Cit.,* acte II, scène I, tirade de Cléon, p.1225 :

« Peut-être que tout ceci n'est que vaines chimères.
[….]
Aussi, n'y tiens-je guère,
Et je ne m'en fais point un fort grand embarras ;
Si rien ne réussit, je ne m'en pendrais pas.
Je puis avoir Chloé, je puis avoir Florise ;
Mais quand je manquerais l'une ou l'autre entreprise,
J'aurai, chemin faisant, les ayant conseillés,
Le plaisir d'être craint et de les voir brouillés ».

[743] Voir la première didascalie de l'acte V, scène XIII, p.133 : Cléon, « *allant au-devant du Comte qui veut l'éviter* ».

[744] *Op. Cit.,* acte V, scène XI, p.131.

« tue ». Mis en relief par leur position à la rime, ces paronymes corrèlent significativement l'action de regarder avec son effet que Bélise précise à son tour : les peines de Cléon la tourmente, elles suscitent sa pitié et ses remords. En fuyant ce spectacle, Arsinoé et Bélise s'éludent donc elles-mêmes : elles se raccrochent à leur identité opportuniste pour éviter la résurgence de leur humanité. Florimon, en revanche, ne court pas un tel risque : s'il brutalise Cléon et dédaigne de justifier son abandon, c'est parce qu'il ne saurait être assailli par la culpabilité. Il éclipse les autres en cynisme. Julie et Finette ne l'avaient-elles pas prédit ? Florimon, « qui ne sait briller que par son impudence » est encore plus « haïss[able] »[745] : « ce gros magistrat débauché, / [q]ui porte en un beau corps un esprit ébauché » est un « [p]arasite effronté, menteur comme un laquais, [v]ivant toujours d'emprunt, et ne payant jamais »[746]. Par le truchement de ses meneuses d'intrigue, Destouches hiérarchise ainsi ses personnages en fonction de leur degré d'amoralité.

Reste à examiner, pour finir, le personnage paradoxal de l'Honnête friponne. Julie adopte-t-elle, comme elle l'allège, un comportement indifférent à la morale uniquement pour son efficacité ? Ses manigances équivoques masquent-elles réellement les intentions les plus vertueuses qui soient ? C'est, en tout cas, ce que Destouches s'efforce de nous faire croire. Il annonce, dans sa préface, le recours à « différents moyens »[747] pour rassurer les spectateurs sur l'intégrité de son héroïne. Et, effectivement, Julie ne cesse de proclamer son amour pour Cléon et se disculpe, à maintes reprises, de l'accusation de cupidité. Le dramaturge se garde, au reste, d'exposer ses actions les plus douteuses : il les raconte et ne les montre pas. Pour pallier la définition de son héroïne par ses transactions les plus sordides, il les délègue, la plupart du temps, à d'autres personnages. Le rôle de Finette étant traditionnellement associé à la création de l'intrigue, sa substitution à Julie dans la conduite de maintes manœuvres suggère que sa duplicité n'est qu'une apparence théâtrale ; sa vraie nature s'en distingue fondamentalement. La nature et la somme des stratagèmes déployées pour disculper l'héroïne ne sont pas anodines. Par son honnête friponnerie, Julie fonctionne comme une figure de projection du dramaturge : en l'excusant, Destouches justifie l'équivocité inhérente à toute pratique théâtrale, pour légitimer la possibilité d'une imposture morale.

[745] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte II, scène I, tirade de Julie, p.39
[746] *Idem,* tirade de Finette, pp.39-40.
[747] DESTOUCHES, *Préface* du *Dissipateur,* p.6.

# Troisième partie :
## *Réfléchir (sur) l'amoralité : les postures critiques de Dufresny et de Marivaux*

***Quand bien même l'humaniste viendrait à s'égarer dans la foule hurlante, ce ne serait que pour constater qu'il est lui aussi un être humain et qu'il peut donc être infecté par la bestialisation.***

**Peter SLOTERDIJK**

# Chapitre sixième
# Généalogie de l'amoralité

***Les fléaux physiques et les calamités de la nature humaine ont rendu la société nécessaire. La société a ajouté aux malheurs de la nature. Les inconvénients de la société ont amené la nécessité du gouvernement, et le gouvernement ajoute aux malheurs de la société. Voilà l'histoire de la nature humaine.***

**CHAMFORT**

Alors que certaines comédies de Destouches contredisent l'intention d'édification de leur auteur pour révéler leur amoralité aux spectateurs, Dufresny et Marivaux adoptent par rapport à la représentation du cynisme social une posture délibérément ambiguë. Ils se caractérisent par la « *défiance* »[748]que leur inspirent la prescription d'une norme morale et les explications sommaires de sa subversion. Généalogistes des dysfonctionnements qu'ils représentent, ils recherchent les causes profondes des choix éthiques et s'efforcent de repérer des lois de fonctionnement, sans pour autant les ériger en absolus. Moralistes subtils, ils explorent le déterminisme du comportement social par la psychologie collective et individuelle, en mettant en scène des personnages complexes qui oscillent entre le type et la personne qui permet au vécu d'affleurer.

Par sa vie, Charles-Rivière Dufresny (1657-1724) appartient pourtant à la génération des joyeux drilles post-moliéresques. Contemporain de Dancourt, Lesage et Regnard, il a d'ailleurs coécrit quatre pièces avec ce dernier[749] avant que ne les brouille la querelle du *Joueur*[750].

Cependant, il se rapproche davantage de son cadet Marivaux (1688-1763) par son mode de réflexion, sa sensibilité et ses intérêts littéraires. Se signalant tous deux par leur polyvalence[751], ces deux Modernes se vouèrent communément à l'art dramatique, le journalisme et l'essai. Dramaturges, ils se relayèrent dans le rôle de premier fournisseur de la comédie italienne[752]. Ecrivant aussi pour le théâtre français, leurs pièces y connurent le même sort : l'échec primitif et un relatif succès différé[753]. Journalistes, le premier dirigea le *Mercure*

[748] Voir Jacques D'HONDT, « Le Philosophe travesti », in *Marivaux,* revue *Europe,* n°811-812, novembre-décembre 1996, pp.13-20 ; p.16 : « Toute la dramaturgie de Marivaux implique, et souvent exprime la *défiance,* une modalité de l'esprit critique. Ses personnages [….] appliquent à tout et à tous une sorte de doute méthodique. Sans quoi, pas de comédie ! ».

[749] Voici les comédies dues à la collaboration de Regnard et Dufresny : *Les Chinois* (13 septembre 1692) ; *La Baguette de Vulcain* (10 juin 1693), *La Foire Saint Germain* (26 novembre 1695) et *Les Momies d'Egypte* (1696).

[750] Représentant successivement *Le Joueur* et *Le Chevalier Joueur,* les deux dramaturges se sont réciproquement reprochés leur plagiat. Pour les détails de cette querelle, consulter JAMATI, Georges, *La Querelle du Joueur : Regnard et Dufresny*, préface d'Edmond Pilon, Paris, Messein, 1936, 158p. Côte BN : 8-Z-27749

[751] Marivaux a également été romancier et Dufresny fut aussi architecte, dessinateur, chansonnier et inventeur. Pour de plus amples informations sur la polyvalence de Dufresny, on consultera avec profit la thèse de François MOUREAU, *Un singulier moderne : Dufresny, auteur dramatique et essayiste (1657-1724),* Paris, Champion, 1977, 452p.

[752] Dufresny fut le premier fournisseur de la Comédie italienne entre 1692 et 1697, avant son exil suite à l'affaire de *La Fausse Prude.* Il leur avait donné douze pièces dont quatre en collaboration avec Regnard et deux avec Louis Biancolleli et Brugière de Barante.
Marivaux fut le premier fournisseur de la troupe de Luigi Riccoboni au XVIII^e^ siècle. Selon Henri Lagrave, « 237000 personnes ont applaudi ses grandes pièces ». Voir LAGRAVE, Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire,* Paris, Ducros, 1970, 250p. ; p.42.

[753] Selon Collé : « *Dufresny a vu presque toujours tomber ses pièces de son vivant.* Le Double veuvage *n'eut que dix représentations ;* Le Dédit *sept ;* la Réconciliation normande *douze ;* Le Faux Sincère, *qui ne fut donné*

tandis que le second y collabora. *Les Lettres sur les habitants de Paris* de Marivaux paraissent même à l'examen reprendre le procédé d'écriture développé par son aîné dans *Les Amusemens sérieux & comiques* : la pérégrination d'un voyageur lucide et amusé dans différentes strates de la société parisienne du temps[754].

En se focalisant sur cet objet de méditation dans leurs essais comme dans leurs comédies, ces deux écrivains nous parlent toujours. Malgré le leurre de différences superficielles, la société française « à l'heure du Soleil couchant »[755] porterait en effet les germes du fonctionnement capitaliste actuel. Assoiffés de plaisirs, d'honneurs et surtout d'argent, ses membres auraient sacrifiés toutes valeurs au besoin de parvenir avant que la déroute financière de Law ne révèle l'insanité de leurs calculs arrivistes.

Les répertoires de Dancourt, Lesage et Regnard mettaient déjà cette conjoncture en scène. Il s'agira pour nous d'évaluer la spécificité de l'optique adoptée par Dufresny et Marivaux dans la représentation de l'amoralité sociale.

Au-delà des ressemblances de leurs biographies, « la parenté [entre ces deux dramaturges] touche à l'essence même de leur sensibilité, de leur philosophie et de leur esthétique »[756]. Un des premiers initiateurs de leur rapprochement, Charles Collé me semble avoir aussi eu le mérite de percevoir l'origine essentielle de leur gémellité d'approche, en

---

*qu'après sa mort eut peu de succès, mais il en mérite ; il ne lui manque que des acteurs supérieurs pour être remis au théâtre. Les trois premières pièces de cet auteur, desquelles je viens de parler, sont tombées dans leur temps ; et elles font aujourd'hui les beaux jours de Paris.* »
Quant à Marivaux, la plupart des pièces qu'il a données aux Français
*N'ont eu dans le commencement aucun succès.* Le Legs, Le Préjugé vaincu, La Surprise de l'amour *sont tombées tout à plat et sont actuellement des pièces du répertoire.* (*Journal,* éd. H. Bonhomme, t.III, pp.56-57.) »
Cité par LAGRAVE, *Ibidem,* p.39.

[754] Voir, notamment, la notice introductive de Deloffre et Gilot dans leur édition des *Journaux et Œuvres diverses* de Marivaux.

[755] Selon la jolie expression employée par André Blanc pour désigner la fin du règne de Louis XIV dans le titre de sa thèse : *F. C. Dancourt (1661-1726). La Comédie française à l'heure du Soleil couchant.*

[756] MOUREAU, *Dufresny auteur dramatique,* p.439. François Moureau développera de manière plus détaillée sa comparaison des deux auteurs aux pages 438 à 444 de la version remaniée de sa thèse que je viens de citer.

l'occurrence : « leur trop grande finesse »[757] La « sagacité fine »[758] que Sainte Beuve reconnaît à Marivaux et que Dufresny possède au plus haut degré les incitera ainsi à adopter une posture des plus originale par rapport à l'indifférence à la morale. Dédaignant généralement l'échappatoire du rire comme la tentation de la moralisation, ils s'efforcent d'appréhender en philosophes les sources du cynisme. Pour ce faire, ils passent au crible de leur esprit critique les rouages de la société d'Ancien Régime, sans oublier d'interroger le fabuleux temps des Commencements.

## 1. Examen des sources sociales de l'amoralité

### *a) Moteurs du matérialisme*

#### ▪ L'âpreté au gain, source apparente de corruption : similitudes avec Dancourt, Lesage et Regnard

La chasse à la fortune est un facteur essentiel de déperdition des valeurs. Cette affirmation quasi-aphoristique donne prise sur les textes de Dufresny et de Marivaux qui semblent s'inscrire à cet égard dans la continuité de la première génération post-moliéresque.

Dancourt, Regnard et Lesage représentaient déjà des personnages qui bannissaient tous scrupules pour satisfaire leur cupidité. Tant les personnages de *La Sérénade* que ceux du *Légataire* n'hésitaient pas à conjuguer leurs efforts pour dépouiller des vieillards inoffensifs. Les personnages de *Turcaret* s'acharnaient avec un plaisir malin dans la mise à sac du traitant éponyme. Dans *La Coquette de village ou le lot supposé,* Dufresny incarne à son tour en

[757] Charles Collé fait de cette caractéristique la source des difficultés de réception rencontrées par les œuvres de Dufresny et Marivaux avant de développer sa comparaison des deux auteurs :

> « Je remarquerai encore en passant que je conjecture qu'une des principales causes du défaut de succès des comédies de Dufresny a été leur trop grande finesse. Le parterre et les secondes loges d'alors ne les comprenaient pas ; elles étaient au-dessus de leur portée. M. de Marivaux qui a commencé quand M. Dufresny finissait, et qui ressemble à ce dernier auteur à quelques égards, l'a fait revivre en tombant lui-même. Il a habitué les spectateurs à la métaphysique du cœur, qui n'était point connue au théâtre ; il a accoutumé le parterre à entendre, tout en la sifflant, telle de ses comédies qui est très fine et très déliée, et que l'on n'a pu d'abord supporter sur le théâtre des Français, mais qui fut très accueilli sur celui des Italiens ; et j'ai toujours cru que c'est M. de Marivaux qui a fait goûter Dufresny ; il y a même dans le style de ces deux auteurs quelque sorte de ressemblance pour la délicatesse. M. de Marivaux est seulement plus recherché, et quelquefois plus précieux ». ( Journal, éd. H. Bonhomme, t.III, pp.57-58)

Cité par LAGRAVE, *Op. Cit.,* p.41.

[758] Cité par LAGRAVE, p.94.

Lisette et Lucas des êtres que l'âpreté au gain fait agir. Dès son entrée sur scène, ce dernier donne le ton par son adresse à la fortune :

« O forteune, ô forteune, est c'baintôt que j't'aurai ?

Tu t'enfuis toujours d'moi, quand est-c'que j't'attrap'rai ? »[759].

Comiquement élégiaque, Lucas personnifie la fortune sous les traits d'une maîtresse cruelle. Il traduit de la sorte l'obsession qu'elle lui inspire et que confirme la Veuve en soulignant qu'il a « toujours fortune en tête »[760]. Lisette fait chorus aux hantises de son père. Dès son premier dialogue avec lui, elle lui assure qu'il va voir « comment [elle] veut faire fortune »[761] avant de lui dévoiler la stratégie qu'elle escompte utiliser : la séduction, en coquette consommée, de trois partis inégalement avantageux (le Baron, Argan et Girard à toutes fins utiles). En s'attaquant à Argan, Lisette n'hésite pas à aller sur les brisées de la Veuve, sa bienfaitrice, dont c'est l'amant. Lucas, même, commence par s'en étonner, scandalisé :

« Ah ! jarni ventrebille !

Tu la ruines, ell' qui t'aim' comm' si t'étais sa fille »[762].

Mais Lisette lui explique son attitude et finit par emporter son assentiment :

LISETTE

« Puis-je faire autrement ? J'avais dit non d'abord,

Et j'aurai bien voulu ne lui point faire tort ;

Mais elle m'a donné des leçons de fortune :

Qu'il faut bien profiter de sa jeunesse ; et d'une.

L'autre leçon qu'encore hier elle me fit,

C'est que l'on doit aimer d'abord pour son profit.

J'aime la veuve, mais…

LUCAS

Mais t'aim'pu c'qui profite.

Ces l'çons-là, c'est sa faute, a n'a que c'qu'a mérite.

LISETTE

---

[759] DUFRESNY, Charles Rivière, *La Coquette de village ou le lot supposé,* pièce en trois actes représentée pour la première fois en 1715, in *Oeuvres de M. Rivière Dufresny,* Paris, Briasson, 1731, pp.8-82, acte I, scène II, p.15.
Un des plus grands succès dramatiques de Dufresny, cette pièce est aussi une des seules pour laquelle nous disposions d'une édition moderne. Voir le *Théâtre du XVIII^e^ siècle* de Jacques Truchet, pp.283-338.
Par souci de cohérence interne, l'édition de référence que j'utiliserai pour *La Coquette* sera celle des œuvres intégrales rassemblées et édités par D'Alençon chez Briasson en 1731.

[760] DUFRENY, *Ibidem.* acte I, scène II, p.15.

[761] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte I scène IV, p.21. Lucas acquiescera aux dires de sa fille : « la forteun' c'est not'maître ».

[762] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte I scène IV, p.24

J'en suis au désespoir ; au fond j'ai le cœur bon.

J'aimerais mieux pour elle épouser le baron.

LUCAS

Oui, car il est pu riche, et tu gagn'rais au change »[763].

Le dialogue des deux personnages décèle la profondeur de leur cynisme. Lisette, en particulier, ne recule devant rien pour s'enrichir. A la limite, Lucas apparaît moins antipathique qu'elle : il manifeste une forme d'intégrité paradoxale en s'assumant comme amoral alors que cette dernière se décharge de la responsabilité de sa trahison sur sa propre victime[764] ! Le paysan ne se montre d'ailleurs pas dupe des protestations hypocrites de sa fille. Les sentiments n'ont aucune place dans son univers : ses actes ne sont régis que par les calculs nécessités par la satisfaction de sa cupidité. Le champ lexical du profit ne parcourt pas pour rien les répliques des deux personnages[765]. Ces derniers convergent pour illustrer le précepte antérieurement énoncé par le D'Argentac des *Agioteurs* : « La fortune porte son excuse avec elle »[766].

Marivaux amplifie la posture de Dufresny en érigeant la quête d'enrichissement au rang d'obsession collective dans certaines pièces de son répertoire. Qu'ils soient paysans[767] ou domestiques[768], bourgeois[769] ou nobles[770] ; ses personnages sont souvent régis par les exigences de la cupidité. Comme le commente Martial Poirson :

> « Les questions d'argent occupent, [notamment], une place centrale dans la comédie d'intrigue qu'est *La Fausse suivante.* Elles innervent toute la pièce, au point d'en devenir le thème prédominant, ne serait-ce que sur le plan quantitatif. En effet, dans l'acte I, cinq scènes sur onze et parmi les plus longues (scènes 1, 3, 5, 7, 8), lui sont presque entièrement consacrées. Elles représentent la quasi-totalité de l'acte II, des scènes 1 à 8 sans interruption, soit huit scènes sur dix. Et ce sont huit scènes sur neuf dans l'acte III (à l'exception de la scène 7). Mis à

[763] DUFRENY, *Op. Cit.,* acte I scène IV, p.24.

[764] C'est le cas tout au long de la pièce. Le cynisme de Lucas se caractérise par sa transparence alors que Lisette s'efforce toujours de le camoufler avec sa fausse sincérité si bien que son père, exaspéré, finira par lui intimer de « laisser là son clignotage » et de ne plus « tant finasser », lorsque Girard lui fera croire qu'il a remporté un gros lot : cent mille francs. Cf. acte III, scène V.

[765] Tirade de Lisette : « fortune », « profiter », « profit ». Répliques de Lucas : « profiter », « mériter », « gagner ».

[766] DANCOURT, *Les Agioteurs,* in *Œuvres complètes,* Genève, Slatkine Reprints, acte II, scène 9, p.604. Réplique de Dargentac à Trapolin.

[767] Notamment Maître Blaise de *L'Epreuve.*

[768] Lisette et Frontin du *Legs.*

[769] Armidas et Aminte du *Triomphe de Plutus.* Dorante des *Fausses confidences.*

[770] Hortense et Le Marquis des *Fausses Confidences.*

part quelques scènes de transition et deux divertissements sans rapport direct avec l'intrigue, pas une scène n'échappe à l'évocation des questions d'argent, ressort quasi-exclusif de la pièce»[771].

L'obsession de la richesse ne transparaît d'ailleurs pas uniquement dans ce type de comédies réalistes. Dans l'allégorie mythologique qu'est *Le Triomphe de Plutus*[772], l'ensemble des personnages trahit Apollon au profit du « dieu des trésors »[773] : tous se laissent soudoyer. « Le dieu du mérite »[774] est délaissé jusque par sa maîtresse qui s'étonne de son impuissance à résister :

> « Je veux mourir si je suis la maîtresse de dire non. Il y a dans ses manières *je ne sais quoi d'engageant qui vous entraîne »*[775].

Cet aparté inscrit Aminte dans la filiation de la Fanchon du *Négligent*[776] qui déplorait, non sans amertume, son incapacité à refuser l'or du Marquis, malgré le mépris que celui-ci lui inspire :

> « Le scélérat ! Il faut que j'aime bien l'argent pour en recevoir de la main de cet homme-là »[777].

Les deux personnages se rejoignent dans la conscience de leur nature corruptible. Aminte affine la réflexion de Fanchon, en pressentant l'asservissement de l'individu par la convoitise. Plutus peut ôter toutes volontés à ses proies ; il a la capacité d'aliéner leur lucidité pour les résoudre à se transformer en bien solvable. Cette idée est déjà familière aux lecteurs du répertoire lesagien. Pour la Marine de *Turcaret,* le cynique ne doit pas se laisser entraver par le souci de sa réputation : une fois acquise, la richesse procure les moyens d'infléchir l'opinion publique. C'est aussi ce que déplore le Siamois des *Amusemens* tout en affinant l'intuition de la suivante de Lesage. Si la fortune détermine la réputation éclatante du nouveau riche, ses flatteurs intéressés l'incitent conjointement à se perdre de vue : « si la tête tourne à ce nouveau Dieu, il s'en faut prendre à ceux qui l'encensent[778]. *L'Héritier de village* de Marivaux en offre une première illustration caricaturale : en héritant de cent mille francs, Blaise détermine le Chevalier local à troquer le dédain qu'il lui manifeste habituellement avec

[771] POIRSON, Martial, « Le tribut du plaisir : Argent, pouvoir et sexualité dans *La Fausse Suivante* (1724) », in *Marivaux subversif ?,* actes du colloque réunis par Franck Salaün, Paris, Desjonquères, 2003, pp.295-311 ; p.298.
[772] MARIVAUX, *Le Triomphe de Plutus,* pièce en un acte représentée pour la première fois le 22 avril 1728, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.251-260.
[773] *Ibidem,* « Divertissement », p.259.
[774] Réplique finale d'Apollon, scène XVIII, p.258.
[775] *Op. Cit.,* aparté d'Aminte, scène X page 257.
[776] DUFRESNY, *Le Négligent,* comédie en trois actes avec un prologue, représentée pour la première fois le 27 février 1692, in *Œuvres de Monsieur Riviere Du Fresny,* tome premier, à Paris, Chez Briasson, 1731, pp.3-130.
[777] DUFRESNY, *Ibidem,* acte II, scène IX page 88.
[778] DUFRESNY, *Amusemens sérieux & comiques,* « Amusement onzième : le Cercle bourgeois », p.46.

une affabilité obséquieuse[779]. Sous prétexte que c'est « de ces petites hontes » que « vit l'orgueil de la noblesse »[780], le cadet ira jusqu'à orchestrer sa mésalliance, en demandant la main de Colette, la fille du paysan enrichi ! La cupidité génère ainsi la vénalité et la maîtrise appartient à quiconque a les moyens de se l'offrir.

*Le Triomphe de Plutus* illustre méticuleusement ce postulat. Probablement inspirée par le *Plutus* de Legrand, la comédie allégorique marivaudienne se veut, à l'image de sa source, une démonstration raisonnée des pouvoirs de l'argent sur l'homme. Marivaux inverse cependant certaines données de la pièce de son confrère. Le Plutus timoré et scrupuleux que campe Legrand s'ignore : il est agi par sa puissance et peine à en mesurer l'ampleur. Aveugle au début de la comédie, il doit à Crémile, Mirtil et Carion aussi bien la vue que la clairvoyance : par le biais d'une argumentation à trois voix[781] culminant en un panégyrique extatique[782], ils lui permettent d'accéder à la conscience de la force que lui confère sa nature

---

[779] MARIVAUX, *L'Héritier de village,* comédie en un acte représentée pour la première fois le 19 août 1725, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.196-206 ; scène IV, p.200.

> LE CHEVALIER, *à Madame Damis, après avoir lu* : « Sandis ! le galant homme dit vrai, cousine ; je connais ce Rapin et sa signature ; voilà cent mille francs, c'est comme s'il en tenait le coffre ; je les honore beaucoup, et cela change la thèse.
> MADAME DAMIS : Cent mille francs !
> LE CHEVALIER : Il ne s'en faut pas d'un sou. (*A Blaise.*) Monsieur, je suis votre serviteur, je vous fais réparation ; vous êtes sage, judicieux et respectable. Quant à Messieurs, vos enfants, je les aime ; le joli cavalier ! la charmante demoiselle ! que d'éducation ! que de grâces et de gentillesses ! »

[780] *Ibidem,* scène IV page 201.Cette réflexion du Chevalier vénal est la parfaite réciproque de la déclaration formulée par le Marivaux des *Lettres sur les habitants de Paris,* in *JOD,* p.25 :

> « Si le bourgeois est plus riche, il croira pouvoir en conscience, faire deux nombres égaux en valeur de sa roture et de ses richesses avec la naissance et la médiocrité des biens du noble, tant pour tant, et le compte fait, sa fierté se tient en garde. »

[781] LEGRAND, Marc-Antoine, *Plutus,* comédie en trois actes, Paris, Veuve Ribou, 1719, 46p. *;* acte I, scène IV, p.8-9 :

> MIRTIL
> « Les vœux qu'à Jupiter chaque jour on adresse
> N'ont que toy pour objet. N'est-ce pas ta richesse,
> Qui de tous les mortels allume les desirs ?
> Et que l'on peut nommer la source des plaisirs ?
> Pour l'avoir, on employe & la force & la feinte.
> CARION
> Tout le monde ne peut aller jusqu'à Corinthe.
> D'où vient dit-on cela ? C'est que dans ce pays,
> Les plaisirs amoureux y sont à trop haut prix ;
> Les Dames immolant le merite aux richesses,
> Pour les seuls Financiers reservent leurs caresses,
> Et jamais sans Plutus, on n'y peut estre admis.
> CRÉMILE
> Laissons-là le beau sexe, & parlons des amis.
> N'est-ce pas tous les jours Plutus qui les achette ? /
> […]
> CRÉMILE
> Enfin pour revenir à ton vaste pouvoir,
> Chacun ne vaut qu'autant que tu le fais valoir ».

[782] LEGRAND, *Ibidem,* acte I, scène IV, p.10 :

> MIRTIL

de Dieu des richesses. A l'exact rebours, le Plutus marivaudien se connaît et s'assume dans son être. Lucide aussi sur la nature humaine, il endosse sans nuls scrupules sa défroque de corrupteur des consciences. Ses propos exaltent son pouvoir que ses actes démontrent :

> « Moi, j'ai des millions de père en fils ; voilà mon principal métier, et par amusement je fais un gros commerce qui me rapporte des sommes considérables, et tout cela pour me divertir, comme je vous dis. Ce gain-là sera pour les menus plaisirs de ma femme. Au reste, je prouverai sur table, au moins. Voilà ce qu'on appelle avoir du mérite, de l'esprit et de la taille, qui ne me manquent pourtant pas, ni l'un ni l'autre. Est-ce que, si vous étiez fille à marier, ma figure romprait le marché ? On voit bien que je fais bonne chère ; mon embonpoint fait l'éloge de ma table. Vraiment ! si j'épouse Mademoiselle Aminte, je prétends bien que dans six mois vous soyez plus en chair que vous n'êtes. Voilà un menton qui triplera, sur ma parole ; et puis du ventre !.... »[783]

L'unique qualité d'être riche permettrait au financier d'acquérir toutes les vertus qu'il n'a pas. L'argent dore celui qui le possède, notamment parce qu'il sert la soif de divertissements. Son pouvoir se fonde sur la vénalité favorisée par l'ivresse de mondanités. L'entrelacement des champs lexicaux du gain[784] et du plaisir[785] révèle leur interaction dans la création de la réussite matérialiste. Plutus envisage jusqu'à sa déformation physique par l'obésité comme une incarnation attractive de sa richesse munificente. Appréhendant son corps comme un objet connotatif d'un avoir, il invite Armidas à se concevoir à son tour comme une chose que sa fortune fera être, puisque l'être pour autrui est présupposé varier corrélativement à ses

---

> « C'est toy qui sçais donner aux plus sots du merite,
> Et qui fais que Laïs aime le laid Thersite !
> CRÉMILE
> Toy qui sous la couleur d'un zéle specieux,
> Divises si souvent les Prestres de nos Dieux !
> CARION
> Toy, qui fais qu'en ces lieux chacun se désennuye !
> Et sans toy voudroit-on joüer la Comedie ?
> PLUTUS
> Se peut-il qu'aujourd'huy j'occupe tant de gens ?
> Je n'aurois jamais crû mes attributs si grands ;
> Mais vous me forceriez à la fin de vous croire.
> CARION
> On se lasse de tout, d'ambition, de gloire,
> Des vins les plus exquis, des plus savoureux mets,
> De la plus belle femme ; & de l'argent, jamais ».

[783] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène VI page 255.

[784] Champ lexical du gain : « Millions », « gros commerce », « sommes considérables », « gain ».

[785] Champ lexical du plaisir : « amusement », « divertir », « menus plaisirs », « ma table ».

possessions. Pour l'édification de son destinataire, Plutus distille ainsi à la perfection les mêmes préceptes cyniques que ceux ironisés quelques mois plus tôt[786] par l'Indigent philosophe:

> « Etes-vous laid et mal fait ? Allez chez le marchand, sa boutique est un magasin de belles tailles et de jolis visages ; les pierreries rendent encore un homme bien redoutable, on ne saurait croire le bon air qu'elles donnent »[787].

Fascinantes et terrifiantes expositions de la réification de l'être par et pour l'avoir ! La richesse procure une illusion d'être mais ne rend au fond visible qu'elle-même. Marivaux en arrive ainsi à suggérer ce que Legrand explicitait : conditionné par les convoitises qu'il motive, Plutus en perd la capacité à se concevoir comme être car son être finit par se dissoudre dans son avoir.

- **Origines profondes du matérialisme**

Les ressemblances de nos dramaturges avec la génération des cyniques rieurs ne doivent pas nous faire occulter l'originalité de leur posture par rapport à la soif de richesses. Dufresny et Marivaux ne se contentent pas de constater ce phénomène et de le couvrir de leurs sarcasmes; ils en suggèrent maintes explications qui décèlent leur art de lire dans le cœur des hommes. Ils associent les comportements sociaux de leurs personnages à leur fonctionnement psychologique.

Si leurs protagonistes recherchent la fortune, c'est parce que leur orgueil se nourrit souvent du pouvoir qu'elle procure. Elle leur permet de s'épandre, tant au niveau physique qu'au niveau social. L'enrichissement permis par le détournement des fonds de leurs maîtres permettait déjà au Frontin de *Turcaret* d'envisager avec sa Lisette de faire « souche d'honnêtes gens »[788]. A en croire le receveur Girard, auteur de sa duperie, l'illusion d'avoir gagné cent mille francs modifie également la condition de Lucas, laboureur de *La Coquette de village* :

> « Lucas en grand seigneur est métamorphosé.
> Dès qu'il a vu le lot, sa subite richesse,
> Lui troublant le cerveau, l'a fait changer d'espèce.

[786] *Le Triomphe de Plutus* date d'avril 1728 alors que la publication des diverses feuilles de *L'Indigent philosophe* s'est échelonné de fin mars au début de juillet 1727.
[787] MARIVAUX, *L'Indigent philosophe,* in *Journaux et Œuvres diverses,* Septième feuille, p.319. Notons que cet extrait conclut un épisode enchâssé qui développe cette thématique dans la septième feuille.
[788] LESAGE, *Turcaret,* édition de Pierre FRANTZ, acte V, scène XIV, p.177.

Il n'a plus rien d'humain que la forme et l'orgueil;
Grave, mystérieux, décidant d'un clin d'œil, /
Dédaignant de parler ou parlant par sentence,
Il croit qu'on applaudit jusques à son silence ;
Saluant de la tête, enfin, bouffi, gonflé,
Lucas est devenu subitement enflé
D'un mal contagieux qu'on appelle finance.
Deux grands pas avant lui on voit marcher sa panse »[789].

Savoureuse par ses traits satiriques, la tirade de Girard donne à voir l'enflure paroxystique du paysan que motive l'orgueil de se croire riche, et donc « grand seigneur ». Là encore, il semble que l'avoir induise l'être : la fortune que Lucas s'attribue lui procure le leurre d'un changement d'identité sociale. Son ascension imaginée transparaît dans la boursouflure caricaturale de son corps, qu'implique l'extension formidable de son amour-propre par sa bonne fortune. Sa déformation physique révèle dans la foulée la nature ambivalente de sa vanité repue, celle d'une « vanité vaine »[790] associée à une « vanité vaniteuse »[791]. Le mirage de richesses emportant Lucas dévoile son vide profond, vide rendu visible par le creux que son trop plein décèle. Selon l'analyse subtile de Bernard Teyssandier, « la vanité vaniteuse peut [en effet] être logiquement sentie comme la conséquence de la vacuité dont elle procède : en désirant, l'homme comble un vide, mais il outrepasse ses limites et, comme la grenouille de la fable, se remplit de vent au risque d'éclater – la vanité déborde et brise les contours trop étroits de l'objet qui la reçoit »[792]. C'est particulièrement vrai pour le personnage de Lucas ; le lot dont Girard l'éblouit étant supposé, le paysan se gorge de vent en croyant à la réalité de ses fantasmes[793]. Comme le figure le receveur par l'accumulation d'épithètes iconiques[794], la conviction de son enrichissement rend Lucas malade[795] ; elle le dénature pour en faire un

[789] DUFRESNY, *La Coquette de village ou le lot supposé,* acte III, scène II, pp.68-69.
[790] Se référer, notamment, à la maxime de Chamfort :
« Vain veut dire vide ; ainsi la vanité est si misérable, qu'on ne peut guère lui dire pis que son nom. Elle se donne elle-même pour ce qu'elle est. »
CHAMFORT, *Op. Cit.,* p.36.
[791] Voir l'article de TEYSSANDIER, Bernard, « Vanité vaine er vanité vaniteuse. Glissements sémantiques et modifications référentielles du concept de « vanité » à l'âge classique », in *Discours et enjeux de la Vanité,* sous la direction d'Anne-Elisabeth Spica, *Littératures classiques n°56,* Paris, Champion, automne 2005, 331p. ; pp.39-48.
[792] TEYSSANDIER, *Ibidem,* p.43.
[793] On aura le loisir de développer, dans le dernier chapitre de ce travail, la cruauté du machiavélisme manifesté par Girard pour parvenir à ses fins et épouser Lisette. Le dénouement de *La Coquette de village* suggère que Lucas paiera de sa raison l'illusion d'avoir réalisé ses fantasmes.
[794] Voir « bouffi », « gonflé », « enflé »….
[795] « Lui troublant le cerveau ».

monstre[796]. Tout comme Plutus se résumait à son « embonpoint », l'être du paysan se contracte dans sa « panse », révélatrice de sa cupidité et de son arrivisme insatiables. L'illusion de richesse lui « troublant le cerveau » dénude en lui l'animal que seuls ses instincts meuvent. La périphrase verbale factitive de sens causatif « l'a fait changer d'espèce » ne se borne nullement à signaler la modification comportementale de Lucas. La tournure restrictive employée dans « il n'a plus rien d'humain que la forme et l'orgueil » signale la déshumanisation de l'être par l'avoir[797]. Girard insinue cependant que l'enrichissement et la jouissance de ce qu'il procure, en termes de plaisirs et d'honneurs, ne voue Lucas à l'inhumanité que parce que celui-ci en tire de l'orgueil. L'ensemble de la pièce le confirme : la valeur que le paysan attribue à l'argent dépend de la valeur qu'il croit que celui-ci lui donne.

L'extension de cette vanité est d'ailleurs artificieusement favorisée par le receveur. Ses flatteries pernicieuses déterminent Lucas à se perdre de vue. Etourdi par le bonheur de se croire riche, Lucas s'extasiera ainsi sur ses avantages :

> « Tout l'mond' sra pu gueux qu'moi, ça m'va bain divertir ;
> Pendant que j'srai dans l'grain, j'verrai crier famine ;
> Queu plaisir ! »[798]

Si l'on dépasse l'horreur spontanée que motive la cruauté de ces propos « atroce[s] » selon Truchet[799], on s'aperçoit que Lucas ne se réjouit pas tant de la souffrance universelle que du sentiment d'en être excepté. Sa richesse illusoire le fait se rengorger car elle lui procure le plaisir de la primauté. C'est l'amour propre satisfait qui inspire au paysan naïf la crudité de sa délectation choquante. Mais c'est peut-être aussi, plus insidieusement, le sentiment de l'avoir enfin échappé belle…

Il semble en effet que, dans certains cas, le besoin de primer émane des frustrations du vécu. La quête de fortune, au sens de richesses, se veut compensatoire du défaut de fortune, de chance originelle. Comme on a déjà pu le pressentir, Lucas n'est pas simplement un type humain que simplifie son vice pour Dufresny. Le dramaturge-moraliste lui confère une

---

[796] « Il n'a plus rien d'humain que la forme et l'orgueil ».

[797] Dans le *Plutus* de Legrand, l'allégorie de La Pauvreté insistera aussi sur la corrélation entre « richesse », « arrogance » et « inhumanité ». Voir LEGRAND, *Op. Cit. ,* acte I, scène VI, page 14, réplique de la Pauvreté à Crémile :

> « Ah ! malgré tes promesses,
> Je te veux bien-tôt voir, ébloüy des richesses,
> Comme tous tes pareils, devenir orgueilleux,
> Arrogant, inhumain…. »

[798] DUFRESNY, *La Coquette de village,* acte III, scène III, p.71.

[799] TRUCHET, Jacques, « Notice », in *Théâtre du XVIII^e siècle,* tome I, p.1364.

certaine profondeur en délivrant au spectateur des indices sur ce qu'a pu être sa vie. Le paysan fournit directement à la Veuve les éléments de sa biographie :

> « Je suis si las, si las, de labourer ma vie !
> Labourer pour stici, labourer pour stila !
> J'ai labouré trente ans ; après trente ans me vla.
> Labourer pour autrui c'est un p'tit labourage.
> Faut labourer pour soi, c'est ça qui donn'courage.
> Pour égaliser tout, faudrait-il pas morguoi
> Que les aut' à leur tour labourissent pour moi ? ».[800]

La représentation de la condition paysanne élaborée par Lucas se conforme jusqu'à un certain point au célèbre portrait satirique qu'en brossait La Bruyère dans ses *Caractères* :

> « L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du Soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent, et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible ; ils ont comme une voix articulée, et quand/ ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes ; ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau et de racine : ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé »[801].

La Bruyère et Dufresny figurent l'enfermement des paysans dans le travail. Emaillant le fragment des *Caractères*, les verbes « fouiller », « remuer », « semer », « recueillir » et « labourer » révèlent la restriction de leur existence à un labeur machinal et harassant. Lucas insiste également sur cet aspect : huit occurrences du verbe « labourer » ponctuent les sept vers de sa tirade, comme pour mieux dévoiler l'uniformité de la tâche inlassablement accomplie. La structure quasi chiasmatique du troisième vers souligne la durée de cet enlisement: « trente ans ». Le public de l'époque ne pouvait l'ignorer ; pour être suggestives, ces peintures de la condition paysanne s'avèrent singulièrement fidèles. Même s'il nuance la volonté et la portée de la contestation sociale recelées dans l'œuvre de Dufresny[802], Moureau

[800] DUFRESNY, *La Coquette de village,* Acte I, scène II, p.15.
[801] LA BRUYERE, Jean de, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec* avec *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle,* édition critique par Marc Escola, Paris, Honoré Champion, diffusion Genève, Slatkine, 1999 ; chapitre XI, fragment 128, pp.440-441.
[802] Moureau s'insurge contre Le Bihan et Walker qui voient en Dufresny un contestataire en matière sociale. Toutefois il reconnaît qu'il y a plus dans ses œuvres que cette « sorte d'opposition latente » décelée par Ch. Lenient dans la comédie de la fin du siècle ». Voir MOUREAU, François, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724),* p.378.

lui-même reconnaît l' « évident réalisme» de cette « description au dessin puissant »[803]. Les recherches de François Bluche[804] le confirment : au XVII^e^, « seul novembre [était] un mois de repos pour la terre et pour les hommes »[805], les paysans restaient placés sous le joug de la servitude et de l'abrutissement. Dans son portrait en actions, La Bruyère le rend notamment visible par l'usage de la proposition participiale « attachés à la terre ». L'ambiguïté de son expression problématise toutefois l'origine de cet attachement. L'aliénation paysanne est-elle générée par la nature de leur travail ou par leur manière de l'exercer, cette « opiniâtreté invincible » qui avaliserait la corrélation de la condition au caractère ? Soucieux de créer une impression d'impartialité, La Bruyère suggère le litige sans le résoudre. Au contraire, il en complique graduellement les termes. Empreints d'ironie offusquée, ses propos ultimes insinuent, plus clairement, la responsabilité de la communauté sociale dans l'exploitation. Le moraliste met en relief un paradoxe : les paysans ploient sous le fardeau de la collectivité qui les humilie *alors qu'*elle leur doit sa survie ! Blaise confirmera cette suprême inconséquence sociale dans *L'Ile de la raison* : en exprimant la crainte de ne pas guérir ses camarades qui le « rebut[eraient] à cause de [sa] chétive condition »[806], le laboureur scandalise Blectrue qui assimile ce « mépris » à de la « démence »[807].

Si La Bruyère et Marivaux se montrent illusoirement objectifs dans leur critique des vicissitudes de la condition paysanne, Dufresny adopte une posture délibérément subjective. Il n'entend en effet pas uniquement dénoncer l'oppression subie mais représenter son impact sur la psychologie de sa victime et sur sa morale. La tirade de Lucas expose ses déboires pour expliquer son évolution. A la suspension de sens créé par le portrait satirique de La Bruyère, il

[803] MOUREAU, *Ibidem,* p.378.

[804] BLUCHE, François, *La vie quotidienne au temps de Louis XIV* in *Le grand règne,* Paris, Fayard, 2006, pp.11-249.

[805] Cf. BLUCHE, « Le monde des manants », in *Ibidem,* pp.203-204 : « le travail des champs, à peu près immuable, suit un calendrier non moins fixe. Voici celui du Toulousain. En janvier, on *laboure* les terres à céréales. En février débutent les semailles, au moins pour l'avoine et l'orge. C'est encore le moment des ébranchages et du nettoyage des vignes. En mars l'ensemencement continue, mais aussi il faut *labourer* là où la semaison ne viendra qu'à l'automne. Avril est décisif. C'est le mois du *labour* pour vignes et champs à blé. C'est encore le moment où l'on sème le maïs. [….] / Aux mois de mai et de juin, les terres à blé sont à nouveau *labourées* ; le maïs est l'objet d'un sarclage méticuleux. Juillet voit à la fois la fenaison et la moisson. Vient août. Il faut dépiquer sur l'aire, procéder à un quatrième *labour*, récolter le chanvre, épandre le fumier, couper les « panicules » du précieux maïs. Septembre et un moment de grande activité. Les champs de blé y sont *labourés* pour la cinquième fois. Mais c'est surtout le temps, doublement attendu de la vendange et de la récolte du maïs. En octobre, ce même maïs est engrangé; on sème le blé, le seigle et l'avoine, dans ces terres si bien préparées, mais aussi les fèves et le lin. Le moment est d'ailleurs venu d'acheter pour les engraisser cochons de lait et oies tendrettes. Décembre verra des plantations d'arbres et le labourage des champs à maïs. Seul novembre est un mois de repos, pour la terre et pour les hommes ».
Notons le nombre d'actions mentionnées et les multiples renvois au labour qui l'érigent au rang d'activité principale.

[806] MARIVAUX, *L'Ile de la Raison,* comédie en trois actes et en prose représentée pour la première fois par les Comédiens-Français le jeudi 11 septembre 1727, in *Théâtre complet,* tome I, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993, pp.513-574 ; acte I, scène XIV, réplique de Blaise p.538.

[807] MARIVAUX, *Ibidem,* acte I, scène XIV, réplique de Blectrue, p. 538.

substitue le diagnostic personnel et conscient des sources de son ressentiment. « Labourer pour stici, labourer pour stila !/ Labourer pour autrui » : le parallélisme de construction de ces hémistiches insiste sur l'asservissement et l'abrutissement qui dépossèdent le paysan de son être. « Je suis si las, si las, de labourer ma vie ! », déclare Lucas pour métaphoriser l'absorption de son existence par le labour ; son sentiment de réification par son mode de vie dévitalisé. Le fragment des *Caractères* mettait aussi l'accent sur la déshumanisation des paysans, mais de manière notablement divergente. Leur portrait était élaboré à partir d'un regard extérieur, celui d'un spectateur mettant son omniscience au service du démasquage d'une myopie sociale. En feignant de les prendre pour des « animaux » pour théâtraliser la révélation de leur humanité, le moraliste n'incrimine leurs conditions de vie que pour faire le procès de l'inhumanité inconsciente de leurs oppresseurs. Leur psyché demeure impénétrable, ils sont réduits au statut de non-personne par le pronom qui les désigne et la façon dont la collectivité les envisage. Le positionnement de Dufresny par rapport à l'objet de sa satire est tout autre. La modification du système énonciatif le révèle d'emblée : le « il » cède la place au « je ». La tirade que le dramaturge confie à Lucas s'apparente au monologue[808]. Significativement, la Veuve n'y répond d'ailleurs pas : par son mutisme, elle fait corps avec la salle, destinataire véritable de l'épanchement du paysan. Lucas souffre de son inertie. Il se montre conscient de son enlisement dans une existence asphyxiante ; sans envolées, voire sans échappées possibles. La répétition de l'attribut « las » que complète l'adverbe « si » rend sensible l'ampleur de sa fatigue. Lucas n'exprime pas uniquement ses frustrations pour s'en soulager. Comme toutes tirades, la sienne revêt une dimension argumentative : elle explique sa corruption morale. Sans totalement l'excuser, elle en expose les mobiles profonds et en désigne les responsables véritables : le sentiment d'injustice qui tenaille Lucas naît de son oppression par la collectivité ; il nourrit sa conviction que l'affirmation de soi passe par l'écrasement de l'autre. Aussi clôt-il son épanchement par la revendication agressive d'une compensation : « Pour égaliser tout, faudrait-il pas morguoi/ Que les aut' à leur tour labourissent pour moi ? ». Formulant son désir d'inversion sociale comme un juste retour des choses, Lucas expose son intériorité pour suggérer les conditions de sa différence. Il aurait été plus honnête si la société avait été plus équitable, il se serait construit par son travail s'il avait pu en goûter les fruits : « [f]aut labourer pour soi, c'est ça qui donne courage ». La désespérance de Lucas et son indifférence à la morale émanent de l'absurdité de son labeur

[808] Scherer définit d'ailleurs « le monologue » comme « une tirade prononcée par un personnage seul qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres et qui ne craint pas d'être entendu par eux ». Le monologue de Lucas illustre ce second cas de figure. Voir Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France,* nouvelle édition, bibliographie revue et mise à jour par Colette Scherer, Paris, Nizet, 2001, p.256 ou appendice I, p.437.

harassant ; sa soif d'honneurs et d'argent se confond avec son besoin de vivre lui-même. En mettant l'accent sur l'oppression dédaigneuse des paysans par la société, le fragment des *Caractères* légitime indirectement l'arrivisme d'un Lucas. En dévoilant sa psyché, Dufresny expose les mobiles de la transformation d'une victime sociale en coupable.

La condition des domestiques ne semble pas plus enviable que celle des paysans. Marivaux s'est posé en ardent défenseur de leurs droits bafoués dans maintes pages de ses *Journaux* et œuvres dramatiques. A l'image de Dufresny, il ne se contente toutefois pas d'élaborer la critique d'une conjoncture sociale, il expose ses implications sur la perte de valeur de ses victimes. Un passage, en particulier, retiendra notre attention. Dans *Le Legs,* Lépine dévoile à la Comtesse que sa suivante Lisette prétend empêcher son remariage avec le Marquis parce qu'elle lui est « plus profitable, autrement dit, plus lucrative », en restant célibataire. Piqué au vif par la profondeur du mépris décelé par la réaction de son interlocutrice, il ne peut cependant s'empêcher de justifier sa consœur :

> « Cette prudence ne vous rit pas, elle vous répugne ; votre belle âme de Comtesse s'en scandalise ; mais tout le monde n'est pas comtesse : c'est une pensée de soubrette que je rapporte. Il faut excuser la servitude. Se fâche-t-on qu'une fourmi rampe ? La médiocrité de l'état fait que les pensées sont médiocres. Lisette n'a point de bien ; et c'est avec de petits sentiments qu'on en amasse »[809].

« Sans équivalent au XVIII$^{ème}$ siècle, même chez Helvétius » selon Gilot[810], la réflexion de Lépine surprend par sa pertinence. Il ne se borne pas, comme certains personnages de Dancourt, à légitimer des comportements répréhensibles par l'impératif de survie. Il s'efforce d'expliquer l'éthique de vie par l'origine sociale. Il établit ainsi un rapport d'homologie entre l'appartenance sociale et la conformation de l'esprit. «La médiocrité de l'état fait que les pensées sont médiocres » ou, comme l'écrira Nietzsche dans une sentence comparable, « [v]ivre dans des conditions étroites, mesquines, rend mesquin »[811]. La circularité de ces phrases dévoile l'étiolement de la pensée par l'enfermement dans une condition étriquée. Lépine dénonce implicitement l'intolérance méprisante de son interlocutrice, incapable de dépasser ses schémas mentaux réducteurs pour appréhender les actes de Lisette à l'aune de ce

[809] MARIVAUX, *Le Legs,* comédie en un acte représentée pour la première fois le 11 juin 1736, in *Théâtre complet,* pp.432-445 ; scène XXI, p.443.
[810] GILOT, Michel, « Du *Jeu de l'Amour et du Hasard aux Fausses Confidences* : Remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux », in *Vérités à la Marivaux,* collectif publié sous la direction de Raymond Joly, Université Laval, Etudes littéraires, n°24, 1991, 148p. ; p.14.
[811] NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain : un livre pour esprits libres,* tome I, Paris, Gallimard, [1968]-1988 ; chapitre II : « Pour servir à l'histoire des sentiments moraux », fragment 72 : « Le degré d'inflammabilité morale est inconnu », p.82.

qui les détermine : la pauvreté. Il dévoile insidieusement l'origine de la répugnance manifestée par la Comtesse : la présupposition de sa propre perfection. Il en insinue conjointement le caractère factice : noblesse et désintéressement ne lui sont pas naturels mais proviennent des avantages que le hasard de sa naissance lui a d'emblée procurés. La Comtesse a une « belle âme » parce qu'elle peut s'en offrir le luxe. Lépine semble d'ailleurs insinuer que cette « belle âme » est suspecte de mauvaise foi. Comme le souligne Aimé Guedj à juste titre, un abyme sépare les principes dont les nobles se targuent et leur comportement quotidien:

> « [l']Aristocratie prend comme elle donne, sans compter. Elle se prodigue. Ce qui la caractérise, c'est au sens classique du terme, sa générosité. Dans le monde bourgeois que régissent les rapports d'argent, elle veut introduire la gratuité de sa présence, elle veut préserver la beauté du geste. […] Marivaux n'est pas dupe de ces façons de grand seigneur : cette morale « sublime » est une imposture. Les nobles empruntent plus volontiers qu'ils ne donnent, et se préoccupent de leurs intérêts de façon bien mesquine»[812].

L'intrigue du *Legs* l'illustre d'ailleurs avec éclat : maîtres et valets s'équivalent globalement en cynico-machiavélisme. Ils ne se distinguent que par leur inégale capacité à s'assumer comme opportunistes. A l'intégrité dans le cynisme manifestée par Lépine[813] correspond la duplicité de la Comtesse qui aide le Marquis à spolier Hortense de son legs…tout en lui reprochant ses calculs sordides[814] ! Le comportement global de la maîtresse discrédite sa prétention à s'ériger en directrice de consciences. Sa richesse effective prive sa cupidité de la justification que la pauvreté de Lisette lui confère. Celle-ci n'a pas le choix des moyens car ne rien avoir, c'est ne rien être. Dans une société qui subordonne l'être à l'avoir, l'âpreté au gain se confond, pour les démunis, avec le besoin d'exister. Lépine se fait à cet égard le parfait écho du maître de Jacob dans *Le Paysan parvenu* : « l'honneur de [leurs] pareils, c'est d'avoir

---

[812] GUEDJ, Aimé, « La Révision des valeurs sociales dans l'œuvre de Marivaux », in *La Révision des valeurs sociales dans la littérature européenne à la lumière des idées de la révolution française,* édité par le Centre de Recherches d'histoire et de littérature au XVIII et XIXe siècles, vol. I, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n°109, Paris, Les Belles Lettres, 1970, pp.11 à 43, p. 20. Côte IET : Hbro 53(17)

[813] Voir, notamment, la réplique de Lépine à Lisette à la scène V p.435 du *Legs* : « Soyons galamment ennemis déclarés ; faisons-nous du mal en toute franchise. «

[814] Les actes objectifs de la Comtesse contrastent ostensiblement avec l'image d'elle-même que ses propos s'efforcent de créer. Apôtre du « vice en actions et de la vertu en paroles » (Geoffroy), elle se posera tout au long de la pièce en directrice des consciences. Voir notamment les scènes XVIII, XXI et sa réplique au Marquis, à la scène XIX, p.442 :

> « Trop chère ! Prenez donc garde, vous parlez comme eux. Seriez-vous capable de sentiments si mesquins ? Il vaudrait mieux qu'il vous en coûtât tout votre bien que de la retenir, puisque vous ne l'aimez pas, Monsieur. »

de quoi vivre et de quoi se retirer de la bassesse de leur condition. [….] Le dernier homme ici-bas est celui qui n'a rien »[815]. L'oppression du sujet par l'indigence incite à jauger ses actes avec mansuétude : « Il faut excuser la servitude ». Dans cette phrase qui sonne comme une maxime, Marivaux délègue à son porte-parole la dénonciation insinuée des maîtres avec la critique du rigorisme moral injustifié –et injuste- de la Comtesse. Il invite à remplacer l'aveuglement contempteur des faiseurs de remontrance par une tolérance qui se fonde sur l'empathie, c'est-à-dire sur la capacité à être l'autre pour le comprendre. Cet objectif ne saurait être atteint pour Dufresny[816] et Marivaux sans deux facultés primordiales : la raison de l'observateur clairvoyant et la sensibilité de l'homme véritablement humain. « L'esprit ne sait ce que c'est, quand il en juge tout seul, et que le cœur n'est pas de la partie : il faut que ces deux pièces-là marchent ensemble, sans quoi on ne tient rien »[817].

### *b) Les inégalités sociales, origines relatives d'amoralité*

#### ▪ L'amoralité des maîtres ou la confusion du rôle social avec l'être profond

[815] Cité par Aimé Guedj, *Op. Cit.,* p.25.
Antérieurement au *Paysan parvenu* (1734-1735) et au *Legs* (1736), Marivaux formule une conception similaire de l'honneur par la bouche de l'Arlequin du *Prince travesti.* Cf. MARIVAUX, *Le Prince travesti ou l'illustre aventurier,* comédie en trois actes représentée pour la première fois le 5 février 1724, in *Théâtre complet,* acte I, scène XIII, p.138 ; réplique d'Arlequin à Frédéric qui tente de le soudoyer pour espionner son maître, Lélio :

> « Allez, vous ne devriez pas tenter *un pauvre garçon, qui n'a pas plus d'honneur qu'il lui en faut*, et qui aime les filles. J'ai bien de la peine à m'empêcher d'être un coquin ; faut-il que l'honneur me ruine, qu'il m'ôte mon bien, mes emplois et une jolie fille ? Par la mardi, vous êtes bien méchant d'avoir été trouvé l'invention de cette fille. »

Voir, également, le dialogue singulier de Lélio et d'Arlequin à la scène II de l'acte II, p.140 :

> ARLEQUIN : « C'est que le seigneur Frédéric m'a promis tout plein mes poches d'argent, si je lui contais un peu ce que vous êtes, et tout ce que je sais de vous ; il m'a bien recommandé le secret, et je suis obligé de le garder en conscience ; ce que j'en dis, ce n'est que par manière de parler. Voulez-vous que je lui rapporte toutes les babioles qu'il demande ? Vous savez que je suis pauvre ; l'argent qu'il m'en viendra, je le mettrai en rente ou je le prêterai à usure.
> LELIO : Que Frédéric est lâche ! Mon enfant, je pardonne à ta simplicité le compliment que tu me fais. Tu as de l'honneur à ta manière, et je ne vois nul inconvénient pour moi à te laisser profiter de la bassesse de Frédéric. Oui, reçois son argent ; je veux bien que tu lui rapportes ce que je t'ai dit que j'étais, et ce que tu sais ».

[816] Dans le *Parallèle d'Homère et Rabelais,* Dufresny insiste sur les mérites complémentaires des intelligences masculines et féminines. Il associe la raison à l'homme et fait l'éloge de l'intuition féminine, qui ne lui semble en rien inférieure comme mode d'appréhension de la réalité. Cf. DUFRESNY, *Parallèle d'Homère et Rabelais,* in *Œuvres de Monsieur Rivière Du Frény,* tome V, pp.271-344 ; p.305.
[817] MARIVAUX, *L'Indigent philosophe,* sixième feuille *JOD*, p.310.

En représentant les vicissitudes des domestiques, Dufresny reste un homme de son temps. Comme Dancourt et Regnard, il se contente d'égrener les boutades satiriques sur l'impécuniosité des maîtres gueux. En témoigne ce dialogue unissant le Marquis à Fanchon dans *Le Négligent* :

> LE MARQUIS : « Ce sera quelque jour un bon parti que ce Florentin.
> Je lui dois déjà vingt années de ses gages.
> FANCHON : C'est de l'argent comptant. Vous êtes un bon maître de lui amasser ainsi de quoi l'établir »[818].

Fanchon tourne en dérision les propos de son interlocuteur. Se prétendant moins le maître que le père du Florentin, ce dernier ne le frustrerait de ses gages que pour l'enrichir. Répliquant sur ses mots, elle feint de croire à la fiction paternaliste esquissée par son allocutaire; elle va même jusqu'à la développer, poussant le sarcasme au point de saluer en lui « un bon maître ». La raillerie d'une telle mauvaise foi reste cependant incidente dans l'œuvre de notre dramaturge. Topos théâtral à son époque, elle répond davantage au désir de disséminer les bons mots qu'à une volonté de remettre en cause l'amoralité favorisée par l'inégalité sociale. Du reste, à l'âge d'or de l'absolutisme, les maîtres n'étaient nullement tenus de payer leurs valets. Ils ne leur devaient que le gîte et le couvert[819]. Du point de vue de la légalité et de la pratique sociale, le Marquis du *Négligent* s'inscrit donc dans la norme ; *stricto sensu*, il ne semble pas même possible de l'inculper pour vol. Comment s'étonner que sa gueuserie n'inspire pas d'autre réaction à Dufresny que le rire ?

---

[818] DUFRESNY, *Le Négligent,* acte I, scène XIII, page 53.
Voir, également**,** *La Noce interrompuë,* comédie en un acte représentée en 1699, in *Œuvres de Monsieur Rivière Du Frény,* tome premier, Paris, Briasson, 1731, scène V, p.254, réplique d'Adrien au Comte :

> «[ …].vous sçavez bien que je m'y fie moi, à votre parole ? & vous ne m'avez jamais payé mes gages que verbalement. »

[819] Voir DUNKLEY, John, « Introduction » in REGNARD, *Le Joueur,* Genève, Droz, 1986, pp.33-34 :

> « Il existait sous l'Ancien Régime toute une littérature qui visait à définir les rapports idéaux entre maîtres et domestiques, et qui était destinée, à/ l'époque qui nous intéresse, à servir de guide aux maîtres aristocratiques. Selon les manuels, le devoir du maître était de s'occuper du bien-être moral et physique de ses domestiques qui, pour leur part, lui devaient une fidélité et une soumission absolues – qualités qui comptaient plus en fait que la stricte compétence. A cette époque, le domestique n'était pas censé recevoir régulièrement des gages, mais plutôt des récompenses accordées de temps à autre pour marquer la satisfaction particulière du maître. (Cette mentalité fit place au cours du siècle suivant à une conception de rapports fondés plus précisément sur la conduite socialement correcte et la rémunération des serviteurs.) ».

Pour de plus amples informations sur ces questions, consulter notamment GOUVERNET, Gérard, *Le Type du valet chez Molière et ses successeurs : Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage,* Caractères et évolution, New-York- Berne - Francfurt am Main, Peter Lang, 1985, 260p. ; RICHARD, Robert, *Premières leçons sur les rapports entre maîtres et valets dans la comédie du XVIIIe siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, Bibliothèque major, n°17, 1999, 120p.

Marivaux n'appréhende pas les méfaits de l'inégalité sociale avec la dérision sereine adoptée par son prédécesseur. Au contraire, cette question le préoccupe au plus haut point. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir au sujet du *Legs,* il pose notamment le problème du conditionnement à l'amoralité par la pauvreté : la morale serait un luxe que tous ne seraient pas en mesure de s'offrir. Sous le voile d'intrigues amoureuses, certaines de ses pièces réfléchissent, par ailleurs, au problème de l'abus de pouvoir et aux moyens de l'éviter. C'est le cas, en particulier, de *La Double Inconstance* et du *Prince travesti.* Ce le sera encore plus dans *L'Ile des Esclaves* car dans cet apologue l'accent n'est plus mis sur « le jeu de l'amour, mais sur celui des maîtres et des valets »[820].

Ayant fait naufrage, Iphicrate et Arlequin se retrouvent sur l'Ile des Esclaves. Effrayé par ce lieu, le premier s'efforce vainement de persuader le second de chercher leurs compagnons de voyage. Arlequin n'en a cure : il nargue son maître car il sait n'avoir rien à craindre des habitants de l'île. Poussé à bout, Iphicrate décide alors de recourir à la force mais Trivelin et ses acolytes surviennent à temps et le désarment. Désireux de rendre les maîtres « sains, c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux pour toute [leur] vie »[821], Trivelin oblige les deux hommes ainsi que la maîtresse Euphrosine et l'esclave Cléanthis à intervertir leurs identités. Il leur impose ensuite une seconde épreuve : invitant successivement Cléanthis et Arlequin à brosser leurs portraits, il invite les maîtres à reconnaitre leurs ridicules et leurs travers. Euphrosine et Iphicrate s'exécutent si bien que, comme première grâce, Trivelin leur restitue leurs noms. Cependant Cléanthis et Arlequin continuent à jouir et à se réjouir de leur maîtrise. Après s'être lassé de faire « la belle conversation »[822], ils conviennent de se déléguer réciproquement pour persuader Iphicrate et Euphrosine de les épouser. La déclaration d'amour d'Arlequin est toutefois désamorcée par l'appel à la pitié d'Euphrosine. Bouleversé, il renonce d'autant plus à son chantage qu'Iphicrate achève de l'attendrir. Arlequin s'assujettit alors volontairement à lui : redevenant son esclave de son plein gré, il s'en remet à son bon cœur pour décider de son sort ultérieur. Après s'être brièvement rebellée, Cléanthis en fait autant avec Euphrosine. Le comportement chrétien[823] des esclaves détermine ainsi ce que la

[820] Notice introductive de Bernard Dort, in *Théâtre complet,* p.185.
[821] MARIVAUX, *L'Ile des Esclaves,* scène II, page 187.
[822] *Ibidem,* scène VI, p.191.
[823] André Blanc a mis en relief l'inspiration chrétienne de *L'Ile des Esclaves,* dans l'une de ses communications. Voir BLANC, André, « Un théâtre d'inspiration chrétienne ? », in *Marivaux et Les Lumières, l'homme de théâtre et son temps,* tome premier, volume édité par Geneviève Goubier, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp.11-18.
Pour une analyse de l'inspiration chrétienne des *Journaux et Œuvres diverses,* voir aussi JACOÉBÉE, Pierre, *La persuasion de la charité : thèmes, formes et structure dans les* Journaux et œuvres diverses *de Marivaux,* Amsterdam, Rodopi, 1976.

pratique de la loi du talion avait échoué à réaliser : la reconnaissance réciproque des torts et la réconciliation dans l'émotion.

Dans l'apologue marivaudien, l'amoralité des maîtres avec leurs valets se manifeste de diverses manières. Elle transparaît notamment dans le langage qu'ils emploient pour s'adresser à leurs serviteurs. Portraitiste d'Euphrosine, Cléanthis répertorie les épithètes dépréciatives qu'utilise sa maîtresse pour l'apostropher : « Sotte, Ridicule, Bête, Butorde, Imbécile, *et caetera* »[824]. Leur accumulation prouve la fréquence de leur usage que confirme leur émettrice originelle en répliquant aux mots de sa servante par un : « Impertinente que vous êtes ! »[825]. La posture méprisante d'Euphrosine calque celle adoptée par les maîtresses bourgeoises et nobles, à l'époque de la pièce. Un libelle anonyme contemporain en témoigne : les femmes hautaines éclipsaient leurs époux brutaux, en infligeant à leurs serviteurs des vexations aussi gratuites que permanentes.[826]. Mais *L'Ile des Esclaves* met aussi l'accent sur l'implication psychologique de cette dévalorisation systématique : Cléanthis perçoit les épithètes assénées par Euphrosine comme de véritables « surnoms »[827] qui lui collent à la peau et la désignent par antonomase[828]. Elles ne la qualifient pas subrepticement mais la résument, la figent à ses propres yeux dans l'image d'un être manquant, défaillant ; d'un être qui, en somme, ne mérite pas d'être. Marivaux n'insinuerait-il pas ainsi le conditionnement de Cléanthis à se mépriser elle-même ? Promue maîtresse, l'esclave ne basculerait-elle pas dans l'amoralité parce qu'elle n'aurait jamais appris à respecter en elle un être humain doté de

[824] MARIVAUX, *L'Ile des Esclaves,* scène III p.188.
[825] *Idem.*
[826] *L'état de servitude ou la misère des domestiques,* Paris, Guillaume Valleyre, 1711, 24p. ; pp.9-10 :

« Eh, bon Dieu, quel torrent ! quelle longue harangue!
Bon, ce n'est rien encore, Madame dont la langue
De l'emporter par-tout se fait un point d'honneur,
Vient pour vous sermonner succeder à Monsieur, /
Elle vous étourdit de mille bagatelles,
Capables de troubler les meilleures cervelles
Et passant du precepte à l'application,
Elle a soin de vous faire entrer en action,
Vous donnant à froter trois chambres parquetées,
Qui depuis quinze jours n'ont point été frotées.
C'est dans ce dur essai, dans ce tourment nouveau
Qu'un pauvre Laquais suë, & se met tout en eau :
[…]
Cela fait : Bourguignon, décrotez ces souliers, /
Ensuite vous irez frôter les escaliers :
Ne manquez pas d'y faire une exacte revûë ;
Car l'autre jour Madame y promenant sa vûë,
Et trouvant par hazard une paille, un fétu,
Le petit Cascaret fut rudement battu ».

[827] *Op. Cit.,* scène III, p.188.
[828] La majuscule à l'initiale des épithètes accumulées l'atteste ; ils fonctionnent comme des noms propres. Cf réplique de Cléanthis citée plus haut : « Sotte, Ridicule, Bête, Butorde, Imbécile, *et coetera.* ».

valeurs, un être humain digne d'exister ? Le dénouement de la pièce semble relativiser ces déductions, si tentantes soient-elles. Il demeure cependant certain que le comportement revanchard de Cléanthis émane de son agression systématique par Euphrosine.

Il serait possible d'en dire autant, voire davantage, au sujet d'Arlequin. Lorsque celui-ci refuse de chercher leurs camarades naufragés à la première scène d'exposition, son maître ne lui épargne pas les apostrophes dédaigneuses : il le traite tour à tour de « misérable » et d' « esclave insolent »[829]. Il l'enferme ainsi dans le rôle dégradant que sa position sociale lui fait jouer. Le réduisant à sa servitude, Iphicrate l'assimile à un « pauvre animal »[830]. Il le frustre de son humanité d'autant mieux qu'il le prive d'identité. Comme le confie l'esclave à Trivelin, Iphicrate ne lui a pas donné de « nom » seulement des « sobriquets » dont « Arlequin » et l'interjection « Hé »[831], employée, semble-t-il, si fréquemment qu'elle en revient à identifier son destinataire. Par cette attitude, le personnage d'Iphicrate outre le comportement habituel des maîtres réels avec leurs valets. Il était d'usage, au début du XVIII^e siècle, de désigner synecdochiquement les serviteurs par leur région d'origine : le ressortissant de Bourgogne devenait Bourguignon ; le picard, Picard… Le recours au pseudonyme d'Arlequin constitue une variante de cette convention : il renvoie autotéliquement à la comédie originaire des *tipi fissi* ; le théâtre italien. Mais la dénomination par l'interjection ne semble pourvoir s'expliquer que par la violence réificatrice manifestée par un maître, imbu de sa maîtrise.

Comme l'indique l'étymologie de son nom[832], l'abus de pouvoir est naturel à Iphicrate. Celui-ci n'hésite pas à joindre l'agression physique à l'agression verbale. L'évocation de divers objets connotatifs d'une flagellation potentiellement actualisable émaille le texte de *L'Ile des Esclaves* : « gourdin »[833], « bâton »[834]et « étrivières »[835]y matérialisent le pouvoir qu'il détient. Leur revue semble obéir à une certaine gradation. Le caractère nocif du gourdin est atténué par son attribution usuelle au maître dans la comédie, voire par sa référence à la batte d'Arlequin lui-même. En revanche, les « étrivières » ne se bornent pas à être un simple accessoire théâtral. La polysémie de ce dernier terme[836] rend compte de sa nature d'instrument

[829] *L'Ile des esclaves,* scène première, page 186.
[830] *Ibidem.*
[831] *Op. Cit.,* scène II, p.187.
[832] « Iphis » signifie « la force » et « crate » désigne « le pouvoir ». Le nom donné au maître veut donc dire « celui qui dirige par la force ».
[833] *L'Ile des Esclaves,* scène première, p.186 ; réplique d'Arlequin, deux occurrences.
[834] *Ibidem,* scène II, réplique d'Iphicrate, p.187.
[835] *Op. Cit.,* scène IX, p.193. Réplique d'Arlequin.
[836] *Le Grand Robert de la langue française,* tome III deuxième édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, p.322 :

ETRIVIERE n. f. – v.1175, *estrivière ;* de *étrier* sous la forme anc. Estrieu.

1) Courroie par laquelle l'étrier est suspendu à la selle.

de torture qu'Iphicrate n'aurait guère utilisé dans l'avant comédie s'il n'avait précisément considéré Arlequin comme « un pauvre animal ». Les propos de ce dernier dénoncent d'ailleurs l'inhumanité de son maître à son égard. Dès la scène d'exposition, il ébauche une dénonciation ironiquement amère des « marques de [l'] amitié [d'Iphicrate qui] tombent toujours sur [ses] épaules »[837]. Cette référence périphrastique à ses cicatrices prouve les sévices qu'il aurait subis. Elle suggère dans la foulée leur gravité que confirme dans la même scène la représentation de la démesure d'Iphicrate. Le refus d'obéissance d'Arlequin ne lui inspire en effet pas moins que le dessein de le tuer. « Courant après lui, l'épée à la main »[838], il aurait d'ailleurs réalisé son projet sans l'intervention providentielle de Trivelin et des Insulaires. S'attribuant un droit de vie et de mort sur son esclave, le maître l'assimile à une de ses possessions. En s'arrogeant la liberté de décider qu'Arlequin « ne mérite pas de vivre », il usurpe sans vergogne la place de Dieu. Ses propos et ses actes se conjuguent pour révéler qu'il ne voit pas en son esclave un être mais un objet, servant la *catharsis* de ses émotions de sujet. Un rapport de cause à effet existe entre le « désespoir »[839] qu'il ressent et sa tentative d'assassiner Arlequin. Iphicrate se sert de son esclave comme d'un exutoire. Au dénouement, il reconnaîtra lui-même la gratuité de sa violence en avouant avoir « pu [le] maltraiter sans trop de sujet »[840]. Renchérissant sur la sincérité euphémisée de son maître, Arlequin manifeste alors sa conscience de son instrumentalisation : il redéfinit les « défauts » que lui prête Iphicrate pour se justifier, il dénonce leur équivalence avec sa « mauvaise humeur », son « autorité » et « le peu de cas qu'[il] faisait de [son] pauvre esclave »[841].

Tant la réalité des abus commis par Iphicrate et Euphrosine que leur perception comme tels par Arlequin et Cléanthis portent ainsi à croire que ces derniers profiteraient du contexte insulaire pour se venger avec éclat. Et effectivement, les esclaves promus maîtres commencent par obéir à la loi du talion. Dans deux scènes symétriques[842], ils agressent verbalement Euphrosine et Iphicrate en brossant le portrait satirique de leurs travers. Les humiliant ensuite conjointement, ils les obligent à se confronter à la conscience de leur servitude. A la scène VI, Arlequin n'a pas plus tôt exigé de son nouvel esclave qu'il ramène rapidement « des sièges pour [lui], et des fauteuils pour Madame»[843] que l'intervention

2) (1548) Vx. Courroie de cuir servant à frapper pour punir. (1541) Loc. fig. (vx) *Donner des coups d'étrivière*, et, absolt, les étrivières : Fouet**.**

[837] *L'Ile des Esclaves,* scène I, p.186.

[838] *Ibidem,* scène I, p.186, didascalie finale.

[839] *Ibidem,* scène I, p.186, didascalie finale. On peut d'ailleurs noter la juxtaposition d' « au désespoir » avec le groupe participial « courant après lui l'épée à la main. »

[840] *Op. Cit.,* scène IX p.193.

[841] *Op. Cit.,* scène IX p.193.

[842] *L'Ile des Esclaves,* scène III pp.188-189 et scène V pp.190-191.

[843] *Ibidem,* scène VI p.191.

capricieuse de Cléanthis modifie la donne. Faisant écho à son désir que leurs gens « s'éloignent seulement », Arlequin ordonne à Iphicrate « qu'on se retire à dix pas »[844]. La juxtaposition d'exigences contradictoires traduit l'ustensilité des nouveaux esclaves pour leurs maîtres. La distance spatiale imposée à Iphicrate et Euprosine mime leur ravalement à un ordre inférieur. L'usage combiné de l'impératif et de la non personne « on » dans la dernière réplique d'Arlequin trahit l'anonymat nouveau des anciens maîtres que confirme Cléanthis en dédaignant de leur adresser directement la parole. Les serviteurs de l'avant comédie dénient ainsi toute existence à Iphicrate et Euphrosine. Comment s'étonner qu'ils finissent par en faire un objet de transaction ? Au terme de leur « belle conversation »[845], Arlequin et Cléanthis élaborent en effet un projet cynico-machiavélique :

> ARLEQUIN : « Voilà ce que c'est ; tombez amoureuse d'Arlequin, et moi de votre suivante. Nous sommes assez forts pour soutenir cela.
>
> CLEANTHIS : Cette imagination me rit assez. Ils ne sauraient mieux faire que de nous aimer, dans le fond.
>
> ARLEQUIN : Ils n'ont jamais rien aimé de si raisonnable, et nous sommes d'excellents partis pour eux.
>
> CLEANTHIS : Soit. Inspirez à Arlequin de s'attacher à moi ; faites-lui sentir l'avantage qu'il y trouvera dans la situation où il est ; qu'il m'épouse, il sortira tout d'un coup d'esclavage ; cela est bien aisé, au bout du compte. Je n'étais ces jours passés qu'une esclave ; mais enfin me voilà dame et maîtresse d'aussi bon jeu qu'une autre ; je la suis par hasard ; n'est-ce pas le hasard qui fait tout ? »[846].

Les esclaves affranchis s'offrent leurs maîtres asservis et enclenchent l'exécution de leur troc réciproque dès la scène suivante. En apprenant l'amour d'Arlequin, Euphrosine exprime sa réticence dédaigneuse[847]. Forte de son autorité acquise, Cléanthis lui ordonne alors avec hauteur de se « conformer à [ses] intentions»[848]. Lui refusant toute maîtrise sur sa propre vie, elle se pose en divinité par rapport à Euphrosine qu'elle prétend « destiner », en se réservant le contrôle absolu de ses actes[849]. La chosification des anciens maîtres a cependant pour

[844] *Op. Cit.,* scène VI p.191.
[845] Scène VI, p.191.
[846] Scène VI, p.192.
[847] *L'Ile des Esclaves,* scène VII, réplique d'Euphrosine, p.192 : « Eh ! que veut-il que je fasse de son amour ? »
[848] *Idem,* tirade de Cléanthis, p.192.
[849] *Idem.* L'analyse de la fin de la tirade de Cléanthis est extrêmement éclairante à cet égard :

> « [….] Mais vous avez l'esprit raisonnable ; je vous destine à lui, il fera votre fortune ici, et vous aurez la bonté d'estimer son amour, et vous y serez sensible, entendez-vous ? Vous vous conformerez à mes intentions, je l'espère ; imaginez vous-même que je le veux ».

contrepoint insolite l'acceptation tacite d'une réification réciproque : en déléguant Arlequin pour persuader Iphicrate de l'épouser, Cléanthis lui recommande d'insister sur « l'avantage qu'il y trouvera dans la situation où il est ». Se concevant elle-même comme un moyen, elle subordonne le couronnement de ses desseins amoureux à la stimulation du cynisme d'Iphicrate ! Qu'en déduire si ce n'est qu'elle se sent toujours indigne de l'épouser ? La morgue méprisante déployée avec Euphrosine ne doit pas nous abuser ; Cléanthis, comme Arlequin d'ailleurs, semblent dominés par un obscur et tenace sentiment d'infériorité ontologique. Une remarque de ce dernier le confirme : « Si j'avais été votre pareil, confie-t-il à Iphicrate, je n'aurais peut-être pas mieux valu que vous »[850]. En utilisant l'irréel du passé, Arlequin révèle qu'il ne s'est jamais senti l'égal de son maître. Il a toujours dissocié son être profond du rôle que Trivelin lui a permis de jouer ; il est toujours resté Arlequin à ses yeux, il n'a jamais cru au sérieux de son déguisement en Iphicrate. Ce n'est pas un hasard si les deux esclaves de l'avant-comédie s'acharnent à se justifier réciproquement le bien-fondé de leur projet matrimonial. Leurs scrupules déguisés prouvent, certes, que leur cynisme n'est qu'une pose. Mais ils dévoilent aussi leur conditionnement à la servitude. Au fond Arlequin et Cléanthis troquent leur fantasme de maîtrise par le fantasme de changer de maître. Epouser Iphicrate pour Cléanthis, c'est lui donner le moyen de compenser la perte de la maîtrise que lui donnait sa naissance par le gain du pouvoir que procure l'amour. Epouser Euphrosine pour Arlequin, c'est aussi satisfaire son besoin d'asservissement affectif[851]. Le projet cynico-machiavélique d'Arlequin et Cléanthis sert paradoxalement leur besoin inconscient de restaurer l'inégalité originelle. Aussi les deux esclaves se prêtent-ils à l'exploitation potentielle de leurs sentiments par leurs maîtres. Lassés par leurs jeux de rôle, voilà que les rattrape leur condition. A ce stade de la pièce s'amorce déjà son dénouement.

La revue des manifestations d'amoralité fournies par les personnages incite à s'interroger sur son origine, même si d'emblée le problème soulevé paraît purement sophistique. Il semble en effet naturel de présupposer que la supériorité hiérarchique rende amoral. Arlequin affranchi le suggère lui-même à Trivelin :

> « Peut-être que je serai un petit brin insolent, à cause que je suis le maître : voilà tout »[852].

---

[850] MARIVAUX, *L'Ile des Esclaves,* scène IX, p.194.

[851] Lorsqu'il offre son cœur à Euphrosine à la scène VIII, Arlequin insiste significativement sur son indignité : « vous êtes digne de toutes les dignités imaginables ; un empereur ne vous vaut pas, ni moi non plus ; mais me voilà, moi, et un empereur n'y est pas ; et un rien qu'on voit vaut mieux que quelque chose qu'on ne voit pas ». Ce n'est pas par pure convention qu'Arlequin égrène la rhétorique de la perfection de la femme aimée. Il croit en ce qu'il dit. Bien avant l'Hernani hugolien, il se sent réellement dans la peau d' « un ver de terre amoureux d'une étoile ».

[852] *L'Ile des Esclaves,* scène V p.190.

Tout en reconnaissant que sa maîtrise pourrait décupler sa verdeur langagière, Arlequin modalise son énoncé et le relativise. Par l'usage de l'adverbe « peut-être », il dénie toute certitude au rapport de causalité établi ; en présentant l'insolence comme une possibilité, il conteste implicitement sa dérivation mécanique de sa position dans la société. Marivaux prête à son personnage un discours qui s'autosubvertit: il insinue, par son truchement, que le déterminisme social peut-être infirmé par la spécificité psychologique des personnages. Les comportements individuels ne découlent pas simplement de lois, immanquablement valables. Quand bien même son ascension le prédisposerait à la hauteur, Arlequin euphémise significativement son arrogance ; elle ne lui semble manifester que son caractère « mutin ». La lucidité du personnage sur lui-même ne me paraît pas altérée par la mauvaise foi. Trivelin reconnaît aussi qu'Arlequin n'est pas méchant. Son jugement ne semble pas suspect de complaisance ou d'ironie : l'action de la pièce confirme que les dérives du *tipo fisso* ne sont aucunement comparables aux actes que s'autorisait Iphicrate dans l'avant-comédie. Au dénouement, Arlequin confrontera d'ailleurs éloquemment leurs deux manières d'actualiser leur maîtrise :

« Est-ce que les étrivières sont plus honnêtes que les moqueries ? »[853]

Alors qu'Arlequin borne sa nuisance à l'agressivité langagière, Iphicrate n'hésite pas à recourir à l'agression physique.

L'analyse attentive de la comédie révèle d'ailleurs que la hiérarchie sociale de ses personnages inverse leur hiérarchie morale. Ni Iphicrate, ni Euphrosine n'avaient jamais remis en cause le mal qu'ils causaient à leurs esclaves dans l'avant-comédie. Sans leur naufrage « thérapeutique », ils auraient pu continuer jusqu'à la fin de leur vie à les maltraiter en toute bonne conscience. En revanche, Arlequin et Cléanthis ne parviennent pas même à exécuter le projet de s'offrir leurs maîtres. Renonçant d'eux-mêmes à leur fantasme revanchard, ils s'en sont tenus, selon la pertinente formulation d'André Blanc, à des « vexations toutes morales »[854]. Ce décalage entre le couple des maîtres et celui de leurs esclaves ne me semble que dans une faible mesure imputable à une éventuelle proportionnalité entre l'aptitude à abuser du pouvoir et l'habitude de l'exercer. L'intertextualité interne au répertoire marivaudien nous en fournit un témoignage éloquent. Dans *Le Prince travesti*[855], le héros Lélio éclipse en noblesse de sang Iphicrate et Euphrosine

[853] *Ibidem,* scène IX, p.193.
[854] BLANC, André, « Un théâtre d'inspiration chrétienne ? », in *Marivaux et les Lumières : l'homme de théâtre et son temps,* collectif édité par GOUBIER, Geneviève, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p.16.
[855] MARIVAUX, *Le Prince travesti ou L'Illustre aventurier,* comédie en trois actes représentée pour la première fois le 5 février 1724, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.130-152.

puisqu'il est prince héritier du royaume de Léon. Cependant, il ne se laisse aller à aucun abus de pouvoir : contrairement à eux, il se montre vertueux, équitable, voire magnanime.

La supériorité hiérarchique ne suffit pas à déterminer le mépris de la morale. Pourtant Lélio reconnaît lui-même que « pour avoir [le cœur bon], un prince a plus à travailler qu'un autre»[856]. Marivaux explicite la posture quelque peu sibylline de son personnage dans un de ses derniers textes : *L'Education d'un Prince*[857]. Dans ce dialogue apologétique, le précepteur Théophile enseigne à son royal disciple, Théodose, l'art de devenir un bon monarque. Il insiste particulièrement sur l'obstacle essentiel entravant la réussite de ce dessein : l'orgueil. Il se fait à cet égard l'écho du Parmenès de *L'Ile de la raison* qui formulait le souhait « que le ciel en préserve ceux qui sont établis pour commander, eux qui doivent avoir plus de vertus que les autres, parce qu'il n'y a point de justice contre leurs défauts»[858] ! Signalant l'appartenance à la communauté humaine, l'hypertrophie de soi qu'accompagne le mépris de l'autre serait l'origine véritable de l'entraînement au mal. Marivaux s'en expliquait aussi dans *L'Indigent philosophe* :

> « Les hommes sont plus vains que méchants ; mais je dis mal : ils sont tous méchants parce qu'ils sont tous vains »[859].

Théophile souligne cependant que la malfaisance des grands est autrement plus significative et redoutable que celle des simples particuliers parce que leur amour-propre est stimulé par leurs préjugés de sang et « la hauteur de [leur] place qui [leur] donna ce vertige »[860]. De plus, alors que l'orgueil des roturiers est borné par l'image de leur insignifiance que leur renvoie autrui, la gloire des grands serait nourrie par les flatteurs qui « ne voudront que [leur] plaire et non pas [les] instruire, qui feront tout pour le plaisir de [leur] amour-propre, et rien pour le profit de [leur] raison »[861]. Pierre Nicole n'affirmait pas autre chose dans ses *Essais de morale*[862]. Même si la supériorité hiérarchique n'induit pas en elle-même l'amoralité, elle y

---

Pour une analyse plus détaillée des usages du pouvoir politique dans *Le Prince travesti,* se référer notamment à la communication de MASON, Sheila, « Le pouvoir monarchique dans *Le Prince travesti* », dans *Marivaux subversif ?,* Paris, Desjonquères, 2003 ; pp.312-319.

[856] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, p.144.

[857] MARIVAUX, *L'Education d'un prince,* dialogue édité pour la première fois dans le second volume du *Mercure* de décembre 1754, in *Journaux et Œuvres diverses,* édition de Deloffre et Gilot, pp.512-529.

[858] MARIVAUX, *L'Ile de la Raison,* acte II, scène VIII, p.222.

[859] MARIVAUX, *L'Indigent philosophe,* in *Journaux et Œuvres diverses,* septième feuille, p.323.

[860] MARIVAUX, *L'Education d'un prince,* p.521. Théophile en propose l'exemple de l'empereur Caïus. Pour un commentaire détaillé de cet ouvrage, voir notamment W. Pierre Jacoebée, *Op. Cit.,* pp.31-33.

[861] MARIVAUX, *Ibidem,* p.520.

[862] NICOLE, Pierre, *Des obligations et des difficultés de la vie des grands,* in *Essais de morale,* choix d'essais introduits et annotés par THIROUIN Laurent, Paris, PUF, 1999, 440p. ; chapitre IV, pp.229-230 :

> « L'inclination des hommes corrompus est de rapporter tout à eux, et de se rendre le centre de tout. C'est une tyrannie naturelle que le péché a gravée au plus profond de leur cœur. Mais les personnes de basse naissance ne peuvent pas facilement l'exercer, parce que les autres ne leur cèdent pas. Ils sont continuellement avertis par

prédispose donc certainement car elle favorise l'extension de la vanité, véritable origine de l'inhumanité.

Aussi le degré d'indifférence à la morale manifestée par les personnages de *L'Ile des Esclaves* varie-t-il significativement en fonction de leur degré d'amour-propre. La palme, en ce domaine, devrait être décernée à Iphicrate. Le seul à fournir des exemples de maltraitance physique, ce personnage s'idolâtre littéralement. Dans la seule scène d'exposition, on note dans ses diverses répliques et tirades pas moins de vingt et une occurrences renvoyant à sa personne : treize « je », quatre « moi », un pronom réfléchi « me », deux emplois de l'adjectif « mon » et un du possessif « ma ». Il faudrait y ajouter les dix-sept variantes du pronom « nous »[863]qu'il emploie car, par leur biais, il noie pour ainsi dire l'individualité d'Arlequin dans la sienne : il se l'amalgame pour ne prendre en compte que ses seuls intérêts. En fait, il ne s'adresse véritablement à son destinataire qu'à quinze reprises[864]. Encore faut-il préciser qu'à cinq[865] d'entre elles, c'est pour lui donner des ordres et donc pour borner l'autonomie d'Arlequin à la satisfaction de son vouloir ! Iphicrate est à tel point imbu de sa personne qu'il ne *voit* littéralement pas son allocutaire. L'inconscience cruelle de certaines des questions qu'il lui pose achève de l'attester :

> « Mais je suis en danger de perdre la liberté et peut-être la vie :
> Arlequin, cela ne suffit-il pas pour me plaindre ? »[866].

Singulière ironie de cet appel à la compassion : voilà que l'esclave est supposé consoler son oppresseur du risque de partager la condition qu'il lui a antérieurement fait subir ! L'aveuglement d'Iphicrate à toute autre souffrance que la sienne semble incommensurable. Pas plus lui qu'Euphrosine ne prennent véritablement conscience du mal qu'ils ont pu causer à Arlequin et à Cléanthis avant le dénouement. Tout au long de la pièce, ils se perçoivent comme des victimes absolues et se complaisent dans l'exaltation de leur douleur[867]. Le

---

> la résistance que l'on fait à leurs désirs, que les autres hommes ne sont pas faits pour eux. Il en est tout au contraire des Grands, et principalement de ceux qui le sont par leur naissance. Cette grandeur fait que dès leur jeunesse ils sont accoutumés à voir que tout le monde leur cède et se rend à leurs inclinations, et cela leur persuade insensiblement que tous ces gens, qui leur témoignent tant de déférence et tant de respects, ne sont nés que pour eux, et pour contribuer, ou à leur divertissement, ou à leur grandeur ».

[863] En plus des huit occurrences du pronom « nous », il y a trois dérivés explicites – un « nos », un « notre » et un « nôtres »- et six implicites correspondant à la première personne du pluriel de l'impératif présent : « ne perdons pas de temps », « ne négligeons rien », « marchons », « hâtons-nous », « faisons ».

[864] On note six occurrences du pronom « tu », trois de pronom « te », un emploi du possessif « ton » et un de « ta ». Ajoutons à cela cinq recours à l'impératif présent.

[865] « Dis-moi », « suis-moi », (deux occurrences), « tiens », « parle donc ».

[866] MARIVAUX, *L'Ile des Esclaves,* scène I page 186.

[867]Voir les didascalies de la scène VI page 191 : « *Iphicrate et Euphrosine s'éloignent en faisant des gestes d'étonnement et de douleur ».*

comportement revanchard adopté par leurs anciens esclaves ne les incite pas à se remettre en cause : totalement incapables d'empathie, ils ne l'envisagent pas comme une conséquence de leurs actes passés mais se complaisent dans la victimisation[868]. La reconnaissance même de leurs travers, au milieu de l'apologue, est suspecte de facticité. La confusion[869] manifestée par Euphrosine en écoutant Cléanthis brosser son portrait émanerait davantage de sa crainte du ridicule que d'un début de contrition. Leur double *culpa mea* aux scènes IV et V s'avère surtout dicté par leur intérêt : Trivelin lui-même les a curieusement[870] incités à ces manifestations de « sincérité » stratégique[871]. Iphicrate et Euphrosine peinent à adopter une distance critique par rapport à leurs agissements. Leur égocentrisme entrave toutes velléités de remise en cause authentique : il les rend incapables de se jauger ou même de se porter mutuellement secours ! Bien qu'unis par leur noblesse de naissance et leur communauté de condition, ils ne paraissent en effet guère solidaires l'un avec l'autre. Significativement, ils ne se parlent jamais tout au long de la pièce[872] : ils ne s'inspirent aucun sentiment et ne se

---

Voir le champ lexical du désarroi et du désespoir qui parcourent leurs diverses répliques et tirades : Iphicrate : « malheureux » , « outragé » (scène I) ; Euphrosine : « hélas », « je ne sais où j'en suis », « souffrir » (scène III) ; Iphicrate : « me désespérer » (scène V) ; Euphrosine : « où suis-je ? » (scène VII) ; Euphrosine : « infortune », « malheur », « infortunée », « douleur », « sans asile et sans défense », « désespoir », « besoin de compassion » (scène VIII) ; Iphicrate : « je succombe », « je me meurs , « malheureux », « indignités […] souffertes », « mon affliction » (scène IX).

[868] La tirade de Cléanthis à la scène VIII révèle qu'elle se conçoit comme une héroïne tragique victime d'un « malheur » et d'une « infortune » incommensurables. A la scène IX, Iphicrate ne reconnaît artificieusement avoir « maltraité » Arlequin « sans trop de sujet » que pour relativiser immédiatement ses propos : il évoque les « défauts » dont il fallait le corriger et les multiples « bontés » qui compensaient la violence qu'il manifestait. Sa mauvaise foi l'incite ainsi à endosser le rôle du père sévère mais juste avec Arlequin qui ne s'en montre pas dupe.

[869] Trivelin signale « le petit embarras » que l'audition de Cléanthis donne à Euphrosine. Scène III, p. 188.

[870] Jean-Paul Schneider souligne pertinemment la complicité singulière que le chef des insulaires établit avec le couple des maîtres : Iphicrate et Euphrosine. Voir SCHNEIDER, Jean-Paul, « De quelques « silences de toutes couleurs » chez Marivaux : l'exemple de *L'Ile des Esclaves* et de *La Dispute* », in *Marivaux subversif ?,* pp.273-285. Consulter plus particulièrement les pages 276-278.

[871] Trivelin stimule curieusement le machiavélisme d'Euphrosine et Iphicrate. Il les incite à se reconnaître dans les portraits de Cléanthis et d'Arlequin non par sincérité véritable, mais par pure tactique : l'enjeu de semblable reconnaissance artificieuse est une amélioration plus rapide de leur situation, leur « délivrance » étant de toute façon acquise !

Voir notamment les répliques de Trivelin, scène IV, page 190 :

> « Si vous en convenez, cela contribuera à rendre votre condition meilleure ; je ne vous en dis pas davantage….On espérera que, vous étant reconnue, vous abjurerez un jour toutes ces folies qui font qu'on n'aime que soi, et qui ont distrait votre bon cœur d'une infinité d'attentions plus louables. Si au contraire vous ne convenez pas de ce qu'elle a dit, on vous regardera comme incorrigible, et cela reculera votre délivrance.
> [….]
> Déterminez-vous ; une liberté très prochaine est le prix de la vérité. Allons, ne ressemblez-vous pas au portrait qu'on en a fait ? ».

[872] J'entends par là qu'aucun dialogue suivi ne les unit. Iphicrate et Euphrosine ne se retrouvent jamais seuls sur scène. C'est à peine si Iphicrate adresse la parole à Euphrosine une fois, au dénouement, pour l'inciter d'ailleurs à rectifier ses propos : « «Dites plutôt : quel exemple pour nous ! Madame, vous m'en voyez pénétré ». (Scène X page 194.

témoignent pas la plus petite vétille d'intérêt[873]. Ainsi, tout à son désir de persuader Arlequin de l'aider à s'affranchir, Iphicrate ne se montre nullement soucieux du sort d'Euphrosine :

> « Va, tu n'es qu'un ingrat au lieu de me secourir ici, de partager mon affliction, de montrer à tes camarades l'exemple d'un attachement qui les eût touchés, qui les eût engagés peut-être à renoncer à leur coutume ou à m'en affranchir, et qui m'eût pénétré moi-même de la plus vive reconnaissance »[874].

Le second terme de l'alternative envisagée par Iphicrate dissipe tout mirage philanthropique : le gentilhomme ne se soucie que de son propre salut. Il n'a cure du sort de l'autre, que cet autre ait été son esclave ou qu'il soit un de ses pairs.

La condition sociale des maîtres n'est évidemment pas étrangère à leur égoïsme si foncier. Iphicrate et Euphrosine sont agis par des modèles sociaux intérieurs qui les poussent à hypertrophier leur moi proportionnellement à leur naissance. Dans sa tentative de se disculper aux yeux de Trivelin, la jeune femme allègue justement son « rang »[875] et fait ainsi écho aux commentaires précédents de son destinataire :

> « Comme vous êtes d'un sexe naturellement assez faible, [….] vous avez dû céder plus facilement qu'un homme aux exemples de hauteur, de mépris er de dureté qu'on vous a donnés chez vous contre [les] pareils [d'Arlequin et Cléanthis] »[876].

Trivelin met en relief le conditionnement à l'amoralité par la gloire que procurent les préjugés de sang. Mais il présuppose aussi la facilité du sexe féminin à se laisser entraîner au mal par excès d'orgueil.

Pour misogyne que paraisse cette posture au lecteur moderne, il faut reconnaître qu'elle donne relativement prise sur le texte de *L'Ile des Esclaves.* Sa pertinence est d'emblée confirmée par la réaction de Cléanthis aux propos du chef des Insulaires :

> « Oh ! tenez, tout cela est trop savant pour moi, je n'y comprends rien ; j'irai le grand chemin, je pèserai comme elle pesait ; ce qui viendra, nous le prendrons.
>
> […..]

[873] Euphrosine ne manifeste une conscience de l'existence d'Iphicrate qu'au moment où Cléanthis lui apprend l'amour d'Arlequin-Iphicrate (Scène VII page 192). Elle atteste ainsi que la seule identité qu'elle puisse lui reconnaître est celle de chevalier servant potentiel. Dans son optique, il ne peut exister que par rapport à elle. A défaut, elle ne le voit pas.
[874] *L'Ile des Esclaves,* scène IX, page 193.
[875] Elle le fait d'ailleurs d'une manière qui manifeste tout l'orgueil que lui procure sa naissance ! « *On* est d'un certain rang », décrète-t-elle fort précieusement. Voir scène IV, page 190.
[876] *L'Ile des Esclaves,* scène III, page 188.

> Vous parlez de son sexe ; elle a le défaut d'être faible, je lui en offre autant ; je n'ai pas la vertu d'être forte. S'il faut que j'excuse toutes ses mauvaises manières à mon égard, il faudra donc qu'elle excuse aussi la rancune que j'en ai contre elle ; car je suis femme autant qu'elle, moi. Voyons, qui est-ce qui décidera ? Ne suis-je pas la maîtresse une fois ? Eh bien, qu'elle commence toujours par excuser ma rancune ; et puis, moi, je lui pardonnerai, quand je pourrai, ce qu'elle m'a fait : qu'elle attende ! »[877].

Le discours de Cléanthis s'avère rétrospectivement programmatique de ses actes. Malgré leur communauté de condition sociale, sa divergence de conduite avec Arlequin avaliserait l'existence d'une corrélation entre l'identité sexuelle et l'entraînement au mal par l'amour-propre bafoué. Arlequin se montre nettement plus charitable avec Iphicrate que Cléanthis avec Euphrosine. Une simple lecture cursive des scènes symétriques où ils brossent le portrait satyrique de leurs maîtres respectifs l'atteste sans nul doute possible. La critique d'Arlequin reste impersonnelle[878] : il se contente d'une « ébauche »[879] et manifeste, par sa concision, son souci de ménager les sentiments d'Iphicrate qu'il disculpe implicitement, en révélant qu'il est agi par le prototype du petit-maître. A son exact rebours, Cléanthis se délecte dans la dérision des travers d'Euphrosine[880]. L'intervention répétée de chef des insulaires[881] lui-même est impuissante à endiguer le flux fielleux des portraits en action, esquissés par cette nouvelle Célimène. Faut-il en conclure que, par l'association de l'orgueil et de l'entraînement au mal à la femme, Trivelin et Cléanthis exprimeraient la conviction intime de leur créateur ?

« Dans la perspective eschatologique d'une histoire chrétienne du monde, la femme, par tradition associée au péché, incarne naturellement ce travers, cette déviance maléfique et

---

[877] *Idem.*

[878] *L'Ile des Esclaves,* scène V, pp.190-192 ; tirade d'Arlequin :

> « Eh bien, je vous en offre autant ; ce pauvre jeune garçon n'en fournira pas davantage : extravagance et misère, voilà son paquet ; n'est-ce pas là de belles guenilles pour les étaler ? Etourdi par nature, / étourdi par singerie, parce que les femmes les aiment comme cela ; un dissipe-tout ; vilain quand il faut être libéral, libéral quand il faut être vilain ; bon emprunteur, mauvais payeur ; honteux d'être sage, glorieux d'être fou ; un petit brin moqueur des bonnes gens ; un petit brin hâbleur : avec tout plein de maîtresses qu'il ne connaît pas ; voilà mon homme. Est-ce la peine d'en tirer le portrait ? (*A Iphicrate.*) Non, je n'en ferai rien, mon ami, ne crains rien ».

[879] *Ibidem,* réplique de Trivelin.

[880] *L'Ile des Esclaves,* scène III, pp.188-189.

[881] *Ibidem,* scène III, p.189 ; répliques de Trivelin :

1) « En voilà donc assez pour à présent ».

2) « Cela suffit, Euphrosine ; promenez-vous un moment à quelques pas de nous, parce que j'ai quelque chose à lui dire : elle ira vous rejoindre ensuite ».

3) « Mais je vous ai priée de nous laisser ».

tragique »[882] et l'on sait, depuis l'intéressante communication d'André Blanc, l'importance de la dimension parabolique de *L'Ile des Esclaves.* Cependant Marivaux ne me paraît pas totalement adhérer à cette représentation stéréotypée de la Femme. Il n'est pas évident qu'Euphrosine éclipse Iphicrate en vanité, et donc en nuisance. Le contraire serait plus aisé à démontrer. De plus, même si la majeure partie des femmes que campe notre dramaturge rivalisent en coquetterie et en arrogance, certaines d'entre elles incarnent réciproquement la modestie et l'authenticité comme la Marquise de *L'Heureux Stratagème* ou Angélique dans *L'Epreuve.* Cette dernière pièce n'illustre-t-elle d'ailleurs pas l'insanité et le danger des lieux communs égrenés sur l'éternel féminin ? Rien ne discrédite mieux les *topoï* déterminant les préventions de Lucidor que l'issue des épreuves infligées à Angélique !

L'extension corrélative de la vanité et de l'amoralité est certes favorisée par la féminité comme par la richesse, mais elle n'en dérive pas automatiquement. L'orgueil ne rend indifférent à la morale que si le sujet se révèle incapable de dissocier son être de ce que le hasard l'a fait naître. C'est à cette aune que devrait être appréhendée la morale conclusive énoncée par Trivelin : « La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous »[883]. Qu'elle soit sociale ou sexuelle, la différence des conditions serait nécessaire à l'évaluation de l'envergure morale de chacun. Pour dominer leur orgueil et devenir humains, Iphicrate et Euphrosine ont dû modifier leur perception de leur position sociale. La considérant comme due, ils s'en autorisaient pour accabler de leur superbe les malheureux qui ployaient sous leur joug. Toutefois ce n'est pas seulement le fait de mesurer sa précarité qui leur a appris le devoir de fraternité impliquée par leur supériorité hiérarchique ; c'est surtout la modification des conduites sociales enclenchée par Arlequin.

Curieusement, son homonyme du *Prince travesti* résume son évolution intérieure. Par son refus de se laisser corrompre par Frédéric, il acquiert la capacité de lui imposer son vouloir. Il abuse alors subrepticement de sa promotion sociale inespérée mais la stimulation de sa compassion ne tarde pas à tarir son arrogance :

> ARLEQUIN : « Oh ! tout bellement ; pendant que je suis Frédéric, je veux profiter un petit brin de ma seigneurie. Quand j'étais Arlequin, vous faisiez le gros dos avec moi ; à cette heure que c'est vous qui l'êtes, je veux prendre ma revanche.
>
> FRÉDÉRIC *soupire* : Ah ! je suis perdu !

[882] TEYSSANDIER, Bernard, *Op. Cit.,* p.41.
[883] MARIVAUX, *L'Ile des Esclaves,* scène XI, p.195.

> ARLEQUIN *à part* : Il me fait pitié. (*Haut.*) Allons consolez-vous ; je suis las d'être glorieux, cela est trop sot ; il n'y a que vous qui puissiez vous accoutumer à cela. Ajustons-nous »[884].

L'intrigue de *L'Ile des Esclaves* est contenue en germe dans cette séquence du *Prince travesti.* La pitié retourne les situations en déterminant la mutation psychologique des personnages. Ebranlé jusqu'aux tréfonds de son être par la supplique d'Euphrosine, l'esclave en est resté pantois. Sa culpabilité a ranimé son humanité. Retrouvant la capacité de se condamner, il substitue le besoin de s'estimer au vertige de puissance. L'évolution d'Arlequin prouve ainsi que « l'humain, comme l'affirmera Lévinas avec force, c'est le retour […] à la mauvaise conscience, à sa possibilité de redouter l'injustice plus que la mort, de préférer l'injustice subie à l'injustice commise et ce qui justifie l'être à ce qui l'assure »[885]. Arlequin grandit lorsqu'il accepte de s'oublier ; il force l'admiration d'Iphicrate à partir du moment où il gagne ses droits à sa propre estime. Il lui restitue son pouvoir et encourt le risque de souffrir pour se sentir digne d'exister. Il lui rend ses vêtements et s'engage à quitter l'île en sa compagnie ; de la sorte, il renonce à se préserver et semble s'exposer à l'ingratitude d'Iphicrate alors que, en réalité, il en réduirait l'éventualité. Comme le dit Monsieur Orgon dans *Le Jeu de l'amour et du hasard,* « dans ce monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez »[886]. L'ombre chrétienne du Christ et l'ombre païenne de Diogène se dessinent en filigrane : seule la démesure dans la perfection morale peut frapper, et donc sauver. A celui qui « lui demandait comment repousser un ennemi », l'ascète *kunique* répondit : « sois aimable et bon avec lui »[887].

Si Diogène préconise cette conduite par tactique, Arlequin l'adopte toutefois sous l'impulsion d'un élan intérieur irrépressible. Son renoncement à la logique individualiste transforme corrélativement sa représentation de l'autre : Iphicrate cesse de lui apparaître comme un adversaire ou un moyen. Le respectant pour son humanité, il en ressuscite la conscience dans son cœur. Initiant une réaction à la chaîne : son humilité ébranle l'égocentrisme des autres[888]. Les confondant par l'exemple de sa charité, il motive leur retour

[884] MARIVAUX, *Le Prince travesti,* acte I, scène XIII, p.139.
[885] LEVINAS, Emmanuel, *Entre nous : essais sur le penser-à-l'autre,* Paris, Grasset, 1991, 253p. ; p.159.
[886] MARIVAUX, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard,* acte I, scène II, page 276 ; in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.274-292.
[887] *Gnomol. Vat.,* 187, in PAQUET Léonce, *Les Cyniques grecs : fragments et témoignages,* Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, classiques de la philosophie, 1992 ; chapitre 2 : « Diogène », témoignage 172, p.109.
[888] Voir NEGREL, Eric, « Marivaux utopiste : Du monde renversé à la rhétorique des passions », in *Marivaux subversif ?,* pp.320-333 ; p.332 :

> « Les « cours d'humanité » que proposent les « îles » marivaudiennes consistent en un double parcours, en une double mise à distance : du sujet par rapport à lui-même et du sujet par rapport à autrui. Les maîtres de L'Ile des Esclaves, les Européens de

sur eux-mêmes et la réforme de leur éthique. La substitution de l'amour du prochain à l'amour propre favoriserait ainsi l'apprentissage d'une juste distance à conserver avec soi-même, condition déterminante, selon Marivaux, pour se défaire des déterminismes sociaux.

Mais, plus profondément, l'intrigue de *L'Ile des Esclaves* dévoile aussi et surtout l'impossibilité de démontrer la nécessité de la morale à la raison. Nous l'avons vu : Iphicrate et Euphrosine n'ont nullement tiré la leçon de leur esclavage ; ils n'ont pas remis en cause leurs actes passés car la morale ne se prouve pas, elle se ressent. Ce n'est pas une décision de l'esprit ; c'est une impulsion du cœur. Arlequin lui-même n'a réellement abandonné la tentation du cynisme que pour avoir été ému par Euphrosine. Significativement, c'est en sollicitant son « cœur » qu'elle en a ranimé la conscience. L'apologue marivaudien représente ainsi un glissement du registre de la pensée au registre de l'émotion. Resté seul sur scène, Arlequin demeure « abattu, les bras abaissés et comme immobile ». Ces didascalies traduisent éloquemment son renoncement à l'arrivisme. Bloqué en plein mirage ascensionnel par sa propre impuissance à fouler l'autre au pied, Arlequin « perd la parole »[889] parce que, en anesthésiant sa pensée, sa sensibilité annihile les calculs sordides de l'intérêt provisoire. Entraînés par son exemple autant que par leurs cœurs, les autres ont font autant….ou presque.

A l'image de leur hiérarchie dans l'amoralité et l'amour propre s'affirme leur inégale capacité d'émotion. Eclipsant celle du *typo fisso*, la lucidité de Cléanthis sur la psychologie des maîtres bride sa sensibilité mais, son cœur l'entraînant, elle éclate en sanglots. Son épanchement, dont témoigne Arlequin[890] et qu'elle confirme elle-même[891], me semble produit par son incapacité de nuisance autant que par la prescience de leur duperie. Les pleurs d'Iphicrate me paraissent, à l'inverse, toutes rhétoriques : en confessant qu'il ne « saurai[t les] retenir », il hyperboliserait sa « confusion »[892] pour mieux manifester sa reconnaissance à son interlocuteur. Quant à Euphrosine, elle ne s'apitoie décidément que sur son sort. Destinées à fléchir Cléanthis, les larmes stratégiques qu'elle épand à sa dernière entrée sur scène expriment son amour propre incommensurable : Euphrosine « gémi[t] »[893] pour éviter d'épouser Arlequin. La communion de tous dans l'émotion ne lui coûte, en revanche, pas la

l'Ile de la Raison vivent une crise d'identité : ils se détachent de leur moi, qui était à la fois le sujet et l'objet de la passion, des valeurs qui le constituaient, qui les éblouissaient et fondaient leur « démence » despotique. L'humilité amène chacun à reconnaître ses errances et ses folies, elle amène le sujet à rompre l'illusion dans laquelle il s'était enfermé, et donc à vivre sur le mode du déchirement, sur le mode du conflit son rapport au passionnel. L'humilité « dessille les yeux » comme dit la Comtesse et permet de voir l'autre en moi, l'autre dans ce qui fait sa singularité ».

[889] MARIVAUX, *L'Ile des Esclaves,* scène VIII, p.193 pour la scène d'Arlequin et d'Euphrosine.
[890] *Ibidem,* scène X, p.194 ; réplique d'Arlequin : « [….] voici qu'elle pleure ».
[891] *Ibidem,* réplique de Cléanthis : « Il est vrai que je pleure ».
[892] Scène IX, p.194.
[893] Voir la réplique de Cléanthis, scène X, p.194 : «[…] je n'ai que faire de vous entendre gémir. »

moindre larme. Dernier personnage à se laisser toucher, elle s'en tient à une tristesse et à un attendrissement de bon aloi.

- **Sources de l'amoralité féminine : l'inégalité sociale ou l'humaine volonté de puissance ?**

*L'Ile des Esclaves* témoigne qu'Euphrosine et Cléanthis se laissent plus aisément entraîner au mal ; elle révèle leur plus grande résistance à l'émotion. Plutôt que d'inculper leur sécheresse et le cynisme ontologiques des femmes, nos dramaturges examinent toutefois la corrélation éventuelle entre leur position subalterne dans la société et leur conditionnement compensatoire à l'amoralité.

La 82ème section des *Amusements sérieux et comiques*[894] de Dufresny s'ouvre sur une question faussement naïve: « Je voudrois bien sçavoir pourquoy il est plus honteux à un sexe qu'à l'autre de succomber à l'amour »[895] ? Le moraliste feint l'étonnement face à la divergence d'appréhension des infidélités masculines et féminines par la société avant de déléguer à son Siamois la condamnation virulente de cette conjoncture :

> « Il faut bien, dit-il aux hommes, que vous vous sentiez plus foibles que vos femmes, puisque vous voulez qu'elles vous pardonnent tout, lorsque vous ne leur pardonnez rien.
> Il semble, continuë-t-il, qu'aussi-tôt que vous avez acquis une femme par Contrat, il luy doive suffire d'être tout à vous, sans qu'elle ose vouloir que vous soyez tout à elle quelle tyrannie aux hommes, d'avoir ainsi usurpé le droit d'être infideles impunément ! »[896]

Sous le masque lucide parce qu'étranger de son pseudo Siamois, Dufresny tourne les hommes de son temps en dérision. Les assimilant implicitement à des bourreaux, il décrypte le fonctionnement de leur mentalité machiste qui justifie l'oppression subie par les femmes par la présupposition de leur réification. Inférieures aux hommes puisqu'assimilables à leurs possessions, les femmes ne sauraient jouir des mêmes droits et donc prétendre être jugées de la même manière. Cette situation inique tarit l'ironie désabusée du moraliste qui criera alors la révolte que lui inspirent la « tyrannie », « l'usurpation » et « l'impunité » masculines.

[894] DUFRESNY, Charles Rivière, *Amusemens sérieux et comiques,* texte présenté et annoté par John Dunkley, Torkey, Devon, University of Exeter, 1976, XXIV-98p.
[895] DUFRESNY, *Ibidem,* page 18.
[896] DUFRESNY, *Op. Cit.,* p.18.

Marivaux se fait l'écho de la colère exprimée par son prédécesseur dans ses *Journaux* et une de ses pièces les moins connues : *La Colonie*[897]. Dans la cinquième feuille de son *Cabinet du Philosophe*, il met ainsi en scène des femmes qui élaborent un virulent réquisitoire destiné à dévoiler les vicissitudes de leur condition. Dans le prolongement des réflexions de Dufresny, ces dernières détaillent avec complaisance, notamment, les manifestations d'iniquité sociale dans l'appréhension de l'inconstance des conjoints. Alors que les femmes sont inculpées outrancièrement[898]par la communauté, les hommes ne sont pas seulement disculpés mais applaudis et encouragés à exhiber leur libertinage[899]. La législation de l'époque confirme la démesure des sanctions infligées uniquement aux femmes en cas d'infidélité : dans l'article « Adultère » de son *Dictionnaire de droit et de pratique*[900], Ferrière précise que les femmes de basse condition sont fouettées tandis que les autres sont condamnées à la réclusion dans un

---

[897] MARIVAUX, *La Colonie,* comédie en un acte imprimée dans le *Mercure* de juin 1750 et probablement jouée dans quelques théâtres de société, in *Théâtre complet,* pp.261-273.Cette pièce résulte du remaniement d'une œuvre antécédente, *La Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes,* comédie en trois actes représentée une seule et unique fois le 8 juin 1729. Le texte de cette dernière pièce est perdu. Il ne nous en reste guère que l'analyse publiée par le *Mercure* dans sa livraison de juin 1729 et le texte du *Divertissement* final qui figure dans les *Recueils de Divertissements de Nouveau Théâtre Italien* de Mouret.

[898] MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe,* 5ème feuille, in *JOD,* p.376 :

> « Une femme se comporte mal ; elle a des amants ; elle trahit la fidélité conjugale. Point de quartier pour elle : on l'enferme, on la séquestre, on la réduit à une vie dure et frugale, on la déshonore et elle le mérite ».

Dans la note 130 de leur édition des *Journaux,* Deloffre et Gilot soulignent la vérité historique de l'inculpation outrancière des femmes du XVIIIème siècle pour infidélité. Ils renvoient à l'article « Adultère » du *Dictionnaire de droit et de pratique* élaboré par de Ferrière pour les détails juridiques et font référence à « des exemples de vengeance de maris particulièrement sévères » dont la plus frappante serait l'*Histoire de Silvie,* l'avant-dernière histoire des *Illustres Françaises,* de R. Challe.

[899] *Ibidem,* pp.376-377 :

> « Jetez les yeux sur un mari infidèle. Y a-t-il rien de plus effronté que son libertinage ? Prend-il quelques mesures pour le cacher à sa femme ? Eh ! qu'importe qu'elle le sache ? Il en sera quitte pour la voir pleurer. Le cachera-t-il à ses amis ? Ils n'en feront que rire. Aux indifférents ? Que lui diraient-ils ? N'est-il pas le maître de ses actions ? Ne lui est-il pas permis de corrompre les mœurs, et de donner des exemples de vice ? Bagatelle que tout cela.
>
> Mais sa femme est punie, encore une fois. Eh ! que lui fait-on, à lui ? Nous le demandons. Que lui en arrive-t-il ?
>
> Où sont les maris qu'on enferme, qu'on séquestre ? Sont-ils seulement déshonorés dans le monde ? Point du tout.
>
> Monsieur un tel est un homme qui se dérange, dira-t-on. Sa femme est aimable, sa maîtresse ne la vaut pas.
>
> [….] /
>
> Nous disons qu'on lui pardonne, à ce mari ; vraiment, qu'on ne s'en tient point là ! Comment donc ! son libertinage, ou plutôt sa galanterie le rend illustre ; elle en fait un héros qu'on est curieux de voir ; on se le montre au spectacle ; on épie le moment qu'il vous salue. Où est-il ? se dit-on ; il vient de paraître ; tenez, le voilà : c'est lui, c'est là ce fameux violateur de l'ordre.
>
> Aussi faut-il voir combien il se tient droit, les airs qu'il se donne, et avec quelle superbe confiance il produit son visage ».

[900] FERRIERE, Claude-Joseph de, *Dictionnaire de Droit et de Pratique, contenant l'explication des termes de Droit, d'Ordonnanace, de Coutumes & de Pratique,* seconde édition, revûë, corrigée et augmentée, tome premier, Paris, au Palais, chez Brunet fils, 1740, 1040p. ; article « Adultère », pp.73-79.

monastère pour deux ans ou à vie, au gré de leur époux, avec privation de dot[901]. Sans entrer dans ces détails présupposés connus, le personnage d'Arthénice réclame alors dans *La Colonie* la promulgation d'une loi qui rétablisse l'équité entre les conjoints : « toute infidélité déshonore une femme, je veux que l'homme soit traité de même »[902].

Extrêmement intéressante à étudier pour notre propos, cette comédie met en scène des femmes qui se rebellent contre les injustices qu'elles ont toujours subies. Représentantes de leurs consœurs, la noble Arthénice et l'artisane Mme Sorbin exigent le partage du pouvoir législatif avec leurs conjoints Timagène et M. Sorbin. Cependant leur aspiration à l'égalité se heurte à l'incrédulité er à la dérision masculine si bien qu'elles décident de faire sécession. Pour restaurer la paix, le philosophe Hermocrate feint de consentir à leurs demandes mais ce n'est que pour les prendre au piège de leurs préjugés d'ordre. En parfait Machiavel, il les divise pour régner. La pièce se termine toutefois sur la promesse qu' « on aura soin de [leurs] droits dans les usages qu'on va établir»[903].

Dans son œuvre, le dramaturge dépasse largement le débat sur l'inégalité sexuelle dans le jugement porté sur l'infidélité. Il dévoile que l'oppression insidieuse des femmes par les hommes s'inscrit dans le quotidien de leurs rapports. Arthénice et Mme Sorbin, dont l'original serait fourni par Dufresny[904], en détaillent diverses manifestations tout au long de la pièce.

---

[901]FERRIERE, *Ibidem,* p.76 :

> « Pour ce qui est des femmes convaincuës d'adultere, si elles sont de basse condition, elles sont condamnées au foüet, si elles sont d'une condition relevée, nous suivons l'Authentique, *sed hodie, cod. Ad Leg. Jul. De adulter.* dont nous avons rapporté la disposition sous le mot, *authentiquer une femme*.
> Ainsi, la femme adultere est en ce cas recluse en un Monastere, pour y demeurer en habit séculier, avec les Religieuses l'espace de deux ans ; & si son mari dans les deux ans ne la veut pas reprendre, elle doit être rasée & voilée pour demeurer toute sa vie dans le Monastere, privé de dot & de toutes les conventions matrimoniales, à la charge d'entretenir, par le mari, sa femme dans le Couvent. [….]Le mari, qui a convaincu sa femme d'adultere, gagne donc sa dot ».

Par ailleurs, « la peine de la femme adultere ne s'eteint point par la mort du mari qui l'en a accusée, [….], la femme peut être valablement poursuivie par les héritiers de son mari » ! Il s'agit donc bien d'un acharnement social et juridique. Voir FERRIERE, *Op. Cit.,* p.78.

[902] MARIVAUX, *La Colonie,* scène XVII, p.272.

[903] *Ibidem*, scène XVIII, p.273.

[904] La critique rapproche généralement *La Colonie* de Marivaux de *Lysistrata* d'Aristophane. Le personnage de l'artisane Mme Sorbin me paraît toutefois avoir pour modèle possible la Bourgeoise du *Puits de la Vérité.*
Dans sa nouvelle gauloise, Dufresny met en scène une sorte d'assemblée nationale réunie pour choisir sa souveraine : Francianne ou Glorieuse. Un débat contradictoire s'organise, confrontant les points de vue des partisans des deux princesses. Prenant la parole pour haranguer la foule, la Bourgeoise se lance dans une argumentation subtile. Tout en se prononçant pour Francianne en raison de son authenticité, elle reconnaît que l'élection de Glorieuse présenterait un avantage certain : « une Reine Glorieuse apprendroit à son mary à lui obéïr, & cela seroit d'un bon exemple pour les nôtres ». Cf. DUFRESNY, *Le Puits de la Vérité,* Paris, Barbin, 1699, 285p., harangue de la Bourgeoise, p.68.
Mme Sorbin –et Arthénice aussi d'ailleurs- se feront l'écho de ce même fantasme d'inversion de l'inégalité au profit des femmes dans *La Colonie.* Voir, par exemple, la réaction offusquée de Mme Sorbin à la soumission de sa fille, à la scène V pages 265-266 :

> MADAME SORBIN : Comment, soumise, petite âme de servante, jour de Dieu ! soumise, cela peut-il sortir de la bouche d'une femme ? Que je ne vous entende plus

Dès la scène d'exposition, l'élue de la noblesse signale à sa compagne que « voici Timagène et [son] mari qui passent sans les voir »[905] pour se rendre à la réunion où doit se décider l'organisation politique de la communauté insulaire. L'usage du présentatif combiné à celui d'une relative déterminative dans cette dernière réplique souligne que la distraction des deux hommes n'est pas anodine ; elle dévoile l'insignifiance fondamentale des femmes à leurs yeux. Le dialogue liminaire de la scène suivante le confirme :

> TIMAGENE : « Ah ! pardon, belle Arthénice, je ne vous croyais pas si près.
>
> MONSIEUR SORBIN : Qu'est-ce que c'est que tu veux, ma femme ? nous avons hâte.
>
> MADAME SORBIN : Eh ! là, là, tout bellement, je veux vous voir, Monsieur Sorbin, bonjour ; n'avez-vous rien à me communiquer, par hasard ou autrement ?
>
> MONSIEUR SORBIN : Non, que veux-tu que je te communique, si ce n'est le temps qu'il fait, ou l'heure qu'il est ? »[906]

Dans sa crudité brutale, la réplique initiale de Monsieur Sorbin révèle ce que la politesse galante du noble Timagène travestit : l'exclusion totale des femmes de la vie politique, voire de toute réflexion ou décision sérieuses[907]. Les hommes ne semblent prêter nulle valeur à leurs femmes. En tenant pour acquise l'impossibilité de communiquer à la sienne autre chose que « le temps qu'il fait ou l'heure qu'il est », Monsieur Sorbin présuppose son infériorité intellectuelle. Timagène abonde implicitement dans son sens : son apostrophe à sa maîtresse prouve que seul son physique la lui rend visible. Sans sa beauté, elle n'aurait eu que le néant en partage. Les hommes considèrent comme normal de marginaliser leurs femmes, de les réduire à « la bagatelle », de les vouer « à n'être [elles-mêmes] que la première de toutes les

---

> prononcer cette horreur-là, apprenez que nous nous révoltons. [….]/
> Prends-y garde avec ton Persinet ; si tu n'as pas de sentiments plus relevés, je te retranche du noble corps des femmes ; reste avec ma camarade et moi pour apprendre à considérer ton importance ; et surtout qu'on supprime ces larmes qui font confusion à ta mère, et qui rabaissent notre mérite ».

[905] *Op. Cit.,* scène I, p.264.

[906] *Op. Cit.,* scène II, p.264.

[907] Dans le même ordre d'idées, voir le dialogue liminaire de la scène XIII, p.270 :

> ARTHENICE : « Messieurs, daignez répondre à notre question ; vous allez faire des règlements pour la république, n'y travaillerons-nous pas de concert ? A quoi nous destinez-vous là-dessus ?
> HERMOCRATE : A rien, comme à l'ordinaire.
> UN AUTRE HOMME : C'est-à-dire à vous marier quand vous serez filles, à obéir à vos maris quand vous serez femmes, et à veiller sur votre maison : on ne saurait vous ôter cela, c'est votre lot ».

bagatelles »[908]. Comme le précise Verrhoeff qui analyse la transformation du dialogue en quiproquo, ils demeurent totalement inconscients de leur injustice et peinent à deviner et à comprendre l'objet des récriminations féminines. Les questions narquoises d'Arthénice et de Mme Sorbin les interloquent ; la possibilité qu'une femme puisse promulguer des lois ou représenter le peuple ne les effleure pas. Les hommes sont persuadés que leur hégémonie n'est pas à conquérir ; elle va de soi. « Aussi, pour engager la lutte contre un état de choses si évident, si *naturel,* il faudra expliciter [sic], expliquer à l'adversaire masculin le problème, dont il *ignore*, dans les deux sens du terme, la réalité »[909].

Non content d'éclairer les manifestations d'oppression des femmes, Marivaux réfléchit à leurs implications. Dans une scène cruciale[910]de *La Colonie*, il délègue le personnage d'Arthénice pour rendre perceptible la corrélation de leur condition avec leur comportement social. L'élue de la noblesse introduit son réquisitoire en exprimant le dessein de « retracer [à ses compagnes] une vive image de l'abaissement où [elles ont] langui jusqu'à ce jour »[911]. La liaison établie entre « l'abaissement » des femmes et leur langueur me paraît significative. Arthénice développe l'idée intéressante que le postulat d'infériorité des femmes est si fortement ancré qu'elles finissent par l'entériner elles-mêmes :

> ARTHENICE : « Dans l'arrangement des affaires, il est décidé que nous n'avons pas le sens commun, mais tellement décidé que cela va tout seul, et que nous n'en appelons pas nous-mêmes.
>
> UNE DES FEMMES : Hé ! Que voulez-vous ? On nous crie dès le berceau : ' Vous n'êtes capables de rien, ne vous mêlez de rien, vous n'êtes bonnes à rien qu'à être sages'. On l'a dit à nos mères qui l'ont cru, qui nous le répètent ; on en a les oreilles rebattues de ces mauvais propos ; nous sommes douces, la paresse s'en mêle, on nous mène comme des moutons »[912].

---

[908] *Op. Cit.,* scène IX, p.267.

[909] VERHOEFF, Han, *Marivaux ou le dialogue avec la femme : une psycholecture de ses comédies et de ses Journaux,* Orléans, Paradigme, 1994, p.197.

[910] Scène IX, pp.266-267.

[911] *La Colonie,* scène VII, page 266.

[912] *Ibidem,* scène IX, p.267.

Le caractère « moutonnier » des femmes a déjà été évoqué dans la harangue de la Bourgeoise du *Puits de la vérité* de Dufresny :

> « Vous sçaurez que nous autres femmes ressemblons à un troupeau de moutons, ce que l'un fait l'autre le veut faire aussi, / quand le premier saute un fossé, les autres le suivent, deussent-elles se rompre le col »

DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Puits de la Vérité : nouvelle gauloise,* Paris, Claude Barbin, 1699, 285p. , pp.68-69.

Conditionnées pour se mésestimer, les femmes subissent un véritable endoctrinement à la passivité. Elles finissent par se concevoir comme des objets[913], renoncent à être et à développer leurs aptitudes valorisantes[914]. Plus grave encore, l'ennui et la certitude de ne pouvoir exister indépendamment du vouloir masculin les incitent à faire de la séduction leur préoccupation première :

> ARTHENICE : « [….] nous nous entêtons du vil honneur de leur plaire, et […] nous nous amusons bonnement à être coquettes, car nous le sommes, il en faut convenir.
>
> […..]
>
> Quand je songe à tout le génie, toute la sagacité, toute l'intelligence que chacune de nous y met en se jouant, et que nous ne pouvons mettre que là, cela est immense ; il y entre plus de profondeur d'esprit qu'il n'en faudrait pour gouverner deux mondes comme le nôtre, et tant d'esprit en pure perte »[915].

Dans sa tirade, Arthénice semble sous-entendre que la coquetterie « amuse » les femmes au double sens du terme : elle garantit l'écoulement du temps qu'éternise leur oisiveté obligée, elle permet la transformation de l'homme en source de divertissements et favorise ainsi la satisfaction de leur sadisme revanchard. La pratique de la coquetterie procure à la femme l'unique chance de récupérer le pouvoir que sa condition lui ôte. Arthénice le souligne à maintes reprises : les femmes y sont acculées, leur société sexiste ne leur laisse ni le choix des moyens ni celui des fins. Méprisées par principe et donc inexploitées, les capacités intellectuelles féminines se dévoient pour servir leur duplicité. Au terme du XVIIe siècle, Dufresny déplorait déjà cette même conjoncture dans ses *Amusenmens* :

> « Une jeune personne qui n'a d'autre patrimoine que l'esperance de plaire, est bien embarrasée quel parti prendre / pour réüssir dans le monde : est-elle simple ? on s'en dégoûte ; prude, on la fuit ; coquette, on l'abandonne : pour bien faire, il faudroit qu'elle fût prude, simple & coquette tout ensemble ; la simplicité attire, la coquetterie amuse, & la pruderie retient »[916].

---

[913] « On *nous* mène comme des moutons ». C'est moi qui souligne.

[914] Voir la tirade d'Arthénice, scène IX, p.267 :

> « […] c'est à filer, c'est à la quenouille, c'est à l'économie de leur maison, c'est au misérable tracas d'un ménage, enfin c'est à faire des nœuds que ces messieurs nous condamnent ».

[915] *La Colonie,* scène IX, page 268.

[916] DUFRESNY, Charles Rivière, *Amusemens sérieux & comiques,* « Amusement sixième : les Promenades », p.19.

Les femmes seraient vouées à l'hypocrisie par les vicissitudes de leur condition. Marivaux rejoindra son prédécesseur tout en explicitant la posture de son héroïne dans la cinquième feuille de son *Cabinet du philosophe* :

> « Nous accusons les femmes d'être coquettes, d'être fourbes et méchantes. Laissons-les parler là-dessus.
> Si notre coquetterie est un défaut, tyrans que vous êtes (nous diraient-elles), qui devons-nous en accuser que les hommes ?
> Nous avez-vous laissé d'autres ressources que le misérable emploi de vous plaire ?
> Nous sommes méchantes, dites-vous ? Osez-vous nous le reprocher ? Dans la triste privation de toute autorité où vous nous tenez, de tout exercice qui nous occupe, de tout moyen de nous faire craindre comme on vous craint, n'a-t-il pas fallu qu'à force d'esprit et d'industrie, nous nous dédommageassions/ des torts que nous fait votre tyrannie ? Ne sommes-nous pas vos prisonnières ; et n'êtes-vous pas nos geôliers ? Dans cet état, que nous reste-t-il que la ruse ? Que nous reste-t-il, qu'un courage impuissant, que vous réduisez à la honteuse nécessité de devenir finesse ? Notre malice n'est que le fruit de la dépendance où nous sommes. Notre coquetterie fait tout notre bien. Nous n'avons point d'autre fortune que de trouver grâce devant vos yeux. Nos propres parents ne se défont de nous qu'à ce prix-là ; il faut vous plaire, ou vieillir ignorées dans leurs maisons : nous n'échappons à votre oubli, à vos mépris, que par ce moyen ; nous ne sortons du néant, nous ne saurions vous tenir en respect, faire figure, être quelque chose, qu'en nous faisant l'affront de substituer une industrie humiliante, et quelquefois des vices, à la place des qualités, des vertus que nous avons, dont vous ne faites rien, et que vous tenez captives »[917].

Le réquisitoire que Marivaux prête aux femmes me semble suffisamment éloquent en lui-même pour nécessiter plus amples commentaires. Je voudrais juste signaler l'origine probable d'une conscience si fine du lien qui existe entre la condition féminine et leur cynisme comportemental : le salon, les écrits et jusqu'à la personne de la Marquise de Lambert.

[917] MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe,* cinquième feuille, in *JOD,* pp.377-378.

Publiés pour la première fois en 1729, c'est-à-dire l'année même où fut représentée la première version de *La Colonie, L'Avis d'une mère à sa fille* et les *Réflexions sur les femmes* condensent les arguments que Marivaux développe. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir les passages suivants :

> « Rien n'est donc si mal entendu que l'éducation qu'on donne aux jeunes personnes. On les destine à plaire ; on ne leur donne des leçons que pour les agréments ; on fortifie leur amour propre ; on les livre à la mollesse, au monde et aux fausses opinions ; on ne leur donne jamais des leçons de vertus ni de force. Il y a une injustice, ou plutôt une folie à croire qu'une pareille éducation ne tourne pas contre elle. »[918]
>
> « Nous gâtons toutes les dispositions que leur a données la nature ; nous commençons par négliger leur éducation ; nous n'occupons leur esprit à rien de solide, et le cœur en profite : nous les destinons à plaire, et elles ne nous plaisent que par leurs grâces, ou par leurs vices. »[919]
>
> « Que voulez-vous de nous ? Vous souhaitez tous de /vous unir à des personnes estimables, d'un esprit aimable et d'un cœur droit ; permettez-leur donc l'usage des choses qui perfectionnent la raison. Ne voulez-vous que des grâces qui favorisent le plaisir ? ne vous plaignez donc pas si les femmes étendent un peu l'usage de leurs charmes »[920].
>
> « [Les hommes] veulent profiter des foiblesses des personnes aimables : ils ne feroient rien de leurs vertus ; ils n'aiment point à estimer ; ils aiment mieux être amusés par des personnes peu estimables, que d'être forcés d'admirer des personnes vertueuses. »[921]

L'influence exercée sur Marivaux par la Marquise se révèle dans *La Colonie* par son incarnation sous les traits d'Arthénice. Selon Roger Marchal, « la condition, la psychologie, les idées, les habitudes langagières [de ce personnage] évoquent Mme de Lambert, à qui Marivaux avait rendu un vibrant hommage dans *la Vie de Marianne,* et dont les œuvres

[918] Madame de LAMBERT, (Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles), *Avis d'une mère à sa fille,* Paris, Librairie française et étrangère, 1828, 182p. ; p.3.
[919] Madame de LAMBERT, *Réflexions sur les femmes,* p.126.
[920] Madame de LAMBERT, *Ibidem,* p.129.
[921] Madame de LAMBERT, *Avis d'une mère à sa fille,* p.69.

venaient d'être rééditées à Lausanne et à Paris, en 1747 et 1748 »[922]. La comparaison de leurs écrits confirme la filiation spirituelle de notre auteur. Comme le résume Marchal dans sa thèse, « Marivaux [….] semble avoir emprunté à la marquise le vocabulaire et le ton de son plaidoyer ; en outre, il la suit de près dans son raisonnement. Comme elle, il estime scandaleux que la vertu des femmes puisse être rebutante. Comme il en a l'habitude, il illustre l'expression pudique de Mme de Lambert, 'des personnes peu estimables', par une gradation impressionnante de termes qui montrent comment la femme est contrainte de se dédommager par la méchanceté, la ruse, la finesse, la coquetterie, l'industrie humiliante, le vice.»[923]. Pour Marivaux comme pour la Marquise, la superficialité de l'éducation donnée aux femmes les voue à faire commerce de leurs charmes. Fruit de leur intelligence dévoyée à force d'être inemployée, la coquetterie et la duplicité sont leurs seuls moyens de survie dans un monde qui les nie[924]. Au lieu de les inculper pour leur usage, au lieu d'incriminer leur prétendue corruption naturelle, il faudrait s'en prendre à leurs bourreaux, les hommes[925], et réformer la société pour leur laisser le choix d'être autre.

### c. *Amoralité des Institutions*

[922] MARCHAL, Roger, « Le souvenir de la marquise de Lambert dans *La Colonie »,* in *Revue Marivaux,* n°2, Publications de la Société Marivaux, mai 1992, pp.38-48**,** p.38. Voir, du même auteur, *Madame de Lambert et son milieu,* Oxford, the Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the eighteenth century, n°289, 1991, 798p. Côte BNF : 8-Z-33542(289) Voir, en particulier, dans le troisième chapitre, la section sur « les écrits sur les femmes et l'amour », pp. 193-196. Voir aussi et surtout le chapitre huit : « le féminisme », pp.483-515

[923] MARCHAL, *Ibidem,* p.501.

[924] Voir MARCHAL, *Madame de Lambert et son milieu,* p.496 :

> « ….l'image que Mme de Lambert donne de la femme est celle d'un être négligé, aliéné, privé de savoir et de pouvoir, abandonné, solitaire et souffrant, soumis aux inégalités et aux paradoxes qu'entretient une société qui ne s'active que pour une moitié d'elle-même. Frustrée dans son éducation, dans ses aspirations intellectuelles et sociales, elle peut avoir parfois le sentiment de combler le vide de sa destinée et de se révolter contre sa servitude en se livrant à tous les égarements du cœur, en s'étourdissant dans la vivacité des plaisirs et dans la jouissance des charmes dominateurs de sa beauté ; mais les satisfactions qu'elle peut ainsi se procurer sont illusoires, éphémères, rendent plus cruelles encore les souffrances auxquelles la voue une sensibilité riche, que la société, par une folie coupable, tente sans cesse de dessécher. »

[925] Se référer à MARCHAL, *Ibidem,* p.499 :

> « Cette tyrannie, cette violation du droit naturel par la force, Mme de Lambert tente de l'expliquer aussi par la psychologie masculine. Qu'il interdise à la femme le savoir, ou qu'il la réduise à l'état d'objet, c'est toujours à son orgueil que l'homme obéit, comme s'il devait assouvir une sorte de besoin de mépriser et d'humilier. Paradoxalement, la fourberie et la lâcheté sont complices de cet orgueil. Parce qu'ils ont les lois et l'usage pour eux, les hommes peuvent trahir impunément un sexe qui ne peut se venger de leurs infamies en raison de sa faiblesse naturelle. La notion de conscience, qui caractérise si bien l'éthique lambertine, et surtout celle de justice, leur sont étrangères. Quand on analyse les motifs d'une conduite si odieuse, on découvre une lâcheté incommensurable : s'ils ont établi entre eux un code de l'honneur, s'ils en respectent les règles, c'est qu'ils se craignent mutuellement. Mais ils gomment ces valeurs, dès lors qu'ils sont en commerce avec un être plus faible qui ne peut les meurtrir ».

- **Impulsion de l'amoralité par l'iniquité législative : représentations contrastées des méfaits du droit d'ainesse**

Paradoxalement, l'amoralité comportementale des membres du corps social émanerait ainsi de ce qui devrait la proscrire : la législation, inique à force de partialité. Adjuvante du machisme masculin, elle instaure également l'inégalité entre les membres d'une même fratrie comme le prouve le droit d'aînesse.

« Incessible, inaliénable et imprescriptible »[926] selon Dumoulin, il se définit pour Claude-Joseph de Ferrière comme une « prérogative que [les] Coutumes [françaises] donnent à l'aîné sur les fiefs et qui consiste dans un préciput et dans une portion plus avantageuse que celle de ses cohéritiers »[927]. Concrètement, au fils aîné revient « le principal manoir avec le jardin, selon sa clôture tenu en fief, et s'il n'y a point de jardin, un arpent de terre ou le vol d'un chapon, tenu en fief, au joignant de ladite maison »[928]. A ce « péciput » s'ajoute, dans la majeure partie des coutumes, l'héritage des « deux tiers des biens paternels »[929]. Le droit d'aînesse revient ainsi à léser filles et cadets au profit de leur aîné mâle. Cependant les juristes divergent dans l'appréciation du dommage subi par les cohéritiers et l'évaluation de ses répercussions. Les dramaturges aussi.

Marivaux met en scène des cadets dans quelques-unes de ses pièces, notamment *La Fausse Suivante* et *Le Legs*. Les deux Chevaliers qu'il représente ne prennent jamais l'initiative de s'exprimer sur leur condition. Amenés à l'évoquer par leurs interlocuteurs, ils le font d'une façon qui conjugue systématiquement allusivité et pondération. Dans la première pièce, le Chevalier se contente d'approuver les remarques de Lélio sur sa situation[930]. Quant au cadet de la seconde, il mentionne ses ressources financières d'une manière qui, pour être plus directe, n'en reste pas moins imprécise[931]. Etant partagée par le vrai et le faux Chevalier, cette attitude ne semble pas simplement imputable au désintérêt prévisible du cadet postiche

[926] « Parce que la loi l'a attaché à l'ordre de la naissance et qu'il n'est pas au pouvoir des hommes d'intervertir cet ordre ». Cf. DUMOULIN, *Traité des fiefs,* édition Henrion de Pansey, 1773, p. 643. Cité par E. Bès de BERC, *Le Droit d'aînesse : étude historique et économique,* thèse pour le doctorat, Paris, Arthur Rousseau, 1908, 168p. ; p.20.

[927] FERRIERE, Claude-Joseph de, *Dictionnaire de droit et de pratique contenant l'explication des termes de Droit, d'Ordonnances, de Coutumes et de Pratique,* tome I, Paris, Brunet, 1740, 1040p. ; article « droit d'aînesse », p.743.

[928] DUMOULIN, *Op. Cit.,* p.617. Cité par de BERC, *Op. Cit.,* p.18.

[929] BERC, *Op. Cit.,* p.19.

[930] MARIVAUX, *La Fausse suivante,* acte I, scène VII, p.153 :

> LELIO : « [….] Tu es un cadet de maison, et, par conséquent, tu n'es pas extrêmement riche.
> LE CHEVALIER : C'est raisonner juste ».

[931] MARIVAUX, *Le Legs,* scène XVIII, p.442 :

de *La Fausse suivante,* qui ne saurait se sentir concerné, puisqu'il masque une riche héritière soucieuse d'éprouver son prétendant. Cette posture révèlerait plutôt qu'aux yeux de Marivaux l'inégalité entre héritiers nobles est certes regrettable mais insuffisamment flagrante pour justifier la revendication ou même la critique. Dans *La Fausse Suivante,* Lélio remarque que le Chevalier étant « un cadet de maison » ne doit pas être « extrêmement riche »[932]. Il présuppose de la sorte la relative aisance de son destinataire. Dans la même continuité, les ressources matérielles de Chevalier sont à l'origine d'un litige factice dans *Le Legs.* Hortense soutient que son amant n'est « point assez riche pour [l'] épouser avec deux cent mille francs de moins »[933]. En revanche la Comtesse considère que la « fortune » de son cousin le « met fort en état de supporter le retranchement d'une aussi misérable somme »[934]. Hortense et la Comtesse ne divergent donc que dans l'évaluation du degré de richesse du Chevalier ; elles se rejoignent dans la reconnaissance implicite de son existence. Le stratagème cynique élaboré dans la pièce n'est pas destiné à compenser la pauvreté du cadet mais à accroître sa fortune. Hortense le conçoit parce que l'anime, du reste, la préoccupation somme toute légitime de s'assurer la possession du legs qui lui revient de droit. Loin d'initier les manigances destinées à piéger le Marquis et la Comtesse, le Chevalier se contente d'ailleurs le plus souvent de se conformer aux directives de sa maîtresse. Il tente même à diverses reprises de la freiner parce qu'il craint avant tout de la perdre[935]. Qu'en déduire si ce n'est que sa condition ne semble lui inspirer nulle acrimonie ? Marivaux paraît juger inutile de dénoncer une loi qui réduit la

---

LE CHEVALIER [à la Comtesse] : « Oui, Madame, je veux qu'[Hortense] soit heureuse. Si je l'épouse, elle ne le serait pas assez *avec la fortune que j'ai* ; la douceur de notre union s'altérerait ; je la verrais se repentir de m'avoir épousé, de n'avoir pas épousé Monsieur, et c'est à quoi je ne m'exposerai point ».

[932] MARIVAUX, *La Fausse Suivante,* acte I, scène VII, p.153.

[933] MARIVAUX, *Le Legs,* scène I, tirade d'Hortense, p.433.

[934] MARIVAUX, *Ibidem,* tirade de la Comtesse, scène XVIII, p.342.

[935] Voir *Le Legs,* scène I, p.432 :

LE CHEVALIER : « La démarche que vous allez faire auprès du Marquis m'alarme ».

*Ibidem,* p.433 :

LE CHEVALIER : Mais…s'il accepte votre main.

Scène XII, p.439 :

HORTENSE, *allant au-devant du Chevalier pour lui dire un mot à part* : « Il accepte ma main, mais de mauvaise grâce ; ce n'est qu'une ruse, ne vous effrayez pas.
LE CHEVALIER, *bas, à Hortense* : Vous m'inquiétez.
[….]
HORTENSE, (*A part, au Chevalier.*) Demandez qu'on presse notre mariage.
LE CHEVALIER, *à part, à Hortense* : N'est-ce pas trop risquer ? (*Haut.)* Dans l'état où je suis, Marquis, achevez de me prouver que mon malheur est sans remède.
LE MARQUIS : la preuve s'en verra quand je l'épouserai. Je ne peux pas l'épouser tout à l'heure.
LE CHEVALIER, *d'un air inquiet* : Vous avez raison. (*A part, à Hortense.*) Il vous épousera ».

Scène XV, p.440 :

LE CHEVALIER, *à Hortense, à part* : « Vous le poussez trop ».

fortune des nobles chevaliers sans la tarir. Ce n'est pas un hasard si aucune de ses pièces ne représente la confrontation d'un aîné avec son cadet.

Dufresny, en revanche, n'appréhende pas l'iniquité impliquée par le droit d'aînesse avec une telle sérénité. Dans le dernier acte du *Faux Sincère,* Rapin manœuvre pour garantir la main d'Angélique à son cousin le Chevalier. Une fausse confidence lui permet d'amadouer la jeune fille et de prouver le désintéressement de son prétendant. Rapin prétend que l'amour qu'Angélique inspire à Valère est si intense qu'il l'aurait fait renoncer aux dix mille écus de rente que sa rivale lui jetait à la tête. Il s'extasie sur ce :

> « Sacrifice héroïque, & plus grand qu'on ne pense !
> Car, Madame, sçachez qu'avec tant de naissance,
> L'un & l'autre venant d'un rejetton cadet,
> Nous n'avons pas le sou, je l'avoue à regret.
> Quand tout est possédé par le chef de famille,
> Parbleu depuis le temps que mon aîné me pille,
> Tous ses biens à présent devroient bien être à moi.
> Je voudrois là-dessus qu'on réformât la loi,
> Que chacun fût l'aîné par quartier, par semestre.
> Pourquoi mettre les biens d'un cadet en sequestre
> Dans les mains d'un aîné dont on attend la mort ?
> La loi fait qu'un cadet la souhaite. A-t-il tort ? /
> Fiefs, terres & châteaux, sur l'aîné tout abonde,
> Parce qu'un an plûtôt il arrive en ce monde.
> Ce monde, où les cadets ne mangent qu'à demi,
> Est-ce une hôtellerie en pays ennemi,
> Où le premier venu par droit de diligence,
> Pille tout, rafle tout, mange tout, fait bombance,
> Pour affamer tous ceux qui viennent après lui ? »[936].

Amorcée comme une surenchère directe aux propos du Chevalier, la tirade de Rapin se transmue insensiblement en plaidoirie dont le destinataire réel serait le public du temps. Le personnage commence par s'y adresser à Angélique. Il l'apostrophe pour lui prouver la pertinence de son exclamation hyperbolique: le « sacrifice » prétendument accompli par le Chevalier est « héroïque » parce que celui-ci n'est qu'un cadet. L'explication donnée par

[936] DUFRESNY, *Le Faux Sincère,* in *Œuvres de Monsieur Riviere Du Frény,* tome IV, Paris, Briasson, 1731, pp.331-459 ; acte V, scène II, pp.436-437.

Rapin n'est cependant pas destinée à renseigner Angélique sur la condition de Valère : celle-ci la connaît déjà. La justification avancée servirait plutôt la manipulation de la jeune fille. La mise en relief du décalage existant entre la haute naissance du Chevalier et sa pauvreté absolue aurait comme effet d'émouvoir Angélique en lui faisant croire en l'injustice subie par un être que son amour et Rapin la poussent à idéaliser. Il n'est pas anodin de signaler, d'ailleurs, que, dans l'intertextualité interne aux œuvres de Dufresny, les cadets se distinguent souvent par leur désintéressement. Le personnage de Valère en fournit l'exemple dans *La Malade sans maladie* : dédaignant la passion de la riche hypocondriaque, il persiste à vouloir épouser sa nièce, même lorsqu'il la croit irrémédiablement déshéritée[937]. L'envergure morale apparente ou réelle des Chevaliers mis en scène par Dufresny légitimerait ainsi la compensation de leur naissance infortunée et de l'iniquité législative. L'habileté discursive de Rapin amènerait Angélique à se concevoir dans le rôle du redresseur de torts.

Mais sa tirade n'entre pas uniquement au service de cette visée. Sa lecture attentive révèlerait plutôt que son émetteur oublie graduellement son interlocutrice pour se complaire dans l'épanchement de ses émois intérieurs. Il prétend en effet se sentir concerné par la condition des cadets. Une étude de l'usage des pronoms signale d'ailleurs la substitution rapide de « je » et de ses dérivés au « nous » dans le passage[938]. Le locuteur délaisse la cause de son cousin pour exprimer sa révolte contre une injustice qu'il dit subir….mais qui semble le déborder.

S'impose alors à nous la question suivante : Qui parle lorsque Rapin dit « je » ?

La réponse peut sembler évidente. L'émetteur des propos se confond *a priori* avec le personnage qui les prononce : « je » exprimerait le point de vue de Rapin sur le droit d'aînesse. Une circonstance motive cependant la remise en cause de cette déduction. Si Rapin dit vrai en se présentant comme le cousin du Chevalier ; il ment lorsqu'il évoque leur haute naissance. Ni l'un, ni l'autre des personnages n'est noble. Même si l'existence historique de l'aînesse bourgeoise est attestée[939], il paraît donc difficile de le croire aussi concerné que la virulence de son réquisitoire le manifeste.

Rapin me semble en fait se borner à servir de truchement aux convictions de son créateur. Dufresny fait imploser son personnage pour le réduire à n'être que la voix d'une

[937] Voir DUFRESNY, *La Malade sans maladie,* acte II, scène IX, pp.48-50.

[938] On ne note qu'une seule occurrence du pronom « nous » alors que le « je » apparaît deux fois et se décline sous la forme « moi » et l'adjectif possessif « mon ».

[939] Voir à ce sujet BERC, *Op. Cit.,* p.21 :

> « Les censives et tous les biens roturiers avaient longtemps échappé partout à l'application du droit d'aînesse. Dans quelques coutumes seulement comme en Ponthieu les tenures roturières furent dans la suite partagées noblement ; mais dans les familles roturières on prit aussi l'habitude d'user de la liberté de tester en faveur du fils aîné, et c'est ainsi que se constitue « l'aînesse bourgeoise », qui pourtant n'eut jamais, même en fait, l'importance de l'aînesse appliquée aux biens nobles. »

révolte qui l'excède, celle de tous cadets. L'éclipse totale du « je » du locuteur à partir du neuvième vers de sa tirade le prouve : le dramaturge efface Rapin dans son individualité subjective pour en faire le porte-parole d'une condamnation générale. Le ton devient alors revendicatif. Accumulant les interrogations rhétoriques, le plaideur bouscule le public de l'époque pour lui faire prendre conscience de l'iniquité législative. Il s'efforce de rendre sensible la profondeur de l'injustice que les cadets subissent par la mise en valeur d'un contraste flagrant entre leur condition et celle de leurs aînés. Significativement, il ne consacre qu'un vers à la figuration imagée de la situation concrète des Chevaliers. Son évocation de « ce monde où les cadets ne mangent qu'à demi » prouve que la restriction est leur apanage : leur naissance et la loi conjuguées détermineraient l'insatisfaction de leurs besoins primaires, et donc leur frustration inévitable. Réciproquement, le polémiste ne semble jamais avoir assez de mots pour détailler les multiples avantages que le droit d'aînesse procure : « Fiefs, terres & châteaux sur l'aîné tout abonde ». La conclusion à l'abondance au niveau de la rime fait écho à l'accumulation complaisante de ses manifestations dans le premier hémistiche. La construction particulière du vers met en relief le groupe prépositionnel « sur l'aîné » pour favoriser l'insinuation que les biens impartis au premier né sont si nombreux qu'ils excèdent ses besoins et en deviennent superfétatoires. La fin de la tirade de Rapin exaltera cette munificence pour la dénoncer : « le premier venu par droit de diligence, / Pille tout, rafle tout, mange tout, fait bombance ». Ironique et agressif à la fois, le locuteur confère au « premier venu » l'image d'un vautour. Figurant son âpreté au gain au moyen d'un vers iconique, il le rend responsable du dénuement absolu de ses cohéritiers.

Cette inculpation est évidemment contraire à la réalité des faits. L'aîné ne saurait être accusé de vampiriser ses cadets : c'est la loi qui lui procure les avantages dont il jouit, ce n'est pas lui qui se les approprie illégitimement. Si Dufresny, par le truchement de Rapin, le présente comme un rapace, c'est donc parce qu'il appréhende la question à partir du point de vue des cadets. Sa posture dévoile ainsi une implication fâcheuse du droit d'aînesse : le sentiment d'injustice inspiré par la loi se transforme en haine pour ses bénéficiaires. Rapin s'en explique directement au milieu de sa tirade : « la loi fait qu'un cadet souhaite » « la mort » de son aîné. Cette loi ne paraît donc pas uniquement absurde[940] ou injuste au locuteur, elle lui semble particulièrement dangereuse parce qu'elle favorise la dénaturation des Chevaliers. Le porte-parole de Dufresny interpelle alors son public pour l'inciter à juger la question avec équité. Disculpant implicitement les cadets pour les abus que l'impératif de

[940] L'irrationalité du fondement du droit d'aînesse transparaît dans l'ironie de cette justification : « Parce qu'un an plûtôt il arrive en ce monde ».

survie leur fait commettre, il invite à réformer une loi dont l'existence s'avère source d'injustice, d'amoralité, voire de déshumanisation.

Le morceau de bravoure délégué par Dufresny à Rapin se trouve illustré avec éloquence par la dernière comédie de Voltaire : *Le Comte de Boursoufle ou les agréments du droit d'aînesse*[941]. Le dramaturge y représente la confrontation d'un aîné avec son cadet. A l'exposition, le Chevalier apparaît réduit à la misère la plus noire, pour avoir dépensé sa légitime[942]. Il décide de recourir à son aîné, le Comte de Boursoufle, qui bénéficie de 60000 livres de rente, et s'apprête à épouser une demoiselle de la Cochonnière, dotée de 500000 francs. Dans la scène centrale qui l'unit à son frère, il lui propose de renoncer à ce qui lui resterait d'héritage en échange de 10000 francs[943]. Cependant le Comte se montre totalement insensible à sa détresse. Au début de la scène, il ne l'écoute même pas, uniquement préoccupé par ses mines de petit maître[944]. Puis, le Chevalier lui ayant reproché son « indifférence insultante »[945], il pousse l'outrecuidance au point de se plaindre de la cherté de la vie parisienne[946], avant de dévoiler le plaisir malveillant que lui inspire la situation de son cadet :

> « Vous avez voulu vivre comme moi, cela ne vous allait pas ; il est bon que vous pâtissiez un peu »[947].

---

[941] Inédite du vivant de son auteur, cette comédie provient d'un manuscrit ayant appartenu à la collection du Comte de Pont-de-Veyle et publié pour la première fois dans le tome VII des *Œuvres complètes* de Voltaire de l'édition Renouard. J'utiliserai pour ma part l'édition de 1862, qui correspond à la date de première représentation de la pièce, par le théâtre impérial de l'Odéon.

[942] Voir FERRIERE, Claude-Joseph de, *Dictionnaire de droit et de pratique,* tome II, article « légitime », p.147 :

> LEGITIME : « est une portion de l'hérédité, qui est dûë aux enfans nez en légitime mariage, par le droit naturel dans le bien de leurs père & mere, au autres ascendans, & qui est définie par la Loi, au préjudice de quoi ils ne peuvent valablement disposer de leurs biens, à moins que les enfans n'ayent mérité d'être exhérédés ».

[943] VOLTAIRE, *Le Comte de Boursoufle ou Mlle de la Cochonnière,* comédie-bouffe en trois actes et en prose, représentée sur le théâtre impérial de l'Odéon, le 28 janvier 1862, Paris, Plon, 1862, 71p. ; acte I, scène IV, tirade du Chevalier, pp.23-24 :

> « J'ai donc à vous dire, mon frère, que je n'ai presque/ rien eu en partage, que je suis prêt à vous abandonner tout ce qui peut me revenir de mon bien, si vous avez la générosité de me donner dix mille francs (*le Comte se lève et passe à l'extrême gauche.)*une fois payés. Vous y gagneriez encore, et vous me tireriez d'un bien cruel embarras ; je vous aurais la plus sensible obligation ».

[944] VOLTAIRE, *Ibidem,* acte I, scène IV, p.23 :

> LE CHEVALIER
> « Mon frère, j'ai d'abord à vous dire…
> LE COMTE, *passant à l'extrême droite en faisant jabot.*
> Réellement, Chonchon, croyez-vous que cet habit me sied assez bien ? ». (*Il s'assied à droite.*)

[945] VOLTAIRE, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, p.24.

[946] *Op. Cit.*, acte I scène IV, p.24 :

> LE COMTE, *se rasseyant à gauche.*
> « Mais, Chonchon, mais, en vérité, vous n'y pensez pas ! Vous ne savez pas combien un seigneur a de peine à vivre à Paris, combien coûte un berlingot ; cela est incroyable, foi de seigneur ; on ne peut pas voir le bout de l'année. »

[947] *Op. Cit.*, acte I, scène IV, p.24.

La jouissance sadique décelée par les propos du personnage éponyme amène son frère à se récrier sur son mépris pour la nature, ce qui lui vaut une recrudescence de sarcasmes :

> « Mais la nature, la nature, c'est un beau mot, Chonchon, inventé par les pauvres cadets ruinés pour émouvoir la pitié des aînés qui sont sages. La nature vous avait donné une honnête légitime, et elle ne m'ordonne pas d'être un sot parce que vous avez été un dissipateur »[948].

Inaccessible à la pitié, le Comte ne respecte pas même le désarroi de son cadet. Il se moque ouvertement de lui et le ridiculise, notamment par le sobriquet dont il l'affuble. En lui donnant le nom de « chonchon », le Comte dévoile qu'à ses yeux son frère est un être diminué, voire un diminutif d'être. Il n'hésite donc pas à tourner en dérision les valeurs du Chevalier. « La nature » pour lui n'est qu' « un beau mot ». La voix du sang ne lui parle guère. Le Comte ne reconnaît au signifiant « nature » qu'un seul référent implicite : la loi qui a donné à son frère une « honnête légitime ». Le droit d'aînesse induit ainsi la dénaturation de son bénéficiaire. Source également de la misère superlative du cadet, il le prédisposera à abdiquer toute morale pour exister. Poussé à bout par le cynisme de son aîné, le Chevalier renoncera en effet à ses derniers scrupules : usurpant l'identité du Comte, il convolera en justes noces avec sa promise ! Pour Voltaire comme pour Dufresny, le droit d'aînesse tue la famille parce qu'il voue ses membres à se haïr et à intriguer pour se détruire. Sa suppression ne semble donc pas uniquement exigée par la justice ; elle permettrait aux hommes de rester humains.

- **Le procès des cyniques procéduriers dans les comédies de Dufresny et de Delisle**

Dans l'œuvre de Dufresny, la critique de l'institution n'est pas isolable de la réflexion morale. Le dramaturge s'efforce constamment d'éclairer et de problématiser l'impact corrupteur des vicissitudes sociales sur le comportement humain. Mais il sonde aussi, réciproquement, la perversion du système par ceux qui savent en manipuler les rouages. Par la représentation récurrente de chicaneurs amoraux, Dufresny questionne particulièrement les raisons de leur existence. Faut-il seulement l'imputer aux failles de la justice, aux vices de la procédure ? Le chicaneur est-il le produit d'une institution gangrénée ou est-il, lui-même, à l'origine de sa gangrène ?

[948] *Op. Cit.,* acte I, scène IV, p.25.

Jean Vic a pu l'écrire : « dans son idée fixe d'originalité à tout prix, [Dufresny] s'est débarrassé par ses seules forces de préjugés qui pèseront encore pendant un siècle sur ses compatriotes ; et il s'ensuit tout naturellement qu'il pense comme on pensera au siècle suivant »[949]. Son évaluation des implications néfastes du droit d'aînesse le prouve, sa conscience aiguë des méfaits de la chicane le confirme : Dufresny est en avance sur son temps. La plupart des dramaturges qui lui furent contemporains bornèrent leur satire de la justice à une critique de la vénalité des juges. A ma connaissance, une seule pièce de la fin du XVII^e^ siècle mentionnerait les arcanes du génie procédurier : *Les plaintes du palais ou la chicane des plaideurs* de Jacques Denis. Encore faut-il préciser que le titre en est largement trompeur. Evoquant sporadiquement l'art d'exploiter les procédures pour dévoyer la justice[950], l'auteur consacre en réalité son ouvrage à une satire du pillage des plaideurs et de l'exploitation des clercs par le procureur Malin et sa femme Harpine. Sans *l'Arlequin sauvage* de Delisle de la Drévetière, il aurait fallu attendre *L'Huitre et les plaideurs* de Sedaine[951] pour

---

[949] VIC, Jean, *Les Idées de Charles Rivière Dufresny,* « Dufresny et Beaumarchais », Extrait de la *Revue du dix-huitième siècle,* n°2, Paris, Hachette, 1916, 23p. ; p.10.

[950] DENIS, *La plainte du palais ou la chicane des plaideurs,* comédie en trois actes et en prose, Paris, Etienne Loyson, 1679, 103p*;* acte II, scène IX, pp.56-57, dialogue du procureur Malin avec son maître clerc, Dargencour :

MALIN
« […] *A Dargencour.* Et vous ces contredits ?
DARGENCOUR
Pour ces biens usurpez ? /
MALIN
Oûy, les as-tu faits, dis.
DARGENCOUR
C'est une question de Droit tres-difficile !
Faites-y travailler un Avocat habile,
Car pour moy je n'y voy doute.
MALIN
Et de bonne-foy
Crois-tu qu'un Avocat y verra plus que toy ?
Le seul entestement nous les rend necessaires,
Et trois mots de Latin ne font point les affaires.
Te voila bien en peine avec ta Question ?
*Montrant ses livres.*
Feüillette ces Arrests de Loüet, de Papon,
Le Droit François, le grand Journal des Audiances :
Cherche dans la Coustume, & dans les ordonnances ;
Au bout d'un *Relegi* griffonnant quelque nom,
Aux plus méchans Ecrits on du renom ».

[951] SEDAINE, Michel-Jean, *L'Huître et les plaideurs ou le Tribunal de la Chicane,* opéra-comique en un acte, Paris, Hérissant, 1761, 28p. Côte B.N. : MFICHE YF-11594
Avant Sedaine, *Le Complaisant* du comte Fériol de Pont-de-Veyle comporte une scène assimilable au canevas burlesque d'une pièce sur la chicane. Voir PONT-DE-VEYLE, Antoine de Fériol, *Le Complaisant,* comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois par les Comédiens français ordinaire du Roi, le 29 Décembre 1732, Paris, Le Breton, 1733, 119p. ; acte IV, scène X, pp.83-85.

trouver une explication des techniques de la chicane[952] et la Révolution française pour que s'orchestre sa dénonciation massive[953].

Dufresny annonce Delisle par la manière dont il représente le fonctionnement du monde juridique. Contrairement à Dancourt, Regnard et Lesage, il se porte caution de l'intégrité des juges au lieu de la contester. Amplifiant la posture de Delisle qui les présentera comme « des gens sages et éclairés »[954], Dufresny exaltera leur défense de la justice[955]. Dans ses *Amusemens sérieux et comiques,* il impute leur iniquité possible non à leur volonté consciente mais au brouillage issu de la confrontation des partis dans un procès et à l'interférence de leur humanité dans le jugement. Une de ses pièces illustre ce dernier aspect : *Le Jaloux honteux de l'être.* Un Président ordinairement équitable et clairvoyant manque y faire le malheur de sa pupille en préférant au jeune homme qui l'aime vraiment un scélérat qui n'en veut qu'à son argent. Sa jalousie obsessionnelle l'abuse en le persuadant que l'amant de sa nièce est celui de sa femme. S'en trouvant considérablement altérée, sa lucidité le poussera lui-même à se

---

[952] Voir, par exemple, ce dialogue de l'avocat M. Tousset avec le plaideur Ardenville. *Ibidem,* scène XI, pp.17-18 :

> M. TOUSSET
> « Oui. Et, à propos, où sont vos témoins ?
> ARDENVILLE
> Des témoins ? Nous n'en avons pas.
> M. TOUSSET
> Comment ! Vous n'avez point de témoins ?
> [….]
> Point de témoins ; point de témoins. Mais si vous voulez, nous en ferons venir de Valognes.
> ARDENVILLE, *à part.*
> Hé ! Pourquoi donc faire ces témoins ?
> M. TOUSSET
> Pourquoi ? Ah ! Ah ! Pourquoi. Des témoins amènent des productions, des consultations, des informations, des confrontations, des perquisitions, des récusations. Alors un procès fermente, s'éléve, s'arrondit, prend une belle forme judiciaire, & cela fait honneur ».

[953] La dénonciation de la chicane s'inscrit dans la critique des dysfonctionnements de l'Ancien Régime. Cf. le texte du réquisitoire de ROMAND, Laurent, *Les Horreurs de la Chicane ou la ruine du juridiciable,* pour servir de mémoire dans une cause unique, actuellement soumise au tribunal suprême de l'opinion publique, & au nouvel ordre judiciaire, Orléans, imp. De Jacob, 1790, in4°, 42p. Côte BN : 4-FM-28214
Pour les transpositions dramatiques de la dénonciation, voir notamment :
*Scène comique entre le diable et le procureur au sujet de Mme Chicane, chassée des terres de France et revenant en enfer,* Paris, Nyon le jeune, 1789, 8p. Côte BN : MFICHE LB39-2392
*Le trépas de la reine Chicane ou les hurlements des procureurs au Parlement de Paris,* Paris, Impr. de La Basoche, 1790, 23p. Côte BN : MFICHE LB39-9348

[954] DELISLE DE LA DREVETIERE, Louis-François, *Arlequin sauvage,* comédie en trois actes et en prose représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens le 17 juin 1721, texte établi, annoté et présenté par Ola Forsans, Paris, Société des textes français modernes, 2000 *;* acte III, scène 2, p.123. Réplique du Passant.
Représentant l'opinion commune par le rôle que Delisle lui fait jouer, le Passant ajoute plus loin que les juges sont « éclairés et honnêtes gens ». Voir, dans la même scène, p.75.

[955] DUFRESNY, *Amusemens sérieux et comiques,* édition de John Dunkley, « Amusement quatrième : le Palais », section 46, p.11 :

> « La Justice est, pour ainsi dire, une belle Vierge, déguisée & produite par le Plaideur, poursuivie par le Procureur, cajolée par l'Avocat, & défenduë par le Juge ».

récrier sur l'extravagance de ses « idées pour un homme qui juge les autres »[956]. Nouvel Alceste, il en arrive ainsi à découvrir la limitation de sa sagesse par son humanité. Le dramaturge ne se départ véritablement de la sympathie que lui inspirent ordinairement les Juges que dans une seule de ses comédies : *Le Mariage fait et rompu.* Comme le résume Moureau, le Président de cette pièce « reste un homme avec toutes ses faiblesses, ses préventions et son penchant pour l'injustice quand elle lui est avantageuse : […] il met à profit sa connaissance des lois et de la rouerie humaine pour mener des intrigues qui ne le grandissent pas, et il s'en réjouit, se ravalant au rang des plus misérables chicaneurs »[957].

C'est par ses talents de procédurier[958] que le magistrat du *Mariage* motive effectivement la vindicte de son créateur. Dufresny considère la chicane comme un mal absolu, surpassant jusqu'à l'injustice en gravité :

> « Elle est plus à craindre que l'injustice même. L'injustice ouverte en nous ruinant, nous laisse au moins la consolation d'avoir droit de nous plaindre ; mais la chicane / par ses formalitez nous donne le tort en nous ôtant nôtre bien »[959].

L'éloquence persuasive déployée par le moraliste décèle la répugnance viscérale que lui inspire la chicane. Elle lui paraît particulièrement pernicieuse car elle réalise le triomphe d'une justice purement formelle dont l'équité ne réside que dans le respect des procédures. Dufresny en éclaire le caractère insupportable pour ceux qui la subissent et qui se trouvent incités à applaudir leur dépouillement par cette injustice hypocrite. Dans une scène cruciale de son *Arlequin sauvage,* Delisle le confirme par la représentation d'une de ses victimes, le Passant :

> LE PASSANT.- « Il y a dix ans que j'intentai un procès à un homme qui me devait cinq cents francs ; et je viens de le perdre, après avoir essuyé trente jugements différents.
>
> ARLEQUIN. –Et pourquoi donner trente jugements pour une seule affaire ?

---

[956] DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Jaloux honteux de l'être,* comédie représentée pour la première fois le 6 mars 1708, Paris, Pierre Ribou, 1708, 80p. ; acte IV, scène V, p.55. Monologue du Président.

[957] MOUREAU, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724),* p.391.

[958] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte I, scène 6, tirade du Président :

> « J'ai bien mené cecy, prudence, fermeté
> Prévoyant tout, en tout de la formalité,
> Suivant exactement les lois les plus severes.
> J'admire mon talent pour les grandes affaires,
> Prononçant, décidant, je suis content de moi ! ».

Cité par MOUREAU, *Ibidem,* p.391.

[959] DUFRESNY, *Op. Cit.*, « Amusement quatrième : le Palais », p.11

LE PASSANT.- A cause des incidents que la chicane fait naître.

ARLEQUIN. –La chicane ? Qu'est-ce que cela ?

LE PASSANT. C'est un art que l'on a inventé pour embrouiller les affaires les plus claires, qui deviennent incompréhensibles lorsqu'un avocat et un procureur y ont travaillé six mois.

ARLEQUIN. –Et qu'est-ce qu'un avocat et un procureur ?

LE PASSANT. –Ce sont des personnes instruites des lois et de la formalité.

ARLEQUIN. –De la formalité. Je ne sais pas ce que c'est.

LE PASSANT.-C'est la forme et l'ordre dans lequel on doit présenter les affaires aux juges pour éviter les surprises.

ARLEQUIN. –C'est bon cela ; ainsi avec cette forme on ne craint plus de surprise ?

LE PASSANT. –Au contraire, c'est cette même forme qui y donne lieu.

ARLEQUIN.- Et pourquoi ? /

LE PASSANT. –Parce que c'est d'elle que la chicane emprunte toutes ses forces pour embrouiller les affaires.

ARLEQUIN. –Mais puisque les juges sont des gens établis pour rendre justice, pourquoi n'empêchent-ils pas la chicane ?

LE PASSANT. – Ils ne le peuvent pas ; parce que la chicane n'est qu'un détour pris dans la loi, et auquel la forme que l'on a établie pour éviter la surprise a donné lieu.

[….]

LE PASSANT. –Je ne me moque point, je ne vous dis que trop la vérité : les lois sont sages, les juges éclairés et honnêtes gens ; mais la malice des hommes qui abusent de tout, se sert de l'autorité de la justice pour soutenir l'iniquité. Comme il faut continuellement de l'argent, les pauvres ne peuvent faire valoir leurs droits, et les autres s'épuisent.

ARLEQUIN. – Quoi ! vous donnez de l'argent ?

LE PASSANT. – Sans doute, il le faut toujours avoir à la main ; sans quoi Thémis est sourde, et rien ne va.

> ARLEQUIN. –Les gens de ce pays ont le diable au corps pour faire argent de tout ; ils vendent jusqu'à la justice.
> LE PASSANT. –On la donne quant au fond ; mais la forme coûte cher ; et la forme chez nous emporte toujours le fond : je me suis épuisé pour soutenir mon procès ; et je le perds aujourd'hui parce que la forme me manque »[960].

Le Passant expose à Arlequin les arcanes du système judiciaire. L'innocence du sauvage qui commente ses propos et motive ses explications assure le dévoilement des dysfonctionnements que masque l'accoutumance au regard « civilisé ». Vecteur de lucidité, la conscience critique d'Arlequin dénonce la solvabilité de la justice : « les gens de ce pays ont le diable au corps pour faire argent de tout ; ils vendent jusqu'à la justice ». Accusés tantôt nommément, tantôt périphrastiquement[961], « avocats et procureurs » seraient responsables de son dévoiement : ils l'instrumentalisent en usant de son « autorité » « pour soutenir l'iniquité ». Ils entravent son cours en recourant à la « chicane ». Défini abstraitement par le Passant, cet « art [d']embroüiller les affaires » repose, comme le suggérait déjà Dufresny, sur l'exploitation des formalités. Leur commune définition se révèle conforme à celle qu'en propose Ferrière dans son *Dictionnaire* : la « chicane est l'abus qu'un plaideur fait des procedures judiciaires, en les employant pour reculer le Jugement ou pour surprendre les Juges & tromper les parties »[962]. Paradoxe suprême : les « détour[s] pris par la loi pour éviter les surprises » compromettent l'équité au lieu de la garantir : « les lois sont sages » « mais la malice des hommes abuse de tout ». Avocats et procureurs s'en servent pour dépouiller leurs clients en éternisant leurs procès dont ils subordonnent d'ailleurs l'issue à la satisfaction de leurs intérêts égocentriques. Au Palais, « la forme emporte [….] toujours le fond » conclut sentencieusement le Passant pour condamner la gangrène de la justice par la procédure. Froidement analytique, pédagogue avant tout, le personnage s'exprime cependant sur son malheur comme s'il lui était extérieur. Delisle ne tire nul profit de sa posture privilégiée pour sensibiliser son public par l'émotion. L'absence d'implication du Passant déteint sur le spectateur dont elle annule l'empathie au profit de la réflexion.

Dans son répertoire, Dufresny ne sollicite pas davantage la commisération de ses destinataires pour les victimes du formalisme judiciaire. Revanche *de la* comédie sur la vie ? Revanche *par la* comédie sur la vie? Il représente toujours l'échec ultime de ses génies

[960] DELISLE, *Op. Cit.,* acte III, scène II, pp.121-122.
[961] « Ce sont des personnes instruites des lois et de la formalité » ; « ce sont des gens établis par les lois, par le ministère desquels les affaires doivent être portées devant les juges ».
[962] FERRIERE, *Op. Cit.,* p.382.

procéduriers. Toutefois il favorise leur compréhension et réalise leur dénonciation plus efficacement que Delisle parce qu'il les incarne. Probablement inspiré par le souvenir de sa grande tante Jeanne Pâris[963], il peuple son théâtre de multiples personnages s'illustrant dans la théorie et la pratique de la chicane : l'exemple des biens nommés Faussinville de *La Malade* et Procinville de *La Réconciliation* le prouve. Dufresny nourrit d'autant mieux la méditation de ses destinataires sur ces plaideurs acharnés qu'il ne les représente pas tels qu'ils apparaîtraient dans la société réelle. Il les prive de leurs simulacres et dévoile leur vérité intime. Le dialogue de Valère et de Faussinville dans *La Malade* en témoigne. Dans la comédie de Dufresny, Angélique et la Malade devaient normalement se partager l'héritage de leur oncle. Avant sa mort, Faussinville l'a toutefois incité à tout léguer à la seconde. Dépositaire de son testament, ce plaideur invétéré subordonne sa production ou sa suppression à son intérêt personnel : il entend enrichir celle des deux héritières qui accepterait de l'épouser. A la fin du second acte, Lisette délègue Valère, l'amant d'Angélique, pour sonder ses intentions profondes :

> VALERE
> « De grace, Monsieur, arrêtez un moment, & parlez moi juste : vous ne vous promenez qu'en fuyant, & ne repondez que par équivoques. Faites-vous la violence de prononcer un oui, ou un non. Encore un coup, dites-moi, si vous voulez faciliter un accomodement entre la tante & la niece ? car enfin un honnête homme doit se faire un plaisir d'empêcher un procès.
> FAUSSINVILLE
> Empêcher un procès ! moi je ne veux point empêcher le cours de la justice.
> VALERE
> Vous confondez deux choses très-oppo-/sés ; la justice n'a en vûë que la paix, & l'union ; le procès au contraire est la source des inimitiez, & de la haine.
> FAUSSINVILLE
> Pourquoi haïr ceux qui nous plaident, ne peut-on pas plaider à l'amiable ?

[963] Cette tante aurait réuni une grande fortune, grâce à son génie procédurier. Voir la partie biographique de la thèse de MOUREAU, François, *Un singulier moderne : Dufresny, auteur dramatique et essayiste (1657-1724),* thèse présentée devant l'université de Paris IV le 11 juin 1977, Paris, Champion, 1979, 452p. ; section : « la jeunesse de Dufresny er son mariage (1657-1688) », p.45. Côte BN : 8-Z-50987 (1)

VALERE

Fort bien : s'égorger à l'amiable ! Mais nous voilà encore dans les raisonnemens vagues : répondez-moi juste ; vous avez entre vos mains la clef de ces affaires-ci, refuserez-vous de donner les lumieres, & les éclaricissemens ?....

FAUSSINVILLE

Mes lumieres dites vous ! donner mes connoissances, mes conseils, mes avis, donne-t'on ainsi son bien ?

VALERE

Je vous entens, vous prétendez que celle des deux heritieres, qui vous craindra le plus, vous épousera ; ce seroit une union bien tendre ! mais venons au fait, avez-vous quelque droit ?

FAUSSINVILLE

Mais vraiment j'ai le droit de supprimer ou de produire le testament, que j'ai en poche ; de donner gain de cause à celle qui me plaira. /

VALERE

Un homme d'honneur n'a point droit de faire perdre celle qui a raison.

FAUSSINVILLE

Qu'appellez-vous avoir raison ? Est-ce qu'en procedures on sçait qui a tort ou raison ? le pis qui peut arriver, c'est de perdre.

VALERE

Le pis qui peut arriver, c'est de gagner injustement.

FAUSSINVILLE

Il est très-juste de pouvoir gagner les mauvaises causes, puis qu'on peut perdre les bonnes ; incertitude par tout, mon cher Monsieur : par exemple, que sçai-je, si la terre de mon voisin n'est point à moi ? il y a peut-être dans ses titres des nullitez qui ne se découvrent qu'en disputant le terrain.

VALERE

C'est donc pour disputer le terrain à ces heritieres-ci, que vous voulez embrouiller leur succession ?

FAUSSINVILLE

Qui vous dit qu'on embrouille ? on n'embrouille point ; au contraire chacun met/ sa cause dans le plus beau jour qu'il peut ; c'est une

science, un art juridique. Je blâme la supercherie, faux témoignages, exploits soufflez, tout cela ne vaut rien, je me retranche dans la procedure loyale, je cherche la justice dans les formalitez judicieusement établies par le formulaire, la coutume, le Praticien François. Vous êtes trop équitable pour blâmer ces sources d'équité.

VALERE

Je ne blâme que les malhonnêtes gens, qui s'en servent pour s'approprier impunément le bien d'autrui »[964].

La joute oratoire des deux personnages dévoile les principes de fonctionnement du génie procédurier. Son indifférence à la morale procèderait de son scepticisme. « Incertitude par tout », se plaît à claironner Faussinville, se faisant l'écho des propos qu'il avait déjà tenus à Lucinde : « Je doute sans cesse moi, c'est mon naturel »[965]. Apôtre d'un scepticisme radical, il conforme sa conduite et ses discours au portrait critique brossé par Crousaz dans son *Examen du pyrrhonisme ancien et moderne*[966]. « Le Plaisir de contredire, d'embarrasser et de soûtenir des Paradoxes »[967] le meut. Faussinville manifeste son goût de la dispute par les multiples questions qu'il pose à Valère pour l'enfermer dans d'inextricables apories. Répliquant constamment sur ses mots, il ne raisonne pas réellement avec lui mais s'applique à vider tout raisonnement de sens : « il n'écoute pas les Réponses qu'on [lui] donne, ou il les oublie bientôt : le moindre Echappatoire [lui] plait et il s'en contente»[968]. Il se sert du langage pour dérouter son interlocuteur et saper ses repères. Dès sa réplique initiale, Valère offre d'ailleurs une figuration iconique frappante du comportement de Faussinville : il ne se « promène qu'en fuyant & ne repond que par equivoques ». Le corps du plaideur donne à voir son univers mental, en suggérant au passage sa sincérité dans la confusion. Faussinville allègue son

[964] DUFRESNY, *La Réconciliation normande,* comédie représentée pour la première fois le 7 mars 1719, dans *Œuvres de M. Riviere Du Frény,* tome IV, Paris, Briasson, 1731, pp.83-204 ; acte III, scène I, pp.51-54.
[965] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte II, scène VI p.41.
[966] CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Examen du pyrrhonisme ancien et moderne,* tome I, ouvrage initialement publié à La Haye, chez Pierre de Hondt, en 1732 ; Paris, Fayard, 2003, 1349p. Côte BNF : 2004-33
Dans cet ouvrage, Crousaz entreprend l'analyse et la réfutation argumentée du scepticisme. Il s'attaque en particulier aux idées et à la méthode d'investigation utilisée par Pierre Bayle dans son *Dictionnaire historique et critique.*
Sur l'importance du scepticisme à l'époque d'écriture de Dufresny, consulter : *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique,* tome II : *Le scepticisme aux XVIe-XVIIe siècles,* ouvrage collectif publié sous la direction de MOREAU, Pierre-François, Paris, Albin Michel, 2001, 413p. Côte BNF : 2001-11517
[967] CROUSAZ, *Ibidem,* p.29.
[968] CROUSAZ, *Op. Cit.,* p.32.

pyrrhonisme pour justifier ses sophismes[969]. Sacrifiant la vérité à la vraisemblance[970], il substitue dans la foulée la rhétorique des lois à la justice authentique. Après avoir favorisé le dévoilement de l'état d'esprit de Faussinville dans sa crudité choquante, Dufresny conclura la scène sur la seule condamnation explicite des procéduriers. Le pluriel dont use Valère pour décrier les « malhonnêtes gens » suggère toutefois leur multiplicité : Faussinville serait un type infiniment représenté dans la société française à la charnière des deux siècles classiques. Crousaz le confirme, en dénonçant sans trêve ni répit le pyrrhonisme moderne comme une conformation d'esprit préconisée par calcul[971]. Corroborant l'opinion de son prédécesseur dans une contribution essentielle sur « Descartes et les sceptiques modernes : une culture de la tromperie »[972], Jean-Pierre Cavaillé souligne avec vigueur que :

> « Toutes les caractéristiques du nouveau doute font [….] intervenir l'idée de tromperie, absente ou du moins très secondaire dans la tradition pyrrhonienne : doute éprouvé, assumé et construit par un locuteur singulier, un *ego,* mais d'abord doute retourné par l'*ego* sur lui-même ; doute nourri par une défiance systématique en l'autre (et qui est ainsi l'expression d'une profonde crise morale) ; doute visant moins la suspension du jugement et la neutralisation des opinions que le déploiement d'une stratégie du soupçon ; doute présenté comme un artifice, un instrument, un moyen employé en vue d'une fin, le plus souvent étrangère au scepticisme lui-même »[973].

Le génie procédurier réalise la combinaison mal intentionnée de trois postures intellectuelles : scepticisme, cynisme et sophisme. Sceptique par cynisme, il recourt au sophisme pour légaliser sa malveillance, à défaut de la légitimer.

Dans *La Malade sans maladie,* la sentence conclusive de Valère voue le lecteur à un malaise lancinant. En ne blâmant que les « malhonnêtes gens qui [se] servent [des procédures] pour s'approprier impunément le bien d'autrui », il met au passage l'accent sur une impunité

[969] Crousaz signale à maintes reprises la complémentarité de ces deux postures dans son ouvrage. Voir, notamment, p.110 : « un Pyrrhonien […] se jouë de la foiblesse des hommes, et les éblouit par des raisons, qui sont encore réellement des Sophismes ».

[970] Dans sa définition des pyrrhoniens, Crousaz les présentera aussi comme « des gens qui flottent dans l'Incertitude, et qui ne reconnoissent aucune Poposition, pour simple qu'elle soit, dont la lumiere et la force aille au-dela de la Vraisemblance. » *Op. Cit.,* p.27.

[971] Selon Crousaz, « l'esprit de doute de contradiction saisit, sur tout dès qu'on leur parle de Réligion et de Morale. Ils ne peuvent souffrir ce qui va les gêner, et leur *Marotte* est de vivre, dans l'Indépendance, au moins interieurement. » *Op. Cit.,* p.64.

Pour de plus amples informations sur les « Causes du pyrrhonisme » selon Crousaz, se référer à la seconde section qui porte ce titre, pp.66-110.

[972] CAVAILLE, Jean-Pierre, « Descartes et les sceptiques modernes : une culture de la tromperie », in *Le scepticisme au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle,* pp.334-347.

[973] CAVAILLE, *Ibidem,* p.340.

déconcertante. Par le biais de son personnage, Dufresny insinuerait qu'un système judiciaire impuissant à endiguer les menées des procéduriers est profondément vicié de l'intérieur. Une autre de ses pièces le suggère : *La Réconciliation normande.* Dans cette comédie, Falaise s'y représente avec Procinville comme une véritable épidémie :

« Quand j'ai, car moi c'est lui, le moindre échantillon
Tenant le bout du fil du moindre Procillon,
Un quartier de terrain dans toute une Province,
Je m'accrois, je m'étends, j'anticipe, j'évince,
J'envahis, & le tout avec formalité
Procedure est chez nous la regle d'equité ;
Sur le terrain des sots j'arondis l'héritage
Par droit de bien séance, & droit de voisinage,
En gagnant par justice, on a rarement tort »[974].

« Justice, injustice, laissons là le jeu de mots »[975], protestait un personnage de Dufresny avec éloquence. Quelle garantie reste-t-il, en effet, lorsque la justice se met à servir l'iniquité, lorsque son autorité favorise précisément ce qu'elle prohibe ? Le juriste Ferrière lui-même prouve le pouvoir et le danger des « chicanneurs » par l'article qu'il consacre à ces « plaideur[s] de profession, qui se plaisent dans les procès & qui par la longue habitude qu'il[s] [ont] de plaider, [sont] venu[s] au point d'employer les finesses & les ruses pour allonger les procès, & offusquer la vérité ; en un mot, pour gagner par la forme, ce qu'il devroit perdre par le fonds »[976]. La possibilité d'existence des procéduriers et leur pullulement remettent en cause, avec la fiabilité des lois, leur canal d'expression : le langage. La casuistique judiciaire subordonne la morale à la rhétorique. L'équité ne consiste plus qu'à applaudir un bel exercice de style[977]. L'Arlequin du *Prince travesti* semble avoir le mot juste lorsqu'il déplore être le seul à rester « un fripon, faute de savoir faire une harangue »[978]. Le désarroi moral manifeste des Faussinville, Procinville et autre Frédéric incite à sonder la

[974] DUFRESNY, *La Réconciliation normande,* acte III, scène VIII, pp.154-155.
Dans ce même ordre d'idées, Faussinvlle annoncera à La Valée, à l'acte II, scène III, p.34 de *La Malade sans maladie* : « Avec certains vieux titres, je pourrois arrondir cette terre-là, sur celles de mes voisins ; ces voisins sont des sots ; je pourrois les déposséder, les abîmer, & avec justice. »
[975] DUFRESNY, *Le Faux Honnête-homme,* acte III, scène XI. Cité par MOUREAU, François, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724),* p.275.
[976] FERRIERE, *Op. Cit.,* p.382.
[977] J'abonde donc totalement dans le sens de François Moureau lorsqu'il affirme que, dans la comédie de Dufresny, « la critique de la Justice n'est […] pas à proprement parler politique, elle tente d'expliquer que, toujours et partout, injustice et superstition seront maîtresses du cœur humain : le débat est moral. Mais ses conclusions sont sans espoir. » Voir MOUREAU, François, *Dufresny auteur dramatique,* p.392
[978] MARIVAUX, *Le Prince travesti ou l'illustre aventurier,* acte II, scène XIII, p.148. Commentaire de la tirade de Frédéric par Arlequin.

jonction de l'intériorité avec ses masques. Pour Dufresny et Marivaux, dans quelle mesure reste-t-il encore possible de sauver la morale de son expression ?

Le langage achève de noyer le sentiment moral dans l'intériorité humaine. Une incursion dans le passé permettrait peut-être d'y voir plus clair. Dans la jungle sociale, les hommes se font personnages ; leur être réel se perd sous leurs masques. Il est temps d'ouvrir *La Dispute* de Marivaux pour questionner la nature humaine.

## 2. La nature humaine et ses vices

Représentée pour la première fois le 19 octobre 1744, *La Dispute*[979]commença par connaître un échec si retentissant que son auteur dut la retirer après la première. Egalement dédaignée tout au long du XIX^e^ siècle, cette comédie « métaphysique »[980] ne sera de nouveau jouée qu'en 1938. Mais il faudra attendre les célèbres mises en scènes de Regnault et Chéreau dans les années 70 pour motiver sa réévaluation[981]. Par delà leurs divergences[982], les critiques contemporains vont alors converger pour lire *La Dispute* comme une véritable mise en abyme du Théâtre de Marivaux, et par les thématiques développées, et par la démarche introspective adoptée.

Comme le formule Cindy Yetter-Vassot à juste titre, cette pièce offre « de brefs aperçus révélateurs d'une « philosophie » nouvelle, d'une « philosophie » qui se veut analytique et raisonnée, qui procède à démontrer [sic] ses thèses par des expériences « vivantes »,

---

[979] MARIVAUX, *La Dispute,* comédie en un acte représentée pour la première fois le 19 octobre 1744, in *Théâtre complet,* préface de Jacques Scherer, présentation et notes de Bernard Dort, Paris, Seuil, 1964, pp.521-530.

[980] Selon le mot de Voltaire qui qualifie Marivaux d' « auteur de comédies métaphysiques » dans *Le Temple du goût*. Près d'un siècle et demi plus tard, Larroumet reprendra cette même caractérisation dans sa thèse : *« La Dispute* est tout aussi invraisemblable et fausse. C'est une longue dissertation, dans un cadre oriental, sur la question de savoir lequel de la femme ou de l'homme a donné le premier exemple d'inconstance et d'infidélité. A peine si, de loin en loin, quelques aperçus délicats sur la coquetterie féminine relèvent une *métaphysiqu*e froide et précieuse et une action languissante. » Cité par Marcel Arland dans son édition du *Théâtre complet* de Marivaux, Paris, Gallimard, Pléiade, 1949, note 1, page 1561.

[981] Pour un compte-rendu intéressant sur cette mise en scène, voir PAVIS, Patrice, « Une dispute sans réconciliation », dans *Marivaux à l'épreuve de la scène,* Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p.321-348.

[982] Selon Christophe Martin, deux interprétations concurrentes divisent les critiques de *La Dispute* :

- Certains « prennent au sérieux, voire au tragique, l'expérience cruelle du Prince » ; la fiabilité de la restitution de l'origine est alors soulignée autant que la réussite du monarque à manipuler les consciences.
- D'autres banalisent l'expérimentation entreprise pour considérer *La Dispute* comme une fable de plus sur l'amour et l'inconstance.

Cf. MARTIN, Christophe, « 'Voir la nature en elle-même' : le dispositif expériemental dans *La Dispute* », in *Coulisses,* n°34, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp.139-152 ; pp.139-140.

entreprises et menées à bien sur scène avant la tombée du rideau »[983]. Par « philosophie », l'auteure n'entend nullement une quelconque méditation spéculative sur des problèmes abstraits[984] : elle renvoie à une connaissance concrète du vivant obtenue grâce à une expérimentation scientifique destinée à vérifier la validité d'une théorie. Dans le cas précis de *La Dispute,* l'objet d'étude est explicitement défini dans les scènes d'exposition. Il s'agit d'identifier à qui revient l'initiative de « la première inconstance et/ ou de la première infidélité » : l'homme ou la femme. La quadruple formulation du problème par le Prince et Hermiane s'accompagne d'une certaine ambiguïté : systématiquement repris ensemble, les termes « inconstance » et « infidélité » entretiennent tantôt un rapport d'adjonction[985], tantôt un rapport de substitution[986] l'un avec l'autre. Ces deux mots ne paraissent donc pas synonymes[987] à Marivaux ; il pressent leur divergence de signification[988], sans la formuler

---

[983] YETTER-VASSOT, Cindy, « Le Théâtre de Marivaux : En attendant un monde meilleur », in *Marivaux et Les Lumières : L'homme de théâtre et son temps,* tome 1, volume édité par GOUBIER, Geneviève, actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIe siècle, avec la collaboration de la Société Marivaux, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p.56.

[984] D'ailleurs, Cindy Yetter-Vassot prend explicitement le contrepied de cette acception que le simple souvenir du sort réservé au faiseur de systèmes de *L'Ile de la Raison* suffirait à disqualifier. Sans doute est-ce pour cela que l'auteure de la communication citée use de guillemets lorsqu'elle utilise le terme « philosophie ».

[985] MARIVAUX, *La Dispute,* scène première, pp. 521-522

Réplique du Prince, p521. : « Vous souteniez contre toute ma cour que ce n'était pas votre sexe, mais le nôtre qui avait le premier donné l'exemple de **l'inconstance *et* de l'infidélité** en amour. »

Tirade du Prince, p. 522: « Je n'estime point le cœur des hommes, et je vous l'abandonne ; je le crois sans comparaison plus sujet à **l'inconstance *et* à l'infidélité** que celui des femmes. »

[986] MARIVAUX, *Ibidem,* scène première..

Tirade d'Hermiane, p.521 : « **La première inconstance, *ou* la première infidélité** n'a pu commencer que par quelqu'un d'assez hardi pour ne rougir de rien. »

Réplique du Prince, p.522 : « Pour bien savoir si **la première inconstance *ou* la première infidélité** est venue d'un homme, comme vous le prétendez, et moi aussi, il faudrait avoir assisté au commencement du monde et de la société. »

[987] Frédéric Deloffre soutient l'opinion contraire. A ses yeux, l'usage indifférencié des conjonctions de coordination et/ ou révèle que Marivaux n'établit pas de différence de sens entre les deux termes. J'ai tendance à croire que le dramaturge aurait fait l'économie de leur reprise systématique pour les substituer l'un à l'autre s'il ne pouvait les distinguer, ne fût-ce qu'intuitivement.

[988] Pour une réflexion très fine sur l'inconstance et l'infidélité dans les œuvres de Marivaux et de Crébillon, voir la communication de CAZENOBE, Colette, « Marivaux et Crébillon (Les discordances du cœur et de l'esprit dans l'anthropologie des Lumières) », in *Marivaux et Les Lumières,* pp.129-144. A l'époque de la représentation de *La Dispute,* Crébillon fils établissait une frontière claire entre l'inconstance et l'infidélité. L'inconstance renverrait, selon lui, à la trahison sentimentale tandis que l'infidélité se confondrait avec la tromperie physique. Il serait ainsi possible d'être constant sans être fidèle.

Voir CREBILLON, Claude, *Le Hasard du coin du feu,* rédigé entre 1737 et 1742. in *Œuvres complètes,* tome II, Paris, Classiques Garnier, 2000, pp.633-711 ; scène I, p.642 :

> CELIE [à propos du Duc de Clerval] : « […] Est-ce que vous ne l'auriez pas rendu fidèle ?
>
> LA MARQUISE : Non ; mais constant ; et, à mon sens, c'est beaucoup plus. [….] Quand on est sûre du cœur d'un homme ; qu'on le connaît honnête ; et que l'on sent que, du côté des choses qui seules sont en droit de former un attachement durable, on a de quoi le fixer, qu'importent tous ces petits écarts dans lesquels les entraînent l'occasion, le caprice et cette fureur de conquérir qu'ils nous reprochent tant, et dont je les crois, pour le moins, aussi atteints que nous-mêmes ? [….] j'ai moins de vanité que d'amour ; et […] je ne confonds pas avec ses sens, les sentiments de ce que

explicitement[989]. Représenté symboliquement par le Prince, le dramaturge évacue le problème de leur confusion pour se focaliser sur une dialectique connexe, celle de la responsabilité première du cynisme amoureux. Il en arrive ainsi à confronter deux thèses, étayées respectivement par des présupposés explicités. Hermiane soutient que l'initiative de la première infidélité n'a pu être que masculine parce qu'elle tient pour acquises « la pudeur et la timidité naturelles des femmes », leur pratique d'une morale du sentiment[990]. Comme le souligne Jean-Paul Schneider à bon escient, « Le Prince se prétend solidaire des présupposés d'Hermiane »[991] mais il leur oppose l'opinion de son père, champion du camp adverse. Il omet la reprise des arguments allégués par ce dernier à l'appui de sa théorie mais il n'affaiblit pas pour autant sa posture puisque d'emblée, il le vante insidieusement comme « assez philosophe »[992]. Il réalise ainsi l'équilibrage factice des deux partis de la joute oratoire avant d'orchestrer une épreuve destinée à faire la preuve ; la remise en scène des premiers hommes.

Ce topos littéraire fut surexploité à l'époque de Marivaux[993]. Selon Christophe Martin, l'idée de l'expérimentation entreprise émanerait elle-même des *Histoires* d'Hérodote : le pharaon Psammétique aurait isolé des nouveau-nés pour déterminer la langue primitive de l'humanité[994]. Par sa visée autant que par son protocole, son expérience nourrirait, d'ailleurs, directement le fantasme de questionnement de la nature consigné par Montesquieu, dans les années 1730. Dans ses *Pensées,* le philosophe envisage d'élever des « enfants comme des bêtes », en bornant leur contact aux animaux et à des « nourrices sourdes et muettes », non seulement pour sonder le processus de création du langage mais aussi pour « voir la nature en elle-même », en explorant, en particulier, le fonctionnement de la pensée, désaliénée « des préjugés de l'éducation »[995]. *La Dispute* s'inscrit ainsi « dans le contexte d'une fascination

j'aime ».

[989] A ma connaissance, Marivaux ne définit pas de distinction précise entre ces deux termes dans son *Théâtre* ou ses *Journaux*.

[990] En reprochant aux hommes leurs « vices de cœur » et leur « libertinage de sentiment », Hermiane insinue la pureté et l'éthique sentimentale originelle des femmes. Voir sa première tirade, scène 1, p.521.

[991] SCHNEIDER, Jean-Paul, « De quelques silences de toutes les couleurs chez Marivaux : l'exemple de *L'Ile des Esclaves* et de *La Dispute* », in *Marivaux subversif ?,* actes du colloque organisé par le Centre d'études du XVIIIe siècle, sous le patronage de l'Académie française, de la Société française d'étude du XVIIIe siècle et de la Société Marivaux, 14, 15, 16 mars 2002 ; textes réunis par SALAUN, Franck, Paris, Desjonquères, 2003, p.280.

[992] MARIVAUX, *La Dispute,* scène II, p.522.

[993] Voir notamment l'*Arlequin sauvage* de Delisle de la Drévetière, le *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot, le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Rousseau…

[994] Voir MARTIN, *Op. Cit.,* p.142.

[995] MONTESQUIEU, *Pensées,* n°158, éd. L. Desgraves, Paris, Laffont, 1991, p.222. Cité par MARTIN, *Op. Cit.,* p.142.

générale pour la recréation expérimentale de l'origine »[996] dont Fontenelle achève de témoigner[997].

Par son enjeu, l'expérience représentée par Marivaux se différencie sensiblement des autres : le retour à l'état de nature se présente comme l'instrument d'une investigation efficace sur la nature humaine dans sa liaison avec l'identité sexuelle. Un certain nombre de précautions ont été prises pour garantir la vraisemblance de la reconstruction: l'isolement de deux garçons et de deux filles « au berceau »[998], leur séparation et leur exclusion du monde extérieur durant dix-huit à dix-neuf ans, leur évolution en dehors de l'espace et du temps dans un cadre superlativement sauvage. La scientificité apparente de la démarche authentifie ainsi l'expérimentation entreprise ; ses destinataires[999] sont incités à croire valide la réponse donnée à la problématique débattue. Au signal de son maître d'œuvre, le rideau n'a donc plus qu'à se lever sur ses acteurs inconscients : Eglé, Azor, Adine, Mesrin et, ultérieurement, Meslis et Dina.

Or voilà qu'au terme de la mise en scène des hommes naturels, l'expérience s'avère « inconclusive »[1000] ! Divers facteurs se conjuguent pour créer l'aporie. Le Prince et Hermiane proposent plusieurs interprétations divergentes aux événements représentés :

> LE PRINCE : « […] Les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame : vices et vertus, tout est égal entre eux.
>
> HERMIANE : Ah ! je vous en prie, mettez-y quelque différence : votre sexe est d'une perfidie horrible ; il change à propos de rien, sans chercher même de prétexte.
>
> LE PRINCE : Je l'avoue, le procédé du vôtre est du moins plus hypocrite, et par là plus décent ; il fait plus de façon avec sa conscience que le nôtre »[1001].

Dans son premier sens, la conclusion du Prince signalerait l'équivalence des deux sexes en vertus et en vices. Elle commenterait benoîtement la diégèse de la pièce enchâssée : tandis que les couples Eglé/ Azor et Adine/Mesrin se sont rendus coupables d'inconstance, Meslis et Dina ont permis *in extremis* de redorer le blason de l'humanité primitive.

---

[996] MARTIN, *Op. Cit.,* p.143.
[997] Selon Martin, Fontenelle « fait l'éloge de ces 'curieux si hardis' que sont les naturalistes modernes » dans son *Eloge de M. Tourn* p.143.
[998] MARIVAUX, *Ibidem,* scène II, p.522.
[999] En l'occurrence, à un premier niveau, Hermiane et, dans une mesure controversable, le Prince. A un second niveau, les publics d'hier et d'aujourd'hui.
[1000] Selon le mot de William TRAPNELL : « Expérimentation imaginaire dans le théâtre de Marivaux », in *Marivaux et les Lumières, L'homme de théâtre et son temps,* p.43.
[1001] MARIVAUX, *La Dispute,* scène XX, p. 530.

Bien qu'elle recoupe maints propos tenus par Marivaux dans ses *Journaux*[1002], cette conclusion me semble suspecte. Sa pertinence est en effet totalement tributaire de l'apparition insolite du dernier couple. Jusqu'à la scène XX, seule la malveillance apparaissait comme la chose du monde la mieux partagée ; rien –ni personne !- n'annonçait le revirement final. Oscillant entre coup de théâtre et *deus ex machina*, le surgissement de Meslis et Dina sert à trop bon escient le rééquilibrage de la donne. Leur vertu même apparaît sujette à caution. « Introduits en plein tumulte dans la scène 20, ils ne peuvent avoir que la relation attendue : le repli sur eux-mêmes »[1003]. Eglé et Azor avaient aussi commencé par récuser la possibilité de l'inconstance[1004]. Meslis et Dina auraient pu suivre leurs traces si leur mise en scène n'avait été abruptement suspendue, sans laisser au temps le loisir d'éprouver la consistance de leur bonté provisoire. Qu'en déduire si ce n'est que leur intervention dans la pièce serait motivée par la nécessité de fournir au Prince les arguments humains d'une déduction prédéfinie[1005] ?

« Vices et vertus : tout est égal entre eux » : la vérité de cet axiome s'avère purement rhétorique. Elle laisse planer un soupçon lancinant, celui de l'infléchissement du cours des événements par le Prince[1006] pour neutraliser l'opposition entre les partis et aboutir au *statu quo*. Ce qui semblait être une expérience scientifique fiable s'éclaire de plus en plus dans sa nature sophistique. Par sa négation de toutes différences significatives entre hommes et

[1002] Dans la première de ses *Lettres sur les habitants de Paris,* Marivaux écrit notamment : « Les vertus n'y règnent pas moins que les vices ; mais elles y règnent sans bruit et secrètement. Les justes y composent un parti ignoré de la foule des hommes ». Voir MARIVAUX, *Journaux et Œuvres diverses,* texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier Flammarion, 2001, p.11.
Voir également ce commentaire sur l'ordonnancement de la société : « Quel monstrueux mélange de mélange et de raison, de dépravation et de justice ! » in *Le Cabinet du philosophe,* 4ème feuille, in *Ibidem,* p.362.
[1003] SCHNEIDER, *Op. Cit.,* p.282.
[1004] Scène VI, p.524 :

> MESROU : « [….] mais que sait-on ce qui peut arriver ? Supposons par exemple que je devinsse aussi aimable qu'Azor, que Carise devînt aussi belle qu'Eglé.
> EGLE : Qu'est-ce que cela nous ferait ?
> CARISE : Peut-être alors que, rassasiés de vous voir, vous seriez tentés de vous quitter tous deux pour nous aimer.
> EGLE : Pourquoi tentés ? Quitte-t-on ce qu'on aime ? Est-ce là raisonner ? Azor et moi, nous nous aimons, voilà qui est fini ; devenez beau tant qu'il vous plaira, que nous importe ? ce sera votre affaire ; la nôtre est arrêtée.
> AZOR : Ils n'y comprendront jamais rien ; il faut être nous pour savoir ce qui en est.
> MESROU : Comme vous voudrez.
> AZOR : Mon amitié, c'est ma vie.
> EGLE : Entendez-vous ce qu'il dit, sa vie ? Comment me quitterait-il ? Il faut bien qu'il vive, et moi-aussi ».

[1005] Christophe Martin pense aussi que « cette irruption inattendue de deux enfants supplémentaires semble avoir pour fonction essentielle de montrer que l'expérience est avant tout une mise en scène et d'inviter à porter un regard critique sur l'ensemble du « spectacle ». » Cf. MARTIN, *Op. Cit.,* p.148.
[1006] Jean-Paul Schneider développe cette opinion dans son article essentiel : « De quelques « silences de toutes couleurs. » chez Marivaux : l'exemple de *L'Ile des Esclaves* et de *La Dispute* ». Selon lui, le préjugé du père du Prince pèse lourd sur l'expérimentation. Ce dernier se débrouillerait pour faire de la femme « le point de mire » et suggérer qu'elle serait plus coupable que l'homme. En introduisant Meslis et Dina in extremis, il rééquilibrerait la donne pour complaire à Hermiane.

femmes, la conclusion formulée ne se borne pas à éluder l'objet du débat, elle le vide de tout sens.

Non sans virulence, Hermiane récuse d'ailleurs cette posture en mettant précisément l'accent sur la spécificité sexuelle des êtres humains. De la sorte, elle contourne cependant aussi la dialectique initialement énoncée. Dédaignant la réponse à la question de l'initiative du cynisme amoureux, elle relance le débat en proposant sa résolution à un problème présupposé : hommes et femmes sont-ils infidèles de la même manière ? Championne infatigable de son sexe, elle taxe les hommes sauvages de « perfidie horrible » car ils ne cherchent pas à motiver leur inconstance contrairement aux femmes qui s'y efforceraient. Curieusement, elle se raccroche ainsi à son préjugé initial : les hommes sont naturellement plus effrontés que les femmes et donc plus coupables. La vérité proprement dite compterait donc moins pour Hermiane que l'impression d'avoir eu raison. C'est comme si celle-ci n'attendait pas de l'expérience représentée une réponse effective au problème posé mais une confirmation nécessaire de son préjugé personnel…confirmation qu'elle serait prête à forcer au besoin !

Pour problématique qu'elle paraisse, son inculpation de l'impudence masculine est, confirmée en amont par les propos tenus par Mesrin. « Ah ! pour infidèle, je le suis mais je n'y saurais que faire »[1007], s'exclamait ce dernier à la scène XVI. A ce cynisme superlatif, apparemment assumé sans vergogne, correspond et répond la débauche de justifications plus ou moins filandreuses qu'accumule Eglé[1008] : l'omniprésence prétendue d'Azor ; la séduction de Mesrin, l'avantage de sa nouveauté ; le privilège inestimablement flatteur de le voler à Adine…. L'ordre des raisons avancées est significatif : il semble que l'on progresse du prétexte quelconque dicté par la mauvaise foi au motif sincèrement inspiré par un amour-propre despotique. L'évolution dans la lucidité sur soi conduirait ainsi Eglé à acquérir une forme d'intégrité paradoxale : celle qui l'amène à reconnaître son égocentrisme.

Il reste que cette vanité prétendument inhérente à la nature féminine résulte en fait d'un conditionnement. Comme le souligne Martin à bon escient, « la rencontre apparemment fortuite avec le ruisseau est en réalité le moyen d'une captation narcissique de la jeune fille par sa propre image»[1009], captation que Carise conforte par la dissémination de flatteries faussement objectives.

En réaction à la violente contestation d'Hermiane, le Prince veut lui donner l'impression d'abonder dans son sens puisqu'il lui concède que « le procédé de [son] sexe est du moins

[1007] *La Dispute,* scène XVI, p.529.
[1008] *Ibidem,* scènes XV et XVI, pp.528-529.
[1009] MARTIN, *Op. Cit.,* p.150.

plus hypocrite, et par là plus décent ; il fait plus de façon avec sa conscience que le [leur] ». D'emblée suspecte de galanterie, son adhésion apparaît particulièrement pernicieuse à l'examen. Il n'établit pas, à l'image de son interlocutrice, une différence radicale mais graduelle entre les manières d'être cynique masculine et féminine. Son approbation formelle du comportement féminin recèle une condamnation ambivalente. Le Prince refuse de s'impliquer clairement et louvoie pour ménager un compromis entre la posture d'Hermiane et celle de son père. Insinuant que les hommes seraient plus authentiques, il affirme la supériorité des femmes en mauvaise foi….tout en alléguant que cette mauvaise foi serait une forme de supériorité ! L'hypocrisie du procédé féminin est corrélée à sa décence : le Prince érige la dis/simulation[1010] au rang de vertu sociale.

L'établissement d'une équivalence semblable entre le vice et son antonyme incite à réinterpréter la conclusion initiale du monarque. En affirmant que « vices et vertus : tout est égal entre » les deux sexes, le Prince pourrait ne pas vouloir signifier qu'il y aurait autant d'êtres humains naturellement méchants que d'autres naturellement bons. Ce dualisme simplificateur étonnerait de la part d'un esprit aussi subtil. Le Prince voudrait plutôt signaler l'imbrication naturelle des vices et des vertus dans la conscience humaine[1011]. Les distinguer relèverait de la gageure.

L'examen attentif des scènes XV à XVII de *La Dispute* le prouve. Eglé, Mesrin et Azor manifestent une sorte d'intuition du mal. Eglé hésite à se montrer inconstante : son « accident [lui] fait honte »[1012]. Pressée par Carise, elle répond à la demande d'amour de Mesrin qu'elle « voudrai[t] bien s'en dispenser si [elle] le pouvai[t], à cause d'Azor qui compte sur [elle] »[1013]. Bien qu'il nie être la proie de scrupules quelconques[1014], son interlocuteur s'affirme, à son tour, « embarrassé » par sa déloyauté envers son « camarade [1015]», Azor, une fois son infidélité consommée. Ce dernier semble partager son sentiment de culpabilité puisqu' « il s'avance honteux » et paraît « triste »[1016], après lui avoir rendu la pareille à son

[1010] D'après le titre de l'ouvrage très intéressant de Jean-Pierre Cavaillé, qui rend ainsi compte de l'enchevêtrement des deux facettes de l'hypocrisie ; la dissimulation et la simulation.
Voir CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis-simulations : Jules César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Manchon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII^e siècle,* Paris, Champion, Lumière classique, 2002, 453p.
[1011] L'optique marivaudienne repose, du reste, sur la juxtaposition d'interprétations diverses. Comme le résume Oscar Haac, « Marivaux explique [dans ses *Journaux*] qu'il conçoit la réalité dans toutes ses gradations de vérité et de profondeur ; il distingue où d'autres voient tout en bloc ». Pour de plus amples informations, consulter son article, « Le clair obscur de l'humanisme » in *Revue Marivaux,* n°1, France, Publications annuelles de la Société Marivaux, mai 1990, p.5.
[1012] *La Dispute,* scène XV, p.528.
[1013] *Ibidem*, scène XVI. p.529.
[1014] Comme nous avons pu le voir plus haut. Voir supra pp….
[1015] MARIVAUX, *La Dispute,* scène XVII, p.529.
[1016] *Ibidem,* scène XVII, p.529.

insu. Mais tant la réticence que la honte inspirée par la nuisance s'avèrent inaptes à l'endiguer. Le mal a un formidable pouvoir d'entraînement. La réaction physique de Mesrin le prouve : alors que Mesrou use de la force pour le « retenir », Mesrin « se dégage », «il s'échappe de [lui], il veut être inconstant ». La juxtaposition des deux propositions éclaire la pertinence de la conclusion tirée par Eglé : « il n'y a pas moyen de résister ». Malgré qu'ils en aient, « aux objets répugnants, [ils] trouv[ent] » des appas »[1017].

Il ne faudrait cependant pas en déduire que les êtres humains seraient naturellement malfaisants. Les choses ne paraissent pas si simples à Marivaux. Si la résistance au mal est ardue, c'est parce qu'il pose en lui-même un problème majeur de circonscription. Dans la scène cruciale où Eglé nous délivre les résultats de son introspection, la frontière érigée entre vices et vertus se révèle ténue. Le sujet qui s'analyse peine à cerner les postulations antagonistes de sa conscience. D'emblée, Eglé annonce à Carise son « embarras d'esprit »[1018]. Mystérieuse à ses propres yeux, plonger en soi la conduit à évoluer dans une clarté obscure. Sa connaissance d'elle-même se fait par approximation. Elle le souligne, en ponctuant de modalisateurs, les jugements qu'elle formule sur son intériorité. « *Il me semble* que je suis fâchée contre moi, que je suis fâché contre Azor *; je ne sais* à qui j'en ai »[1019], déclarera-t-elle à Carise au début de la scène avant de lui confier, à son terme, qu' « *il (lui) paraît*» « rougir de son inconstance ». Sa conscience lui envoie des signaux contradictoires :

> « Je ne suis contente de rien : d'un côté, le changement me fait peine, de l'autre, il me fait plaisir ; je ne puis pas plus empêcher l'un que l'autre ; ils sont tous deux de conséquence ; auquel des deux suis-je le plus obligée ? Faut-il me faire de la peine ? Faut-il me faire du plaisir ? Je vous défie de le dire »[1020].

Le parallélisme des propositions centrales énoncées par Eglé met en relief l'antonymie des termes qui formulent son jugement sur son infidélité. « Peine » et « plaisir » : la jeune femme nage en plein paradoxe. La voix de sa conscience sibylline la voue à l'irrésolution, voire à l'indécidable. Aussi se révolte-t-elle lorsque Carise lui recommande de « consulter [son] bon cœur »[1021] :

---

[1017] « Au Lecteur » : épigraphe des *Fleurs du Mal* in BAUDELAIRE, *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 1999, 760p. ; p.43.
[1018] *Op. Cit.,* scène XV, p.528.
[1019] *Op. Cit.,* scène XV p.528.
[1020] *Op. Cit.,* scène XV, p.529.
[1021] MARIVAUX, *La Dispute,* scène XV, p.529.

> « Mon bon cœur le condamne, mon bon cœur l'approuve ; il dit oui, il dit non ; il est de deux avis »[1022].

La duplicité de la bonté d'Eglé me paraît émaner de l'antagonisme de ses sources. Elle se manifeste contradictoirement par son incitation à rester fidèle à Azor et par son invitation à être sincère avec elle-même.

Une scène essentielle de *L'Heureux Stratagème* explicite le dilemme d'Eglé. Loin de se laisser déconcerter par l'accusation de « trahi[r] sa foi », la Marquise y légitime son infidélité avec éloquence :

> « Eh bien ! ce cœur qui manque à sa parole, quand il en donne mille, il fait sa charge ; quand il en trahit mille, il la fait encore : il va comme ses mouvements le mènent, et ne saurait aller autrement. Qu'est-ce que c'est que cet étalage que tu me fais là ? Bien loin que l'infidélité soit un crime, c'est que je soutiens qu'il ne faut pas un moment hésiter d'en faire une, quand on est tentée, à moins que de vouloir tromper les gens, ce qu'il faut éviter, à quelque prix que ce soit »[1023].

Selon la formule lumineuse de Jankélévitch, la « structure de la conscience est *une structure polyphonique* »[1024] : la sincérité se confond avec l'instant et contrarie donc inévitablement la fidélité, vertu de la continuité qui « prolonge un passé superficiel par-dessus le présent profond »[1025]. L'incertitude d'Eglé provient de la collision de ces deux valeurs morales qui tentent de s'exclure réciproquement pour s'assurer la direction absolue de sa conscience. Le « fascisme » des vertus et leur duel frénétique enferme l'héroïne marivaudienne dans un dilemme inextricable. Etre bon, c'est être relativement méchant : la fidélité proscrit la sincérité qui l'annule en retour. La bonté n'apparaît plus que comme le signifiant creux de référents antagonistes.

L'ironie cinglante qu'elle inspire à Eglé manifeste l'évolution de Marivaux au fil du temps. *L'Ile des Esclaves*[1026] diffusait une certaine confiance en la nature humaine ; le dramaturge semble y partager l'optimisme relatif qu'elle inspire à Montesquieu : « les

---

[1022] *Idem,* p.529.
[1023] MARIVAUX, *L'Heureux Stratagème,* comédie représentée pour la première fois le samedi 6 juin 1733, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002 ; acte I, scène IV, tirade de la Marquise, p.359.
[1024] JANKELEVITCH, Vladimir, *Traité des vertus,* tome II : *Les Vertus et l'Amour,* Paris- Montréal, Bordas, 1970, pp.277-1023 ; p.514.
[1025] JANKELEVITCH, *Ibidem,* p.512.
[1026] MARIVAUX, *L'Ile des Esclaves,* dans *Théâtre complet,* pp.185-195.

hommes, fripons en détail, sont en gros de très honnêtes gens »[1027]. Près de dix ans plus tard, il décrétait encore[1028] :

> « Il faut que les hommes portent dans le fond de leur âme un furieux fond de justice, et qu'ils aient originairement une bien forte vocation pour marcher dans l'ordre, puisqu'il se trouve encore d'honnêtes gens parmi eux »[1029].

Le besoin de rationalisme manifesté par Marivaux dans cet extrait prouve cependant qu'en 1734 sa confiance en la bonté originelle de l'homme s'était entamée. Le postulat de son premier apologue ne s'impose plus à lui comme une évidence pour le cœur qui la ressent ; il cherche à s'en convaincre et n'en est donc plus persuadé. *La Dispute* achève la déroute de ses optimismes, qu'il soit béat ou forcé. Marivaux ne basculera pas pour autant dans un « scepticisme amer »[1030] ; il manifesterait plutôt une « lucidité sans misanthropie »[1031]. Dans son opération d' « autosubversion »[1032], il ne s'inscrit pas, pour finir, dans la continuité de Hobbes mais aboutit, me semble-t-il, à l'aporie : l'intériorité humaine est incernable ; tenter de la définir conduit à se livrer à des supputations invérifiables et susceptibles d'être biaisées par des expérimentateurs malveillants. Toute reconstruction de l'état de nature demeure artificielle[1033]. Toute réponse fournie sur la base de cette recomposition reste marquée par les *a priori* de ses énonciateurs. *La Dispute* anticipe sur la critique pertinente qu'inspire à Rousseau les théoriciens de l'état de nature: « Ils parloient de l'Homme Sauvage et ils peignoient l'homme Civil »[1034]. La réflexion sur la nature humaine sensibilise ainsi Marivaux à son mystère fondamental. « Nous sommes une énigme à nous-mêmes »[1035], déclarait-il dans la troisième feuille du *Cabinet du philosophe.*

Mais il ne s'avoue pas pour autant vaincu. A défaut de pouvoir connaître la nature humaine, ses œuvres et celles de Dufresny vont questionner la genèse du sentiment moral. Quoique *La Dispute* ne nous ait pas offert de réponse, elle nous a permis de nous poser les

---

[1027] MONTESQUIEU, *Esprit des lois,* (XV, 2). Cité par EHRARD, Jean, « Montesquieu et Marivaux : deux parallèles qui se croisent », in *Marivaux et les Lumières. L'homme de théâtre et son temps,* pp.217-230 ; p.224.
[1028] MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe* IVème feuille, dans *JOD,* p.362.
[1029] MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe* IVème feuille, dans *JOD,* p.362.
[1030] SCHNEIDER, *Op. Cit.,* page 283.
[1031] MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe,* VIIème feuille, dans *JOD,* p.391.
[1032] Le mot est là encore de Jean-Paul Schneider. *Op. Cit.,* p.284.
[1033] Le Prince le signale à Hermiane, dès la scène d'exposition : « les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premières amours vont reparaître à nos yeux tels qu'ils étaient, *ou du moins tels qu'ils ont dû être* ». Cette dernière spécification met l'accent sur la défaillance nécessaire de toute représentation du fabuleux temps des commencements.
[1034] ROUSSEAU, *Op. Cit.,* p. 78.
[1035] MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe,* 3ème feuille, dans *Journaux et Œuvres diverses,* p.354.

vraies questions. Par sa représentation de la collision des valeurs dans l'intériorité des personnages, elle incite à circonscrire la frontière des vices et des vertus.

# Chapitre septième
## Critique de l'apparence morale

***Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés.***

**LA ROCHEFOUCAULD**

***Pas assez de cynisme et pas assez de vertu. Nous n'avons ni l'énergie du mal, ni celle du bien.***

**CAMUS**

A l'orée du XVIII^e siècle parurent une pléthore d'ouvrages qui, sous couvert d'explorer la problématique de la sincérité, interrogèrent le fonctionnement de la conscience morale. Si sonder l'âme humaine paraît aller de soi dans un conte philosophique comme *Le Puits de la vérité* de Dufresny[1036] ou un essai comme « le Voyageur dans le monde vrai » de Marivaux[1037], la représentation du fond du cœur semble nettement plus ardue au théâtre. C' « est [en effet] le lieu où chacun se fait connaître dans l'espace ambigu d'une réplique, lieu du « paraître » et du « discours », où l'intérieur est caché et où le seul qui soit en droit de le pénétrer jusqu'au fond –l'auteur- est structurellement absent »[1038]. La réflexion sur la sincérité menée par Destouches dans *Le Médisant*[1039], Voltaire dans *L'Indiscret*[1040], Dufresny dans *Le Faux*

[1036] DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Puits de la Vérité : histoire gauloise*, Paris, Claude Barbin, 1699.
[1037] MARVAUX, « Le Voyageur dans le monde vrai » in *Le Cabinet du philosophe,* in *Journaux et Œuvres diverses,* édition de Deloffre et Gilot, pp.389-435.
[1038] PAPASOGLI , Benedetta, *Le « fond du cœur » : Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle,* Paris, Honoré Champion, 2000, p.80.
Voir également les propos de Jean Starobinski à ce sujet : « Un héros de théâtre vit dans ses paroles et dans ses gestes et tout ce qu'il n'exprime pas, n'existe pas ». STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant :* essai *: Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal,* Paris, Gallimard, Le Chemin, 253p. ; p.50.
[1039] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Le Médisant,* comédie en Vers & en cinq Actes par M. Néricault Destouches*, in Œuvres de Mr. Néricault Destouches,* de l'Académie Françoise, nouvelle édition considérablement augmentée, tome premier, La Haye, Benjamin Gibert, 1742, pp.325-448 ; côte B.N. : 16-Z-7350 (1).
Créée le 20 février 1715, cette comédie fut représentée 66 fois à la Comédie-Française entre 1715 et 1780, dont 43 fois entre 1715 et 1730. Elle disparut totalement de la scène officielle après la Révolution.
[1040] VOLTAIRE, *L'Indiscret,* comédie en un acte représentée pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Française en 1725, Paris, Prault fils, 1742, 59p.

*Sincère*[1041] et le Marivaux des *Sincères*[1042] aurait donc défié les contraintes génériques[1043] de l'inauthentique théâtre, sans la clairvoyance de ces dramaturges sur les vices déguisés de la sincérité.

Dufresny et Marivaux démasquent plusieurs modalités, consciente et inconsciente, de l'hypocrisie. *Le Faux Sincère* et *Les Sincères* questionnent les sources et les mobiles subjectifs du décalage entre la prétention à la parfaite moralité et la réalité de l'amoralité intérieure. Mais la critique de l'apparence morale de leurs personnages éponymes ne saurait porter ses fruits, sans l'analyse préalable de ce qui permet leur imposture : la fluctuation des frontières entre vices et vertus.

## 1. Vices déguisés de la sincérité :

### *a. Vertus de la médisance*

Dans leur traitement du motif de la sincérité, l'ensemble de nos dramaturges inscrivent leurs œuvres dans la continuité, plus ou moins explicite, du *Misanthrope* moliéresque[1044]. Mais leur inféodation superficielle travestit la distance réelle qu'ils adoptent par rapport à leur modèle.

Dans *le Misanthrope,* Molière confronte son personnage éponyme à Phillinte et à Célimène. Le contraste élaboré entre le franc[1045] Alceste et sa médisante maîtresse se fonde au moins sur la manière dont leurs pensées se reflètent dans leurs propos[1046]. L'opposition entre

---

[1041] DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Faux Sincère,* in *Œuvres de Monsieur Riviere Du Frény,* tome IV, Paris, Briasson, 1731, pp.331-459.

[1042] MARIVAUX, *Les Sincères,* comédie représentée pour la première fois en 1739, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.480-492.

[1043] Dans sa *Seconde Dissertation concernant le Poëme Dramatique, en forme de remarques sur « Sertorius »,* l'Abbé D'Aubignac clarifie l'opposition du « Poëme épique » avec le « Poëme dramatique » :

> « […] les gens d'esprit n'ignorent plus la différence du Poëme Epique et du Dramatique : ils savent bien que dans le premier, le Poëte s'explique lui-même comme il lui plaît, étant, s'il faut ainsi dire, le seul Acteur de ses avantures ; et, que dans l'autre, il ne peut rien faire entendre que par la bouche des personnages qu'il introduit, n'étant non plus considéré dans l'action que s'il ne l'avoit pas faite ».

Cité par PAPASOGLI, *Op. Cit.,* p.81.

[1044] MOLIERE, *Le Misanthrope,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 4 juin 1666, in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp.323-345.

[1045] Cette typification d'Alceste n'est pas sans trahir la complexité de la pièce moliéresque. La première partie de la scène qui l'unit à Oronte révèle ainsi le décalage entre l'idéal puriste prôné par le personnage éponyme et sa nature d'honnête homme. Voir MOLIERE, *Ibidem,* acte I, scène II, pp.326-328.

[1046] Le contraste est loin d'être aussi clair si l'on envisage la question de la sincérité sentimentale de Célimène. L'intrigue du *Misanthrope* repose même sur le mystère qui entoure le cœur de l'héroïne. Alceste affirme à maintes reprises qu' « on ne voit pas les cœurs » (voir notamment la scène V de l'acte III, p.337). Eliante lui fait chorus (scène I de l'acte IV p.338) et Célimène elle-même mentionne « ce grand aveuglement où chacun est pour soi-même » (scène IV de l'acte III page 336).

la sincérité et ses prétendus antonymes –médisance, hypocrisie, simulation- n'est, en revanche, affirmée que pour être partiellement invalidée dans les pièces de notre corpus. L'initiative de la remise en cause revient à cet égard au *Médisant* de Destouches.

Dans cette comédie, Damon, le Médisant, aspire à épouser Marianne qu'il aime, malgré la rivalité affichée du Marquis de Richesource et celle, insidieuse, de Léandre. Au début de la pièce, il a pour adjuvants son ami Valère, frère de la prétendue, la Baronne, sa mère, et Marianne elle-même. Mais, à force de médisances, il perd progressivement l'ensemble de ses alliés. Marianne épouse Léandre et Damon est éconduit.

A la scène VII de l'acte III, Destouches suspend son intrigue virevoltante pour représenter une joute oratoire sur le concept de « médisance » :

DAMON
« Parbleu ! tu le prens-là sur un fort joli ton.
Qu'à ton âge il sied mal de faire le Caton !
C'est ce que je disois ce matin à Julie.
Valère a de l'esprit, mais son esprit ennuye.
VALERE
Je te suis obligé de ta sincérité.
DAMON
Tu devrois dès long-tems en avoir profité. /
C'est pourtant ce qu'on ose appeler médisance.
Dire sur un chacun librement ce qu'on pense ;
Chercher le ridicule, & lire au fond des cœurs ;
Peindre ce qu'on y voit, des plus vives couleurs ;
Discerner les motifs, & peser le mérite ;
Faire la guerre aux sots, demasquer l'hypocrite ;
Voilà ce que je fais, je ne m'en défens point.
Plût au Ciel que chacun m'imitât sur ce point.
Oui, cette liberté, cette exacte Justice
Corrigeroit les sots, & détruiroit le vice.
VALERE
Il est beau de vouloir corriger son prochain ;
Mais pour y réüssir user d'un tour malin… »[1047].

[1047] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte III, scène VII, pp.394-395.

Damon prodigue ses sarcasmes à la définition commune de la « médisance ». Il conteste la manière dont les autres perçoivent ses actes pour s'extasier sur ses mérites qu'il détaille, avec force superlatifs. Damon présente sa médisance comme une forme de sincérité : « dire sur un chacun librement ce qu'on pense » serait son premier principe. Notons au passage que cette franchise n'impliquerait nullement un devoir de clairvoyance sur soi-même ; elle ne repose que sur l'obligation de communication transparente avec autrui. Elle a pour corollaire un fort esprit d'indépendance. Damon n'estime pas devoir complaire aux autres mais s'arroger le rôle de justicier. Les facultés dont il se targue avec emphase -« lire au fond des cœurs », « discerner les motifs & peser le mérite »- le prédisposeraient à corriger son prochain. La sincérité que le personnage allègue masque, en fait, son infatuation. Présupposant sa perfection, Damon prétend à une omniscience divine ou diabolique ; il vante sa capacité à déceler l'identité mystérieuse des signes dissemblables. En affirmant l'équivalence de sa tare essentielle avec la sincérité, la justice, voire la charité, il subvertit la catégorisation du réel par le langage qui le trahirait en le traduisant.

Faut-il cependant accorder une totale créance au *plaidoyer pro domo* élaboré par le personnage ? Avec sa finesse coutumière, Fontenelle incitait à se défier des confidences des scélérats au théâtre[1048]. Valère n'est pas uniquement l'ami de Damon, c'est aussi le frère de Marianne qu'il désire voler à Richesource et à Léandre. Damon a donc intérêt à ce que Valère croie en son intégrité morale pour conserver son soutien. Ses confidences en deviennent suspectes d'inauthenticité. Rien ne garantit la coïncidence de ses propos avec sa réelle conception de soi d'autant que, dans le reste de la comédie, ni monologue, ni même aparté ne dévoilent son intériorité.

Il est toutefois révélateur que Valère reconnaisse une certaine pertinence à l'argumentation de Damon. En concédant qu' « il est beau de vouloir corriger son prochain », il applaudit son dessein et insinue l'utilité sociale de la médisance. Il ne conteste pas la finalité poursuivie, mais le moyen employé pour y parvenir : « le tour malin » de son interlocuteur, sa causticité.

[1048] FONTENELLE, *Réflexions sur la Poétique,* dans *Œuvres,* tome III, Paris, Les Libraires Associés, 1766, p.191 ; cité par PAPASOGLI, Benedetta, *Op. Cit.,* page 86 : « Il n'y a guères d'apparence que des scélérats, tels que la Cleopatre de Rodogune, et le Mathan d'Athalie, aient des confidens, à qui ils découvrent sans aucun déguisement, et sans une nécessité absolue, le détestable fond de leur ame. »

L'opposition entre sincérité et médisance s'avère peu claire dans l'esprit de Valère. Justifiant la condamnation de Damon tant par son ami[1049] que par les autres personnages[1050] et par Destouches lui-même[1051], la malignité définit la teneur de ses propos, leur ton, leur connotation dépréciative et « la qualité de l'intention »[1052] qui les inspire. Dans sa première réplique, Valère n'impute pourtant pas son discours à sa médisance, mais à « *sa* sincérité » ! L'adjectif possessif « ta » apparaît à la fois anaphorique de ce qui le précède –la critique de Damon- et cataphorique de ce qui suit : la légitimation de son entreprise. Le contexte interdit

---

[1049] Voir également le commentaire de Valère aux insinuation pernicieuses que s'est permis Damon au sujet de ses parents et de sa tante. Acte III, scène 7, page 394 :

« Voi jusques à quel point t'aveugle ton penchant,
Et rougis avec moi d'un trait aussi méchant.
Nul ne peut t'effacer par le talent de plaire,
Mais tu fais éclater un mauvais caractère »

[1050] La majeure partie des personnages de la pièce condamnent la médisance de Damon en raison de sa malignité. Voir, notamment, la tirade du Baron, acte I, scène 1, p.332 :

« Jamais homme ne fut plus dangereux que lui :
Il donne un mauvais tour aux actions d'autrui.
Tout le monde est en butte à ses traits satyriques,
Et l'on craint en tous lieux ses malignes critiques.»

Propos de Léandre à Lisette, au sujet de Damon, acte I, scène 6, p.348 :

« Par-tout avec fureur il dechire mon Maître :
Mais il faut l'en punir ».

Réplique de Lisette à Damon, acte II, scène 7, p.366 :

« A tourner tout en mal votre esprit se fatigue ».

Commentaire du commentaire de Damon avec Richesource par Marianne, acte II, scène 13, page 371 :

« On me l'avoit bien dit, vous êtes médisant,
Et vous l'avez poussé d'une étrange manière ».

Marianne à Damon, acte IV, scène 12, p.423 :

« Vous aviez tant promis de ne jamais médire.
Adieu, je ne puis plus vous voir à tous momens
Dechirer tout le monde, & fausser vos sermens ».

Tirade de la Baronne, acte V, scène 13, p.445 :

« Il publie à la Cour, aussi-bien qu'à la Ville,
Que vous n'êtes qu'un sot & qu'un vieux imbécile ;
S'il n'eût fait que cela, le mal seroit petit ;
Mais, dire je suis un dangereux esprit,
Que je l'aime, & qu'afin qu'il soit dans ma famille,
Et pour cacher mon jeu, je lui donne ma Fille :
Ah ! c'est un trait si noir, qu'il n'est point de danger
Où je ne m'exposasse afin de m'en venger ».

[1051] Destouches se prononce avec virulence contre la médisance dans la dédicace de sa pièce « A son Altesse Sérénissime Madame la Duchesse du Maine », p.328 :

« *Aux MEDISANS je declare la guerre :*
*Peste maudite, & fleaux de la terre !*
*Esprits pernicieux, dont le malin effort*
*Voulant faire haïr tous les objets qu'on aime,*
*Détruit le plus parfait accord,*
*Et noircit l'innocence même !*
*Pour arracher des Cœurs ce penchant odieux,*
*J'ai ranimé l'effort de ma Muse endormie* ».

[1052] JANLEVEVITCH, Vladimir, *Op. Cit.* p.266.
Jankélévitch considère « la qualité de l'intention » de l'énonciateur comme le critère indépassable d'évaluation morale de sa sincérité. Voir « Les dix espèces de la bonne et de la mauvaise foi », in *Les Vertus et l'Amour,* pp.274-284.

d'expliquer l'indulgence de Valère par son ironie ou par quelque méprise sur le caractère véritable de son interlocuteur, comme ce sera le cas pour Géronte, dans cette scène du *Méchant* :

GÉRONTE

« [….]

Autrefois j'ai tant vu, soit en mal, soit en bien,

De réputations contraires aux personnes

Que je n'en admets plus ni mauvaises ni bonnes ;

Il faut y voir soi-même ; et par exemple vous,

Si je les en croyais, ne disent-ils pas tous,

Que vous êtes méchant ? Ce langage m'assomme ;

Je vous ai bien suivi, je vous trouve bon homme. /

CLÉON

Vous avez dit le mot, et la méchanceté

N'est qu'un nom odieux par les sots inventé ;

C'est là, pour se venger, leur formule ordinaire

Dès qu'on est au-dessus de leur petite sphère »[1053].

Bien que Géronte et Cléon rappellent les personnages de Destouches par leur contestation des critères d'appréciation morale, leur réflexion métalinguistique ne saurait avoir le même impact sur le public. Le raisonnement de Géronte a beau être juste, sa conclusion est fausse : même s'il est vrai, dans l'absolu, que l'apparence des hommes ne garantit pas leur essence, même s'il est opportun de les examiner avant de les juger, disculper Cléon est une erreur. A ce stade de l'action, le vieillard se leurre encore sur l'identité du Méchant : séduit par ses sophismes, il manque de lucidité. Valère, en revanche, voit Damon tel qu'il est. Il n'a jamais ignoré sa médisance et c'est en pleine connaissance de cause qu'il en nuance la perception. Alors que le témoignage de Géronte révèle sa duperie, le jugement de Valère se caractérise par sa fiabilité relative.

Médisance et sincérité seraient-elles donc synonymes pour Destouches ? La médisance n'est-elle qu'*une* sincérité dévoyée, employée à mauvais escient ? La confusion de Valère stimule un questionnement que son auteur évite d'approfondir. Il est aisé de comprendre les raisons d'une telle réticence. Par son autoportrait, Damon symbolise les dramaturges amoraux de la fin du règne de Louis XIV qui préconisaient la correction du vice par sa dérision[1054]. Or,

[1053] GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Le Méchant,* acte III, scène X, pp.1265-1266.

[1054]Dans sa lecture du *Médisant,* Jean Goldzink élargit ingénieusement cette analyse en définissant la comédie comme un art de la médisance. Voir GOLDZINK, *Comique et comédie au siècle des Lumières,* p.106.

en 1715, Destouches recherchait encore sa voie. Pour devenir le célèbre auteur du *Glorieux,* il se devait de sublimer l'attraction ambivalente que lui inspirait encore l'univers mental de ses prédécesseurs. Une compréhension excessive favorise l'empathie et paralyse la volonté d'affranchissement. Destouches s'est donc gardé d'explorer davantage la relativité des vertus et des vices pour ne pas porter l'estocade fatale à ses propres convictions.

***b. Sincérité absolue vs sincérité curiale***

Pour tenter d'y voir plus clair et pallier les apories de Destouches et de ses personnages, penchons-nous ensemble sur *Le Faux Sincère* de Dufresny. Dans cette comédie injustement oubliée aujourd'hui, le Chevalier Valère se présente comme un coureur de dots. Il se sert de son hypocrisie en franchise pour poursuivre deux intrigues parallèles : la séduction d'Angélique, fille de Me. Argant, et celle de La Marquise. Trois personnages essentiels se liguent pour le démasquer: Mariane, sœur d'Angélique et fille de Mme Argant; Dorante, son amant et Laurette, suivante de la Marquise. A force de fausse sincérité, le Chevalier parvient longtemps à damer le pion à ses opposants. Mais sa cupidité manifeste finit par le dénoncer aux yeux de la Marquise. Au dernier acte, il parvient encore à faire illusion grâce au secours imprévu de son cousin, le franc menteur Rapin. Il finit cependant par être démasqué.

Dufresny est aussi féru de débats contradictoires que Destouches. A travers leur conflit verbal, le Chevalier Valère et Dorante confrontent, à coup de maximes et de contre maximes, deux conceptions inconciliables de la sincérité :

LE CHEVALIER

« [….]

Aveux francs et naïfs entre gens raisonnables

De la société sont les liens durables ;

En cent occasions, entre amis, entre amans,

Entre époux refroidis, les éclaircissemens

Préviennent le danger d'un silence équivoque,

Qui couvre le venin d'un silence réciproque.

Dans les emportemens, dans les vivacités,

« Chercher le ridicule, lire au fond du cœur, peindre vivement, démasquer l'hypocrite, corriger les sots, détruire le vice : qui pourrait se tromper sur ce programme ? Ce que le méchant invoque pour se justifier, voire pour renverser les rôles, c'est le projet même du genre comique, son éternelle légitimation, dénoncée par Rousseau et sa cohorte de devanciers en soutane. [….]Mais les comédies, en expulsant avec autant de vertueuse indignation celui qui parle si clairement d'elles-mêmes, ne peuvent pas ignorer leur essentielle duplicité, qu'elles ne manquent pas au demeurant de renvoyer aussitôt aux spectateurs ».

Quand même on se diroit de dures vérités,
L'abondance du cœur rendant tout supportable,
Tout jusques à l'injure enfin devient aimable. /
DORANTE
Si par ces aveux francs, dangereux aujourd'hui,
Tel sçavoit ce que tel au vrai pense de lui,
Que de gens changeroient en haine leur estime !
La froideur saisiroit l'ami le plus intime ;
Glace entre les amans, haine entre les époux ;
Chez les hommes enfin si tous s'ouvroient à tous,
Bientôt cette franchise au fond si desirable,
Par son excès à tous seroit insupportable.
LE CHEVALIER
Votre maxime est donc qu'il faut très-peu parler,
C'est-à-dire en françois beaucoup dissimuler ?
Qui cache sa pensée altere la franchise.
DORANTE
Qui la cache ? non pas, dîtes qui la déguise.
LE CHEVALIER
Ne pas tout dire, c'est dissimulation.
DORANTE
Tout dire, c'est souvent une indiscrétion.
LE CHEVALIER
L'on est rarement franc avec tant de prudence.
DORANTE
Etre franc, ce n'est pas dire tout ce qu'on pense,
C'est ne dire jamais ce qu'on ne pense pas.
MARIANE
Nous sommes trop discrets, c'est là votre embarras.
LE CHEVALIER
Je vais si rondement que rien ne m'embarrasse.
Mais brisons là-dessus, […] »[1055].

[1055] DUFRESNY, *Le Faux Sincère,* acte III, scène II, pp.387-389.

Comme Alceste et les principaux personnages des *Sincères*, le Chevalier Valère s'affirme adepte d'une vision absolutiste de la franchise. Il préconise une transparence langagière totale qu'il étaye par l'exaltation des vertus de la parole et la dénonciation du silence comme « dangereux » car « équivoque ». L'usage d'une parole libérée de tous freins lui apparaît fonder la concorde sociale : « Aveux francs et naïfs entre gens raisonnables/ De la société sont les liens durables ». La conception de la sincérité que défend le Chevalier est idéaliste dans la mesure où elle présuppose la capacité de l'interlocuteur à tout entendre : « Quand même on se diroit de dures vérités, / L'abondance du cœur rendant tout supportable, / Tout jusques à l'injure enfin devient aimable ». Son exigence intransigeante de purisme moral l'inscrit dans la filiation augustinienne et l'anticipation de la posture kantienne[1056]. La franchise, au sens que lui donne Valère, se révèle un parfait antonyme de la politesse.

Dorante, en revanche, assimile sincérité et politesse. Préconisant l'usage d'un discours elliptique, il proscrit le mensonge mais valorise la nécessaire omission de certaines vérités : « Etre franc, ce n'est pas dire tout ce qu'on pense, / C'est ne dire jamais ce qu'on ne pense pas ». Disciple du Philinte moliéresque, il défend l'idéal classique de l'honnêteté, issu de modèles italiens comme *Il libro del Cortegiano* de Castiglione[1057] et imposé en France grâce, notamment, à l'action de Faret[1058], Du Bosc et de Grenaille[1059]. Mais le discours de Dorante reflète aussi la vision de la délicatesse transmise par les manuels de savoir-vivre en son temps, comme *Les Eléments de politesse* de Contière[1060], et les multiples traités de l'abbé Morvan de

---

[1056] Dans sa section sur le « purisme », Jankélévitch commence par synthétiser les condamnations virulentes et absolues du mensonge que formulèrent successivement Saint-Augustin dans *De mendacio* et Kant dans son opuscule polémique : *Sur un soi-disant droit de mentir par amour des hommes.*
JANKELEVITCH, Vladimir, *Op. Cit.,* pp.244-247.

[1057] CASTIGLIONE, Baldessar, *Il Libro del Cortegiano,* Milano, dalla Società Tipograficade Classici Italiani, contrada del Bocchetto, n°2536, 1803, XL-263p.
Pour confronter diverses approches de l'ouvrage de Castiglione, voir, notamment les actes du colloque international sur *Le livre du Courtisan : De la politesse à la politique : recherches sur les langages du « Livre du courtisan »,* actes du colloque international de l'Université de Caen Basse-Normandie, publié sous la direction de GROSSI, Paolo et D'ARNICO, Juan Carlos, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2001. Côte BNF : 2001-123599

[1058] FARET, Nicolas, *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la Cour,* Genève, Slatkine Reprints, 1970, LII-122p. Côte BNF : 8-R-72501

[1059] Voir BURY, Emmanuel, « Civiliser la 'personne ' ou instituer le 'personnage' ? Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVII^e^ siècle », in *Etiquette & politesse,* études rassemblées et présentées par MONTANDON, Alain, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 1992, pp.125-138. Côte BNF : 8-R-109398
Du même auteur, consulter pour plus amples informations : *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme : 1580-1750*, Paris, Presses Universitaires de France, Perspectives littéraires, 1996, 268p. Côte BNF : 8-Z-64126

[1060] CONTIERE, C. M. D., *Eléments de politesse ou les secrets de l'art de plaire,* Liège, Guillaume Destrez, 1702, 228p. Côte BNF : Z-20606 On se référera particulièrement aux articles « De la Complaisance », pp.151-154 et « De la Fidélité et de la sincérité », pp.158-163

Bellegarde[1061]. Cette interprétation se trouve confortée par les recherches de Michel Lacroix sur ces ouvrages, qui se multiplieront singulièrement après la Révolution[1062] :

> « Le choix d'être poli se justifie par le désir de ne pas écraser l'autre sous le poids de notre propre individualité. La politesse, dans un semblable contexte, apparaît comme la plus éclatante manifestation du respect de l'autre dans son altérité fondamentale. [….] Or, la littérature du savoir-vivre insiste beaucoup sur l'idée que cette politesse-là repose sur la sincérité. Il est impossible d'être vraiment poli si l'on n'est pas animé par un *sincère* désir de faire plaisir à ses semblables. C'est la fameuse politesse du cœur, c'est-à-dire la politesse qui s'enracine dans sentiments vrais »[1063].

Par delà leurs divergences, ces deux conceptions de la sincérité se révèlent pareillement fertiles en vices maquillés. Dans la polémique qui les oppose, Dorante et le Chevalier se dévoilent réciproquement les implications négatives de leur idéal de sincérité.

Selon Dorante, la quête d'une absolue sincérité conduirait notamment à l'indiscrétion. *L'Indiscret* de Voltaire[1064] l'illustre avec éclat. Le privant d'un bon parti, l'inaptitude au silence de Damis le ruine. Mais ce mal, qui ne nuit finalement qu'au personnage éponyme, reste moindre par rapport à l'autre dérive possible de l'idéal de franchise totale : la menace de la cohésion sociale qu'implique l'agression de l'autre avec la vérité. Le Chevalier le reconnaît lui-même indirectement, en révélant son recours possible à l'injure. Par sa critique sur ce sujet, Dorante condense jusqu'à un certain point les reproches qu'adresse Philinte à Alceste :

> « Il est bien des endroits où la pleine franchise
> Deviendrait ridicule et serait peu permise ;
> Et parfois n'en déplaise à votre austère honneur,
> Il est bon de cacher ce qu'on a dans le cœur.
> Serait-il à propos et de la bienséance,
> De dire à mille gens tout ce que d'eux l'on pense ?

---

[1061] MORVAN DE BELLEGARDE, Jean-Baptiste, *Œuvres diverses de M. l'abbé de Bellegarde,* quatre volumes in°12, Paris, Robustel, 1723. Consulter, en particulier, le tome II : *Les Réflexions sur la politesse des mœurs ;* le tome III, *Les Modèles de conversation pour les personnes polies* et le tome IV, *Les Règles de la vie civile, avec des traits d'histoire pour former l'esprit d'un jeune prince.*

[1062] LACROIX, Michel, *De la politesse : essai sur la littérature du savoir-vivre,* Paris, Julliard, 1990, 471p. Côte BNF : 16-Z-31241

Se référer aussi à MUCHEMBLED, Robert, *La société policée : politique et politesse en France du XVI^e^ au XX^e^ siècle,* Paris, Ed. du Seuil, 1998. Côte BNF : 1999-52332

[1063] LACROIX, Michel, « Civilités bourgeoises » dans *Politesse et sincérité,* collectif dirigé par WEINRICH, Harald, Paris, Esprit, 1992, pp.33-37 ; p.36.

[1064] VOLTAIRE, *L'Indiscret,* comédie en un acte représentée pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Française en 1725, Paris, Prault fils, 1742, 59p.

Et, quand on a quelqu'un qu'on hait ou qui déplaît,
Lui doit-on déclarer la chose comme elle est ? »[1065].

Dorante radicalise l'argumentation de Philinte. Souscrivant à l'idéal classique de l'honnêteté, ce dernier se bornait à souligner l'incongruité et l'indélicatesse d'une franchise absolue. Le personnage de Dufresny va plus loin. La transparence totale lui semble un terreau de « haine », de « froideur », de « glace » ; il commence par la déclarer « dangereuse » avant d'en décréter le caractère « insupportable ». Alors que Philinte critique le vertige de sincérité inconditionnelle au nom d'une exigence de sociabilité harmonieuse, Dorante la dénonce comme une origine d'éclatement social favorisé par l'exacerbation des misanthropies et le triomphe de la loi de la jungle.

Soucieux d'éclairer réciproquement les vices de la sincérité curiale prônée par son allocutaire, le Chevalier lui reproche surtout de favoriser la dissimulation et donc, indirectement, l'hypocrisie et le mensonge. La peinture de la vie de cour que brosse la mère de l'Indiscret avalise sa critique :

« Je connois cette Cour. On peut fort la blâmer ;
Mais lors qu'on y demeure il faut s'y conformer.
Pour les Femmes sur tout, plein d'un égard extrême,
Parlez-en rarement, encor moins de vous-même.
Paroissez ignorer ce qu'on fait, ce qu'on dit,
Cachez vos sentimens, & même vôtre esprit. /
Sur tout de vos secrets soïez toûjours le maître ;
Qui dit celui d'autrui, doit passer pour un traître,
Qui dit le sien, mon Fils, passe ici pour un Sot »[1066].

Malicieusement prénommée Euphémie, la mère de Damis l'incite à pratiquer l'euphémisme, voire à l'incarner. A grand renfort d'impératifs, elle lui recommande la discrétion langagière, la simulation de l'ignorance et le travestissement des pensées et des sentiments. Dans son traité *De l'amitié,* la véritable dame de cour que fut M^me^ de Lambert confirme, indirectement, la pertinence des lois sociales implicites qu'édicte le personnage voltairien. Déchirée entre son exigence idéaliste de purisme moral et sa conscience que la vérité toute nue est irrecevable, elle prétend résoudre le dilemme en prônant le recours à la dissimulation[1067] et aux diverses formes d'atténuation : « Il faut avoir le courage de déplaire [à ses amis], en leur

[1065]MOLIERE, *Le Misanthrope,* acte I, scène 1, p.324.
[1066]VOLTAIRE, *Op. Cit.* , p.6.
[1067] LAMBERT, M^me^ de, *De l'amitié* suivi de *Traité sur la vieillesse,* préface de René de CECATTY, Paris, Payot & Rivages, Rivages Poches, 1999, 87p. . Voir, en particulier, la description du comportement à adopter, au cas où nos amis se révèlent ingrats, p. 21 :

disant la vérité : on doit pourtant adoucir les termes selon leurs besoins. Peu de personnes ont la force de se laisser humilier par la vérité qui les redresse »[1068]. Les subtilités rhétoriques de la Marquise nous ramènent ainsi à notre point de départ : la sincérité curiale masque une insincérité fondamentale.

La joute oratoire des personnages de Dufresny paraît se conclure à l'avantage de Dorante. Manifestement à court d'arguments, le Chevalier prend le parti de rompre la discussion sans autres formes de procès. Cependant, que l'on fasse sienne la modération de Dorante ou que l'on rejoigne le Chevalier dans l'absolutisme effréné qu'il affiche, la sincérité s'avère une vertu viciée, pour ne pas dire vicieuse. Distinguer le vice de la vertu apparaît une simple affaire de perspective, de dosage voire de dénomination. La valeur morale est aliénée au langage qui la formule.

Le cas particulier du Chevalier Valère achève de compliquer le problème car ce personnage qui se targue d'une sincérité absolue constitue, en réalité, un exemple achevé des dérives de la sincérité curiale : c'est un *hypocrite en franchise*[1069].

## 2. Le Faux Sincère comme acteur de bonne foi :

### *a. Un avatar de Tartuffe ?*

En signalant la duplicité fondamentale du personnage principal, le titre de la pièce de Dufresny incite à évaluer ses similitudes avec *Tartuffe.* Dans les deux comédies, les imposteurs n'apparaissent sur scène qu'après le dévoilement de leur nature véritable aux spectateurs. Tartuffe n'intervient dans l'action qu'à partir du troisième acte. Molière consacre ses deux premiers à la critique et à la définition de son hypocrisie par les personnages lucides de la pièce, en particulier Dorine et Cléante. Le public de Dufresny découvre aussi son Chevalier grâce aux portraits qu'en brossent successivement Dorante à Mariane[1070] et Laurette

---

> « Quand vous savez que vos amis vous manquent, dissimulez ; dès que vous faites sentir que vous vous en apercevez, leur malignité augmente, et vous mettez leur haine en liberté. En dissimulant, vous flattez leur amour-propre ; ils jouissent du plaisir de vous en imposer ; ils se croient supérieurs, dès qu'ils ne sont point démêlés ; ils triomphent de votre erreur, et jouissent du plaisir de ne vous point perdre. En ne leur faisant point sentir que vous les connaissez, vous leur donnez le temps de se repentir et de revenir à eux. Il ne faut qu'un service rendu à propos, ou une autre manière d'envisager les choses, pour vous les rendre plus attachés ».

Voltaire, me semble-t-il, n'aurait pas désavoué ces leçons de pragmatisme social !

[1068] LAMBERT *Ibidem*, p.49.

[1069] C'est à Dufresny que nous devons cette formule paradoxale et son explicitation.

[1070] DUFRESNY, *Le Faux Sincère,* acte I, scène I, pp.337-338.

à la Marquise[1071]. Il faut attendre la sixième scène de l'acte I pour assister à l'entrée du Faux Sincère sur scène. Sans doute ce soin de « préparer la venue [des] scélérats »[1072] est-il motivé par la volonté d'éviter aux spectateurs de se laisser happer par les maléfices de leur hypocrisie[1073]. Une autre mesure préventive conforte l'efficacité de cette dernière : l'usage d'une technique contrapuntiste. Elle consiste à adjoindre au personnage vicieux son parfait pendant de manière à faciliter la distinction de la simulation avec l'authenticité. A l'image de Tartuffe trouvant son double inverse en Cléante, M. Franchard se situe à l'opposé du Chevalier Valère, pour en éclairer la fausseté fondamentale. Molière use cependant du mode de dévoilement contrastif des personnages d'une façon beaucoup plus discrète et insinuante que son émule. Il ne s'en explique que dans la préface[1074] de son ouvrage alors que Dufresny multiplie les répliques qui comparent faux et vrai sincères, dans sa comédie[1075]. Au-delà de cette différence graduelle, les deux dramaturges se rejoignent enfin par leur association de l'hypocrisie avec la forfanterie. Tout excès dans la pratique d'une vertu la transforme en vice. Les répliques de Mariane à Me. Argant condensent admirablement la tirade où Cléante se gendarme contre les « fanfarons de vertu »[1076]. Mariane répond à l'exaltation maternelle de la « sublime [...] franchise » du Chevalier par la nécessité de « se défier/ Des vertus dont l'excès a trop de singulier »[1077] et l'insistance sur le fait que « le vrai […] est suspect quand on va par-delà »[1078].

Si nos personnages se rejoignent par leur *hybris,* la nature de leur hypocrisie pourrait les différencier. Dorante compare la duplicité du Chevalier avec celle de son modèle présumé, dès la scène d'exposition :

> « Hypocrite en franchise est à peu près le mot ;
> Pourquoi pas faux sincere ? on dit bien faux dévot »[1079].

Dans son analyse du personnage de Tartuffe, Georges Forestier souligne judicieusement que si « on ne cesse de nous dire et de nous montrer *ce qu'il est* », tout au long de la pièce, « on nous

[1071] DUFRESNY, *Ibidem,* acte I, scène V, pp.349-350.
[1072] MOLIERE, *Tartuffe,* « Préface », p.256.
[1073] C'est, du moins, ce que Molière affirme explicitement dans la préface du *Tartuffe* : « j'ai mis tout l'art et tous les soins qu'il m'a été possible pour bien distinguer le personnage de l'hypocrite d'avec celui du vrai dévot. J'ai employé pour cela deux actes entiers à préparer la venue de mon scélérat. Il ne tient pas un seul moment l'auditeur en balance ; on le connaît d'abord aux marques que je lui donne […] ». Page 256
[1074] Tartuffe « ne dit pas un mot, il ne fait pas une action, qui ne peigne aux spectateurs le caractère d'un méchant homme, et ne fasse éclater celui du véritable homme de bien que je lui oppose. » in MOLIERE, *Ibidem*, p.256.
[1075] Voir notamment les répliques de Laurette : acte I, scène 4, p.319 ; acte V, scène 13, pp.419-420.
[1076] MOLIERE, *Op. Cit.,* acte I, scène 5, pp.263-264.
[1077] DUFRESNY, *Op. Cit.,* Acte I, scène III, dialogue de Me. Argante et Mariane, pp.344-345.
[1078] DUFRESNY, *Op. Cit.,* Acte I, scène III, p.345 ; réplique de Mariane.
[1079] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte I, scène I, p.338.

tait avec application *qui il est* »[1080]. Ce n'est qu'au dénouement que l'Exempt démasque ce « fourbe renommé/ Dont sous un autre nom [Louis XIV] était informé »[1081]. Il confronte, de la sorte, personnages et public aux limites de leur lucidité sur l'imposteur: s'ils ont éventé son hypocrisie morale, ils se sont laissé piéger par son déguisement identitaire. Face émergée de l'iceberg Tartuffe, sa fausse dévotion –sujet apparent de la pièce !- s'avère une manifestation accessoire de sa duplicité redoutable. En évoquant allusivement « le long détail d'actions toutes noires »[1082] accomplies par le scélérat, l'Exempt sauvegarde son mystère et suggère que son potentiel protéique éclipse la clairvoyance des personnages et les limites de la pièce même. Grande est dès lors la tentation de conclure que, par son *Faux Sincère,* Dufresny aurait délibérément produit un « des volumes d'histoires »[1083] que Molière avait indirectement enjoint d'écrire pour éclairer la nature véritable de la fausseté de Tartuffe et les moyens de son succès. Dufresny colmaterait l'implicite du texte moliéresque pour résoudre l'énigme de ce personnage ontologiquement théâtral et démontrer que son pharisaïsme simulé procéderait en réalité de son hypocrisie en franchise : il démasquerait la vérité de l'être Tartuffe pour révéler la vanité des discours illusoirement lucides qu'il motive.

Pour séduisante que paraisse cette interprétation, la soif d'originalité qui anime Dufresny et sa volonté affirmée de s'affranchir de la tutelle moliéresque contrarient son adoption. Dans la préface du *Négligent,* il incrimine le regard biaisé que portait la critique sur les productions des auteurs de son temps. Incapable d'en juger la valeur objective, elle ne l'évaluait qu'à travers le prisme du modèle hypostasié : « Moliere a bien gâté le Theâtre, [déplore le Poète Licandre]. Si l'on donne dans son goût, bon, dit aussi-tôt le Critique, cela est pillé, c'est Moliere tout pur : s'en écarte-t-on un peu, Oh ! ce n'est pas là Molière »[1084]. Il paraît dès lors douteux qu'un dramaturge animé d'une semblable révolte se soit contenté de concevoir le palimpseste du *Tartuffe.* C'est dans son propre répertoire que Dufresny me semble, en fait, avoir puisé le caractère du Chevalier : entre autres personnages, Frontin du *Dédit,* Lucinde de *La Malade,* Lisette de *La Coquette,* Ariste du *Faux honnête homme* et le « sérieux extravagant »[1085] des *Amusemens* esquissent les caractéristiques de la duplicité dont

[1080] FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars,* Genève, Droz, Histoire des idées et critique littéraire, volume 259, 1988, p. 195. Côte BNF : 8-Z-39973(259)
[1081] MOLIERE, *Le Tartuffe,* acte V, scène VII, p.284 ; tirade de l'Exempt.
[1082] *Idem.*
[1083] *Idem.*
[1084] DUFRESNY, *Le Négligent,* « Prologue », scène III, p.14.
[1085] DUFRESNY, « Amusement onzième : le Cercle bourgeois », in *Amusemens sérieux & comiques,* pp.47-48. En voici le portrait complet :

> « Examinez-le bien, ce serieux extravagant. Sa marote c'est la probité : marote admirable, si son cœur en étoit attaqué, mais il/ n'en est frappé qu'à la tête. Il se pique d'être toûjours vray dans / ses expressions. Selon luy l'exageration est un

Valère fournit l'exemple le plus abouti. A travers les propos de Dorante, Dufresny vanterait sa verve créatrice : distinguant décisivement son personnage de Tartuffe, il exalte l'originalité de son hypocrisie paradoxale[1086].

Conscient des méprises que pourrait motiver le caractère sibyllin du Faux Sincère, il dénude d'ailleurs son intériorité pour prouver sa scélératesse, dès le premier acte de sa pièce :

> « […]
> Puisque monsieur Franchard me croit un vrai Valere,
> Pour avoir le dépôt, joüons toujours au fin,
> Feignant de n'être ici que l'agent de Rapin
> A Paris : éloigné de ceux qui m'ont vû naître,
> Personne pour Rapin ne peut m'y reconnoître.
> Observons tout ici d'abord secretement
> La Marquise dehors, j'agirai librement »[1087].

Le monologue du Chevalier dévoile sa logique machiavélienne. Personnage dissimulé, il recourt à la simulation pour s'enrichir. Le mobile de ses travestissements en annule l'innocence. Le rôle même qu'il se propose d'endosser apparaît équivoque. Si la finesse se définit superficiellement comme une vertu, sa transformation en vice est particulièrement aisée. Elle se réalise, nous apprend Marmontel, lorsque la finesse se ramifie notamment en astuce : « L'astuce est une *finesse* pratique dans le mal, mais en petit ; c'est la *finesse* qui nuit ou qui veut nuire. Dans l'astuce, la *finesse* est jointe à la méchanceté, comme à la fausseté dans la ruse »[1088]qui« [l']exige [aussi], pour s'envelopper plus adroitement, et pour rendre plus subtils les pièges de l'artifice et du mensonge »[1089]. Dans la mesure où elle garantit l'efficacité de leur nuisance, la finesse éclipse donc, potentiellement, l'astuce et la ruse en gravité. En se

---

> mensonge horrible ; & c'est trahir la verité que de s'exprimer foiblement dans les choses même qu'on devroit taire. Où trouverons-nous donc un modele de cette exactitude impraticable ? Vous la trouverez en luy seul ; pesez-bien, vous dira-t-il la force de mes paroles. Vous devez croire simplement ce que je vous dis, rien de moins, ni rien au-delà : en une occasion seule il vous permettroit d'ajoûter, c'est / quand il fait son propre éloge, & il le fait à tout propos.
> Sur quelque sujet que roule la conversation, il s'y jette à bon sens perdu, pour faire l'étalage de ses vertus.
> […]
> A propos de cette espece de sincerité, nôtre homme croit pouvoir mettre sur le tapis celle dont il se pique ; chacun a ses défauts particuliers, dit-il, mais tout le monde a celuy de la dissimulation : mon défaut à moy, c'est d'être trop sincere ».

[1086] Un siècle après Dufresny, sa critique de la fausse sincérité sera curieusement prolongée par une critique de la fausse politesse. Voir PERES VALLEE, (Mme), *La Fausse politesse,* comédie en un acte, Paris Gauguet, 1864, 33p. ; ITEY, Emilie (Mme), *La Fausse politesse,* comédie en un acte, Rouen, Lapierre, 1879, 14p.
[1087] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte I, scène VIII, monologue du Chevalier, p.358.
[1088] MARMONTEL, « Article finesse », in *Eléments de littérature,* édition préfacée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p.580.
[1089] MARMONTEL, *Ibidem,* p.580.

proposant de « joüer au fin », le Chevalier s'affuble ainsi d'un masque d'autant plus déroutant qu'il incite à interroger les conditions du dévoiement d'une apparente vertu en vice.

### *b. L' « hypocrite en franchise » : un « caractère de cour »*

> ***« Dans les faux sinceres la sincerité est une tromperie fine, & l'on peut dire qu'en eux l'air sincere est le moins sincere »[1090].***
>
> **Jacques ESPRIT**

L'équivalence contextuelle de la finesse du personnage éponyme avec sa fausse sincérité complique encore le problème. Aussi Dufresny ne se contente-t-il pas de révéler la scélératesse du Chevalier, il multiplie conjointement les tirades qui définissent sa nature[1091]. Dès le début de sa pièce, il confie à la verve de Dorante ce portrait saisissant que complètera Mariane à son terme, tout en nous offrant indirectement une synthèse satisfaisante de l'intrigue de la pièce :

DORANTE

« […] Hier il me surprit,
Voulant lier, dit-il, avec moi connoissance,
Il exige d'abord entiere confidence : /
Il me dit ses défauts, & ceux qu'il trouve en moi ;
Mais il les adoucit, & dans l'instant je vois
Que par le même tour il me blâme & me loue ;
Qu'en blâmant avec art, habilement il joue
Sous le jeu d'un censeur celui d'un complaisant.
Il n'est point flatteur, non, c'est un ton différent.
Il paroît s'échapper par des traits véridiques,
Mais chaque mot le mene à ses fins politiques :
Quand il vous croit en garde, il se découvre un peu

[1090] ESPRIT, Jacques, *La Fausseté des vertus humaines,* Paris, André Pralard, 1693, p.51.
[1091] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte I, scène I, tirades de Dorante, pp.337-338 ; acte I, scène V, tirades de Laurette, pp.350-352 ; acte I scène VI, tirades de Laurette, pp.352-356 ; acte III, scène I, réplique de Dorante, pp.386-387 ; acte III, scène II, répliques de Mariane et de Dorante, pp.387-389 ; acte V, scène IV, réplique de la Marquise, p.439 ; acte V, scène XI, tirade de Mariane, p.456.

Pour vous faire avancer & se donner beau jeu :

Profitant de l'amour qu'on a pour la franchise,

Fait parade du vrai qu'il farde & qu'il déguise.

[….]

Caractere de Cour »[1092].

MARIANE

« […]

Ou Monsieur avouera ce qu'on sçait déjà bien,

Disant qu'il n'est pas noble, ou disant je n'ai rien ;

Ou voyant que pour moi, Monsieur Franchard s'explique,

Il se glace pour moi, brûle pour Angelique :

Il ajuste le ton de ses aveux au temps,

Aux affaires, aux mœurs, aux foiblesses des gens.

Pour tirer mieux parti de sa souple franchise,

Il gagnoit par raison la prudente Marquise :

Il rafine avec vous, ma mere, en bonne foi :

Il prend un ton léger, naturel avec moi : /

Sa franchise devient morale avec Dorante,

Avec Monsieur Franchard elle est brusque & tranchante.

J'ai parcouru les traits, qu'on a vus jusqu'ici,

Vous le reconnoissez, mon travail est fini »[1093].

Si je ne devais retenir de ces tirades synoptiques de la personnalité oxymorique[1094] du Chevalier Valère qu'une expression, mon choix se porterait sur celle de « Caractere de Cour ». Tant Jacques Esprit[1095] que Baltasar Gracián considèrent, en effet, l'hypocrisie en franchise

[1092] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte I, scène I, pp.337-338.

[1093] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène XI, p.456.

[1094] L'oxymore est « une sorte d'antithèse dans laquelle on rapproche deux mots contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre. Tantôt, et dès ses lointaines origines grecques, l'oxymore attire l'attention sur une criante opposition, tantôt il cherche à fondre les valeurs », note Morier à la page 834. Il ajoute aussi que même si « sous l'éclairage cru et accusateur de la comédie, il dénonce, narquois le ridicule ou le disparate », *«tous les oxymores ne sont pas des antiphrases »* (page 836).

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, [1961]-1989, 1320p. ; article « oxymore », pp.834-836.

[1095] ESPRIT, Jacques, *Op. Cit.,* chapitre III : « La Sincérité », p.50 :

> « L'on voit à la Cour, même parmy ceux qui sont le plus avant dans les intrigues, des gens qui prennent un air sincere, qu'ils s'efforcent de rendre le plus naturel qu'ils peuvent, & qui accommodent à cet air le ton de leur voix & leur action ; ils affectent d'avoir un visage ouvert & des manieres naïves pour trouver créance parmy ceux à qui ils ont affaire. Cette sorte de sincerité concertée se trouve dans les premiers Ministres, dans les gens d'affaires, dans les negociateurs, & generalement dans toutes les personnes publiques ; lors qu'ils sont habiles elle leur sert à cacher leurs

comme l'arme privilégié du courtisan parfait. Ce dernier le décrit notamment comme un « homme adroit […] [qui] ne fait jamais ce qu'il montre avoir envie de faire […]. Et puis, quand son artifice est connu, il raffine sa dissimulation en se servant de la vérité même pour tromper. Il change de jeu et de batterie, pour changer de ruse »[1096]. Motivé par le souci de tromper efficacement, le courtisan condenserait diverses aptitudes. Selon Norbert Elias[1097], il se signale par la maîtrise de « l'art d'observer ses semblables »[1098], « l'art de manier les hommes »[1099] et « le contrôle des affects »[1100]. « L'art d'observer ses semblables » se définit comme « la faculté, née des nécessités de la vie de cour, de se rendre compte avec précision du caractère, des motivations, des capacités et des limites des autres »[1101]. Or, à en croire aussi bien les tirades qui le définissent[1102], que les propos qu'il tient à autrui et les actes qu'il accomplit dans la pièce, le Chevalier Valère est abondamment doté de cette qualité première de courtisan. Il accumule protestations et manifestations de sincérité dithyrambiques[1103] pour susciter la confiance des autres et les amener à se dévoiler. Il arrive de cette manière à les cerner à un point tel qu'il procure à M. Franchard l'illusion d'une parfaite identité[1104]. Grâce à ses dons de psychologue, le Chevalier Valère parvient à mesurer tant ce que les autres veulent que ce qu'ils peuvent entendre[1105] : il se révèle un maître dans l'art de « discerner les esprits,

---

desseins, à faire qu'on les croye & qu'on se repose en eux, & elle les met en liberté de faire ce qu'ils veulent par leurs inclination & par leur interêt contre les engagements qu'ils ont pris, par la confiance qu'elle leur donne que tout ce qu'ils feront sera bien interpreté ».

[1096] GRACIÁN, Baltasar, *L'Homme de cour,* traduit de l'espagnol par Amelot de La Houssaie, maxime XIII, Paris, Ivréa, 1993, 192p. ; p.13.

[1097] ELIAS, Norbert, *La société de Cour,* traduit de l'allemand par KAMNITZER Pierre, Paris, Calmann-Lévy, 1974, 326p. Côte B.N. : 8-L12-406.

[1098] ELIAS, *Ibidem,* p.98.

[1099] ELIAS, *Op. Cit.*, p.101.

[1100] ELIAS, *Op. Cit.,* p.107.

[1101] ELIAS, *Op. Cit.,* p.98.

[1102] Dans son premier monologue, le Chevalier affirme d'emblée la nécessité d'observer avant d'agir. Cf. acte I, scène 8, p.326 : « Observons tout ici d'abord secretement. / La Marquise dehors, j'agirai librement ».

[1103] DUFRESNY, *Le Faux Sincère.* Cf, notamment, ces répliques du Chevalier, acte II, scène X, p.383 : « Jamais de souterrein, tout à jeu découvert, / Projets développés, franchise, cœur ouvert » ; acte III, scène II, p.387 : « Je vous parle de loin de peur de vous surprendre, / Quand on n'a rien à craindre ainsi l'on doit s'y prendre, / Vous de votre côté sans surprise agissez, / Qu'en avez-vous besoin ? Je me découvre asssez. / Des preuves contre moi ! je les donnerois toutes, / Je vous éclaircirois moi-même sur vos doutes ».

[1104] DUFRESNY, *Ibidem,* acte III, scène VIII, p.407. Tirade de M. Franchard : « Mais c'est tout comme moi ; j'en avois bien cherché / Des gens qui fussent faits tout juste à ma manière : / Vous voilà tout trouvé, car resemblance entiere, / Dire tout ce qui vient, brusquer, parler bien fort, / Se fâcher tout d'un coup, puis pardonner d'abord, / N'est-il pas vrai, Monsieur, mon portrait c'est le vôtre ? »
Au-delà de ses talents de manipulateur, le Chevalier n'a si bien réussi à abuser Franchard que parce que la bonté de ce dernier le rend crédule. Comme le souligne Gracián pertinemment, « il n'y a rien de plus facile que de tromper un homme de bien. Celui qui ne ment jamais croit aisément, et celui qui ne trompe jamais se confie beaucoup. Etre trompé, ce n'est pas toujours une marque de bêtise, car c'est quelquefois la bonté qui en est cause. [….] Prenez garde de ne pas être si homme de bien que d'autres en prennent occasion d'être malhonnêtes gens ». GRACIÁN, *Op. Cit.,* maxime CCXLIII, pp.148-149.

[1105] Voir GRACIÁN, *Op. Cit.,* maxime XLIX, page 34 :

*« L'homme judicieux et pénétrant.*

et, par une transformation politique, entrer dans l'humeur et dans le caractère de chacun »[1106]. Sa perception du désintéressement d'Angélique et de M. Franchard conditionne ainsi son sincère aveu de pauvreté. Le Chevalier adapte ses discours au degré de clairvoyance de ses interlocuteurs. Alors qu'il se contente de brusquer Franchard pour le persuader de sa bonne foi ; il entretient maintes polémiques avec Dorante et Mariane pour les persuader de sa sincérité. « Bon fauconnier », le faux sincère « se mesure selon les gens » ; il « ne jette de manger au gibier que ce qui est nécessaire pour le prendre » ; il ne se « pique [pas] d'habileté avec tous, ni [n'] emploie plus de forces que l'occasion n'en demande »[1107]. Personnage subtil, il affiche une sincérité factice en ne blâmant en l'autre que les défauts que lui-même se reconnaît. Cela lui permet, par ricochet, de se conformer à la représentation que chacun des personnages se fait de lui-même. A cet égard, le Faux Sincère de Dufresny se révèle l'avatar le personnage que Destouches aurait conçu sans l'incarner : c'est un « Protée ou homme de tous caractères »[1108]. Contrairement au personnage du Comte de Pont-de-Veyle qui incarne cette qualité[1109], la complaisance du Chevalier ne manifeste toutefois pas seulement son besoin de plaire pour s'intégrer[1110]. S'il cherche à séduire, c'est avant tout pour tromper. Asmodée des

---

> Il maîtrise les objets, et jamais n'en est maîtrisé. Sa sonde va incontinent jusqu'au fond de la plus haute profondeur ; il entend parfaitement à faire l'anatomie de la capacité des gens ; il n'a qu'à voir un homme pour le connaitre à fond, et dans toue son essence ; il déchiffre tous les secrets du cœur les plus cachés ; il est subtil à concevoir, sévère à censurer, judicieux à tirer les conséquences ; il découvre tout ; il remarque tout ; il comprend tout ».

[1106] GRACIAN, *Ibidem,* maxime LXXVII page 49.

[1107] GRACIAN, Baltasar, *Op. Cit.,* maxime LVIII, p.38.

[1108] Destouches évoque le canevas de cette pièce qu'il n'a jamais écrite dans une lettre à l'abbé D. En voici un extrait :

> « Ma comédie auroit été intitulée : Le Protée, ou *l'Homme de tout caractère :* ce devoit être un fourbe, ou, si vous voulez, une espèce de caméléon, qui, pour gagner tous les cœurs d'une nombreuse famille, affectoit de ressembler à toutes les personnes dont elle étoit composée. J'avois déjà fait plusieurs scènes de cette pièce ; je vais vous les transcrire : mais je ne sais par quel fâcheux hasard l'auteur du *Complaisant* a tellement effleuré mon sujet, que je suis obligé de l'abandonner ».

Voir DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Œuvres dramatiques,* tome V, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.526.

[1109] PONT-DE-VEYLE, Antoine de Fériol (comte de), *Le Complaisant,* comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois par les Comédiens françois ordinaires du Roi le 29 décembre 1732, Paris, Le Breton, 1733, 119p.

[1110] Dès le début de la pièce, Cléante livre aux spectateurs un portrait qui dévoile pleinement l'inconsistance du complaisant, Damis :

> « Vous avez raison tous deux. Mais, pour connoître ses défauts, réünissez vos éloges. S'il merite des loüanges si opposés, peut-il en meriter de véritables ? J'en demeure d'accord, il rassemble les qualitez les plus contraires ; il en a du moins les apparences. Sans caractére, sans humeur, il se livre aux impressions étrangéres, il prend chez les autres sa tristesse & sa joye : elles s'emparent dans son visage sans passer dans son cœur. Toutes les opinions, tous les systêmes lui plaisent également : il les adopte ; il les abandonne : il les réfute ; il les soutient. La vrai/semblance qui le séduit, l'aide encore à tromper les autres. Tout paroît probable à ses yeux ; tout devient probable dans sa bouche. Il ne pense point ; il ne sent point. Tout son talent est d'exprimer avec facilité des sentimens & des pensées. Son esprit chargé des idées d'autrui, ne sçauroit en produire aucune. Si quelquefois il a le courage de juger

consciences, ses talents d'observateur servent sa volonté de manipulation. Ces deux facultés entrent d'ailleurs en interaction constante.

Si l'observation d'autrui fournit au Chevalier Valère les ingrédients de leur duperie, il ne manipule souvent les autres que pour se doter des enseignements nécessaires à la construction d'une apparence factice de sincérité. En digne courtisan, il tend des « pièges » « à la discrétion » de ses interlocuteurs pour les dénuder : « contredire, pour tirer une explication » et « jeter des mots piquants pour faire prendre feu »[1111]sont ses stratégies coutumières. Ainsi, en blâmant fallacieusement Me. Argante[1112] de manquer à l'amitié par son silence sur ses défauts, il l'amène à l'instruire des critiques qu'il suscite; en l'occurrence, l'incrédulité suscitée par son amour pour Mariane qu'il n'a jamais vue. Il se procure de la sorte les moyens de prévenir les médisances dont il serait victime : il les discrédite avant qu'elles n'en arrivent à générer la méfiance de son interlocutrice et réussit à paraître d'autant plus sincère, pour ne pas craindre, mais rechercher la contestation. Cette habileté du Chevalier révèle son envergure de fin stratège que confirme l'art avec lequel il annule par anticipation la seule rivalité fâcheuse susceptible d'entraver le couronnement de ses desseins matrimoniaux : celle de M. Franchard. Le Faux Sincère adaptera son choix au désir de son seul opposant potentiel : en apprenant la prédilection du tuteur opulent pour Mariane, il renonce immédiatement à elle pour lui préférer Angélique[1113]. Les actes de ce parfait tacticien sont toujours motivés par la

---

> par lui-même, la plus foible contradiction le rebute & l'effraye. *Bien-tôt il assujettit ce qu'il pense au desir de plaire* ; bientôt même il oublie ce qu'il a pensé. Sa conduite n'est pas moins inégale. Son goût, son inclination, ses mœurs sont soûmis aux caprices de ceux qui l'environnent. *Esclave de la société*, le même excès de complaisance qui dicte ses paroles, dirige aussi ses démarches.
> [….]
> L'irrésolution n'est pas son défaut. L'irrésolu cherche à se déterminer. Il parcourt avec une incertitude scrupuleuse les avantages & les inconveniens des partis opposez, sans pouvoir fixer son choix. *Damis ne songe point à décider ; il en croit la prudence des autres* ; & son esprit, entraîné par les raisons qu'on lui propose, en trouve encore de nouvelles, pour justifier son approbation ».

PONT-DE-VEYLE, Antoine de Fériol, *Ibidem,* acte I, scène V, pp.11-12.
Dans la suite de la pièce, Damis prouve, par ses actions et ses discours, sa conformité au portrait que Cléante a brossé de lui. Voir, en particulier, l'acte II, scène V, p.40. Réplique de Damis : « Pour vivre avec tout le monde, il faut se persuader, si l'on peut, que tout le monde a raison. A force de le souhaiter, je m'accoûtume à le croire ».

[1111] GRACIÁN, Baltasar, *Op. Cit.,* maxime CLXXIX page 110.

[1112] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte II, scène V, pp.367-373.

[1113] DUFRESNY, *Op. Cit.*, acte II, scènes VII et VIII, pp.374-378.

considération de ses intérêts, et jamais par d'hypothétiques affects[1114]. A ce niveau aussi se justifie son assimilation au courtisan.

### *c. Sophismes du Chevalier*

L'hypocrisie en franchise du Chevalier ne le rend pas susceptible de contradiction. Comme le confie Dorante à Mariane, « cet homme est bien rusé : / Jamais sur ses discours il ne donne de prise »[1115]. La divergence de ses interlocuteurs génère la différence des propos qu'il soutient pour leur complaire. Son protéisme discursif le prémunit du risque de se laisser surprendre en flagrant délit de mensonge. Aussi discrédite-t-il sans difficulté le reproche d'inconstance conjointement formulé par Angélique et par la Marquise :

LE CHEVALIER

« Elle me justifie, en vous disant pour moi
Qu'un instant m'a changé. Tantôt j'ai dit j'épouse ;
A présent je dis j'aime. En fussiez-vous jalouse,
Madame, vous prouvez, vous, de votre côté,
Qu'un arrangement seul entre nous arrêté
Ne peut ici me rendre coupable d'inconstance.
Si cet amour subit, & dont la violence
Vient trouver en un jour tous nos arrangemens,
Entre vous deux m'agite & me tient en suspens,
Sans que j'aie encore pu parler, me reconnoître,
En quoi suis-je coupable ? où puis-je le paroître ? »[1116].

Les discours du Chevalier se conforment toujours aux masques qu'il appose pour agréer à ses destinataires nécessairement différents : ayant parlé le langage de l'estime à la raisonnable Marquise, il a pu sans danger feindre d'éprouver un amour ardent pour Angélique. Il peut donc pousser l'audace au point de confier à ses dupes le soin de se porter réciproquement

[1114] Voir GRACIÁN, *Op. Cit.,* maxime VIII p.10 et, surtout, maxime CCLXXXVII, p.173 :

> *« N'agir jamais durant la passion*
> Autrement, on gâtera tout. Que celui qui n'est pas à soi se garde de rien faire par soi, car la passion bannit toujours la raison ; qu'il substitue pour lors un médiateur prudent, lequel sera tel, s'il est sans passion. Ceux qui voient jouer les autres jugent mieux que ceux qui jouent, parce qu'ils ne se passionnent pas. Quand on se sent de l'émotion, la retenue doit battre la retraite, de peur de s'échauffer davantage la bile ; car alors tout se ferait violemment, et par quelques moments de furie, l'on s'apprêterait le sujet d'un long repentir et d'un grand murmure ».

[1115] DUFRESNY, *Op. Cit.*, acte III scène I, p.386..

[1116] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte III, scène III, p.394.

garantes d'une sincérité qui les humilie. Il réussit d'autant mieux à les abuser, par la construction d'une illusoire bonne foi, qu'il se révèle un artiste de la polémique, comme le confirme cet extrait :

Me. ARGANTE

« Le point qui m'inquiéte,
Sur quoi l'on glose un peu, c'est ma fille cadete.
Sans l'avoir vue encore, dit-on, peut-il l'aimer ?
Il feint donc ?

LE CHEVALIER

Distinguons. On pourroit me blâmer,
Si j'appellois amour l'ardeur impatiente
De voir celle qu'ici chacun me peint charmante :
Mais je dis seulement que je suis prévenu
Par un objet, par vous, par vos récits connu ;
Car vous m'avez dépeint ses traits, son caractere ;
De plus j'ai deviné la fille par la mere. /

Me. ARGANTE

Elle a de mon air, oui beaucoup.
[...]

LE CHEVALIER

Vous vous imaginez être elle, & c'est ainsi
Que j'imagine moi la voir en vous aussi.
Et je vous prouverai malgré la médisance ;
Qu'aimer sur des récits est dans la vraisemblance.
Qu'est-ce qui fait l'amour ? l'imagination »[1117].

En recourant à un raisonnement concessif, le Chevalier dénonce la médisance qui l'a ciblé comme calomnieuse[1118]. Il discrédite ses contempteurs par sa redéfinition de l'« amour » : à l'image de Marivaux, il le présente comme un sentiment que le langage peut créer et exprime, à cet égard, la conviction intime de son créateur[1119]. Il persuade ensuite son interlocutrice de la

[1117] DUFRESNY, *Op. Cit.,* Acte II, scène V, pp.369-370.

[1118] Dufresny distingue la médisance de la calomnie à la page 19 de ses *Amusemens sérieux et comiques* :

> « Attaquer de la langue une vertu entre deux fers, c'est médisance. Publier qu'une personne sage ne l'est pas, c'est calomnie. Dire qu'une laide n'est pas belle, ce n'est ni médisance ni calomnie, mais c'est un crime atroce que les Dames ne pardonnent jamais ».

[1119] Marivaux a amplement développé, à ce niveau, les intuitions de son prédécesseur. Après l'avoir rappelé, Moureau précise que « l'analyse des « surprises de l'amour » se rattache au thème général des ambiguïtés de la

véracité de ses propos par la postulation flatteuse de sa gémellité avec sa fille. Me. Argante est d'autant plus portée à croire le Chevalier que celui-ci la conforte habilement dans ses illusions avant de s'inscrire dans la continuité de Pascal et l'anticipation de Stendhal par la localisation de l'origine imaginaire de l'amour ! La crédibilité des allégations du Chevalier naît donc tant de leur vraisemblance intrinsèque que de la subtilité de l'argumentation qui en prépare l'introduction. Comme le soutient Dorante, le faux sincère n'est redoutable que parce que « [n]ul mensonge grossier, mais le vrai qu'il déguise /Sert à ses fins sans risque, & mieux que s'il mentoit »[1120].

### *d. Sincérité dans l'hypocrisie d'un Tartuffe* héautontimorouménos

Redoutable en raison des multiples masques qui le prémunissent d'une contradiction toujours dangereuse, redoutable par sa verve d'orateur, l'hypocrite en franchise étonne par son échec final. Il provient, à mon sens, de son recours à un opportunisme caricatural, à force de systématisme. Valère tombe trop aisément dans le piège de Laurette à l'acte IV, en se laissant appâter par l'héritage de la Marquise[1121]. Perdant toute prudence, il oublie l'offense publique qu'il a infligée à cette dernière[1122]et compromet son union projetée avec Angélique, en s'efforçant de récupérer sa rivale[1123]. Mais il a beau déployer toutes les ressources de son art verbal, loin d'emporter la créance de celle-ci, il dissipe ses derniers doutes :

LA MARQUISE

« Si ce retour subit est naturel, ou non,
Je ne puis en juger que par les circonstances ;
Car vous avez fort bien observé les nuances,
Pour passer finement d'un amour ralenti
A la raison qui prend le plus riche parti.
Dans mon aveuglement je m'y serois trompée ;
Mais dans cet entretien m'étant toute occupée
A démêler en vous l'amour & l'intérêt,
Je vois…

sincérité. Il n'est pas rare de voir des personnages mimer avec vraisemblance la passion amoureuse, en convaincre autrui et se convaincre, parfois, eux-mêmes, comme s'il suffisait de contrefaire le langage de l'amour pour en créer la réalité [….] L'amour n'existe que par les discours qu'on en fait ».
Voir MOUREAU, *Dufresny auteur dramatique,* p.403.

[1120] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte III, scène I, p.387.
[1121] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte IV, scène V, pp.416-417.
[1122] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte III, scène III, p.394.
[1123] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte IV scène VI, pp.416-421.

[…]

Je ne vois plus en vous que feinte & politique,

L'intérêt vous a fait adorer Angelique,

L'intérêt à présent vous fait changer de ton.

Si vous faites céder l'amour à la raison,

De mon côté je dois devenir raisonnable ;

Car votre amour pour elle est faux ou véritable :

Véritable, il me fait trembler pour votre cœur :

Et s'il est faux, je dois rompre avec un trompeur »[1124].

Même si la subtilité discursive du Chevalier compromet l'évaluation de sa sincérité réelle, son adaptation constante aux circonstances prouve son machiavélisme. A force de relativiser pour soutenir l'insoutenable, le Faux Sincère finit par compromettre sa crédibilité. Au terme de l'acte IV, il manque être démasqué aux yeux de tous et ne réussit à les abuser encore que grâce à la complicité du franc menteur Rapin. La franche hypocrisie sauve alors la mise à l'hypocrisie en franchise : en imputant les avances du Chevalier à la Marquise, Rapin permet à son cousin de rentrer en grâce auprès d'Angélique. Dorante et Mariane croient alors avoir tout perdu et ne doivent une issue favorable inespérée qu'au *deus ex machina* constitué par la reconnaissance de Rapin par Laurette, comme son ancien voisin et ami. L'efficacité du mensonge avéré éclipse, en définitive, celle de la sincérité fardée. Ce n'est pas un hasard si la dernière dupe du Chevalier fut Me. Argante dont Mariane a dénoncé, au début de la pièce, la propension à raffiner en esprit ! L'excès de finesse manifesté par Valère se transforme en alambiquation[1125]. Comme le suggérait déjà Gracián :

> « Savoir plus qu'il ne faut, c'est émousser la pointe de son esprit[1126], d'autant que d'ordinaire les subtilités sont faciles à rompre. […] Il est bon d'avoir de l'entendement, mais non pas du flux de bouche. Le trop de raisonnement approche de la contestation. Un raisonnement solide, qui ne raisonne qu'autant qu'il faut, est bien meilleur »[1127].

Le Chevalier paraît moins dangereux pour autrui que pour lui-même. On ne saurait assumer le protéisme comme mode d'être et le relativisme comme manière de penser sans y perdre tout repère et toute identité. On ne s'étonnera ainsi pas qu'à la première apparition de

[1124] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte IV, scène VI, pp.421-422.

[1125] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène X, pp.450-454. Voir la réplique de M. Franchard au Chevalier : « Ces paraphrases-là m'ont trop alambiqué ».

[1126] Voir également la maxime LXXXII p.52 de *L'Homme de cour* : « L'esprit même s'épuise à force de se raffiner ».

[1127] GRACIÁN, Baltasar, *Ibidem,* maxime CCXXXIX, p.146.

Valère, Laurette nous en ait brossé l'image d'un être qui n'existe plus que par les rôles qu'il joue :

> « Le Chevalier Valère avec lenteur s'avance.
> Observez-le un moment, car il ne vous voit pas ;
> Son air sombre, rêveur, marque quelqu'embarras !
> Je l'observois hier chez nous dans un passage,
> Une noirceur couvroit & fermoit son visage
> Je parus, tout-à-coup son visage s'ouvrit ;
> C'est comme un rideau noir qu'il tire… »[1128]

Laurette assimile implicitement le Chevalier à une scène de théâtre. Celle-ci ne s'anime qu'à partir du moment où la présence d'un spectateur enclenche le lever du rideau. Tout comme le public constitue la raison d'être de la représentation, la présence d'un interlocuteur génère l'entrée en représentation du Chevalier. Sans Laurette et la Marquise, le visage du faux sincère aurait persisté à rivaliser en néant avec le vide d'une scène privée de ses spectateurs. Ce phénomène pressenti finement par la suivante prouve l'asservissement du Chevalier non seulement au regard, mais aussi au rôle qu'autrui lui intime de jouer. En tant qu'acteur, Valère n'apparaît pas même créateur, il excelle en tant que mime de la projection mentale que se fait son spectateur de lui-même. Même lorsque son intérêt lui intime de le faire, l'intrigue révèle son incapacité à s'affranchir de sa manière d'être hypocrite pour adopter celle de Rapin. Valère est sincère dans sa fausseté ; Nietzsche filera aussi la métaphore théâtrale pour caractériser « le grain d'honnêteté » inséparable de toute « imposture » :

> « Tous les grands imposteurs présentent un phénomène remarquable auquel ils doivent leur puissance. Dans l'acte même de la tromperie, parmi tous les préparatifs, les frissons qui passent dans la voix, la mine, les gestes, au milieu de cette mise en scène impressionnante, il leur arrive soudain de *croire en eux-mêmes* : c'est cette foi qui parle alors à leur entourage et le soumet comme par miracle. [….] Cette duperie de soi-même est nécessaire pour que les uns et les autres puissent *exercer une action* d'envergure. Car les hommes croient à la vérité de ce qui fait manifestement l'objet d'une foi solide »[1129].

Même si Valère croit en son jeu, il ne saurait être aussi efficace dans la duperie que l'imposteur de Nietzsche : par son polymorphisme, il dévoile sa théâtralité ; la fugacité de ses

[1128] DUFRESNY, *Le Faux Sincère,* acte I, scène VI, pp.352-353.
[1129] NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain,* I, Paris, Gallimard, Folio Essais, [1968]-1988 ; fragment 52, pp.73-74.

incarnations provisoires rogne sa crédibilité et le voue à l'inconsistance. En épousant la divergence de ses interlocuteurs, il assume autant de rôles qu'il a de destinataires. Mime transmué en caméléon, la superposition des masques apposés sur son visage étouffe en lui toute possibilité d'être véritable et le voue au désarroi existentiel. Par delà leur divergence de mobiles, les personnages de Dufresny et de Pont-de-Veyle en arrivent ainsi à un même résultat : l'excès dans la complaisance les conduit à se « détacher »[1130] d'eux-mêmes au point de s'annuler. Chacun à sa manière illustre la maxime ultérieurement formulée par Chamfort : « Quiconque n'a pas de caractère n'est pas un homme : c'est une chose »[1131].

Le Chevalier Valère est victime d'une déconstruction identitaire parce que son sophisme est sincère. Les multiples distinctions dont il se montre féru[1132] manifestent sa prescience du pouvoir démiurgique du Verbe qui subordonne le réel à sa représentation et la vérité à la vraisemblance. Aussi ce personnage « tourmenté et par moment tragique »[1133] a-t-il éloquemment été défini comme un « explorateur hardi des « surprises » de la vie mentale [qui] connaît ce que les autres cachent : l'intime confusion du vrai et du faux, de l'apparence et de la réalité »[1134].

Au terme de cette brève pérégrination dans le répertoire des dramaturges post-moliéresques présupposés mineurs, les vices des sincérités concurrentes paraissent décidément receler de multiples vicissitudes. Plus qu'un état figé, la franchise serait une exigence, voire un idéal susceptible de générer le malheur de son adepte. Toujours menacée de dissolution sur le théâtre du monde, elle n'éclate jamais mieux que là où on ne l'attend guère : au cœur de l'inauthenticité fondamentale du personnage protéique, l'homme de cour, précurseur de nos politiques modernes. Dans sa célèbre *Critique de la raison cynique,* Peter Sloterdijk en propose une illustration frappante. Consacrant sa sixième

---

[1130] PONT-DE-VEYLE, *Le Complaisant,* acte IV, scène II, tirade d'Angélique, pp.74-75 :

> « Le fond des sentimens n'est jamais à vous. Tantôt agité, tantôt paisible, votre cœur indéterminé sur la route qu'il veut suivre, se livre au choix d'autrui, sans oser jamais se consulter lui-même. [….]
>
> Il faudroit du moins vous apercevoir de/ quel côté se tourneroient les mouvemens de votre cœur, si vous lui donniez la liberté d'agir. Pourquoi l'abandonner d'abord aux impressions étrangéres qui viennent s'y placer d'elles-mêmes, & qui s'en emparent sans peine. C'est une foiblesse que je démêle en vous avec regret. Et plus j'y pense, moins je puis espérer qu'on soit capable de s'attacher sérieusement à d'autres, quand on est si *détaché de soi-même* ».

[1131] CHAMFORT, *Maximes et Pensées,* Paris, André Silvaire, 1999, 159 p., p.86.

[1132] L'affirmation même de la nécessité de « distinguer » deux présentations possibles des faits constitue un *leitmotiv* du discours du Chevalier. Voir, notamment, acte II scène 4, p.336 : « distinguons » ; acte IV, scène 2, p.375 : « Car il faut distinguer ».

[1133] MOUREAU, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724),* p.398.

[1134] MOUREAU, François, *Un singulier moderne : Dufresny, auteur dramatique et essayiste,* p.373.

digression à la « modernisation du mensonge », il analyse le dispositif argumentatif de *Mein Kampf* pour explorer les mécanismes de la fausse sincérité hitlérienne :

> « La recette d'Hitler est donc celle-ci : simplifier d'abord puis répéter à l'infini. Ainsi naît l'efficacité. Mais on peut simplifier seulement ce qu'auparavant on a compris comme étant double, multiple, ambigu. Pour pouvoir se composer un personnage pour les masses, l'homme politique doit apprendre à cacher ce qu'il sait lui-même « en plus » et s'identifier à l'extérieur avec ses propres simplifications. On ne cerne pas encore tout à fait ce processus par le concept d'histrionie. Thomas Mann a perçu cela avec précision, en ne décrivant pas seulement le *show* de la séduction politique mais en soulignant surtout la partie suggestive et hypnotique de ces phénomènes. La suggestion commence chez l'homme politique lui-même, et sa propre conscience est le premier destinataire de la perception suggestive. Au début, le rhéteur doit, comme on dit, se « concentrer », c'est-à-dire doit réunir ses propres forces pour l'auto-suggestion et s'identifier à la prétendue simplicité et clarté de ses thèses. Familièrement, on dit de ce genre de phénomènes : il commence par croire lui-même à ses propres mensonges. Hitler disposait d'une telle faculté auto-suggestive que, sûr de son affaire, il pouvait se permettre de divulguer ses recettes.
>
> A juste titre, il partait du principe que le fourbe est supérieur à celui qui est simplement « intelligent ». L'homme intelligent sait faire des expériences et les approfondir par la pensée en en saisissant les nuances. Le fourbe sait s'en passer »[1135].

Résultant de « leur faculté d'apercevoir dans les objets de l'entendement ce que n'y aperçoit pas le commun des hommes »[1136], la finesse de Destouches et Dufresny ébranle ainsi nos certitudes sur nos valeurs. Leurs comédies déroutantes dévoilent l'aliénation de la morale par le langage et la perspective, par la rhétorique et le système. Sans doute leur clairvoyance n'est-elle d'ailleurs pas étrangère à leur refoulement dans l'oubli. Ce que révèle notre réception de ces prospecteurs hardis dans les méandres de la sincérité, c'est peut-être, en définitive, notre besoin vital de mauvaise foi.

---

[1135] SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique,* traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois, [1987]-2000, p.597.
[1136] MARMONTEL, *Eléments de littérature,* Paris, Desjonquères, 2005, 1288p. ; p.579.

### 3. La mauvaise foi des *Sincères* et la censure de la vanité

> ***« Ce qui fait voir que les hommes connaissent mieux leurs défauts qu'on ne pense, c'est qu'ils n'ont jamais tort quand on les entend parler de leur conduite : le même amour-propre qui les aveugle d'ordinaire les éclaire alors, et leur donne des vues si justes qu'il leur fait supprimer ou déguiser les moindres choses qui peuvent être condamnées »[1137].***
>
> **LA ROCHEFOUCAULD**

Plusieurs critiques ont questionné les subterfuges développés par les personnages marivaudiens pour s'éluder. Dans une étude qui reste essentielle, Sanaker[1138] associe ainsi leurs perturbations langagières à leur confusion intime : en perdant le contrôle de leurs discours, ils dévoileraient les disjonctions intérieures qu'opère leur refus d'accepter leur être ou son évolution. Recourant aussi à la linguistique de l'énonciation, Anne-Marie Paillet-Guth[1139] y joint l'éclairage de la philosophie existentialiste pour expliquer « la mauvaise foi interprétative » des amoureux de Marivaux et de Crébillon tandis que Michel Gilot[1140] souligne ingénieusement l'alliance insolite de la bonne et de la mauvaise foi dans la psyché de la Marquise de *L'Heureux Stratagème.* Plus récemment, John O'Neal[1141] invoque enfin l'épistémologie lockienne pour décrypter l'état de confusion d'Arlequin et de Silvia dans *La Double Inconstance* : le flou de leurs sentiments déteignant sur leurs idées, leur formulation s'en trouverait contrariée.

L'on ne saurait faire l'économie d'une analyse des *Sincères*[1142] dans notre réflexion sur le cynisme et l'amoralité dans la comédie marivaudienne. La mauvaise foi de ses personnages éponymes ne perturbe, en effet, pas uniquement leur discours amoureux ; elle me semble avant tout expliquer le fonctionnement de leur conscience morale. En problématisant la possibilité de la sincérité, *Les Sincères* questionnent, de surcroît, l'opportunité de

[1137] LA ROCHEFOUCAULD, François (Duc de), *Maximes et réflexions morales,* présentation et notes de Jean Lafond, Paris, Imprimerie nationale, La Salamandre, 1998, maxime 494, p.144.
[1138] SANAKER, John Kristian, *Le discours mal apprivoisé : essai sur le dialogue chez Marivaux,* Oslo, Société Nouvelle Didier Erudition, 1987, 133p.
[1139] PAILLET-GUTH, Anne-Marie, « Marivaux, Crébillon et la mauvaise foi : les détours d'une déclaration d'amour », in *Revue Marivaux,* n°1, coordonné par Françoise Rubellin, Paris, Société Marivaux, mai 1990, p.53-64.
[1140] GILOT, Michel, « Du *Jeu de l'Amour et du hasard* aux *Fausses confidences,* Remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux », in *Vérités à la Marivaux,* collectif publié sous la direction de Raymond Joly, Université Laval, Etudes littéraires, n°24, 1991, p.9-18
[1141] O'NEAL, John, « La confusion subversive dans *La Double Inconstance »,* in *Marivaux subversif ?,* actes du colloque réunis par Franck Salaün, Paris, Desjonquères, 2003, p.286-292
[1142] MARIVAUX, *Les Sincères,* comédie en un acte représentée pour la première fois le 13 janvier 1739, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.480-492.

l'hypocrisie pour la cohésion sociale. Cette pièce en un acte se révèle à cet égard une mise en abyme de l'ensemble du théâtre de Marivaux, depuis *L'Amour et la Vérité*[1143] jusqu'aux *Acteurs de bonne foi*[1144]. Sa rigueur de construction sert sa visée démonstrative et suggère, en filigrane, une stratégie opportune pour l'aborder. Trois moments dramatiques clés retiennent l'attention : l'exposition des personnages ; l'Epreuve du Miroir et la suspicion de la mauvaise foi ; la restauration du narcissisme par la fausse sincérité.

### *a. Exposition(s)*

Au lever du rideau, Frontin, valet d'Ergaste, et Lisette, suivante de la Marquise, rompent avec la tradition dramatique en se confiant leur mutuelle indifférence : Frontin serait amoureux de Marton, suivante d'Araminte, tandis que Lisette aurait donné son cœur à Dubois, valet de Dorante. Mus par la communauté de leur intérêt, les deux serviteurs décident alors de comploter pour rompre l'union d'Ergaste et de la Marquise, en reconstituant leurs couples primitifs : Ergaste / Araminte ; Dorante / La Marquise.

Forte de sa finesse d'esprit, Lisette commence par souligner que l'union provisoire de La Marquise et d'Ergaste se justifie par la communauté de leur aveuglement sur eux-mêmes :

> « Ils *s'imaginent* sympathiser ensemble à cause de leur *prétendu* caractère de sincérité »[1145].

L'usage du verbe « s'imaginer » et de l'épithète « prétendu » matérialise la distance critique à partir de laquelle Lisette évalue les convictions des Sincères. Sa lucidité omnisciente révèle l'écart existant entre la manière dont Ergaste et La Marquise se conçoivent et la vérité de leur être intime. Insinuant leur mauvaise foi, elle la présente comme l'origine de leurs rapports mystifiés. Leur illusion de sincérité conditionnerait leur sympathie fallacieuse ; leur mensonge sur eux-mêmes fausserait leurs relations, en les entretenant dans le rêve d'une identité chimérique. Le terme « sympathie » me semble à comprendre ici dans son sens étymologique de « souffrir avec l'autre » ; la Marquise et Ergaste souffriraient ensemble de leur différence avec les autres ; ils se délecteraient de la souffrance agréable que leur procure leur sincérité élective. Lisette et Frontin décident de profiter de leur « marotte » pour les brouiller. Afin d'y arriver, ils se dévoilent et révèlent par ricochet aux spectateurs, les arcanes des caractères de

[1143] MARIVAUX, *L'Amour et la Vérité,* comédie représentée pour la première fois le 3 mars 1720, in *Ibidem,* pp.53-56.
[1144] MARIVAUX, *Les Acteurs de bonne foi,* in *Op. Cit.,* pp.558-567.
[1145] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène 1, réplique de Lisette, p.481

leurs maîtres. Ils en brossent des portraits en action qui inscrivent l'art d'écrire marivaudien dans la lignée des moralistes. Voici celui de La Marquise :

LISETTE

> « Il y a bien des choses dans ce portrait-là : en gros, je te dirai qu'elle est vaine, envieuse et caustique ; elle est sans quartier sur vos défauts, vous garde le silence sur vos bonnes qualités ; impitoyablement muette à cet égard, et muette de mauvaise humeur ; fière de son caractère sec et formidable qu'elle appelle austérité de raison ; elle épargne volontiers ceux qui tremblent sous elle et se contente de les entretenir dans la crainte. Assez sensible à l'amitié pourvu qu'elle y prime ; il faut que son amie soit sa sujette, et jouisse avec respect de ses bonnes grâces : c'est vous qui l'aimez, c'est elle qui vous le permet ; vous êtes à elle, vous la servez, et elle vous voit faire. Généreuse d'ailleurs, noble dans ses façons ; sans son esprit qui la rend méchante, elle aurait le meilleur cœur du monde ; vos louanges la chagrinent, dit-elle ; mais c'est comme si elle vous disait : Louez-moi encore du chagrin qu'elles me font ».

Le dévoilement de La Marquise par Lisette s'effectue graduellement. Dans sa première tirade, la suivante expose la nature de sa maîtresse avant de se focaliser, dans la seconde, sur le comportement à adopter pour lui complaire :

> « Quant à moi, j'ai là-dessus une petite manière qui l'enchante ; c'est que je la loue brusquement, du ton dont on querelle ; je boude en la louant, comme si je la grondais d'être louable : et voilà surtout l'espèce d'éloges qu'elle aime, parce qu'ils n'ont pas l'air flatteur, et que sa vanité hypocrite peut les savourer sans indécence. C'est moi qui l'ajuste et qui la coiffe : dans les premiers jours je tâchai de faire de mon mieux, / je déployai tout mon savoir-faire : « Eh mais ! Lisette, finis donc, me disait-elle, tu y regardes de trop près ; tes scrupules m'ennuient. Moi, j'eus la bêtise de la prendre au mot, et je n'y fis plus tant de façons ; je l'expédiais un peu aux dépens des grâces. Oh ! ce n'était pas là son compte ! Aussi me brusquait-elle ; je la trouvais aigre ; acariâtre. « Que vous êtes gauche ! laissez-moi ; vous ne savez ce que vous faites. » Ouais, dis-je, d'où cela vient-il ? je le devinai : c'est que c'était une coquette qui voulait l'être sans que je

> le susse, et qui prétendait que je le fusse pour elle ; son intention, ne vous déplaise, était que je fasse violence à la profonde indifférence qu'elle affectait là-dessus. Il fallait que je servisse sa coquetterie sans la connaître ; que je prisse cette coquetterie sur mon compte, et que Madame eût tout le bénéfice des friponneries de mon art, sans qu'il y eût de sa faute »[1146].

Lisette commence par dégager trois attributs définitoires du caractère de la Marquise –« vaine, envieuse et caustique ».- avant de les illustrer par l'évocation de situations concrètes qui les révèlent. Sa « vanité » déterminerait son « envie » et sa causticité : la suivante dépeint sa maîtresse comme un être dont la propension à la médisance procède du narcissisme. Le rabaissement de l'autre conditionnerait la divinisation de soi. Un ample champ lexical parcourt la tirade de Lisette pour figurer la tyrannie de la Marquise : « ceux qui tremblent sous elle » ; « « les entretenir dans la crainte » ; elle prime » ; « sa sujette » ; « avec respect de ses bonnes grâces » ; « c'est elle qui vous le permet » ; « à elle »…

Au-delà de ses désirs d'omnipotence, la Marquise apparaîtrait profondément manipulable. Elle est agie par son « esprit qui *la* rend méchante » et la pousse à trahir son « cœur ». L'esclavagiste est réifiée par sa malignité qui la défigure à son insu. Cette caractéristique du personnage marivaudien révèle sa spécificité par rapport à son modèle littéraire le plus immédiat, la Célimène moliéresque. Le dénouement même de la pièce ne dissipe pas le mystère qui plane sur une intériorité qu'aucun monologue n'expose dans sa pleine nudité. Dans sa conception de Célimène, Molière semble vouloir maintenir le questionnement sur sa nature profonde, peut-être parce que, dans la lignée de la majeure partie des moralistes classiques[1147], l'essence de l'âme lui paraît de toutes manières insaisissable[1148]. Par la bouche de Lisette, Marivaux postule, en revanche, une disjonction

---

[1146] MARIVAUX, *Ibidem,* scène 1, pp.481-482

[1147] Consulter à ce sujet le premier chapitre de la thèse de Bernard Tocanne, « Vérité et Illusions du moi », in TOCANNE, Bernard, *L'Idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle* : *Contribution à l'histoire de la pensée classique,* Paris, Klincksieck, 1978, 501p. ; pp.140-163. Côte BNF : 2001—98074

[1148] Voir, notamment, la Pensée 122 de Pascal :

> « Quelle chimère est-ce donc que l'homme ? quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradictions, quel prodige ? Juge de toutes choses, imbécile ver de terre, dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur, gloire et rebut de l'univers.
> Qui démêlera cet embrouillement ? Certainement cela passe le dogmatisme et pyrrhonisme, et toute la philosophie humaine. L'homme passe l'homme. [….]/
> Mais, malheureux que nous sommes, et plus que s'il n'y avait point de grandeur dans notre condition, nous avons une idée du bonheur et ne pouvons y arriver, nous sentons une image de la vérité et ne possédons que le mensonge, incapables d'ignorer absolument et de savoir certainement […] »

PASCAL, Blaise, *Pensées,* dans *Œuvres complètes,* tome II, édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, Pléiade, 2000, pp.541-1082 ; p.580-581.

entre l'esprit et le cœur de la Marquise, même si la suite de la pièce ne confirme guère sa bonté ontologique. Sans doute ce décalage entre la conception du personnage et sa révélation dans la comédie manifeste-t-il l'éclipse progressive du regard optimiste longtemps porté par le dramaturge sur la nature humaine par un scepticisme désabusé dont *La Dispute* consacrera le triomphe.

Selon Lisette, la Marquise se sert du langage pour se dissimuler son caractère. Elle s'aveugle sur elle-même en travestissant sa véritable nature par sa qualification : « elle appelle austérité de raison » « son caractère sec et formidable ». La Marquise se ment à elle-même sur elle-même mais elle ment aussi aux autres en leur demandant de comprendre son être sans qu'elle l'exprime. Les propos qu'on lui tient doivent émaner d'une science infuse de son caractère et non répondre à ses mots. La stratégie implicite qu'utilise Lisette pour démasquer l'intériorité de la Marquise est celle que préconisait « le Voyageur dans le monde vrai » pour distinguer l'être du paraître : ne pas s'attacher à la teneure mais à « la tournure de [ses] discours », à « l'air qu'[elle a] en parlant », à son « ton », à ses « gestes », « même [à] ses regards »[1149]. C'est en s'interrogeant sur l'incongruité de son « aigreur » et de sa « brusquerie » lorsque, à sa demande, elle l'a coiffée négligemment, que la suivante a démêlé le premier principe de fonctionnement de sa maîtresse : sa duplicité langagière. Le discours de la Marquise se caractérise par sa perversion car il ne dit jamais ce qu'il a l'air de vouloir dire :

---

Plus proche de nous, Camus formulera une conscience identique de notre insaisissable intériorité :

> « De qui et de quoi en effet puis-je dire : ' Je connais cela !'. Ce cœur en moi, je puis l'éprouver et je juge qu'il existe. Ce monde, je puis le toucher et je juge encore qu'il existe. Là s'arrête toute ma science, le reste est construction. Car si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure, si j'essaie de le définir et de le résumer, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts. Je puis dessiner un à un tous les visages qu'il sait prendre, tous ceux aussi qu'on lui a donnés, cette éducation, cette origine, cette ardeur ou ces silences, cette grandeur ou cette bassesse. Mais on n'additionne pas des visages. Ce cœur même qui est le mien me restera à jamais indéfinissable. Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours, je serai étranger à moi-même. En psychologie comme en logique, il y a des vérités mais point de vérité. Le « connais-toi toi-même » de Socrate a autant de valeur que / le « sois vertueux » de nos confessionnaux. Ils révèlent une nostalgie en même temps qu'une ignorance. Ce sont des jeux stériles sur de grands sujets. Ils ne sont légitimes que dans la mesure exacte où ils sont approximatifs ».

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde,* Paris, Gallimard, [1942], 1996 ; p.36.

[1149] MARIVAUX, « Le Voyageur dans le Nouveau Monde », in *Le Cabinet du Philosophe,* huitième feuille, p.401 :

> « Et pour achever de m'expliquer là-dessus, par ce Monde vrai, je n'entends pas des hommes qui prononcent précisément ce que je leur fais dire, leur naïveté n'est pas dans leurs mots (j'ai peut-être oublié d'en avertir) : elle est dans la tournure de leurs discours, dans l'air qu'ils ont en parlant, dans leur ton, dans leur geste, même dans leurs regards : et c'est dans tout ce que je dis là que leurs pensées se trouvent bien nettement, bien ingénument exprimées ; des paroles prononcées ne seraient pas plus claires ».

Voir également la septième feuille du *Cabinet du philosophe,* p.397 : « Les hommes sont faux ; mais ce qu'ils pensent dans le fond de l'âme *perce* toujours *à travers* ce qu'ils disent et ce qu'ils font. »

il se veut inconsciemment performatif d'actes contraires à sa signification littérale. « C'est que c'était une coquette qui voulait l'être sans que je le susse, et qui prétendait que je le fusse pour elle ; son intention, ne vous déplaise, était que je fisse violence à la profonde indifférence qu'elle affectait là-dessus. Il fallait que je servisse sa coquetterie sans la connaître ; que je prisse cette coquetterie sur mon compte, et que Madame eût tout le bénéfice des friponneries de mon art sans qu'il y eût de sa faute ». Alors que la coquetterie de Célimène se présente comme une « tactique » délibérée « pour s'imposer dans un monde que domine la gent masculine »[1150], celle de la Marquise se tapit en son for intérieur et se trahit à son insu. Pratiquant la dérivation allusive, elle ne formule pas directement ses désirs mais les insinue, par la multiplication de signes connexes, essentiellement non verbaux, qui permettent à son interlocutrice de deviner sa demande réelle. On en arrive ainsi à un singulier paradoxe : l'exigence de sincérité clamée par la Marquise s'avère un besoin de raffinement dans le mensonge. La conscience critique de Lisette nous révèle que sa maîtresse ne rechercherait pas la sincérité qu'elle croit souhaiter mais savourerait l'hypocrisie en franchise qui la conforte dans sa mauvaise foi.

A Frontin de lever à présent le masque de sincérité apposé sur le visage d'Ergaste:

> « Oh ! Ce n'est pas de même ; il dit ce qu'il pense de tout le monde, mais il n'en veut 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 : c'est un homme qui vous demanderait volontiers, non pas : « M'estimez-vous ? » mais « Etes-vous étonné de moi ? » Son but n'est pas de persuader qu'il vaut mieux que les autres, mais qu'il est autrement fait qu'eux, qu'il ne ressemble qu'à lui. Ordinairement, vous fâchez les autres en leur disant leurs défauts ; vous le chatouillez, lui ; vous le comblez d'aise en lui disant les siens, parce que vous lui procurez le rare bonheur d'en convenir ; aussi personne ne dit-il plus de mal que lui-même ; il en dit plus qu'il n'en sait. A son compte, il est si imprudent, il a si peu de capacité, il est si borné, quelquefois si imbécile : je l'ai entendu s'accuser d'être avare lui qui est libéral ; sur quoi on lève les épaules, et il triomphe. Il est connu partout pour un homme de cœur, et je ne désespère pas que quelque jour il ne dise qu'il est poltron ; car plus les

[1150] GRIMM, Jürgen, « *Le Misanthrope,* portrait du siècle », in *Littératures classiques,* n°38 : *Molière, Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme,* Paris, Honoré Champion, janvier 2000, pp. 51-61 ; p.56.

médisances qu'il fait de lui sont grosses, et plus il a du goût à les faire, à cause du caractère original que cela lui donne. Voulez-vous qu'il parle de vous en meilleurs termes que de son ami ? Brouillez-vous avec lui, la recette est sûre : vanter son ami, cela est trop peuple ; mais louer son ennemi, le porter aux nues, voilà le beau ! Je te l'achèverai par un trait. 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 »[1151].

Frontin commence par distinguer Ergaste de la Marquise, en mettant en relief l'authenticité de sa sincérité avec autrui. Alors que la franchise alléguée par cette dernière masque sa médisance, Ergaste « n'en veut à personne », « il dit ce qu'il pense de tout le monde » : sa parole se conforme à sa pensée ; elle la traduit dans son intégralité.

Ergaste serait vraiment sincère dans ses discours. Son rapprochement avec le Misanthrope se justifie. Même si c'est avec déformation, un épisode, relaté par Frontin, émane notamment tout droit de la biographie du Misanthrope : celui du procès perdu[1152]. Mais il me semble significatif que le nom d'Ergaste ne soit que l'anagramme imparfaite d'Alceste. Le personnage marivaudien se différencie de son modèle présumé à deux niveaux complémentaires : sa conception de la sincérité et sa posture par rapport à la société.

La sincérité d'Alceste est à elle-même sa propre finalité. Il la prône au nom d'un idéal d'intégrité morale absolue :

« Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur.
[….]
Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre
Le fond de notre cœur dans nos discours se montre,
Que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments
Ne se masquent jamais sous de vains compliments »[1153].

[1151] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène 1, p.482.
[1152] MOLIERE, *Le Misanthrope,* voir notamment la scène d'exposition.
[1153] MOLIERE, *Le Misanthrope,* acte I, scène 1, p.324.

Quoiqu'Alceste cherche à motiver la reconnaissance de sa différence[1154], être distingué lui apparaît comme un hommage dû, non tant à sa personne qu'à l'exigence de purisme qu'il incarne et qui le meut. L'applaudir, c'est admettre le bien fondé de sa quête existentielle et éthique. A l'inverse, Ergaste ne recherche pas la sincérité pour elle-même mais parce qu'elle constitue un moyen commode d'atteindre l'objectif de sa singularisation. Dans la tirade de Frontin, de multiples exemples illustrent cette manie qu'un champ lexical étendu dévoile : « se distinguer », « étonné », « autrement », « ne ressemble qu'à lui », « rare », « original », « extraordinaire »… Contrairement à celle d'Alceste, la sincérité d'Ergaste n'est nullement dictée par le respect d'un impératif moral. Frontin le souligne : Ergaste n'a cure d'être estimable. L'idéal qui régit les actes du personnage marivaudien n'est pas éthique : il est aristocratique, comme le décèle son rejet de ce qui serait « trop peuple ». Sa quête de la singularité est une affirmation de son élection. Son choix de la sincérité avec les autres comme moyen de se différencier se double d'ailleurs de sa prédilection pour la médisance sur soi. Alors qu'Alceste est convaincu de ses qualités personnelles, Ergaste s'acharne à se discréditer, non par réelle conscience de son indignité comme il l'allègue, mais par excès de narcissisme comme le suggère Frontin. Il se conforme de la sorte au portait de *l'eirôn* que brosse Aristote dans son *Ethique à Nicomaque* :

> « Les dissimulés (*eirôn*), qui ne parlent que pour minimiser leurs mérites, paraissent à première vue gens plus distingués (car ce n'est pas, pense-t-on, l'amour du gain qui inspire leurs paroles, mais la peur de l'exagération). Leur domaine à eux aussi, comme aux vantards (*alazôn*), ce sont les qualités dont on peut se faire gloire, mais eux, ils nient les posséder ; ainsi faisait Socrate. Mais aller jusqu'à nier posséder que des mérites qui ne sont que peu de chose et qu'on

[1154] Voir, notamment les propos qu'il tient à Philinte sur ce sujet ; acte I, scène 1, page 324 :

> « Quel avantage, a-t-on, qu'un homme vous caresse,
> Vous jure amitié, foi, zèle, tendresse,
> Et vous fasse de vous un éloge éclatant,
> Lorsqu'au premier faquin il court en faire autant ?
> Non, non, il n'est point d'âme un peu bien située
> Qui veuille d'une estime ainsi prostituée ;
> Et la plus glorieuse a des régals peu chers,
> Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout l'univers :
> Sur quelque préférence une estime se fonde,
> Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde.
> Puisque vous y donnez, dans ces vices du temps,
> Morbleu ! vous n'êtes pas pour être de mes gens ;
> Je refuse d'un cœur la vaste complaisance
> Qui ne fait du mérite aucune différence ;
> Je veux qu'on me distingue ; et, pour le trancher net,
> L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait. »

possède évidemment, c'est ce qu'on appelle un raffinement de fourberie, et cela prête plus facilement au mépris (c'est même quelquefois vantardise manifeste, comme l'est par exemple de s'habiller à la spartiate ; car aussi bien que l'excès de richesse, la négligence exagérée du costume relève de la vantardise) »[1155].

*L'eirôn* rejoint *l'alazôn* par un détour. Comme l'écrira l'Indigent philosophe, « la modestie réelle et vraie n'est peut-être qu'un masque parmi les hommes »[1156]. Tandis qu'Alceste s'érige volontiers en modèle, Ergaste l'outrepasse en se voulant unique. Matérialisée par son abus de l'hyperbole et des superlatifs, sa fascination pour toutes les formes d'excès conditionne sa prétention à être inimitable jusque par les défauts réels ou chimériques dont il se targue. Pour reprendre un terme cher à Bakhtine, Ergaste serait un caractère carnavalesque par son obsession caricaturale de s'ériger à l'encontre de toutes normes pour prouver son exceptionnalité.

La hantise de l'indifférenciation qui le tenaille émane de sa hantise de l'indifférence. Ergaste s'affirme comme un anti Alceste par son rapport à la société. A la misanthropie bien connue de ce dernier[1157] correspond et répond l'aliénation du personnage marivaudien par le regard social. Aliénation : le mot n'est pas trop fort. Ergaste se meut dans la société comme un acteur qui ne vit que des applaudissements de son public. Frontin signale que faire réagir les autres lui procure un sentiment de « triomphe » ; « gagner [une] réputation » l' « enivre ». Ergaste est un exhibitionniste doublé d'un voyeur : il ne se montre que pour jouir de l'effet du spectacle qu'il procure. Sa sincérité est une pose : sa sincérité n'est que le rôle de ses plus grands succès.

---

[1155] ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque,* introduction, traduction et commentaire par R. Gauthier et J.-Y. Jolil, Louvain-Paris, Nauwelaerts, 1970. Cité par SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie,* Paris, Seuil, 2001, p.35.

[1156] MARIVAUX, *L'Indigent philosophe,* dans *Journaux et Œuvres diverses,* sixième feuille, p.315.

[1157] Significativement Alceste la formule dès le début de la pièce si bien que le dénouement s'inscrit en filigrane dans l'exposition et qu'il est possible de considérer sa misanthropie comme un prérequis de son caractère. Cf. acte I, scène 1 page 325 :

« Non, elle est générale, et je hais tous les hommes :
Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
Et les autres, pour être aux méchants complaisants,
Et n'avoir pas pour eux ces haines vigoureuses
Que doit donner le vice aux âmes vertueuses ».

L'atrabilaire Alceste me semble correspondre au portrait du caractère « répréhensif » qu'élabore Gracián dans sa maxime CIX, p.67 :

« Il y a des hommes qui font des crimes de tout, non pas par passion, mais par naturel. Ils condamnent tout : dans les uns ce qu'ils ont fait, dans les autres ce qu'ils veulent faire ; ils exagèrent tout si fort que des atomes ils en font des poutres à crever les yeux. Leur humeur, pire que cruelle, serait capable de convertir les Champs élyséens en galère. Mais si la passion s'en mêle, c'est alors qu'ils jugent à toute rigueur ».

Ergaste accepte cependant de jouer le rôle d'un public bienveillant pour un autre personnage : la Marquise. Mais il ne le fait que tant que celle-ci le lui rend bien. A la scène IV des *Sincères,* les protagonistes principaux s'exposent et exposent le rapport originel qui les unit. Comme l'insinuait Lisette, leur union provisoire naît de leur commune illusion de sincérité. Ergaste et La Marquise se rassurent réciproquement sur leur être. Le regard de l'autre qu'élit sa prétendue franchise conforte chacun d'eux dans sa représentation mentale[1158] et l'aide à anesthésier la conscience de sa vérité intérieure.

Par rapport à la Marquise, Ergaste remplit cependant une fonction complémentaire : il stimule ses débordements médisants. Il multiplie les questions, tantôt pour enclencher[1159], tantôt pour relancer[1160] ses peintures satiriques. Il approuve ses critiques[1161] et cautionne ses portraits de son rire. Constante tout au long de la scène[1162], l'hilarité du personnage motive le flux fielleux des propos de la Marquise. Il semble ainsi justifier ces mêmes reproches qu'Alceste adressa à la cohorte des soupirants de Célimène : « c'est [lui] ; et [ses] ris complaisants / [Qui] tirent de son esprit tous ces traits médisants »[1163]. Dans ses *Amusemens,* Dufresny observait aussi que « la moitié du monde prend plaisir à médire, & l'autre moitié à croire les médisances »[1164]. Même si Ergaste ne médit jamais effectivement, il ne serait donc pas moins médisant, en esprit et en intention, que son interlocutrice. Il l'encourage dans son être pour se justifier son narcissisme : il l'applaudit pour se louer de sa singularité par rapport à ses objets de dérision.

---

[1158] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène IV page 483 :

> LA MARQUISE : « […] Mais depuis que je vis, je n'ai encore vu qu'un home vrai ; et en fait de femmes, je n'en connais point de cette espèce.
> ERGASTE : Et moi, j'en connais une ; devinez-vous qui c'est ?
> LA MARQUISE : Non, je n'y suis point.
> ERGASTE : Eh, parbleu ! c'est vous, Marquise ; où voulez-vous que je la prenne ailleurs ?
> LA MARQUISE : Eh bien, vous êtes l'homme dont je parle ; aussi m'avez-vous prévenue d'une estime pour vous, d'une estime…
> ERGASTE : Quand je dis vous, Marquise, c'est sans faire réflexion que vous êtes là ; je vous le dis comme je le dirai à une autre ; je vous le raconte.
> LA MARQUISE : Comme de mon côté je vous cite sans vous voir : c'est un étranger à qui je parle ».

[1159] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène IV, réplique d'Ergaste, p.483 : « Revenons à vos originaux ; quelle sorte de gens était-ce ? »

[1160] MARIVAUX, *Ibidem,* scène IV, p.484 : ERGASTE : Est-ce là tout ?

[1161] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène IV, p.484 :

> ERGASTE, *riant* : « Vous avez raison.
> ERGASTE, *riant* : Il est constant qu'il est de certaines têtes sur lesquelles elles en imposent ».

[1162] Voir les six didascalies et les onomatopées –« ah ! ah ! ah »- qui signalent le rire d'Ergaste.

[1163] Le reproche d'Alceste aux Marquis de Célimène me semble tout à fait adapté à l'Ergaste marivaudien. Cf. MOLIERE, *Le Misanthrope,* acte II, scène IV, p.332.

[1164] DUFRESNY, « Amusement sixième : les Promenades », in *Amusemens sérieux & comiques,* pp.17-18.

Réciproquement, la Marquise recherche la connivence d'Ergaste pour se dissimuler sa malignité. « L'encens flatteur »[1165] de son destinataire prétendument exemplaire lui permet de se croire juste er véridique ; et non, caustique et méchante. Cependant ses médisances sur ses visiteurs lui constituent une toute autre image que celle qu'elle entend renvoyer. La Marquise marivaudienne conforme sa conduite à celle de la vertueuse amatrice de sarcasmes dont Dufresny esquissa les traits dans son « cercle bourgeois » :

> « Cette femme s'avance ; que son air est modeste ! elle ne leve les yeux que pour voir si les autres femmes sont aussi modestes qu'elle.
> Elle a tant de vertu, dit-on, qu'elle ne peut souffrir celles qui en ont moins qu'elle : celles qui en ont davantage luy déplaisent aussi ; c'est pourquoi elle n'en épargne pas une.
> Je demandois un jour à une femme de ce caractere, pourquoy ses exhortations étoient toûjours moitié morale, moitié médisance. Parlez mieux, s'écria-t-elle, la médisance me fait horreur : à la verité je suis quelquefois obligée, pour m'accommoder au goût du monde, d'assaisonner mes remontrances d'un peu de sel critique ; car on veut de l'agrément / partout, même dans la correction : Il faut bien faire passer la morale à la faveur de quelques traits de satire. Parlez plus sincerement, lui repartis-je, & dites que vous voulez à la faveur d'un peu de morale faire passer force médisances »[1166].

A la différence de Célimène dont les « portraits sont des miniatures » et les « tableaux des esquisses »[1167], la Marquise des *Sincères* charge ses modèles au point d'affleurer la caricature, même si elle souligne paradoxalement qu'elle n' « exagère pas d'un mot »[1168]. Elle résume chacune de ses cibles dans un défaut principal : la fatuité du jeune homme à la mode, la niaiserie de la jeune mariée, la vénalité du cadet, l'embonpoint de la veuve et le verbiage du « petit homme»[1169]. Automatisant les vivants qu'elle observe, elle les rend d'autant plus ridicules qu'elle détaille complaisamment les manifestations de leur déficience majeure. Ainsi, après une feinte amorce de représentation objective, elle figure synecdochiquement l'obésité de la veuve par celle de sa main :

---

[1165] Alceste évoque, plus précisément, le « coupable encens de [la] flatterie » des Marquis Clitandre et Acaste. MOLIERE, *Ibidem,* acte II, scène IV, p.322.
[1166] DUFRESNY, *Amusemens sérieux & comiques,* « Amusement onzième : le Cercle bourgeois », p.37
[1167] DANDREY, Patrick, « Célimène portraitiste. Du salon mondain à l'atelier du Peintre », dans *Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVIIe siècle, Littératures classiques n°58,* sous la direction de CONESA, Gabriel et STERNBERG, Véronique, Paris, Champion, 2006, 192p. ; pp.11-21 ; p.16.
[1168] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène IV, p.483.
[1169] MARIVAUX, *Ibidem,* scène IV, p.484.

> « Et cette main sans pair, si vous l'aviez vu, Monsieur, est assez blanche, mais large, ne vous déplaise, mais charnue, mais boursouflée, mais courte, et tient au bras le mieux nourri que j'aie vu de ma vie ; je vous en parle savamment ; car la grosse dame au grand air de tête prit longtemps du tabac pour exposer cette main unique, qui a de l'étoffe pour quatre, et qui finit par des doigts d'une grosseur, d'une brièveté, à la différence de ceux de la petite fille de trente ans qui sont comme des filets »[1170].

La Marquise répugne à concéder une quelconque qualité : elle ne reconnaît la blancheur de la main décrite que pour la relativiser avec l'adverbe « assez » et la contrebalancer par l'exposé intarissable de défauts multiples. Matérialisant le surpoids de la veuve, les difformités de sa main sont rendus visibles par l'accumulation malicieuse d'épithètes iconiques. Artiste du persiflage, la Marquise focalise l'attention sur ses critiques par leur introduction répétée avec l'adversatif « mais ». Elle dévoile par ricochet le plaisir que lui procure l'énumération des disgrâces ou des travers d'autrui. Usant d'une technique picturale contrapuntiste, elle décuple également le ridicule de ses modèles par la multiplication des contrastes évocateurs. Opposant explicitement les doigts de la jeune mariée à ceux de la veuve, elle met aussi en relief le décalage entre son physique dégradé et la flatterie du cadet intéressé[1171]à laquelle renvoie la qualification antiphrastique de sa « main sans pair ». Elle insinue, pour finir, l'abyme qui gît entre la manière dont la dulcinée surannée se conçoit et sa réalité effective. Les portraits satiriques de la Marquise prétendent ainsi démontrer la thèse exposée à Ergaste et au public dès son entrée sur scène : les hommes vivent dans le mensonge ; ils se confortent réciproquent dans leurs illusions sur eux-mêmes ; leur amour-propre s'accroît proportionnellement à leur complaisance dans la mauvaise foi[1172].

Cependant Dufresny avait raison de nous prévenir que l'émule bourgeoise de l'héroïne marivaudienne « sçait si bien son métier, qu'en un seul trait d'histoire elle vous peindra deux

---

[1170] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène IV, p.484.

[1171] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène IV, tirade de la Marquise, p.484 :

> « Vous ! Madame, a-t-il repris, vous, n'être pas reconnaissable ! Ah ! je vous en défie ; je vous reconnus du premier coup d'œil à votre air de tête. –Eh ! comment cela, Monsieur ? –Oui, Madame, à je ne sais quoi de noble et d'aisé qui ne pouvait appartenir qu'à vous ; et puis vous ôtâtes un gant ; et comme, grâce au ciel, nous avons une main qui ne ressemble guère à d'autres, en la voyant je vous nommai. »

[1172] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène IV, tirade de la Marquise, p.483 :

> « La sotte 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 et d'autre. Si les hommes voulaient se parler franchement, si l'on n'était point applaudi quand on s'en fait accroire, insensiblement l'amour-propre se rebuterait d'être impertinent, et chacun n'oserait plus s'évaluer que ce qu'il vaut ».

ou trois /caracteres differens, sans compter le sien propre, que voux connoîtrez par sa manière de raconter »[1173]. Par son exemple, la Marquise confirme que « c'est l'assomption de l'art de portraiture que d'identifier à l'avers celui qui est peint et au revers celui qui se peint par la peinture même qu'il produit »[1174]. Elle incarne le principal défaut qu'elle reproche à autrui : ses médisances proviennent de son narcissisme. Si aucun de ses visiteurs ne trouve grâce à ses yeux, c'est parce qu'elle croirait se rabaisser en louant autrui. Ainsi, quand bien même « l'homme grave [….] dont la compagnie paraissait faire grand cas » ne donne nulle prise à sa satire, elle s'empresse d'insinuer ses déficiences cachées : « à vous dire vrai, confie-t-elle à Ergaste, je soupçonne que tout son esprit est dans sa perruque : elle est ample et respectable, et je le crois fort borné quand il ne l'a pas ; les grandes perruques m'ont si souvent trompée que je n'y crois plus »[1175]. Dufresny semble là encore avoir fourni le modèle de ce personnage[1176] que la Marquise des *Sincères* démasque en invoquant son expérience du monde pour maquiller sa malveillance.

A la différence de Célimène qui discrédite pareillement l'ensemble de ses visiteurs[1177] et les personnages qu'on offre en pâture à son esprit caustique[1178], l'héroïne marivaudienne s'acharne significativement sur les femmes. A peine esquissé, son portrait du babillard contraste avec les morceaux de bravoure qu'elle consacre à la caricature de la jeune mariée et de la veuve. Femme elle-même, la Marquise déprécie ses sœurs pour se valoriser : elle détaille leurs défauts pour exalter, plus ou moins implicitement[1179], ses qualités propres. Ainsi, alors que les multiples médisances de Célimène qui ne ciblent des femmes qu'à deux reprises[1180] manifestent simplement son esprit de reine des salons, celles de la Marquise, en prétendant démontrer contrastivement sa supériorité, nourrissent son orgueil qui les motive. Le personnage marivaudien fournirait, à cet égard, le modèle d'un comportement infiniment répandu : selon Nietzsche, « [i]ls ne sont pas rares, ils sont peut-être les plus nombreux, ceux

---

[1173] DUFRESNY, *Amusemens,* « Amusement onzième », p.38.
[1174] DANDREY, Patrick, *Op. Cit.,* p.19
[1175] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène IV, dernière tirade de la Marquise, p.484.
[1176] DUFRESNY, *Amusemens sérieux & comiques,* « Amusement onzième : le Cercle bourgeois », p.36 :

> « Apercevez-vous cette figure inanimée, cet indolent qui s'étale dans un fauteüil, il ne prend aucune part à tout ce qui se dit en sa presence ; vous concluez de là, que de plus grandes affaires l'occupent, que sa tête en est pleine : rien n'est plus vuide ; cet homme est également incapable de s'appliquer & de se réjoüir ; il s'endort au jeu, il baille aux Comedies les plus divertissantes ; il a une Charge considerable, il a une belle femme, & n'est pas plus occupé de l'une que de l'autre ».

[1177] MOLIERE, *Le Misanthrope,* acte V, scène IV, pp.344-345.
[1178] MOLIERE, *Ibidem,* acte II, scène IV, pp.331-332. Portraits successifs de Cléonte, Damon, Timante, Géralde, Bélise, Adraste, Cléon, Damis et….Alceste !
[1179] La Marquise se compare explicitement à la jeune mariée, à la fin de la tirade qu'elle lui consacre : « elle me traite comme une mère, moi, qui suis plus jeune qu'elle ». *Op. Cit.,* scène IV, p.484.
[1180] Il s'agit du portrait de Bélise (acte II, scène IV, p.331) et de celui d'Arsinoé (acte III, scènes III et IV).

qui, pour conserver leur propre estime et une certaine qualité de leurs actes, ont absolument besoin de rabaisser et déprécier en imagination toutes les personnes qu'ils connaissent »[1181].

La Marquise se conforme parfaitement au portrait satirique que brosse l'Indigent Philosophe des adeptes du purisme :

> « [….] ces grands amis de la vérité ne la disent point [….]. [L]eur vanité ne saurait endurer le succès des fausses vertus des autres : cela fatigue leur amour-propre, et non pas leur raison. Entendez-vous, messieurs les véridiques, ne nous vantez pas tant votre caractère, je n'en voudrais pas, moi ; vous n'êtes que des hypocrites aussi, avec cette haine vigoureuse dont vous faites profession contre certains défauts, et des hypocrites peut-être plus haïssables que les autres : car sous ce beau prétexte d'antipathie vertueuse sur ce chapitre, vous ne trouvez personne à votre gré, vous satirisez tout le monde, aussi bien l'imposteur qui joue des vertus qu'il n'a pas, que l'honnête homme qui les a ; vous êtes ennemis déclarés de tous les honneurs d'autrui ; vous n'en voudriez que pour vous ; tout ce qui est loué et estimé vous déplaît ; et je ne suis point votre dupe. Laissez les gens en paix, souffrez la vertu, pardonnez aux autres/ hommes leur vanité, elle est plus supportable que la vôtre, elle vit du moins avec celle de tout le monde ; les autres hommes ne sont que ridicules, et vous par-dessus le marché vous êtes méchants ; ils font rire, et vous, vous offensez ; ils ne cherchent que notre estime, et vous ne cherchez que nos affronts, est-il de personnage plus ennemi de la société que le vôtre ? »[1182].

A la diatribe virulente que formule Marivaux contre les hypocrites prosélytes de la sincérité absolue s'ajoute l'autodérision plus ou moins consciente assumée par leur représentante dans *Les Sincères.*

Dans la galerie des portraits brossés par la Marquise, « le fat qui biaise » lui inspire incontestablement le plus de propos fielleux. Lui consacrant ses trois premières tirades alors qu'elle expédie notamment le babillard et le solennel porteur d'une « grande perruque » en une seule et même réplique[1183], elle ne se contente pas de détailler ses ridicules ; elle les mime :

---

[1181] NIETZSCHE, *Op. Cit.,* fragment 63, p.79.
[1182] MARIVAUX, *L'Indigent Philosophe,* dans *Journaux et Œuvres diverses,* sixième feuille, pp.315-316.
[1183] C'est-à-dire qu'elle en parle au moins trois fois plus que ses autres « originaux ».

> LA MARQUISE : « Imaginez-vous qu'il n'a précisément qu'un objet dans la pensée, c'est de se montrer ; quand il rit, quand il s'étonne, quand il vous approuve, c'est qu'il se montre. Se tait-il, change-t-il de contenance, se tient-il sérieux, ce n'est rien de tout cela qu'il veut faire, c'est qu'il se montre ; c'est qu'il vous dit : 'Remarquez mes gestes et mes attitudes ; voyez mes grâces dans tout ce que je fais, dans tout ce que je dis ; voyez mon air fin, mon air leste, mon air cavalier, mon air dissipé ; en voulez-vous du vif, du fripon, de l'agréablement étourdi ? en voilà'. Il dirait volontiers à tous les amants : 'N'est-il pas vrai que ma figure vous chicane ?', à leurs maîtresses : 'Où en serait votre fidélité, si je voulais ?', à l'indifférente : 'Vous n'y tenez point ; je vous réveille, n'est-ce pas ?', à la prude : 'Vous me lorgnez en dessous ?', à la vertueuse : 'Vous résistez à la tentation de me regarder ?', à la jeune fille : 'Avouez que votre cœur est ému !'. Il n'y a pas jusqu'à la personne âgée, qui, à ce qu'il croit, dit en elle-même en le voyant : 'Quelle dommage que je ne sois plus jeune !' »[1184].

Pour sa figuration du vaniteux, la Marquise conjugue les talents d'acteur et de metteur en scène. Forte d'une lucidité comparable à celle qu'acquiert le Voyageur dans le monde vrai, elle ne reproduit pas réellement ses actes et propos effectifs, elle déchiffre ses mines pour révéler ses pensées intimes. Ce faisant, elle dévoile l'intériorité que farde habituellement le jeu des simulacres sociaux. L'art déployé par la Marquise dans son portrait en actions explicite ainsi l'implicite qui préside à la genèse d'une pièce de théâtre : ne pas reproduire le visible mais rendre visible.

La dextérité manifestée par le personnage marivaudien dans la représentation de la vanité doit cependant nous interpeller. La Marquise sait de quoi elle parle ; sa complaisance dans la malveillance est proportionnelle à son implication par sa satire. Alors que les autres « originaux » lui restent en quelque sorte extérieurs par leurs défauts qu'elle se borne à accumuler, elle réussit à incarner le fat avec vraisemblance parce qu'elle « fait semblant de faire semblant »[1185], comme l'écrira Marivaux après Dufresny[1186]. La Marquise pressent confusément son identité avec le personnage qu'elle critique. Son portrait féroce lui permet de

[1184] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène IV, p.483.

[1185] MARIVAUX, *Les Acteurs de bonne foi,* scène XII, tirade de Blaise, page 566 : «Et par-dessus, on se raille de ma personne dans ce peste de jeu-là, noute maîtresse ; Colette y fait semblant d'avoir le cœur tendre pour Monsieur Merlin, Monsieur Merlin de li céder le sien ; et, maugré la comédie, tout ça est vrai, noute maîtresse ; car ils font semblant de faire semblant ».

se purger d'elle-même en se transformant en objet ridicule. Des termes non équivoques formulent son soupçon de sa réalité intérieure :

> « Un fat se doute toujours un peu qu'il l'est ; et comme il a peur qu'on ne s'en doute aussi, il biaise, il est fat le plus modestement qu'il lui est possible, et c'est justement cette modestie-là qui rend sa fatuité sensible »[1187].

La Marquise présente comme un axiome la lucidité de tout fat sur lui-même. Cette clairvoyance ne lui apparaît toutefois pas absolue et constante, mais relative et intermittente. Portraitiste de la psyché de tout homme vain, la Marquise dévoile que leur fonctionnement intérieur s'avère infiniment plus complexe que celui du Poète de *L'Ile de la Raison.* Comme le révèle son dialogue avec Blectrue, ce dernier est, en effet, pleinement conscient de sa vanité et de son ridicule :

> BLECTRUE : « Et quand on vous admirait, et que vous croyiez en être digne, alliez-vous dire aux autres : Je suis un homme admirable ?
> LE POÈTE : Non, vraiment ; cela ne se dit point ; j'aurais été un ridicule.
> BLECTRUE : Ah ! j'entends. Vous cachiez que vous étiez un ridicule, et vous ne l'étiez qu'*incognito »*[1188].

Le Poète occulte délibérément l'aveu de son orgueil pour ne pas prêter à rire. Il feint donc la modestie mais conserve une distance critique par rapport à son image sociale : il se sait vain et le camoufle sciemment. Sa clairvoyance sur sa duplicité manifeste, avec sa simplicité psychologique, la volonté de dérision de son auteur : peu importe au Poète d'être ridicule à ses yeux pourvu que les autres n'en sachent rien ! Dans la réalité qu'expose la sentence de la Marquise, le fat pressent sa vanité bien plus qu'il ne la perçoit. Il ne biaiserait pas seulement avec autrui, il louvoierait avec lui-même pour se fuir. Comme l'écrivait Nicole, « l'on [s]'évite en quelque sorte, parce qu'on ne [s'] évite pas tout à fait. La vérité se fait toujours un peu de jour au travers de tous ces nuages dont on s'efforce de l'obscurcir. Il en passe toujours

---

[1186] La source de la célèbre expression utilisée par Marivaux dans *Les Acteurs* serait une réplique de Lucas, paysan de *L'Esprit de contradiction,* comédie en un acte de Dufresny, représentée pour la première fois le 27 août 1700. Voir, dans l'édition de Truchet et de Blanc, la scène XII page 167 :

> LUCAS : « [….] je me sis douté qu'ou maniganciais l'amour ensemble, & que vous faisiais semblant de faire semblant ».

[1187] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène IV, p.484.

[1188] MARIVAUX, *L'Ile de la Raison ou les petits hommes,* comédie en trois actes précédé d'un prologue et accompagné par un divertissement, représentée pour la première fois le jeudi 11 septembre 1727, in *Théâtre complet,* pp.207-227 ; acte I, scène X, p.214.

quelques rayons qui incommodent l'orgueil, et qui troublent ce faux repos qu'il s'efforce de se procurer »[1189].

La Marquise est de mauvaise foi, c'est-à-dire qu'elle sait « en tant que trompeu[se] la vérité qui lui est masquée en tant qu'[elle] est trompée. Mieux encore, [elle ne sait] très précisément cette vérité [que] pour se la cacher plus soigneusement »[1190]. Alors que le mensonge présuppose la dualité du trompeur et du trompé ; la mauvaise foi repose sur leur confusion au sein d'une même conscience. Comme le souligne Sartre, « l'essence même de l'idée réflexive de 'se dissimuler' quelque chose implique l'unité d'un même psychisme et par conséquent une double activité au sein de l'unité, tendant d'une part à maintenir et à repérer la chose à cacher et d'autre part à la repousser et à la voiler ; chacun des deux aspects de cette activité est complémentaire de l'autre, c'est-à-dire qu'il l'implique dans son être »[1191].

Cependant, dans le cas précis de la Marquise des *Sincères,* la tension entre révélation et occultation de soi ne s'incarne pas dans le mécanisme de la censure, comme le stipule le philosophe existentialiste[1192]. Elle provient de la jonction de la mauvaise foi du personnage avec sa vanité. Pour Marivaux, l'amour-propre jouerait précisément le rôle que Sartre attribue à la censure. Héritier des moralistes classiques, notre dramaturge conçoit le fonctionnement psychique de son héroïne à la lumière de leur représentation de l'intériorité humaine. On a déjà eu l'occasion de le suggérer : il s'inscrirait plus spécifiquement dans la continuité de Nicole. Dans un texte fondamental, *De la connaissance de soi-même,* ce dernier souligne en effet que la vanité de l'homme conditionne son ambivalence :

> « L'homme veut se voir, parce qu'il est vain. Il évite de se voir, parce que, étant vain, il ne peut souffrir la vue de ses défauts et de ses misères. Pour accorder donc ces désirs contraires, il a recours à un artifice digne de sa vanité, par lequel il trouve moyen de les contenter tous deux en même temps. C'est de couvrir d'un voile tous ses défauts, de les effacer en quelque sorte de l'image qu'il se forme de lui-même, et de n'y laisser que les qualités qui le peuvent relever à ses propres yeux. S'il ne les a pas effectivement, il se les donne par son

[1189] NICOLE, Pierre, *De la connaissance de soi-même,* dans *Essais de morale,* édité par Laurent Thirouin, Paris, PUF, 1999, 440p. ; p.323.
[1190] SARTRE, Jean-Paul, *L'Etre et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique,* Paris, Gallimard, Tel, 2007, p.83.
[1191] SARTRE, *Ibidem,* p.87.
[1192] SARTRE, *Op. Cit.,* p.87 :

> « Le seul plan sur lequel nous pouvons situer le refus du sujet, c'est celui de la censure. Elle seule peut saisir les questions ou les révélations du psychanalyste comme s'approchant de plus ou moins près des tendances réelles qu'elle s'applique à refouler, elle seule parce qu'elle est seule à *savoir* ce qu'elle refoule ».

> imagination ; et s'il ne les trouve pas dans son propre être, il les va chercher dans les opinions des hommes, ou dans les choses extérieures qu'il attache à son idée, comme si elles en faisaient partie ; et par le moyen de cette illusion, il est toujours absent de lui-même et présent à lui-même : il se regarde continuellement, et il ne se voit jamais véritablement, parce qu'il ne voit au lieu de lui-même que le fantôme qu'il s'en est formé »[1193].

Le comportement paradoxal de la Marquise se conforme aux règles de fonctionnement de la psyché humaine qu'énonce Nicole. Déterminant son désir de se connaître, son amour-propre la pousse toutefois à ne se reconnaître que dans un portrait flatteur d'elle-même. Il fonde son besoin de se mystifier sur la réalité de son être intime. La Marquise recourt à autrui pour renforcer sa foi en la vérité de son image fantasmatique. Elle choisit plus spécifiquement Ergaste comme miroir car sa prétendue sincérité lui permet de croire à l'intégrité de sa quête de soi : le caractère dont il s'enorgueillit la confirme tant dans son illusion de clairvoyance que d'objectivité sur elle-même. Cependant, au moment même où la Marquise sollicite le franc témoignage d'Ergaste pour se juger, elle manœuvre, plus ou moins consciemment[1194], pour ne s'entendre dire que ce qui peut lui agréer. Au début de la scène IV, elle loue son interlocuteur pour motiver ses louanges : « je n'ai encore vu qu'un homme vrai ; et en fait de femmes, je n'en connais pas »[1195]. Louvoyant tant avec Ergaste qu'avec elle-même, la Marquise cède aux postulations antagonistes de la connaissance et de l'évitement de soi. La

---

[1193] NICOLE, *Op. Cit.* , p.312.

[1194] Pour Dufresny comme pour Nietzsche, le vaniteux est conscient de l'image qu'il veut qu'autrui lui renvoie de lui-même. Mieux encore, il manipule sciemment l'opinion de l'autre pour se conforter dans son illusion sur lui-même.

Voir, pour Dufresny, *Le Puits de la Vérité,* pp.216-217 :

> « Lequel vaut mieux d'être estimé ou d'être estimable ? Belle question me diras-tu ! la bonne renommée n'est pas comparable au vray merite ; d'accord, mais toi qui parles, & qui peut-être ne vaut pas grand'chose, tu ne penses gueres aux moïens de devenir bon, & tu travailles sans cesse à te faire estimer tel. Tu aimes donc mieux la reputation que la vertu, tu as tort, mais qui est-ce qui n'a pas ce tort comme toy ?
> Vouloir être estimé des autres plus qu'on ne s'estime soy-même, & s'estimer soy-même plus qu'on ne vaut, ce sont deux défauts très-anciens par-mi les hommes ».

Voir, pour Nietzsche, *Humain, trop humain,* tome I, Paris, Gallimard, [1968]-1988, « Pour servir à l'histoire des sentiments moraux », fragment 89 ; « vanité », pp.87-88 :

> « Chez le vaniteux, l'intérêt que l'on porte à soi-même, le désir de se contenter atteignent un tel niveau/ qu'il *fourvoie* les autres à lui attribuer une valeur fausse, trop élevée, et qu'il ne s'en rapporte pas moins alors à leur autorité : c'est-à-dire qu'il *introduit l'erreur* et lui accorde néanmoins créance ». Voir « pour servir à l'histoire des sentiments moraux ».

L'intrigue des *Sincères* révèle toutefois que Marivaux se distingue de Nietzsche à un niveau essentiel : alors que pour son successeur le vaniteux duperait l'autre avec efficacité, les narcissiques marivaudiens ne réussissent guère à abuser les autres sur leur réalité intime. Si leur entourage feint de croire à leur réalité chimérique, c'est par pure tactique.

[1195] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène IV, p.483.

modestie factice qu'elle affiche est un raffinement de son amour-propre pour motiver l'éloge réciproque de sa sincérité. Afin d'y déterminer Ergaste sans qu'il s'en aperçoive et sans qu'elle-même s'en rende compte, elle le complimente mais drape sa flatterie d'impersonnalité pour qu'elle n'ait précisément pas l'air flatteur. Toutefois, en usant de la tournure restrictive, elle ne souligne que mieux l'exceptionnalité de son allocutaire par rapport au genre humain. La louange obviée de la sincérité d'Ergaste fonctionne ainsi comme le relais de sa confirmation implicite dans son idéal de singularisation. En justifiant son interlocuteur dans son fantasme sur lui-même, la Marquise motive avec succès la reconnaissance de sa vérité chimérique. Elle enclenche une émulation dans la complaisance que chacun d'eux manifeste à l'image mentale que l'autre se fait de lui-même :

> ERGASTE : « Et moi, j'en connais une ; devinez-vous qui c'est ?
>
> LA MARQUISE : Non, je n'y suis point.
>
> ERGASTE : Eh, parbleu ! c'est vous, Marquise ; où voulez-vous que je la prenne ailleurs ?
>
> LA MARQUISE : Eh bien, vous êtes l'homme dont je parle ; aussi m'avez-vous prévenue d'une estime pour vous, d'une estime…
>
> ERGASTE : Quand je dis vous, Marquise, c'est sans faire réflexion que vous êtes là ; je vous le dis comme je le dirais à une autre ; je vous le raconte.
>
> LA MARQUISE : Comme de mon côté je vous cite sans vous voir : c'est un étranger à qui je parle.
>
> ERGASTE : Oui, vous m'avez surpris ; je ne m'attendais pas à un caractère comme le vôtre. Quoi ! dire inflexiblement la vérité ! la dire à vos amis même ! quoi ! voir qu'il ne vous échappe jamais un mot à votre avantage !
>
> LA MARQUISE : Eh mais ! vous qui parlez, faites-vous autre chose que vous critiquer sans cesse ? »[1196].

La Marquise et Ergaste s'extasient d'autant plus volontiers sur leurs mérites mutuels que leur illusion d'identité leur procure le plaisir indirect de faire leur propre panégyrique. Pour chacun d'eux, louer son reflet dans l'autre, c'est se louer pour son reflet et offrir à son amour-propre l'opportunité savoureuse d'une expression biaisée. A la scène IV, la collusion inconsciente des deux personnages dans la fausse sincérité assure ainsi le triomphe de leur mauvaise foi qu'elle farde : premières dupes des rôles qu'ils se jouent, ils se confortent dans

[1196] *Idem.*

la confusion de leur apparence rêvée avec leur identité réelle. Ils se retirent alors « bien satisfaits » l'un de l'autre mais, comme le suggère Frontin, « cela ne saurait durer »[1197].

### *b. L'Epreuve du Miroir et la suspicion de la mauvaise foi*

Leur retour, à la scène XII, enclenche la dégradation accélérée de leurs rapports. Sous couvert de sonder la sincérité de son amour, la Marquise interroge implicitement Ergaste sur la manière dont il se la représente[1198] : une fois de plus, le soupçon de sa vérité intérieure lui fait quêter une confirmation de son être fantasmé. Mais la brusquerie impliquée par l'idéal de sincérité prôné par Ergaste[1199] le rend cette fois-ci incapable de conformer ses propos à ce que son interlocutrice a besoin d'entendre. Il accumule les bévues : non content d'avouer que son amour actuel équivaut en force à celui qu'il éprouvait pour une de ses maîtresses passées[1200], il s'extasie sur la beauté d'Araminte[1201] qu'il insinue supérieure à celle de la Marquise qui plairait davantage[1202]. De la sorte, il ne se borne pas à blesser sa coquetterie, il remet en cause l'image mentale à laquelle elle s'efforçait de croire. Il la renvoie à la conscience de son narcissisme infondé : la présenter comme comparable revient en effet à lui révéler que son illusion de supériorité repose sur du vide. Ce n'est évidemment pas là ce que dit Ergaste ; ce n'est sans doute pas même ce qu'il pense. La Marquise ne s'arrête pas à la littéralité de ses propos mais leur confère un implicite conforme à son intuition de sa vérité intime. La fin de la scène le confirme :

> ERGASTE : « Quant à vos esprits, le vôtre me paraît bien vif, bien sensible, bien délicat.
>
> LA MARQUISE : Vous biaisez ici ; c'est vain et emporté que vous voulez dire »[1203].

Un abyme sépare la réplique d'Ergaste de son interprétation par la Marquise car celle-ci ne reformule pas sa signification immédiate mais exprime son effet perlocutoire : elle ne lui

---

[1197] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène VI, p.484.

[1198] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène XII, p.487 :

> LA MARQUISE : « [….] mais, dites-moi, Ergaste, vous êtes homme vrai ; qu'est-ce que c'est que votre amour ? car je veux être véritablement aimée ».

[1199] Il le reconnaît lui-même : « Le plus grand défaut de ma sincérité, c'est qu'elle est trop forte. » *Idem,* p.487.

[1200] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène XII, p.487 :

> ERGASTE : « […] passe pour autant une fois, en ma vie ; oui, je pense bien avoir aimé autant ; pour plus, je n'en ai pas l'idée ; je crois même que cela ne serait pas possible ».

[1201] *Op. Cit.,* scène XII, p.487, réplique d'Ergaste : « [….] Araminte a de la beauté ; on peut dire que c'est une belle femme. »

[1202] ERGASTE : « Pour vous, Marquise, vous plaisez plus qu'elle. »

[1203] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène XII, p.488

reproche pas ce qu'il dit mais ce qu'il l'oblige à se dire En accusant son interlocuteur de « biaiser », la Marquise le condamne en réalité pour l'avoir privé de la ressource de le faire. Elle déplore l'anesthésie de sa mauvaise foi qui l'amène à toiser ce dont elle s'ingéniait à détourner le regard : sa vanité, son irascibilité, son caractère méprisable[1204].

La Marquise en suffoque : elle ne « respire »[1205] de nouveau qu'à la sortie de son allocutaire. Le spectacle de son intériorité lui est littéralement insupportable. A l'image de la Veuve du « Voyage dans le monde vrai »[1206], elle se débat, avec angoisse et désespoir, pour ne pas reconnaître qu'elle se reconnaît dans le miroir magique incarné par la vraie sincérité d'Ergaste. Elle pourrait d'ailleurs faire siens les propos conclusifs de son double : « Vous pouvez me convaincre que j'ai tort mais vous ne m'en persuaderez jamais »[1207]. Le cœur de la Marquise se braque contre sa vérité que sa raison lui dévoile. Dans sa récente mise en scène des *Sincères*[1208], Béatrice Agenin, qui incarne aussi le personnage principal, figure avec éloquence sa détresse intérieure. Sur arrière fond sonore d'orage, une chorégraphie minutieuse rend visible la lutte acharnée du personnage pour empêcher le décollement de son masque fantasmé et le dévoilement de son visage réel. L'actrice s'agrippe à sa robe qui se dérobe sous ses doigts, elle s'accroche à sa face plus qu'elle ne la recouvre de ses mains, un tremblement spasmodique agite son corps : elle mobilise une énergie nerveuse incroyable pour refouler la conscience de sa duplicité.

Ebranlant la Marquise jusqu'aux tréfonds de son être, la franchise d'Ergaste cesse de lui paraître vertueuse, pour lui sembler une « triste qualité »[1209], une « imbécile sincérité »[1210]. Elle « voudrait avoir la gloire d'aimer la vérité, et la satisfaction de ne l'entendre jamais »[1211]. Aussi formulera-t-elle intuitivement son besoin viscéral d'hypocrisie en franchise, aliment privilégié de sa mauvaise foi. Il appartiendra à Lisette et Dorante de répondre à son appel implicite ; aux scènes XV et XVI des *Sincères,* ils conjugueront leurs efforts pour restaurer

---

[1204] Voir l'aparté de la Marquise à la scène XV, p.489 : «[ ….] Assurément, s'il dit vrai, je ne suis pas une jolie personne. »
[1205] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène XV, p.489.
[1206] Délaissée par son soupirant au profit d'une femme plus jeune, la veuve consulte un magicien pour connaître sa rivale et comprendre les raisons de son inconstance. Mais à peine l'a-t-elle vu dans le miroir magique qu'elle l'accable de son mépris. Le sorcier décide alors de la soumettre à une épreuve : feignant de s'être trompé, il lui donne à voir son propre reflet rajeuni dans le miroir. La veuve ne se reconnaît pas et se déchaîne contre son image avec une acrimonie au moins égale. Lui dévoilant la vérité, le magicien la confronte alors à son mensonge sur elle-même. Mais –mauvaise foi oblige !- la veuve refoule sa conscience d'elle-même.
MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe,* dixième feuille, dans *Journaux et Œuvres diverses,* pp.418-426.
[1207] MARIVAUX, *Ibidem,* p.426.
[1208] *Les Sincères ; L'Epreuve ;* réalisés par MIQUEL, Philippe et AGENIN, Béatrice, Paris, Société de promotion audiovisuelle théâtrale, 2004. Côte BNF : VDVD-14483
[1209] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène XII, p.487.
[1210] MARIVAUX, *Ibidem,* scène XV, p.489.
[1211] NICOLE, *De la connaissance de soi-même,* dans *Op. Cit.,* p.324.

son narcissisme mis à mal. Illustrant la « conspiration » humaine sur laquelle se fonde la survie sociale pour Nicole[1212], les deux personnages travestiront leur opinion véritable pour n'offrir à la Marquise que le reflet de son moi chimérique.

### *c. La restauration du narcissisme par la fausse sincérité*

Survenant la première, Lisette rassérène l'amour-propre de sa maîtresse. Elle discrédite Ergaste par le recours à deux arguments *ad hominem* qu'elle agence stratégiquement pour accentuer sa dépréciation : celui-ci étant non seulement « étrange » mais aussi « hypocondre », son « témoignage »[1213] ne saurait être recevable. Elle achève d'en contrebalancer l'impact dévastateur par l'invocation répétée de la caution publique : les invités qui étaient venus lui rendre visite auraient convenu du charme de la Marquise avec autant d'unanimité que de sincérité puisqu'ils ne pouvaient deviner que leur conversation serait surprise. Lisette travestit ainsi ses affabulations complaisantes sous le masque de l'objectivité. Transparaissant dans le choix de l'argument développé, son habileté se révèle davantage encore dans son mode d'énonciation. Pour se conformer à la « vanité hypocrite »[1214] de sa maîtresse, la suivante nuance ses louanges au moment même où elle les formule. Mieux encore, elle pousse la flatterie au point de suggérer que ses compliments restent euphémisés : aux yeux de « toute la terre », la Marquise serait « une des plus belles jolies femmes de France, [elle lui] épargne le nom de belle »[1215], pour l'inciter à se reconnaître comme telle. En substituant l'insinuation de la qualité à son affirmation, Lisette s'adresse à la Marquise comme elle le faisait elle-même pour refouler la conscience de sa vérité intime : sa duplicité langagière lui permettait de louvoyer pour satisfaire sa vanité tout en se dissimulant son existence. Elle réussit d'autant mieux à berner sa maîtresse avec sa construction d'une bonne foi illusoire que, comme elle l'avait annoncé à Frontin, « elle la loue brusquement du ton dont on querelle »[1216].

A la scène suivante, Dorante reprend, avec succès, les mêmes procédés que Lisette pour voler à la rescousse du narcissisme ébranlé de la Marquise. Inversant complètement ses

---

[1212] NICOLE, *Ibidem,* p.321 :

> « [I]l se forme parmi les hommes une espèce de conspiration à se dissimuler les sentiments qu'ils ont les uns des autres, et il n'y a point d'accord qui soit mieux gardé que celui-là, parce qu'il est fondé sur un sentiment d'amour-propre, dont il y a peu de personnes qui soient exemptes. »

[1213] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène XV, p.489.
[1214] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène I, page 481.
[1215] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène XV page 489.
[1216]MARIVAUX, *Les Sincères,* scène I, page 481.

réflexes comportementaux, il se fait faux sincère en travestissant ses flatteries sous le masque de l'objectivité :

> « Vous êtes fort libre de penser de vous ce qu'il vous plaira, je ne m'y oppose point ; mais je ne suis ni un adulateur ni un visionnaire ; j'ai les yeux bons, j'ai le jugement sain, je sais rendre justice, et je soutiens que vous êtes une des femmes du monde la plus aimable, la plus touchante ; je soutiens qu'il n'y aura point de / contradiction là-dessus ; et tout ce qui me fâche en le disant, c'est que je ne saurais le soutenir sans faire l'éloge d'une personne qui m'outrage et que je n'ai nulle envie de louer »[1217].

Invoquant la caution publique comme Lisette, Dorante modère les compliments qu'il adresse à la Marquise. Alors qu'à la scène XI il exaltait maladroitement « le pouvoir de [sa] beauté » avec l' « adoration» et la « passion »[1218] qu'elle lui inspirait, il joue à présent le rôle de l'observateur lucide et impartial qui se contente de la reconnaître comme « une des femmes du monde la plus aimable, la plus touchante ». L'évolution du lexique du personnage est ostensible : le superlatif relatif se substitue à l'hyperbole ; l'éloge enthousiaste du cœur sincèrement épris cède la place à la duplicité des prétéritions. Dorante a manifestement appris à apprivoiser son discours pour complaire à la mauvaise foi tatillonne de la Marquise. La fin de la scène le confirme. Il pousse l'habileté au point de la quereller pour certains défauts mineurs judicieusement choisis selon Sainte-Beuve[1219] ; en particulier, sa négligence[1220] et la gaucherie de son maintien[1221]. De la sorte, loin de la rebuter, il la transporte d'aise. *Les Ecrits de morale* de Nicole nous fournissent là encore l'explication de ce paradoxe apparent :

> « Nous avons deux sortes de défauts : les uns qui sont l'objet de notre attache, et que nous ne voulons pas reconnaître pour défauts, de peur d'être obligés de nous en défaire ; les autres que/ nous condamnons de

---

[1217] MARIVAUX, *Ibidem,* scène XVI, pp.489-490.

[1218] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène XI, p.484

[1219] SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi,* 23 janvier 1854. Cité dans *Comédie-Française,* 1964. Côte IET : Hbro 28 (2) :

> « Dorante, en ayant l'air d'obéir, choisit si bien les deux ou trois défauts qu'il lui reproche, que cela devient une flatterie nouvelle et des plus insinuantes. Et tout cela finit par un double mariage, qui est l'inverse de celui qu'on avait prévu d'abord : tant il est vrai que dans la vie il faut un peu de flatterie, même pour s'aimer avec amour et se plaire avec quelque passion. »

[1220] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène XV, p.490 ; réplique de Dorante :

> « […] Est-il permis, par exemple, avec une figure aussi distinguée que la vôtre, et faite au tour, est-il permis de vous négliger quelquefois comme vous le faites ? »

[1221] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène XV p.490, réplique de Dorante :

> « [….] ce matin encore vous marchiez toute courbée, pliée en deux comme une femme de quatre-vingts ans, et cela avec la plus belle taille du monde ».

bonne foi, auxquels nous avons peu d'attache, et dont nous voudrions bien être délivrés. On choisit donc d'abord pour confesseur celui dont on croit qu'il jugera à peu près de nous comme nous désirons qu'il en juge. Ensuite l'on fait comme une espèce de convention et de partage avec lui. On lui abandonne les défauts que l'on n'aime point, on trouve bon qu'il les reprenne comme on les reprend soi-même ; mais pour les objets des véritables passions, on ne les soumet guère à la censure d'un confesseur, et on ne le choisit même que dans la pensée qu'il n'y touchera point. [….]

On justifie ainsi premièrement ses passions à soi-même, et l'on cherche ensuite quelque confesseur qui soit disposé à les justifier. En un mot nous voulons en eux une lumière qui n'aille pas plus loin que la nôtre, et qui s'y conforme en tout. C'est-à-dire que nous voulons qu'ils approuvent et qu'ils condamnent ce que nous approuvons et ce que nous condamnons nous-mêmes »[1222].

La Marquise applaudit Dorante pour sa conformité à sa mauvaise foi : incarnant sa vanité hypocrite, il censure sa vérité intérieure pour ne refléter que son moi fantasmatique. Son jeu de rôle lui permet ainsi de remporter l'enjeu : la main de la Marquise.

Le dénouement des *Sincères* laisse dubitatif... Dorante aime-t-il toujours la Marquise qu'il parvient à épouser ? Ne réussit-il à l'épouser que pour avoir cessé de l'aimer ? J'ai tendance à croire, pour ma part, que l'évolution de la pratique discursive du personnage fut

---

[1222] NICOLE, *De la connaissance de soi-même,* chapitre X : « Qu'on se sert souvent des confesseurs pour s'autoriser dans ses passions », pp.364-365.

Trois siècles après Nicole, Camus développe la même analyse dans *La Chute,* allant jusqu'à reprendre textuellement certains de ses termes :

> « Surtout, ne croyez pas vos amis, quand ils vous demanderont d'être sincère avec eux. Ils espèrent seulement que vous les entretiendrez dans la bonne idée qu'ils ont d'eux-mêmes, en les fournissant d'une certitude supplémentaire qu'ils puiseront dans votre promesse de sincérité. Comment la sincérité serait-elle une condition de l'amitié ? Le goût de la vérité à tout prix est une passion qui n'épargne rien et à quoi rien ne résiste. C'est un vice, un confort parfois, ou un égoïsme. Si, donc, vous vous trouvez dans ce cas, n'hésitez pas : promettez d'être vrai et mentez le mieux possible. Vous répondrez à leur désir profond et leur prouverez doublement votre affection.
>
> C'est si vrai que nous nous confions rarement à ceux qui sont meilleurs que nous. Nous fuirions plutôt leur société. Le plus souvent, au contraire, nous nous confessons à ceux qui nous ressemblent et qui partagent nos faiblesses. Nous ne désirons donc pas nous corriger, ni être améliorés : il faudrait d'abord que nous fussions jugés défaillants. / Nous souhaitons seulement être plaints et encouragés dans notre voie. En somme, nous voudrions, en même temps, ne plus être coupables et ne pas faire l'effort de nous purifier. *Pas assez de cynisme et pas assez de vertu. Nous n'avons ni l'énergie du mal, ni celle du bien ».*

CAMUS, Albert, *La chute,* Paris, Gallimard, 2008, pp.88-89.

permise par la modification de ses sentiments. Quoique la Marquise ait soupçonné le contraire au début de la pièce, les « exagérations »[1223] de Dorante manifesteraient paradoxalement sa sincérité : un amoureux sincèrement épris transfigure l'objet de son amour et se magnifie lui-même en héros de roman. L'apprentissage du maniement du langage connote inversement la perte de l'innocence et de l'authenticité[1224] : Dorante peut réfléchir à ses paroles parce qu'il ne les sent plus.

*Les Sincères* de Marivaux représenteraient donc conjointement l'altération inévitable de la bonne foi par la duplicité….et le besoin vital de mauvaise foi. La vanité rend la vérité insupportable. La société ne paraît pouvoir survivre que grâce à la complaisance de ses membres, c'est-à-dire à leurs mensonges réciproques : « aveugles volontaires, [les hommes] haïssent et fuient la lumière, et [….] ne travaillent à rien davantage qu'à se tromper eux-mêmes, et s'entretenir dans l'illusion »[1225].

## Chapitre huitième
## Cruautés de l'hypocrisie

***« Toutes les morales sont fondées sur l'idée qu'un acte a des conséquences qui le légitiment ou l'oblitèrent. »[1226]***

**CAMUS, *Le mythe de Sisyphe***

[1223] MARIVAUX, *Les Sincères,* scène XI, p.486.

[1224] Je ne puis me défendre de suggérer un parallèle avec les réflexions sur le style amoureux que communique la Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont à la lettre 33 des *Liaisons dangereuses* :

> « [I]l n'y a rien de si difficile en amour, que d'écrire ce qu'on ne sent pas. Je dis écrire d'une façon vraisemblable : ce n'est pas qu'on ne se serve des mêmes mots ; mais on ne les arrange pas de même, ou plutôt on les arrange, et cela suffit. Relisez votre Lettre ; il y règne un ordre qui vous décèle à chaque phrase. »

LACLOS, Choderlos de, *Les Laisons dangereuses,* Paris, Gallimard, 2000, lettre 33, p.100.

Pour une étude de la perturbation du discours par la réalité sentimentale, l'ouvrage de Sanaker reste fondamental. Voir SANAKER, John Kristian, *Le discours mal apprivoisé : essai sur le dialogue chez Marivaux,* Oslo, Didier Erudition, 1987, 133p. Côte B.N. :16-Z-29982

[1225] NICOLE, *Op. Cit.,* « Chapitre VI : En quoi consiste l'amour naturel que l'on dit que l'homme a pour la vérité, et quel usage on en fait », p.325.

[1226] CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde,* Paris, Gallimard, Folio Essais, [1942]-1996, pp.96-97.

***« Tout ce qui agit est une cruauté. […]nous croyons qu'il y a, dans ce qu'on appelle la poésie des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé. »***[1227]

**ARTAUD, *Le Théâtre et son double***

A travers le paratexte de leurs œuvres dramatiques, Dufresny et Marivaux prônent explicitement la tolérance de l'hypocrisie. Dans *Le Puits de la Vérité,* le premier s'affirme persuadé que « jamais prudence d'homme ne pourra faire, que maris & femmes, freres & sœurs, voisins & voisines/ puissent se dire tout ce qu'ils pensent les uns des autres, sans devenir ennemis mortels »[1228]. Partageant la conviction de son prédécesseur, Marivaux expliquera son point de vue dans la quatrième feuille de son *Cabinet du philosophe* :

> « L'hypocrisie, tout affreuse, qu'elle est, sert à l'ordre. Un homme qui aime la vertu en force dix autres qui n'en ont point à faire comme s'ils en avaient. Il faut en avoir ou en feindre, ou du moins dire qu'on en a, même avec ceux qui n'en ont point. On ne saurait donner un autre ton au monde, tout corrompu qu'il est »[1229].

Tout en reconnaissant son caractère « affreux », Marivaux rejoint Dufresny dans son insistance sur l'utilité sociale de l'hypocrisie. Il en distingue deux variantes essentielles : simuler la vertu par l'action ou y prétendre par ses propos. La première alternative, qui correspond aussi au degré le plus élevé d'hypocrisie, renvoie à la tartufferie proprement dite, qu'elle se manifeste sous forme de fausse dévotion ou de sincérité factice. La seconde désignerait tant les discours sophistiques que moralisateurs. Marivaux prétend accepter ces diverses variantes de dis/simulation par réalisme. Sa posture désenchantée anticipe, à cet égard, celle que Jean Goldzink attribue à Diderot :

> « Le comique travaille à la socialisation des déviances, pas à leur conversion ; il veut corriger le dehors, parce qu'il ne peut réformer le dedans : 'tout serait dans l'ordre si on pouvait réduire ceux qui sont

[1227] ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double,* Paris, Gallimard, collection « Idées », 1964, p.133.
[1228] DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Puits de la Vérité,* histoire gauloise*,* Paris, Claude Barbin, 1699, 285 p.*,* pp.106-107.
[1229] MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe,* quatrième feuille, p.364.

nés vicieux, ridicules ou méchants à ne l'être qu'au-dedans d'eux-mêmes', car les hommes ne se touchent que par la surface »[1230].

Cette reconnaissance modeste des limites du pouvoir d'action de la comédie me semble, toutefois, travestir un projet autrement ambitieux : celui que l'apparence morale déteigne sur l'être intérieur ; celui que le simulateur de la vertu finisse par être ce qu'il joue et par croire en sa propre imposture. Après Platon[1231] mais bien avant Nietzsche et Camus[1232], Marivaux en augure la possibilité.

Même si ce résultat n'était pas atteint, la simulation de la morale en garantirait la survie ambiguë. L'hypocrisie normalise le bien et marginalise le mal conscient et assumé. C'est là l'essentiel pour Marivaux : son acceptation de ce mal « honteux de l'être » se fonde sur le rejet tenace de toutes formes de cruauté. « Je veux qu'on soit adroit et point cruel »[1233], clamera-t-il avec force, avant d'élaborer le portrait dénonciateur du vrai méchant dans la cinquième feuille de *L'Indigent philosophe* :

> « Je ne sais où mettre le méchant : il ne serait bon qu'au néant, mais il ne/ mérite pas d'y être. Oui, le néant serait une faveur pour ce monstre qui est d'une espèce si singulière, qui sait le mal qu'il fait, qui goûte avec réflexion le plaisir de le faire, et qui sentant les peines qui l'affligeraient le plus, apprend par là, à vous frapper des coups qui

[1230] Cité par GOLDZINK, Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières,* Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000, 381p. ; p.28.

[1231] Platon souligne que « l'imitation, commencée dès l'enfance et prolongée dans la vie, tourne à l'habitude et devient une seconde nature, qui change le corps, la voix et l'esprit ». Cf. PLATON, *La République,* in *Textes d'esthétique théâtrale,* réunis et édités par Martine de Rougemont et Jacques Scherer, fascicule I, Besançon, Besançon, Imprimerie Jacques et Demontrond, 1973, p.8.

[1232] NIETSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain,* I, Paris, Gallimard, Folio Essais,[1968], 1988, « Pour servir à l'histoire des sentiments moraux », fragment 51, p.73 :

> « *Que le paraître se change en être.*
> Même au plus fort de la douleur, le comédien ne peut plus finalement s'arrêter de penser à l'impression produite, quand ce serait par exemple au propre enterrement de son enfant ; il y pleurera sur sa douleur à lui et sur ses manifestations, spectateur de soi-même. L'hypocrite qui joue toujours un seul et même rôle, cesse à la fin d'être hypocrite ; les prêtres, par exemple, qui, encore jeunes, sont d'habitude des hypocrites conscients ou inconscients, finissent par être naturels, et dès lors on ne peut mieux prêtres, en toute réalité, sans la moindre affectation ; et si le père n'y arrive pas, le fils y arrivera bien, qui met à profit l'avance paternelle, hérite de l'entraînement. Quand on s'obstine pendant très longtemps à vouloir *paraître* quelque chose, il devient difficile à la fin d'*être* autre chose. Presque toutes les vocations, même celle de l'artiste, commencent par l'hypocrisie, l'imitation tout extérieure, la copie de l'effet. L'homme qui porte sans cesse un masque de mines aimables finit nécessairement par tenir en son pouvoir les dispositions bienveillantes sans lesquelles on ne saurait s'arracher la moindre expression d'amabilité, -et ce sont elles à leur tour qui finissent par le tenir en leur pouvoir, il *est* bienveillant. »

Camus déclarera à son tour dans le chapitre qu'il consacrera à la comédie qu' « il n'y a pas de frontière entre ce qu'un homme veut être et ce qu'il est ». Cf. CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde,* Paris, Gallimard, Folio Essais, 1996, 187p. ; p.111.

[1233] MARIVAUX, *Le Cabinet du philosophe,* in *Journaux et Œuvres diverses,* deuxième feuille, p.345.

> vous seront les plus sensibles, enfin qui ne voit le mal qu'il peut vous faire, que parce qu'il voit le bien qu'il vous faut : lumière affreuse, si elle ne doit lui servir qu'à cela, ou bien l'emploi qu'il en fait est bien criminel ; c'est à lui à vider la question, cela le regarde de plus près qu'un autre »[1234].

Usant de toute sa virulence, Marivaux ne concède nulle circonstance atténuante au méchant. Il conteste son appartenance au genre humain et le présente comme une exception funeste qu'il convient de proscrire sans appel. Accumulant les relatives explicatives, il justifie sa condamnation par le portrait critique de son intériorité. Il en énonce les caractéristiques définitoires et nous permet de comprendre, par contraste, sa définition de l' « adresse ». Le véritable méchant se délecte de son pouvoir : « il goûte avec réflexion le plaisir » de nuire. L'insistance de Marivaux sur ce critère s'explique par son importance. Le psychiatre Willy Pasini retiendra, d'ailleurs, cette même spécificité pour distinguer décisivement le « *méchant authentique* du *méchant occasionnel »*[1235]. « Le premier jouit de son sadisme : il s'agit là d'une méchanceté structurelle, bien éloignée de la maladresse blessante ou de la réaction violente à une attaque »[1236] comme de la dis/simulation que nécessite la réussite de finalités machiavéliennes. La divergence de mobiles entre l'hypocrite et le cruel est cruciale. Le mal est la fin du méchant et sa raison de vivre ; le mal n'est qu'un moyen pour l'hypocrite, il ne le savoure pas particulièrement mais y recourt, le plus souvent, lorsqu'il s'y sent acculé. Dans sa synthèse sur les représentations dramatiques du méchant, Jean Goldzink exprimera des convictions comparables : « la méchanceté [appelle] une dissociation du mal et de l'intérêt »[1237] ; « Don Juan n'obéit qu'à son désir »[1238] ; « un vrai méchant a besoin d'autonomie, parce qu'un méchant ne sert que soi »[1239]. Marivaux signale complémentairement qu'il se définit par sa lucidité sur lui-même et son omniscience du fonctionnement interne de l'autre. Il « sait le mal qu'il fait » tout autant que celui « qu'il peut faire » alors que la mauvaise foi de l'hypocrite limiterait sa clairvoyance et révélerait son inaptitude à assumer l'amoralité[1240].

---

[1234] MARIVAUX, *L'Indigent philosophe,* cinquième feuille, dans *Journaux et œuvres diverses,* pp.304-305.
[1235] PASINI, Willy, *La méchanceté,* Paris, Payot et Rivages, 1993, 246p. ; p.14. C'est Pasini qui souligne.
[1236] PASINI, *Ibidem,* p.14.
[1237] GOLDZINK, Jean, « Au miroir du méchant », in *Comique et comédie au siècle des Lumières,* p.103.
[1238] GOLDZINK, *Ibidem,* p.103. Je ne suis pas persuadée que Don Juan incarne la méchanceté.
[1239] GOLDZINK, *Op. Cit.,* p.102.
[1240] Dans son ouvrage, Goldzink remet en cause cette divergence entre la conscience de l'hypocrite et celle du cruel. Cf. *Op. Cit.,* p.103 :

> « Le méchant, en bon 'politique', se définit par le calcul cynique, règle de la raison d'Etat adoptée comme norme des conduites individuelles raisonnables. Même si le mot n'est pas prononcé, il est assez clair que l'Ingrat se veut un esprit fort, un libertin, tenu cependant de lier ensemble, sous la pression des sots et des normes

La possibilité de l'entraînement au mal problématise, toutefois, la distinction de l'hypocrisie et de la cruauté. Marivaux lui-même l'insinue : en affirmant la nécessité d'être « adroit et non point cruel », il présuppose la ténuité des frontières qui les séparent. Dans la XXI^e^ feuille de son *Spectateur*, il souligne conjointement l'innéité du penchant humain pour la nuisance :

> « [J]'ai cru voir que nous nous ressemblions presque tous ; que nous avions tous à peu près le même volume de méchanceté, de faiblesse, et de ridicule ; qu'à la vérité nous n'étions pas tous aussi fréquemment les uns que les autres faibles, ridicules et méchants ; mais qu'il y avait pour chacun de nous des positions où nous serions tout ce que je dis là, si nous ne nous empêchions pas de l'être »[1241].

En tant que moraliste, Marivaux garde le secret des « positions » qui favoriseraient l'activation du potentiel maléfique humain. Mais ses comédies et celles de Dufresny dévoilent les conditions de la corruption insidieuse des hommes.

## 1. La Fausse Suivante ou la métamorphose de l'hypocrite en cruelle

La transformation imperceptible de l'hypocrisie en méchanceté me semble représentée par une des œuvres marivaudiennes qui suscita les interprétations les plus contradictoires[1242] : *La Fausse Suivante ou le fourbe puni*[1243]. L'identité du personnage éponyme de cette comédie apparaît particulièrement fuyante. Il s'agirait d'une riche héritière qui, sous le masque d'une suivante, monnaye l'aide de Trivelin pour duper Lélio et la Comtesse, sur son sexe et ses ressources financières. Jouant le rôle d'un Chevalier, elle punit la scélératesse de son

---

> convenues, le calcul et l'hypocrisie. [….]
> L'intérêt appelle le calcul, et le calcul suppose la lucidité. Celle-ci peut aller jusqu'à l'introspection sincère, dont on ne sait si elle doit soulager ou impressionner davantage le spectateur, selon que l'aveu désigne l'impuissance à nier le bien ou l'endurcissement volontaire dans le péché sous l'emprise de la convoitise ».

[1241] MARIVAUX, *Le Spectateur français,* XXI^e^ feuille, in *Journaux et Œuvres diverses,* p.232.

[1242] Certains critiques et metteurs en scène soulignent l'italianisme et la gaieté innocentante de la pièce tandis que d'autres mettent l'accent sur la cruauté des personnages et des situations. Actuellement la seconde posture l'emporte largement sur la première. Jean Goldzink considère ainsi que : « *La Fausse suivante* forme une frontière du côté de la noirceur, par la figure du libertin, avide de se jouer des femmes au profit des dots, et par l'idée d'une vengeance féminine que n'adoucirait nul amour. » Voir GOLDZINK, Jean, « Théâtre et subversion chez Marivaux », dans *Marivaux subversif ?,* pp.263-271 ; p.271.
Pour une récapitulation analytique détaillée de diverses options de représentation de *La Fausse Suivante,* voir LAGRAVE, Henri, « De quelques mises en scène modernes de « La Fausse Suivante », dans *Marivaux* dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises,* volume publié avec le concours du CNRS, de la Direction des Arts et Lettres et de l'UNESCO, n°25, Paris, Mai 1973, pp.191-208. Côte IET : Pi 534

[1243] MARIVAUX, *La Fausse Suivante ou le fourbe puni,* comédie en trois actes représentée pour la première fois le samedi 8 juillet 1724, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.153-175.

prétendant Lélio, séduit sa rivale la Comtesse et lui sauve « une bonne somme »[1244] d'argent tout en lui brisant le cœur. Pour sonder les mobiles d'action de cette incarnation achevée du mensonge, on ne peut évidemment pas se fier à ses discours, duplices à son image : se contrefaisant sans arrêt, la fausse suivante ne peut avoir que des dupes et nuls confidents. Marivaux ponctue toutefois sa pièce de multiples intermèdes où son personnage se retrouve seul et s'expose au public dans sa pleine nudité. Stratégiquement agencés, les monologues autant que les apartés de l'hypocrite verbalisent sa pensée : « leur but suprême est de nous [la] faire connaître de l'intérieur, et le plus souvent de rendre sensible et comme palpable l'écart entre la pensée et le dit, écart que dans la vie courante nous pressentons mais ne pouvons jamais mesurer, puisque chacun de nous reste comme enfermé en lui-même »[1245]. Convention dramatique par excellence, ils seraient pour Larthomas comparables à la focalisation omnisciente dans le domaine romanesque[1246] : ils renseignent sur la manière dont le dramaturge se représente son personnage et son évolution. Trois monologues et quatre apartés essentiels jouent ce rôle dans *La Fausse Suivante.* Le premier d'entre eux survient juste après l'exposition **:**

> LE CHEVALIER, *seul* : « Je regarde le moment où j'ai connu Lélio comme une faveur du ciel dont je veux profiter, puisque je suis ma maîtresse, et que je ne dépends plus de personne. L'aventure où je me suis mise ne surprendra pas ma sœur ; elle sait la singularité de mes sentiments. J'ai du bien ; il s'agit de le donner avec ma main/ et mon cœur ; ce sont de grands présents, et je veux savoir à qui je les donne »[1247].

Au niveau du premier acte, le Chevalier manifeste globalement une forme d'hypocrisie légitime. A la scène III, il justifie son jeu de rôles par la nécessité de se protéger. La validité intrinsèque de ce mobile se double d'une absence d'intentions malicieuses. A ce stade, le Chevalier ne se distingue guère de la Silvia du *Jeu de l'Amour et du Hasard*[1248]. Le masque

[1244] MARIVAUX, *Ibidem,* acte III, scène IX, p.174.

[1245] LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique : Sa nature, ses procédés,* Paris, PUF, [1980]-2005, 479p. ; p.387.

[1246] LARTHOMAS, *Ibidem,* p.372 :

> « La fonction essentielle de cette forme dramatique est, par cette sorte de monologue intérieur extériorisé, si l'on peut s'exprimer ainsi, de nous faire connaître les pensées, les intentions, les sentiments d'un personnage que nous ne connaîtrions autrement, comme dans la vie, que par ses actes, sa mimique, ses paroles, et par les paroles et les réactions des autres à son égard. *Le monologue dramatique a, de ce point de vue, la même valeur que l'analyse romanesque qui permet de faire connaître le personnage de l'intérieur ».*

[1247] MARIVAUX, *La Fausse Suivante,* acte I, scène III, p.155-156.

[1248] MARIVAUX, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard,* comédie en trois actes représentée pour la première fois le 23 janvier 1730, dans *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.274-292. Pour développer le parallèle entre les deux

endossé par les deux fausses suivantes est destiné à dévoiler la vérité intime de leurs prétendants : elles ont « du bien : il s'agit de le donner avec [leur] main et [leur] cœur ; ce sont de grands présents et [elles] veul[ent] savoir à qui [elles] les donn[ent] »[1249]. Comme nous l'avons déjà vu, l'enjeu du mariage pour les femmes est en effet autrement plus important que pour les hommes ; une erreur en ce domaine ne peut que leur être fatale. A la scène d'exposition du *Jeu,* Silvia se fait d'ailleurs moraliste pour légitimer l'opportunité de la méfiance et de la prudence[1250] ; elle amplifie, à cet égard, la première posture adoptée par le Chevalier/ Fausse Suivante. La mise à l'épreuve des deux prétendants aboutit toutefois à des résultats diamétralement opposés : à la révélation de la fiabilité de Dorante correspond le dévoilement de la duplicité de Lélio. L'intrigue du *Jeu* se conclut par un mariage tandis que le monologue de la scène VIII du premier acte relance l'action de *La Fausse Suivante* :

> LE CHEVALIER *dit* : « Si j'avais épousé le seigneur Lélio, je serais tombée en de bonnes mains ! Donner douze mille livres de rente pour acheter le séjour d'un désert ! Oh ! vous êtes trop cher, Monsieur Lélio, et j'aurai mieux que cela au même prix. Mais puisque je suis en train, continuons pour me divertir et punir ce fourbe-là et pour en débarrasser la Comtesse »[1251].

Ce second soliloque matérialise l'écart progressif qui va se creuser entre les deux personnages : il met en lumière la disparité du regard qu'ils vont porter sur leurs prétendants pour éclairer la différence des principes qui régiront leur conduite. L'héroïne du *Jeu* est mue par un idéal de passion inconditionnelle : en lui permettant d'éprouver l'authenticité et la force des sentiments de Dorante, ses stratagèmes seraient destinés à garantir leur bonheur commun[1252]. En revanche, la Fausse Suivante ne semble plus considérer un mari que comme une acquisition parmi d'autres. Son ironie méprisante englobe avec Lélio l'ensemble de la gent masculine. Elle entend rentabiliser son union et se montre avant tout soucieuse de son intérêt. Il convient cependant de jauger ce cynisme exprimé par sa pensée verbalisée avec prudence : il pourrait n'émaner que du ressentiment inspiré par la représentation de son sort

---

personnages, mettre en rapport les deux premières scènes du *Jeu* avec le monologue du Chevalier.

[1249] MARIVAUX, *La Fausse Suivante,* acte I, scène III, p.155-156.

[1250] Pour une autre peinture satirique de la métamorphose de l'amant en mari, voir les tirades savoureuses d'Hortense à la scène d'exposition du *Prince travesti,* p.132.

[1251] MARIVAUX, *La Fausse Suivante,* acte I, scène VIII, p.159.

[1252] Voir MARIVAUX, *Le Jeu de l'Amour et du Hasard,* acte III, scène VIII, pp.290-291.
Il y aurait beaucoup à redire sur la pureté des intentions de Silvia dans ses mises à l'épreuve de Dorante. L'héroïne du *Jeu* me semble agie par la confusion entre l'amour et la volonté de puissance. Sa persistance dans le travestissement manifesterait sa volonté de capturer la liberté de Dorante, de le rendre esclave de l'amour qu'elle lui inspire et qui la divinise en retour. Il y aurait du Lucidor en Silvia….

au cas où elle aurait épousé Lélio[1253]. Le passage de la logique du don –ma main est un présent- à la logique préhensive –« j'aurai mieux que cela au même prix »- est trop brutal pour ne pas être dicté par l'amour-propre ulcéré de la Fausse Suivante plutôt que par une évolution réelle de sa personnalité profonde. A ce stade de la pièce, Marivaux me semble toujours déterminer les agissements de son personnage par des mobiles machiavéliens. La fin du monologue le prouve : le personnage choisit de ne pas se démasquer pour faire justice ; il escompte profiter de son travestissement pour « débarrasser la Comtesse » de Lélio et le « punir ». Le choix de ce dernier terme, plutôt que d'un mot comme « venger » est éloquent : la Fausse Suivante n'obéit pas une logique tribale mais s'affirme animée par un esprit d'équité. Qu'il s'agisse là de raisons filandreuses inspirées par la mauvaise foi d'un personnage qui n'assume pas encore son amoralité est fort probable[1254]. L'existence de cette mauvaise foi présuppose, quoi qu'il en soit, celle des scrupules moraux. Même si ses jeux de rôle ont perdu de leur innocence, l'héroïne marivaudienne demeure une hypocrite: à l'image de la Julie de Destouches, le premier acte de la pièce la représente encore comme une « une honnête friponne ».

Elle commence cependant à prendre goût à ses manigances ; ce qui prouve sa prédisposition à évoluer vers la cruauté. Dans sa hiérarchisation des raisons qui la font agir, elle invoque significativement le ludisme[1255] et le divertissement comme mobiles premiers. En s'éprenant de ses jeux, elle amorce sa transformation intérieure. Le monologue suivant dévoile l'achèvement de la métamorphose :

> LE CHEVALIER, *seul un moment* : « A tout hasard, continuons ce que j'ai commencé. Je prends trop de plaisir à mon projet pour l'abandonner ; dût-il m'en coûter encore vingt pistoles, je veux tâcher d'en venir à bout. Voici la Comtesse ; je la crois dans de bonnes dispositions pour moi ; achevons de la déterminer »[1256].

A la fin du second acte, les mobiles honorables ont totalement disparu. Basculant allègrement dans la cruauté, la Fausse Suivante jouit de sa duplicité sans vergogne. Le succès de ses

[1253] Ce n'est pas un hasard si le monologue de la Fausse Suivante s'ouvre sur la reprise des propos émis par Lélio pour dépeindre le sort réservé à sa promise. « Le désert » où il entend la faire séjourner lui est manifestement resté en travers de la gorge. Pour l'exposé malencontreux des projets de Lélio au Chevalier, voir la scène VII de l'acte I, pp.157-159.

[1254] Un indice, en particulier, le signale : la redondance de la conjonction de coordination « et » dans l'énoncé des mobiles de la Fausse Suivante (Mais puisque je suis en train, continuons pour me divertir et punir ce fourbe et en débarrasser la Comtesse). La substitution de la conjonction à la virgule indiquerait que le motif de la punition est surajouté par rapport à celui du divertissement : le personnage chercherait à se persuader de l'honorabilité de ses intentions pour se camoufler que c'est la soif de divertissements qui le meut avant tout.

[1255] MARIVAUX, *La Fausse Suivante,* acte I, scène VIII, p.159 : « Puisque je suis en train ».

[1256] MARIVAUX, *La Fausse Suivante,* acte II, scène VIII, p.165.

mascarades la grise : se délectant du « plaisir » qu'elles lui procurent, elle en souligne elle-même l'excès. Elle ne se préoccupe plus que de son intérêt personnel : sans compter les multiples occurrences du « moi » dans son soliloque[1257], seul le risque de débourser « vingt pistoles » supplémentaires nourrirait encore ses réticences à persévérer dans son projet ! La championne de la Comtesse s'est totalement volatilisée pour céder la place à un « monstre » d'égocentrisme. « On est souvent méchants et inhumains d'amour-propre »[1258], écrivait Marivaux à la suite de La Rochefoucauld. L'évolution de sa Fausse Suivante l'illustre ; sa perception des autres personnages se modifie. Elle ne respecte plus la dignité humaine de la Comtesse mais la chosifie ostensiblement. Elle se sert de sa clairvoyance sur son intériorité pour la manipuler : « je la crois dans de bonnes dispositions pour moi, achevons de la déterminer ». A la scène VI de l'acte III, elle pousse « la cruauté mentale »[1259] au point de lui arracher l'aveu répété de sa passion sans espoir. Deux apartés essentiels dévoilent les motifs de cette humiliation gratuite :

> LE CHEVALIER, *à part* : « Le succès de mes impertinences me surprend. [….]
>
> LE CHEVALIER, *à part* : Mon sexe n'est pas mal faible »[1260].

La Fausse Suivante considère désormais la Comtesse comme un cobaye : elle la dissèque sans nul état d'âme, elle éprouve ses sentiments pour sonder la nature féminine. Sa distanciation critique anesthésie sa sensibilité. La seule émotion qu'elle ressent est d'ordre intellectuel : c'est la surprise causée par « le succès de [ses] impertinences ». Cet étonnement présuppose, au demeurant, la satisfaction de son narcissisme. La Fausse Suivante s'applaudit pour son incarnation du Chevalier. Elle s'acharne à rabaisser la Comtesse pour se prouver son pouvoir et son brio d'actrice. Comme le résume Pasini :

---

[1257] Il y a sept occurrences de « moi » et ses dérivés dans le monologue de la Fausse Suivante.

[1258] MARIVAUX, *L'Indigent philosophe,* septième feuille. Cité par BAUDIFFIER, Serge, « Les utopies de Marivaux », in *Modèles et moyens de la Réflexion politique au XVIIIe siècle,* actes du Colloque international des Lumières, Publications de l'Université de Lille III, tome second, 1978, pp. 55-77 ; p.69.

[1259] PASINI, *Op. Cit.,* p.154. Dans sa section sur « le plaisir de contrôler et de dominer », Pasini distingue, à juste titre, « sadisme physique » et « cruauté mentale » tout en mettant en lumière leurs interactions possibles :

> « La cruauté mentale est encore plus répandue que le sadisme physique. [….] Par exemple, le sadisme de Staline était avant tout mental : il aimait faire croire aux prisonniers qu'ils étaient en sécurité pour mieux les faire exécuter le lendemain. Il aimait garder secret le destin tragique qu'il réservait à ceux-là mêmes qui reprenaient espoir. Comble du raffinement, son esprit sadique le portait à faire arrêter la femme et les enfants de tel ou tel membre du Soviet suprême : tandis que leur famille croupissait dans le goulag, les maris et pères devaient faire semblant de rien et poursuivre leurs tâches. Ensuite, Staline les contraignait à se prosterner et à ramper devant lui, mais sans demander la libération des prisonniers. Moralement détruits, ces gens étaient complètement assujettis au pouvoir d'un homme qui tenait entre ses mains le destin d'innombrables familles ».

[1260] MARIVAUX, *La Fausse Suivante,* acte III, scène VI, p.173.

> « Moins connue mais tout aussi répandue, il y a la perfidie de ceux qui vivent leurs émotions par procuration. Les tortionnaires ne parviennent à éprouver leurs émotions qu'au travers de leurs victimes : ils [….] jouissent [….] des émotions que leur domination suscite chez les autres »[1261].

Aspirant l'énergie vitale de sa victime, la Fausse Suivante s'en sert comme d'un catalyseur lui permettant d'extérioriser les émois qu'elle se refuse à ressentir. Sans doute obéit-elle, ainsi, au besoin latent de se purger de sa féminité pour échapper, par la magie du masque, aux risques d'aliénation et d'avilissement que sa condition implique. Elle entend être ce qu'elle joue ; se faire Chevalier par son arrogance et sa domination, à défaut de pouvoir l'être par son sexe. Dès lors, seuls ses *alter egos* fantasmés bénéficieront encore du pouvoir de motiver sa considération. La métamorphose de son regard sur Lélio le prouve. A la fin du second acte, à peine celui-ci avait-il commencé à comploter avec le Chevalier que la Comtesse était revenue sur ses pas pour les épier. Sans se laisser décontenancer le moins du monde, Lélio endosse immédiatement sa défroque de jaloux. Sa dextérité et son naturel dans la simulation inspirent alors cette réflexion à sa complice[1262] : « Ah ! L'excellent fourbe ! ». La colère et le mépris du début de la pièce se sont ainsi transmués en admiration ambiguë. Dans *La Malade sans maladie* de Dufresny, Lucinde et Faussinville entretinrent également des rapports comparables. S'apercevant qu'elle entreprenait de le doubler en dépouillant la Malade, le cynique procédurier applaudit son « hypocrite en franchise » rivale car « ce qui [le] touche dans une femme, c'est un esprit subtil & façonné, un cœur politique : ne se passionner qu'avec reflexion, ruser naturellement, faire la naïve & la franche, en allant à ses fins »[1263]. Ces louanges sont moins ironiques que sincères ; Faussinville s'extasie devant un véritable idéal de soi. « Je remarque tant de conformité entre vous & moi, que nous étions nez l'un pour l'autre »[1264], renchérit-il, d'ailleurs, à l'intention de son miroir féminin. Le Chevalier savourera aussi la performance de Lélio en connaisseur ; contrairement à ce qu'allègue notamment Goldzink[1265], le dénouement confirme la transformation de l'antipathie qu'il ressentait primitivement en sympathie, voire en empathie. La Fausse Suivante invite Lélio à rester pour le divertissement. « Le fourbe puni » n'est ainsi nullement chassé du dénouement.

[1261] PASINI, Willy, *Op. Cit.,* p.152.
[1262] MARIVAUX, *Ibidem,* acte II, scène X, p.167.
[1263] DUFRESNY, *La Malade sans maladie,* acte IV, scène II, tirade de Faussinville, p.78.
[1264] DUFRESNY, *Ibidem,* acte IV, scène II, p.80.
[1265] Comme il le résume dès le titre de son article, Goldzink considère que « la finalité de la pièce, c'est bien la punition du fourbe, autrement dit le dur travail de la désillusion, sans autre compensation –mais elle n'est pas mince !- que la liberté et la vengeance du sexe dit faible ». Cf. Jean GOLDZINK, « Le masque ou la femme vengée », in *Comédie-Française,* n°1, automne 1991, pp.36-46, p.45

Au contraire, le motif donné à l'invitation signale en soi le triomphe du cynisme. L'énoncé de la Fausse Suivante –« ce sera toujours autant de pris »- légitime la logique opportuniste commune aux deux personnages. C'est donc, tout aussi logiquement, le moins fourbe de tous les personnages, la Comtesse, qui se voit au dénouement réduite au silence et à l'oubli.
En dévoilant l'évolution intérieure de son héroïne, Marivaux démontre ainsi l'aisance de la transformation de l'hypocrisie en cruauté. Le vertige du jeu a si bien su emporter la Fausse Suivante au cours de l'action qu'il en est venu à annuler ses préoccupations morales, en développant son goût pour la réification de l'autre.

## 2. Effets cruels de l'hypocrisie

L'étanchéité des frontières entre hypocrisie et cruauté ne s'éprouve pas uniquement dans la psyché des simulateurs. Elle se manifeste autant, voire davantage, lorsqu'on appréhende le point de vue de leurs victimes. Au dénouement de *La Fausse Suivante,* la Comtesse, qui ne dispose pas de nos moyens pour sonder l'intériorité du Chevalier, s'écrie pourtant qu'elle « ne connaît point de plus triste [tour] que celui qu'[il lui joue lui-même] »[1266]. Refusant de lui savoir gré pour la « bonne somme »[1267] qu'il lui a sauvé, elle use du superlatif absolu pour proclamer la supériorité en nuisance de ses affabulations. Le Chevalier lui a littéralement brisé le cœur. Dans sa célèbre mise en scène de la pièce[1268], Chéreau montre à cet égard ce que Marivaux se bornait à suggérer : la destruction psychologique absolue de son personnage. Qu'elle ait mérité une bonne leçon pour son inconstance et sa mauvaise foi[1269] ne suffit pas à légitimer la cruauté de sa situation ; ses erreurs sont sans commune mesure avec leur punition.

---

[1266] MARIVAUX, *La Fausse Suivante.,* acte III, scène IX, p.174 ; réplique de la Comtesse au Chevalier : « Je n'en connais point de plus triste que celui que vous me jouez vous-même. »
[1267] MARIVAUX, *Ibidem,* acte III, scène IX, p.174.
[1268] Une copie de *La Fausse Suivante* mise en scène par Chéreau est disponible à la Bibliothèque nationale de France. Version captée par l'Institut national de l'audiovisuel et produite par France 2 en 1999. Il s'agit du numéro 22 de la collection « Voir et savoir. Théâtre ». Côte BNF : NUMAV-378
Un dossier intéressant sur la mise en scène de Chéreau avec, notamment, des interviews des principaux interprètes et de François Regnault est réuni dans *Théâtre en Europe,* n°6, Paris, Editions Beba, avril 1985, 136p. Côte IET : PA 173 n°6
[1269] François Regnault déclare dans un article que « si le cœur humain est infini, on descend en lui ou on emporte les étages d'une spirale : on s'enfonce dans le vice ou on s'élève dans la générosité. Comme, de plus, chacun – sauf la Comtesse, mais elle n'est pas longtemps innocente – ne songe qu'à tromper l'autre, *sans exception,* on aurait plutôt la sensation de descendre en enfer. » Voir REGNAULT, François, « Problèmes et paradoxes rencontrés au cours des répétitions de *La Fausse Suivante* », in *Ibidem,* pp.22-24 ; p.23.
Affirmant directement sa prédilection pour une esthétique de l'ambiguïté, Chéreau précise au sujet de sa Comtesse qu' « à aucun moment on ne peut isoler les gens dans une seule image. On se dit d'elle : 'Victime ? Vicime ?', mais on doit se dire : « Ah ! non, pas tant que ça ! Elle aussi, elle triche !» Cf. CHEREAU, Patrice, « Notes de Patrice Chéreau aux Comédiens », in *Op. Cit.,* p.24.

Au dénouement, sa Comtesse qu'incarnait Jane Birkin ne parvient plus même à tenir sur ses jambes ; réduite à se trainer aux pieds de son séducteur impassible, elle extériorise par son jeu de scène son aliénation à son bourreau et sa désagrégation intérieure par son amour impossible. Son interprète déclarait d'ailleurs à ce sujet que: « dans les opéras, les trames dramatiques vont aussi loin, et dans les amours vrais aussi. On n'a pas de dignité, on n'a pas de distance et on ne souhaite pas en avoir. [Elle] méprise le dosage vrai que les gens conseillent toujours »[1270]. Cette option de représentation illustrait ainsi l'interprétation judicieuse que proposait Claude Roy du théâtre marivaudien[1271]. Sa cruauté lui paraissait autant émaner de la malveillance d'intrigants acharnés à capturer le cœur avec la liberté d'autrui[1272] que du vécu et des aléas de la passion amoureuse elle-même :

> « Il suffit souvent de songer même à l'amour pour déjà en être la victime. C'est une des constructions dramatiques les plus fréquentes chez Marivaux, un de ses thèmes favoris, que celui de l'amour artificiellement *provoqué* par des comparses à la tête/ froide. [….] Le conflit premier du théâtre de Marivaux, c'est la lutte entre l'amour-fatalité et l'amour-volonté, entre la nécessité quasi biologique et la liberté intérieure, entre la nature et cette belle nature artificielle que l'homme nomme le cœur humain. Voilà pourquoi ce théâtre qui se donne les apparences de la futilité et du caprice, du badinage galant et du sourire à fleur d'âme, est en réalité un théâtre grave et souvent cruel »[1273].

Contrefaire l'amour n'entraîne heureusement pas toujours de si dramatiques conséquences. Dans *L'Heureux Stratagème* notamment, la Marquise et Dorante feignent de s'aimer pour récupérer leurs amants inconstants, le Chevalier et la Comtesse. Mais leur simulation reste relativement innocente car ils ne se laissent pas piéger par leur jeu ; conservant un regard critique sur leurs rôles, ils gardent pour ainsi dire leurs masques à la

---

[1270] *Ibidem,* interview de Jane Birkin, p.33.

[1271] ROY, Claude, « Un Théâtre grave et cruel », in *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault,* n°28, Paris, Julliard, 1960, pp.29-36. Côte IET : Pa 19 (28-31)

[1272] Voir ROY, Claude, *Ibidem*, p.34 :

> *« L'honneur est un devoir, l'amour n'est qu'un plaisir,* dit Corneille. Ce n'est pas l'opinion profonde de Marivaux. Pour ses personnages, dire « je suis ravi », ce n'est surtout pas exprimer l'idée d'une joie, mais celle d'un ravissement, au sens étymologique, d'un rapt. L'amant qui s'éprend d'une belle se sent soudain arraché à lui-même, dessaisi de sa liberté d'âme, jeté dans la dépendance d'un être dont il redoute, autant qu'il le désire d'être le conquérant conquis. Car aimer c'est se livrer. »

C'est Claude Roy qui souligne.

[1273] ROY, Claude, *Op. Cit.,* pp.35-36. C'est encore Claude Roy qui souligne.

main et entretiennent un rapport de complicité dénué d'ambivalence. Il ne me semble pas même possible de dénoncer l'impact cruel de leur mystification amoureuse sur leurs dupes. L'infidélité réelle du Chevalier et de la Comtesse justifie leur punition et, même si cette dernière, en particulier, sera terriblement mortifiée dans son amour-propre, la fin de la pièce pansera ses blessures au-delà de ses souhaits. A ce niveau, le dénouement de *L'Heureux Stratagème* inverse parfaitement celui de *La Fausse Suivante.* La première consacre, d'une certaine manière, le triomphe de l'amour alors que la seconde orchestre sa défaite pour représenter un nouveau triomphe de Plutus : au désespoir magiquement dissipé de la Comtesse aimée correspondent les « aimables espérances perdues et la bonne somme de sauvée » de la Comtesse chosifiée. Le stratagème de Dorante et de la Marquise ne se révèle donc pas seulement heureux, il apparaît aussi honnête. Il eût été toutefois souhaitable pour eux qu'il le soit moins et qu'ils aient fini par être vraiment ce qu'ils jouent : le Chevalier lui-même le suggère[1274], Dorante et la Marquise ne gagnent pas forcément au change en s'alliant avec leurs premiers amants. Le témoignage de la Célie crébillonienne doit à cet égard faire autorité : décrétant qu'« un infidèle […] annonce dans le caractère une légèreté assez faite pour effrayer »[1275] ; elle conformera scrupuleusement ses actions à ses réflexions. Singulière fidélité à l'infidélité !

Dans le théâtre marivaudien, la simulation amoureuse ne me semble, en fait, devenir cruelle que si elle se révèle efficace. La réussite des mystificateurs justifie d'autant mieux leur jugement si les dupes de leurs mascarades ont passé l'âge d'y croire et de le vivre. Trois pièces de notre corpus motivent la réflexion sur les méfaits de l'illusion amoureuse artificieusement provoquée et nourrie pour abuser des personnages âgés : *Le Négligent*[1276] et *Le Dédit*[1277] de Dufresny, *Le Triomphe de l'amour*[1278] de Marivaux. Dans ces comédies, les

---

[1274] MARIVAUX, *L'Heureux Stratagème,* comédie représentée pour la première fois le samedi 6 juin 1733, dans *Théâtre complet,* pp.357-376*;* acte III, scène X, p.375, tirade du Chevalier :

> « [….] *(Montrant la Marquise.)* Prends un régard dé ces beaux yeux pour té servir d'antidote ; demeure avec cet objet qué l'amour venge dans mon cœur : jé lé dis à regret, jé disputerais Madame dé tout mon sang, s'il m'appartenait d'entrer en dispute ; posséde-là, Dorante, Dorante, bénis le ciel du bonheur qu'il t'accorde. Dé toutes les épouses, la plus estimable, la plus digne dé respect et d'amour, c'est toi qui la tiens : de toutes les pertes, la plus immense, c'est moi qui la fais ; dé tous les hommes, lé plus ingrat, lé plus déloyal, en même temps lé plus imbécile, c'est lé malheureux qui té parle ».

La suggestion de la perfection du couple virtuel de Dorante et de la Marquise apparaît, en fait, à divers moments de la pièce.

[1275] CREBILLON, Claude, *Op. Cit.,* scène V, p.687.

[1276] DUFRESNY, *Le Négligent,* comédie représentée pour la première fois le 27 Février 1692, dans *Œuvres de Monsieur Riviere Du Frény,* tome premier, Paris, Briasson, 1731, pp.1-130. Côte IET : Tf 160(1)

[1277] DUFRESNY, *Le Dédit,* comédie représentée pour la première fois le 12 May 1719, dans *Œuvres de Monsieur Riviere Du Frény,* tome IV, Paris, Briasson, 1731, pp.205-246.

[1278] MARIVAUX, *Le Triomphe de l'amour,* comédie représentée pour la première fois le 12 mars 1732, Paris, Seuil, 2002, pp.301-322.

mobiles du travestissement apparaissent en eux-mêmes légitimes ou, tout au moins, recevables.

Dans *Le Triomphe* marivaudien, la princesse Léonide s'éprend d'Agis et se déguise en Phocion pour surprendre son cœur : elle escompte l'épouser afin de le rétablir dans ses droits d'héritier légitime du trône. Pour disposer du temps qu'il faut à la réussite de son entreprise, elle s'estime contrainte de séduire Léontine et Hermocrate[1279]. Ces derniers auraient d'ailleurs mérité une petite leçon : sans la connaître, ils se sont acharnés à braquer Agis contre elle ; ils « ont soulevé tous les ennemis qu'il [lui] a fallu combattre »[1280] depuis qu'elle est au pouvoir[1281].

Dans *Le Négligent,* soudoyé par Fanchon et Valère, le poète Licandre simule un amour ardent pour la vieille Bélise afin d'annuler son opposition à l'union de sa nièce avec son amant. C'est également la conclusion d'un mariage qui motive les déguisements de Frontin dans *Le Dédit.* Pour que son maître obtienne de ses tantes l'argent nécessaire à ses noces avec Isabelle, il se fait faux sincère et réussit à susciter l'amour d'Araminte, en tant que chevalier Clique, comme celui de Bélise, en tant que sénéchal Groux.

Dans l'ensemble de ces pièces, les simulateurs ne manifestent en eux-mêmes nulle propension à la cruauté ; ils se montrent, certes, exclusivement soucieux de leur intérêt mais ne tirent aucun plaisir de la duperie de leurs amoureux surannés. Au contraire, les intrigants de Dufresny adoptent une distance critique par rapport à leurs agissements et sont les premiers à en problématiser la moralité. A la fin de la scène qui couronne sa réussite à abuser Bélise, le poète reste seul et maugrée qu' « on a bien de la peine à gagner soixante pistoles »[1282]. Au dénouement du *Dédit,* Frontin se fait à son tour l'écho de scrupules comparables :

> « En morale comique, il est permis, je crois,

---

[1279] Il s'agit là, bien évidemment, moins d'une présentation objective des faits que de la justification que Léonide/ Phocion donne à ses agissements.

[1280] MARIVAUX, *Ibidem,* acte I, scène I, p.303.

[1281] Voir le dialogue d'Hermidas et de Phocion à la scène d'exposition :

> HERMIDAS : Mais, Madame, il faudra que vous les trompiez tous deux ; car j'entends ce que vous voulez dire. Cet artifice-là ne vous choque-t-il pas ?
>
> PHOCION ; Il me répugnerait, sans doute, malgré l'action louable qu'il a pour motif ; mais il me vengera d'Hermocrate et de sa sœur qui méritent que je les punisse ; qui, depuis qu'Agis est avec eux, n'ont travaillé qu'à lui inspirer de l'aversion pour moi, qu'à me peindre sous les traits les plus odieux et le tout sans me connaître, sans savoir le fond de mon âme, ni tout ce que le ciel a pu y verser de vertueux. Ce sont eux qui ont soulevé tous les ennemis qu'il m'a fallu combattre, qui m'en soulèvent encore de nouveau. Voilà ce que le domestique m'a rapporté d'après l'entretien qu'il surprit. Eh ! d'où vient tout le mal qu'ils me font ? Est-ce parce que j'occupe un trône usurpé ? Mais ce n'est pas moi qui en suis l'usurpatrice. D'ailleurs, à qui l'aurais-je rendu ? Je n'en connaissais pas l'héritier légitime ; il n'a jamais paru ; on le croit mort. Quel tort n'ont-ils donc pas ?

[1282] DUFRESNY, *Le Négligent,* acte III, scène I, p.101.

Aux Frontins de punir l'avarice des tantes,

Et de berner un peu les caduques amantes »[1283].

Pour se disculper du mal causé à Bélise et à Araminte, le personnage s'efforce d'euphémiser sa duperie. Porte-parole de son auteur, il déréalise l'action représentée pour la justifier. Les « Frontins », insinue Dufresny, désignent par antonomase[1284] un type comique, celui du valet industrieux dont la « vertu » émanerait paradoxalement de ce qui serait un « vice dans un maître » ; en l'occurrence, « tromper finement »[1285]. Son personnage n'est pas une personne ; son hypocrisie est génériquement contrainte. La « morale comique » serait également distincte de la morale réelle. Leur divergence se trouve, toutefois, remise en cause au moment même où elle est présupposée. La proposition incidente « je crois » modalise[1286] le jugement formulé par les créateurs de l'intrigue. L'insistance sur la croyance suggère la légitimité du doute : à l'image de la frontière entre personne et personnage, la frontière entre comédie et existence serait potentiellement fluctuante.

Les caractéristiques de Bélise et d'Araminte prouvent la pertinence du commentaire rétrospectif que formule Frontin sur *Le Dédit.* Elles se différencient à maints niveaux de Cathos et Magdelon des *Précieuses*[1287] qu'avait pourtant abusées une mascarade comparable : le déguisement des valets Jodelet et Mascarille en Vicomte et Marquis. Les personnages de Molière sont des jouvencelles tandis que ceux de Dufresny semblent s'inscrire dans la limite entre l'âge mûr et le début de la vieillesse[1288]. Sur cette première divergence se greffe une autre, encore plus significative. Types par essence, les Précieuses sont quasiment dépourvues

---

[1283] DUFRESNY, *Le Dédit,* scène XII, tirade de Frontin, p.221.

[1284] L'antonomase est « une figure par laquelle on remplace : a) un nom commun par un nom propre, ou b) un nom propre par un nom commun. [….] L'antonomase est un cas particulier de la *métonymie.* » Cf. MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, [1961], 1989, 1319p. ; article « antonomase », p.116.

[1285] DUFRESNY, *Ibidem,* scène III, réplique de Frontin à Valère, p.216.

*Le Dédit* constitue un exemple isolé dans le répertoire de Dufresny car le valet Frontin se charge de tromper Bélise et Araminte pour que son maître n'ait précisément pas à se compromettre. Moureau note à juste titre que dans les autres pièces de notre dramaturge :

> « par suite d'une évolution des mœurs qui permet de ne plus autant ménager les classes sociales supérieures, les maîtres, perdus de vices vulgaires, ravissent au valet leur fonction d'intrigant ; il n'est plus nécessaire de maintenir la fiction du valet se salissant les mains pour un maître qui peut, la conscience en paix, bénéficier de mauvaises actions dont il n'est pas directement responsable ».

Voir MOUREAU, *Dufresny auteur dramatique,* p.393.

[1286] Pour une synthèse très claire sur la question des modalités, voir : RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français,* Paris, PUF, Quadrige, [1994], 2001, 646p. ; pp.579-583.

La modalité « indique la position du locuteur par rapport à la réalité du contenu exprimé ». Il faut distinguer les « modalités d'énoncé » des « modalités d'énonciation » qui « renvoient au sujet de l'énonciation en marquant son attitude vis-à-vis du contenu de l'énoncé» (*Ibidem,* p.580). L'usage de « je crois » relève de ce dernier type.

[1287] MOLIERE, *Les Précieuses ridicules,* comédie représentée pour la première fois le 18 novembre 1659, dans *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp.100-111.

[1288] A la scène XI de la pièce un débat oppose Valère à ses tantes sur la question de leurs âges. Il en ressort qu'elles devraient avoir une cinquantaine d'années.

de biographie : on ne sait rien d'elles, si ce n'est leur origine provinciale[1289] et l'intention de Gorgibus, leur père et oncle, de les marier[1290]. Elles paraissent même interchangeables; l'absence de monologue et d'aparté révèle qu'elles n'existent que par leurs affectations langagières. Formes sans fond, elles s'inscrivent résolument dans le comique[1291]; dès le titre de sa pièce, Molière innocente leur commune duperie en les réduisant à leurs « ridicules ». Dufresny, en revanche, s'efforce de sensibiliser le public aux tourments intérieurs de ses personnages. S'il est certainement vrai que « la comédie oscille du type dont l'irréalité permet le comique à la personne dont l'existence introduit un pôle dramatique »[1292], l'oscillation s'arrête le plus souvent sur la personne dans le répertoire de notre auteur. Il apparaît éloquent en soi que, dans sa tirade ultime, Frontin caractérise successivement ses vieilles dupes comme des « tantes » et de « caduques amantes ». Ainsi avérée, la volonté de mettre leur humanité en relief se manifeste aussi par le souci de les individualiser dans la pièce. Cultivant les contrastes évocateurs, Dufresny définit ses personnages par leur opposition : à la pruderie sentencieuse de Bélise correspond la frivolité caractérielle d'Araminte. Celle-ci rappelle à cet égard la Bélise du *Négligent* que sa légèreté et ses prétentions à la jeunesse distinguent radicalement de son homonyme du *Dédit.* Notre dramaturge ne manifeste pas uniquement ainsi sa répugnance à typifier ses personnages ; il les inscrit d'autant mieux dans le vivant qu'il les dote d'une intériorité qu'il dévoile. Comme le feront également les victimes du *Triomphe* marivaudien, ses vieilles filles renseignent les spectateurs sur leurs sentiments. Pour la persuader que son amour est sincère, le poète du *Négligent* célèbre ainsi les charmes désuets de Bélise dans un impromptu malicieux qui la raille en la louant. Mais la dulcinée antique se refuse à détecter le sarcasme qui la cible ; elle s'abandonne allègrement au besoin de croire en son soupirant :

BELISE

« Le Printemps de l'âge

Est à cinquante ans.

[1289] Voir, notamment, les tirades de La Grange à la scène d'exposition in *Op. Cit.,* p.101.

[1290] Magdelon est la fille de Gorgibus et Cathos, sa nièce. Il voudrait les marier à La Grange et Du Croisy. Significativement, il ne précise cependant pas qui il destine à qui. Les prétendants sont –presque- aussi interchangeables que les prétendues (La Grange se montre plus décidé et vindicatif que Du Croisy). Dans la liste des personnages, ils sont conjointement caractérisés comme des « amants rebutés ». A la scène IV, Gorgibus n'use, de plus, que de vagues périphrases pour évoquer le double projet de mariage : « des personnes que je voulais vous donner pour maris », « pour ces messieurs, dont il est question, je connais leurs familles et leurs biens, et je veux résolument que vous vous disposiez à les recevoir pour maris »...

[1291] Voir, à ce sujet, l'analyse très fine de Gouhier : « Un personnage devient comique à mesure qu'il est vidé de la biographie qui fait de lui *cette personne* unique ; de l'être réalisé dans une histoire qui se réalisera une seule fois se détache un type ; la sympathie qui nous attache à la personne historique disparaissant avec elle, le comique peut naître. »
GOUHIER, Henri, *Le théâtre et l'existence,* Paris, Vrin, Essais d'art et de philosophie, 1973, 224p. ; p.139.

[1292] GOUHIER, *Op. Cit.,* p.204.

Il n'y a rien de plus vrai dans le fond & personne n'en veut convenir. Il faut avoüer qu'en France on a le goût bien dépravé.

FANCHON

Oui : on aime les perdreaux au mois d'août, & les filles avant cinquante ans.

BELISE

C'est l'impatience naturelle des François, il n'y a que les fruits précoces qui leur font plaisir.

LE POETE

Pour moi, Madame : « Je ne suis point précoce.»

BELISE

Vous, vous êtes le premier François en qui j'aye trouvé du bon goût, de la delicatesse, & je vous assure que vous êtes aussi le seul…Ah ! /

LE POETE

Ce soupir, Madame,

Qui vous est échappé,

M'a paru tout de flamme,

Me suis-je trompé ?

BELISE

Ah ! Licandre, je ne sçai que vous répondre.

FANCHON, *à part.*

La vieille folle !

LE POETE

Madame ?

BELISE

Je ne puis  vous exprimer ce que je sens ; aide-moi, Fanchon, je te prie.

FANCHON

Vous êtes assez grande pour le dire toute seule.

BELISE

Ah ! petit ingrat, que vous m'avez peu ménagée ; pourquoi me montrer à la fois tant d'esprit & de tendresse ?

FANCHON

Fort bien.

LE POETE

Hé ! pourquoi me laisser voir tout votre mérite, Madame. /

BELISE

Voilà qui est fini.

FANCHON *à part.*

La belle conquête !

BELISE

Depuis que je vous ai vû, tout le reste du monde m'est insupportable.

LE POETE

Je le crois bien, Madame.

BELISE

Je vous en asssûre.

LE POETE

Cependant tant que Dorante sera libre, je ne serai point sans inquiétude.

BELISE

Dorante, dites-vous ? Dorante, que Dorante ne vous fasse point d'ombrage, je vous le sacrifie.

[….] /

BELISE

Vous n'exigez point cela, mais je vous l'accorde ; qu'on y fasse consentir mon frere, je ferai là-dessus ce qu'il faudra.

LE POETE

Ah ! Madame…

BELISE

Tenez-vous donc, quelqu'un vient : vous me faites rougir, petit badin.

LE POETE

Je suis le plus heureux mortel…

BELISE

Rentrons dans la salle, Monsieur Licandre, rentrons dans la salle ; ma raison a besoin d'une grosse compagnie pour ne se pas fourvoyer davantage.

LE POETE *seul.*

On a bien de la peine à gagner soixante pistoles »[1293].

Le persiflage de Fanchon et le comique du Poète qui chante ses répliques ne suffisent pas à alléger la tension de cette scène où Bélise se livre à une illusion qui risque de lui être fatale. Le pathétique de la vieille amoureuse l'emporte sur son ridicule car Dufresny nous permet de comprendre ce qui l'a rendue si aisée à duper : les frustrations de sa vie sans amour. Bélise les formule sans détours : « Vous, assure-t-elle à Licandre, vous êtes le premier François en qui j'aye trouvé du bon goût, de la delicatesse, & je vous assure que vous êtes aussi le seul… Ah ! ». Son épanchement apparaît d'autant plus poignant qu'il est aussi sincère que lucide. Abdiquant toute mauvaise foi, Bélise arrache le masque de la femme fatale qu'elle arbore habituellement[1294] pour dévoiler sa conscience de n'avoir jamais été aimée. Son cri du cœur se résorbe en soupir douloureux : son interjection ultime rend sensible les déconvenues secrètes et les humiliations informulées d'une vie où elle n'a jamais rien eu à vivre, d'une vie qui l'a constamment brutalisée. Sa reconnaissance pour la « délicatesse » de Licandre présuppose la goujaterie à laquelle l'aurait exposée sa volonté de se croire aimable[1295]. Le témoignage de Fanchon, au prologue, confirme la vérité de sa confidence ; elle avait dépeint sa maîtresse au poète comme une femme qui « n'a jamais eû d'amans ni de charmes » et lui avait assuré que « le premier soupirant qui [aurait] le courage de l'aimer [ferait] naître une belle passion »[1296]. En manifestant cette clairvoyance sur l'impact du complot qu'elle trame, la suivante en décuple d'autant mieux la gravité que sa prédiction se réalisera parfaitement dans la pièce. Bélise s'abandonne si totalement à l'amour que sa passion ne saurait que lui être fatale. Au niveau dramaturgique, l'impromptu du poète joue, à cet égard, le même rôle que les portraits d'Hermocrate et de Léontine dans *le Triomphe de l'amour* marivaudien. Matérialisations pernicieuses d'amour factice, ils annulent les défenses intérieures de personnages qui, se sachant exclus de la course pour l'amour, s'armaient de leur scepticisme pour se protéger de cruelles désillusions. « Amoureux de moi ! cela se pourrait-il bien ? »[1297], s'était ainsi écriée

[1293] DUFRESNY, *Le Négligent,* acte III, scène I, pp.98-101.

[1294] Voir, notamment, la sixième scène de l'acte I du *Négligent,* pp.40-42. Bélise y soutient à sa nièce Angélique que c'est elle-même que Dorante courtise et qu'elle a donc tort de s'en croire aimée : la jeunesse serait dépourvue de la maturité nécessaire à la stimulation d'un amour authentique.

[1295] Dans la même scène du *Négligent,* le comportement de la nièce Angélique fournit l'exemple des railleries cruelles qu'aurait essuyées Bélise pour sa prétention à être aimable. Angélique n'hésite ainsi pas à lui rappeler sa vieillesse en une formule particulièrement blessante : « « croyez-vous avoir droit de l'emporter, parce que votre visage a été fait avant le mien ?» (Acte I, scène VI, p.40). Elle s'étale, non sans complaisance malicieuse, sur les attraits dont sa jeunesse la dote : « je suis bien aise d'être jeune & jolie, d'avoir de beaux yeux, une belle bouche, un teint vermeil». Elle nargue, enfin, sa tante pour le contraste de son mépris claironné pour la beauté et son abus du « rouge » et des « mouches » !

[1296] DUFRESNY, *Le Négligent,* scène V du Prologue, p.25. Les propos de Fanchon sont communiqués en note par D'Alençon dans l'édition collective des œuvres de Dufresny en 1733. Il s'agirait d'une première variante de la scène, non retenue ensuite par le dramaturge.

[1297] DUFRESNY, *Ibidem,* acte I, scène VIII, p.43.

Bélise lorsque Fanchon lui avait appris la passion du Poète. « Vous êtes jeune, vous êtes aimable, je ne suis plus ni l'un ni l'autre »[1298], avait à son tour répliqué Léontine à Phocion pour endiguer le vertige entraînant de son discours séducteur. Les deux vieilles filles se cramponnent désespérément à la conscience de leur décrépitude mais les stratagèmes pernicieux du Poète et de Phocion et, sans doute aussi, leur propre besoin d'y croire, détermineront leur capitulation.

Le triomphe de l'amour apparaît ainsi, dans les deux pièces, comme un triomphe sur la raison. Bien avant sa reddition, Léontine en formulera d'ailleurs l'intuition angoissée : déroutée par la déclaration inattendue de Phocion, elle augurera l'égarement de son esprit avec son cœur[1299]. A la fin de la scène d'aveu à Licandre, la Bélise du *Négligent* manifeste une conscience aussi fine de son envoûtement psychologique et mental. Elle l'implore alors, avec insistance[1300], de rentrer « dans la salle » car « [sa] raison a besoin d'une grosse compagnie pour ne se pas fourvoyer davantage ». Ces propos de la vieille amoureuse sont lourds de sens. Ils révèlent le dilemme intérieur du personnage qui pressent confusément sa duperie mais ne peut s'empêcher de s'y abandonner. Plus proche de l'Oreste racinien que du Grifon de Regnard, Bélise est agie par la fatalité de ses désirs amoureux réprimés. En feignant de l'aimer, le poète les libère et ils se déchaînent, l'entraînant vers ce qu'elle sent être sa perte. En leur faisant croire que leurs rêves d'amour sont réalisables, la mascarade de Phocion produit le même effet sur Hermocrate et Léontine . Dans l'unique scène du *Triomphe* où ils se retrouvent seuls, le frère et la sœur s'extasient sur les charmes de leur séductrice avant d'en venir, insensiblement, à se parler vrai[1301] :

> LEONTINE : D'ailleurs, je regarde que c'est, en passant, un amusement pour Agis, qui vit dans une solitude dont on se rebute quelquefois à son âge.
>
> HERMOCRATE : Quelquefois à tout âge.
>
> LEONTINE : Vous avez raison ; on y a des moments de tristesse. Je m'y ennuie souvent moi-même ; j'ai le courage de vous le dire.

---

[1298] MARIVAUX, *Le Triomphe de l'amour,* acte I, scène VI, p.307.

[1299] MARIVAUX, *Ibidem,* acte I, scène VI, p.307. Tirade de Léontine :

> « [….] Un amour vertueux peut-il exiger ce qui ne l'est pas ? Quoi ! voulez-vous que mon cœur s'égarre ? Que venez-vous faire ici, Phocion ? Ce qui m'arrive est-il concevable ? Quelle aventure ! ô ciel ! quelle aventure ! Faudra-t-il que ma raison y périsse ? Faudra-t-il que je vous aime, moi qui n'ai jamais aimé ? »

[1300] La répétition du verbe « rentrer » ne me semble pas manifester dans cette dernière réplique le ridicule des tics langagiers de Bélise. Elle exprimerai plutôt son angoisse latente.

[1301] MARIVAUX, *Le Triomphe de l'amour,* acte II, scène XVII, p.317.

HERMOCRATE : Qu'appelez-vous courage ? Eh ! qui est-ce qui ne s'y ennuierait pas ? N'est-on pas né pour la société ?

LEONTINE : Ecoutez ; on ne sait pas ce qu'on fait, quand on se confine dans la retraite ; et nous avons été bien vite, quand nous avons pris un parti si dur.

HERMOCRATE : Allez, ma sœur, je n'en suis pas à faire cette réflexion-là.

LEONTINE : Après tout, le mal n'est pas sans remède ; heureusement on peut se raviser.

HERMOCRATE : Oh ! fort bien.

[….]

LEONTINE : Vous ne seriez donc pas étonné que j'eusse quelques vues ?

HERMOCRATE : J'ai toujours été surpris que vous n'en eussiez pas.

LEONTINE : Mais, vous qui parlez, pourquoi n'en auriez-vous pas aussi ?

HERMOCRATE : Eh ! que sait-on ? Peut-être en aurai-je.

LEONTINE : J'en serais charmée, Hermocrate. Nous n'avons pas plus de raison que les dieux qui ont établi le mariage, et je crois qu'un mari vaut bien un solitaire. Pensez-y ; une autre fois nous en dirons davantage. Adieu.

HERMOCRATE : J'ai quelques ordres à donner et je vous suis. *(A part.)* A ce que je vois, nous sommes tous deux en bel état, Léontine et moi. Je ne sais à qui elle en veut ; peut-être est-ce à quelqu'un aussi jeune pour elle que l'est Aspasie pour moi. Que nous sommes faibles ! mais il faut remplir sa destinée.

Dans cette scène poignante, la mauvaise fois s'annule pour céder irrésistiblement la place au cri des cœurs inassouvis. Elle résonne, à cet égard, comme l'écho assourdi d'une autre scène de Dufresny ; celle où les deux vieilles sœurs du *Dédit,* hésitent avant de se livrer l'une à l'autre, celle où elles vont jusqu'à s'avouer l'origine véritable de leur prétendu mépris pour les hommes et le mariage. Elles se déclarent avec clairvoyance que ce rejet matérialisé par la souscription du dédit ne fut jamais qu'une réaction, dictée par la hantise de n'avoir jamais été aimée et de ne pouvoir jamais l'être[1302]. A l'image du mimétisme qui anime les répliques et les

[1302] DUFRESNY, *Le Dédit,* scène X, pp.207-215 ; dialogue de Bélise et d'Araminte, p.212 :

pensées de Bélise et d'Araminte, le duo d'Hermocrate et de Léontine se révèle moins un dialogue qu'un monologue à deux voix : les masques tombent et la vérité insupportable de la solitude impose sa formulation. En nourrissant leur illusion que leur avenir serait différent, Aspasie/ Phocion les prive de la sérénité de la résignation. L'espoir factice qu'elle ranime dans leurs cœurs conditionne leur désespoir inévitable. Dans cette scène qui dénoue le second acte, le tragique affleure ; la sentence conclusive d'Hermocrate en exprime l'intuition angoissée : « Il faut remplir sa destinée »[1303].

Mus par une logique passionnelle qu'ils n'ont plus la force d'endiguer, les vieux amoureux de Dufresny et de Marivaux multiplient alors les renoncements. Bélise se déleste de la pudeur et déclare son amour, elle abandonne Dorante à sa nièce, elle abdique tout principe de réalité pour se laisser griser par le rêve éveillé que Licandre lui permet de vivre. Elle se laisse emporter par une frénésie semblable à celle qui domine Hermocrate et Léontine, abusés par leurs portraits. Les vieux amoureux s'agitent, se démènent, « obsèdent »[1304] Phocion tour à tour. Léontine qui paraissait, au début de la pièce, statufiée par sa vie de résignation[1305] accumule désormais projets et initiatives. Le *Traité sur la vieillesse* de Mme de Lambert fournirait l'explication de cette effervescence singulière. Sans doute n'est-il pas interdit d'y recourir pour des personnages que leur « émouvante vérité »[1306] inscrit dans le réel :

> « Les caractères sensibles ont plus à souffrir : / le cœur ne s'use pas comme les sens. La fidélité à [ses] devoirs est souvent suivie d'une longue et pénible sensibilité : l'amour se dédommage sur les

---

BELISE : Ma sœur, que je vous aime !
Oui, nous sommes en tout vraiment sœurs en ce jour.
ARAMINTE : On sçait que les bons cœurs sont tous faits pour l'amour
Vous vouliez rester file, ah ! quelle extravagance !
BELISE : J'admire, comme vous, avec quelle imprudence
Nous fîmes à trente ans ce vœu prématuré.

[1303] MARIVAUX, *Le Triomphe de l'amour,* acte II, scène XVII, p.317.

[1304] Voir, MARIVAUX,, *Le Triomphe de l'amour,* acte III, scène I, p.318 ; tirade de Phocion :

> « […] Tout me répond d'un succès infaillible. Je n'ai plus qu'un léger entretien à avoir avec Agis ; il le désire autant que moi. Croirais-tu pourtant que nous n'avons pu y parvenir ni l'un ni l'autre ? Hermocrate et sa sœur m'ont obsédée tour à tour ; ils doivent tous deux m'épouser en secret ; je ne sais combien de mesures sont prises pour ces mariages imaginaires ».

[1305] En annonçant sa première entrée en scène, Arlequin la définit par son « maintien grave ». (Cf. *Le Triomphe de l'amour,* acte I, scène IV, p.305) Par son refus aussi glacial qu'obstiné d'accorder l'hospitalité à Phocion, Léontine confirme indirectement ses propos : elle ne cherche pas même de prétextes à son indélicatesse et incarne la Loi dans tout ce qu'elle peut avoir d'absolutiste et de rébarbatif. A ce stade de la pièce, elle ressemble à un mur parce qu'elle est précisément emmurée en elle-même ; il n'y a encore nulle place pour les désirs dans son univers, les siens y compris.

[1306] JAMATI Georges, *La Querelle du Joueur : Regnard et Dufresny,* préface d'Edmond Pilon, Paris, Messein, 1936, 158p. ; p.121.

sentiments du cœur de ce que les sens lui ont refusé. Plus les sentiments sont retenus, et plus ils sont vifs »[1307].

L'excès naît du manque : les amoureux désuets de Dufresny et Marivaux semblent littéralement submergés par le retour de leurs désirs refoulés. Le besoin de récupérer le temps perdu les propulse ; l'allégresse les transporte car la vie ne leur semble plus interdite. Grâce à Licandre, grâce à Phocion, Bélise, Léontine et Hermocrate se sentent justifiés. Le bonheur leur apparaît enfin possible. Ils planent.

La chute dans la réalité ne peut donc qu'être terrible, même si Dufresny et Marivaux ne la montrent pas. Une fois la mystification dévoilée, la comédie « se hâte de baisser le rideau pour qu'on ne voit pas la suite »[1308] sur les mariages des jeunes à qui rien n'interdit l'amour. Mais la mémoire du spectateur compromet l'effort accompli pour que ces pièces restent dans la vision rétrospective les comédies qu'elles peuvent paraître dans la vision successive. Les barbons de nos dramaturges ne sont pas des pantins de théâtre. Leurs créateurs me semblent les avoir humanisés précisément pour que leur duperie ne soit pas anodine. Comme nous l'avons vu, Dufresny et Marivaux parsèment leurs pièces d'indices qui le dévoilent et juxtaposent, aussi, au dénouement conventionnel de leurs comédies, la suggestion de son dénouement réel. Dans *Le Négligent,* Bélise disparaît dès le début de l'acte III mais ses propos ultimes révèlent le sort qu'elle risque : le basculement dans la folie[1309]. Les sœurs du *Dédit* sont présentes jusqu'à la fin mais leurs derniers mots sont aussi chargés en insinuations macabres. En leur apprenant que leur prétendant hypocrite n'était qu'un valet, leur famille décuple leur confusion par ses railleries[1310]. « Ah ! ma sœur.»[1311], s'écrient-elles en chœur, pour exhaler leur humiliation commune. Le laconisme de cette formule en accroît la puissance évocatrice ; tenaillées par un désespoir que son excès rend indicible, Bélise et Araminte communient dans une douleur incompréhensible pour tout autre que cette sœur qui est aussi soi. Renvoyées à leur huis clos infernal, en résolvant de « cacher leur honte »[1312] à leurs

---

[1307] LAMBERT, Mme de, *De l'amitié suivi de Traité de la vieillesse,* préface de René de CECCATTY, Paris, Payot & Rivages, Rivages Poche, 1999, 87p. ; pp.65-66.

[1308] SCHOPENAUER, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation,* supplément au 3e livre, chap. XXXVIIII, trad. Burdeau, , t.III, Alcan, p.249. Cité par GOUHIER, *Op. Cit.,* p.205.

[1309] DUFRESNY, *Le Négligent,* acte III, scène I, p.101 :

BELISE
Rentrons dans la salle, Monsieur Licandre, rentrons dans la salle ; ma raison a besoin d'une grosse compagnie pour ne se pas fourvoyer davantage.

[1310] DUFRESNY, *Le Dédit,* scène XII, pp.221-222 ; répliques de Valère et de Géronte :

VALERE : Un maraud de valet faire un tel personnage
[….]
GERONTE : Le parti le plus sage,
C'est de nous demander là-dessus le secret.

[1311] *Idem.*

[1312] DUFRESNY, *Ibidem,* p.222.

proches, que décident-elles sinon de *disparaître* ? « Il ne s'agit point ici de plaisanterie»[1313], décrétera Hermocrate au dénouement du *Triomphe*. Son assertion constitue superficiellement une simple réponse aux sarcasmes[1314] de Phocion. Toutefois, sa tournure axiomatique la rend ambiguë : elle renseignerait sur la manière dont le philosophe appréhende sa fourberie. « Il ne s'agit pas d'une plaisanterie », son acte est grave, le « poison »[1315] de son discours séducteur s'est distillé dans son cœur et jusque dans son corps. « Il sourit pourtant cela est certain, écrira Vilar[1316]. Mais alors c'est que le cœur bat trop fort. Il a cette courtoisie de sourire au moment même où le cœur va peut-être se briser à jamais. » Tel serait, plus subtilement encore, le regard que Marivaux lui-même porte sur l'intrigue de sa pièce : « il ne s'agit pas d'une plaisanterie », le rire n'innocente pas la duplicité car ses dupes ne sont pas de simples êtres de papier ; à l'image des hommes, ils ne sauraient survivre à la perte des mirages qui ont fondé leur vie en sens. La représentation de l'impact cruel de l'hypocrisie sur ses victimes ne se borne ainsi pas à en motiver la condamnation, elle finit par subvertir le cadre générique de la comédie, en permettant son extension à ce qui n'est certes pas comique : les affres de l'existence.

A ce niveau, Marivaux apparaît simplement comme un homme de son temps, contemporain de Destouches, de Nivelle et du Fontenelle de la préface aux *Œuvres diverses*[1317]. Mais, par son intuition de l'hybridité générique de la comédie, Dufresny se révèle un précurseur. L'intertextualité interne à ses œuvres dévoile d'ailleurs qu'il s'agit là d'une de ses convictions premières. Dès le titre de ses *Amusemens sérieux & comiques,* il s'insurge contre la tradition aristotélicienne avant de justifier sa posture dans son premier Amusement[1318] :

---

[1313] MARIVAUX, *Le Triomphe de l'Amour,* scène X, p.322.

[1314] MARIVAUX, *Ibidem,* réplique narquoise de Phocion aux questions d'Hermocrate et de Léontine, qui lui demandent d'identifier les portraits qu'elle leur a donnés : « De moi. Voulez-vous que je les reprenne, et que je vous rende les vôtres, »

[1315] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène VIII, p.308. Réplique d'Hermocrate demandant à Phocion de finir « un discours où tout est poison pour qui l'écoute. »

[1316] VILAR, Jean, « Marivaux-le-cruel », in *Théâtre en Europe.* n°6, p.53.

[1317] Fontenelle explique qu' « il y a d'autres choses [que la comédie et la tragédie] peuvent également admettre toutes deux : le rare, le pitoyable, le tendre. […] Seulement la Tragédie et la Comédie modifieront un peu différemment ces situations qui leur sont communes à toutes deux ; et ces modifications sont du nombre de ces sortes de choses qui se font presque sans qu'on y pense. Selon cet arrangement, les deux extrêmes du Dramatique sont le terrible et le plaisant ; et l'on voit bien tout ce/ qui occupera la place du milieu. »
FONTENELLE, « Préface générale de la Tragédie et des six Comédies de ce recueil », in *Œuvres complètes,* tome V, *Théâtre et autres textes : 1710-1751,* Evreux, Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1993, 562p. ; p.12.

[1318] DUFRESNY, *Amusemens sérieux & comiques,* édition de John Dunkley, « Premier Amusement », « Préface », section 4, p.3

> 4)….J'ay donné aux idées qui me sont venuës, le nom d'Amusemens : Ils seront serieux ou comiques, selon l'humeur où je me suis trouvé en les écrivant ; & selon l'humeur où vous serez en les lisant.

Dufresny subordonne la perception de son œuvre à l'interaction des subjectivités de son destinateur et de ses destinataires. Le sens de ses écrits ne lui semble pas devoir émaner d'une autorité surinvestie, qu'elle soit celle de l'auteur ou du lecteur, mais de la rencontre entre deux –ou plusieurs !-visions personnelles et libres qui peuvent se confondre ou s'opposer, sans pour autant s'exclure ou prétendre à l'exclusivité. A ce titre, ce sens demeure résolument« suspendu ». Un même événement peut susciter, à la fois ou alternativement, rire ou réflexion car, par son ouverture négatrice des catégories, Dufresny entend conformer son œuvre au fonctionnement du monde réel, naturellement « bigarré »[1319] :

> « Cette bigarrure, [écrit-il en effet], me paroît assez naturelle : si l'on examine bien les actions & les discours des Hommes, on trouvera que le sérieux & le comique y sont fort proches voisins : On voit sortir de la bouche d'un bon Comique les Maximes les plus serieuses ; et tel qui affecte d'être toûjours serieux, est plus comique qu'il ne pense »[1320].

La poétique de Dufresny consiste donc à prôner l'ambiguïté par souci de réalisme[1321]. En être conscient permet de comprendre l'essence de son univers théâtral et d'éviter les contresens qu'il a trop longtemps motivés.

[1319] DUFRESNY, *Ibidem,* « Amusement premier », section 5, pp.3-4.
[1320] DUFRESNY, *Ibidem,* « Amusement premier », section 5, pp.3-4.
[1321] Pour de plus amples informations sur cette question, voir le chapitre qu'y consacre François Moureau dans sa thèse : « le comique triste ou les surprises de la sensibilité », pp.399-414.

# Quatrième partie :

# *La restauration critique du Cynisme antique*

***Les penseurs dialectiques –philosophes, poètes ou musiciens- sont ceux chez qui la polémique et l'inimitié réciproque, insolente et violente des pensées et des motifs constituent déjà la forme de travail qu'effectue en eux le processus de leur « pensée ». Leur présence d'esprit suffit, s'il est permis de parler ainsi, pour plus d'une pensée. C'est pourquoi tous les grands penseurs dialectiques et tous les***

***artistes dialectiques portent en eux un kunique ou un cynique, combatif, propulsif et riche d'idées, qui, déjà de l'intérieur, ordonne du mouvement et de la provocation à leur pensée. Les dialecticiens sont les moteurs de la pensée, qui ne peuvent pas faire autrement que de susciter, face à chaque thèse, son antithèse.***

**Peter SLOTERDIJK**

# Chapitre neuvième
# La nostalgie de la *parrhèsia*[1322] et ses limites : la critique de l'intransigeance morale dans l'œuvre de Dufresny

Effarés par la gangrène cynique, de nombreux penseurs contemporains se sont interrogés sur la possibilité de restaurer le *kunisme* : portée par le fantasme d'inversion historique de son auteur, *La Critique de la raison cynique* de Peter Sloterdijk[1323] a en effet motivé maintes polémiques dont les retentissements ne cessent de se prolonger encore aujourd'hui[1324]. La dialectique des deux cynismes ne constitue pas, toutefois, un enjeu

[1322] Marie-Odile Goulet-Cazé définit la *parrhèsia* comme « cette franchise qui invite à tout dire, même ce qui scandalise le plus ».Voir « Avant-propos », in *Les Cyniques grecs : fragments et témoignages,* p.18.
[1323] SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique,* traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois éditeur, [1987], 2000, 670p.
[1324] Le livre de Sloterdijk a suscité de multiples publications de penseurs séduits par la tentation de substituer le kunisme au cynisme. Le livre assez récent de Jean-Paul JOUARY et Arnaud SPIRE en fournit l'exemple : *Servitudes et grandeurs du cynisme : de l'impossibilité des principes et de l'impossibilité de s'en passer,* Québec, Fides-Desclée de Brouwer, 1997, 265p.

simplement actuel. Nombreux furent les dix-huitièmistes à en explorer, notamment, la représentation dans *Le Neveu de Rameau.*

Mes recherches sur la comédie de la première moitié du XVIII^e^ siècle m'incitent toutefois à croire que, bien avant Diderot, les interactions diverses des impulsions kuniques et cyniques innervaient déjà les répertoires de Dufresny, Delisle de la Drévetière et Marivaux[1325]. La profondeur et l'intrication des tares sociales, psychologiques et morales suscitent un tel désenchantement que les dramaturges se tournent vers le passé pour y chercher les moyens de réenchanter le monde. Leur rêve de restaurer le cynisme antique ne cesse toutefois de se heurter à la conscience de sa compromission.

La *parrhèsia* de certains de leurs personnages assure la remise en cause des fausses vertus civilisationnelles ; leurs comédies réalisent l'apologie du désintéressement, de l'indépendance et de l'impassibilité par rapport aux aléas du sort.

Mais si l'esprit de Diogène se réanime dans leurs théâtres, c'est toujours de manière subreptice, voire problématique. Leurs Angélique, Arlequin, Trivelin et autres épigones demeurent des exceptions. Leur *kunisme* n'est pas une éthique qui légifère l'ensemble de leurs comportements ; c'est tantôt une réaction provisoire et partielle, tantôt un refuge en temps de crise. Mieux encore : leurs *kuniques* ne sont pas toujours insensibles aux séductions du cynisme. Car leur connaissance de l'âme humaine détermine nos dramaturges à jauger le *kunisme*-cette philosophie qui s'est tant voulu accessible et populaire !- comme un élitisme et un idéalisme. Singulière quadrature du cercle de la subversion !

## 1. Pouvoirs et impuissances de la franchise *kunique*

Selon François Moureau, l'apologie de « la sincérité gauloise » qui sous-tend l'œuvre de Dufresny manifeste son « angélisme volontaire »[1326]. A dire vrai, la connotation religieuse de cette qualification me gêne. S'il me paraît exact que, dans la production de notre auteur se diffuse le regret d'une innocence perdue, la nature de la sincérité gauloise, ses pouvoirs et ses effets me semblent davantage corroborer son rapprochement avec la franchise *kunique*. Dufresny autorise lui-même cette interprétation dans son dixième Amusement :

---

D'autres, au contraire, s'insurgeront contre la thèse de Sloterdijk. J'aurai le loisir de revenir, dans ce chapitre, sur la posture adoptée par Jacques Bouveresse dans son livre, *Rationalité et cynisme,* paru à Paris, aux Editions de Minuit, en 1984.

[1325] En particulier *La Coquette de village* et *La Malade sans maladie* de Dufresny ; *Arlequin sauvage* de Delisle ; *Le Prince travesti, La Double Inconstance, L'Epreuve* et *La Mère confidente* de Marivaux.

[1326] MOUREAU, *Dufresny, auteur dramatique,* p.389.

> « Autour de ce jardin, s'arrangent quantité de Nimphes, qui habitent chacune dans leur tonneau ; non seulement elles ont cela de commun avec Diogenes, mais ainsi que ce Philosophe elles disent librement au premier venu tout ce qui leur vient en pensée »[1327].

Le moraliste élabore un parallèle explicite entre ses « Nimphes » et la figure de proue du Cynisme antique ; Diogène de Sinope. Leur comparaison repose sur une même pratique de la sincérité : conformant leurs discours à leurs pensées, ils en garantissent l'inaliénabilité par le refus de se censurer en s'adaptant à leurs destinataires.

Si lapidaire que soit ce portrait esquissé, il condense effectivement certaines des caractéristiques essentielles que la postérité a retenues de Diogène. L'anecdote fameuse du philosophe qui se réchauffe au Cranéion et demande à Alexandre de s'écarter de son soleil[1328] donne tant la mesure de son absolutisme dans la franchise que de son indépendance souveraines. « Dans l'anecdote la vie confirme la théorie, aussi est-on tenté d'en tirer sens quand elle se présente à nous »[1329]. Les propos prêtés au philosophe par maints témoins en corroborent l'interprétation. « La liberté de langage » lui aurait paru, selon Laërce, « la plus belle chose au monde »[1330] alors que le « riche parmi les hommes » lui semblait « celui qui se suffit à lui-même »[1331].

Sans prétendre rivaliser en autarcie avec Diogène et les premiers *kuniques*, quelques personnages de Dufresny partagent leur idéal de sincérité. Les héros de son *Puits de la Vérité*[1332] en offrent évidemment l'exemple : Francianne, Herodates et le Druide gaulois représentent la vérité et l'authenticité insurgées contre ce qui les menacent ; l'hypocrisie et les mirages séducteurs de l'amour-propre que sont, notamment, richesse et volonté de puissance. Dans le théâtre de Dufresny, Angélique de *La Malade sans maladie* et Franchard du *Faux Sincère* se distinguent aussi par leur sincérité hyperbolique. Ce dernier l'incarne jusque par

---

[1327] DUFRESNY, « Amusement dixième : le Jeu », in *Amusemens sérieux & comiques,* édition de John Dunkley, p.33.

[1328] Léonce Paquet traduit le passage de Diogène Laërce qui rapporte cet épisode :

> Il prenait le soleil au Cranéion ; survint Alexandre qui lui dit, en se tenant devant lui : « Demande-moi ce que tu veux ». –« Arrête de me faire de l'ombre ! » répliqua Diogène. (D.L., VI, 38)

PAQUET, Léonce, *Les Cyniques grecs : Fragments et témoignages,* « chapitre 2 : Diogène », témoignage 30, p.80. Voir également le témoignage 31 qui reprend la même anecdote, narrée par Cicéron.
La plupart des commentateurs des cyniques grecs analysent en détails cette anecdote. Voir, par exemple, SLOTERDIJK, *Critique de la raison cynique,* pp.207-208.

[1329] UCCIANI, Louis, *De l'ironie socratique à la dérision cynique (Eléments pour une critique par les formes exclues),* Besançon, Annales littéraires de l'université de Besançon, 484 ; Paris, diffusion Les Belles Lettres, 1993, 270p. ; p.144.

[1330] D.L., VI, 69. Traduit et cité par Léonce Paquet, *Op. Cit.,* témoignage 103, p.96.

[1331] PAQUET, *Op. Cit.*, témoignage 214, p.113.

[1332] DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Puits de la Vérité : histoire gauloise,* Paris, Claude Barbin, 1699, 285p. Côte BNF : Y2-60914

son nom et sa physionomie confirme sa transparence : « Sur son visage ouvert on lit ses sentimens »[1333], nous apprend Le Faux Sincère dont Laurette avait, à l'inverse, souligné l'opacité faciale[1334]. A l'image de Diogène, Franchard ne tolère aucune entrave à sa liberté de langage : « Au premier entretien tout son cœur se déploie »[1335]. Cela semble être également le cas d'Angélique : proclamant à l'exposition son incapacité de dissimuler[1336], elle la prouve dès la scène suivante en dévoilant l'ampleur de son mépris pour Lucinde qu'elle a pourtant intérêt à ménager ! Suscitant la suspicion et le rejet de sa tante par sa verdeur langagière, Angélique se révèle pourtant aussi recommandable que sa complaisante rivale l'est peu : c'est par son hypocrisie que la favorite de la Malade s'était conciliée ses bonnes grâces. Paradoxalement, le monde prive de son estime le personnage qui la mérite : « vous […] jugez mal [de Bélise], déplore Dufresny, parce qu[e cette autre Angélique] est trop enjoüée, trop libre en paroles ; cependant, c'est une Lucrece dans sa conduite ; & sa Compagne qui parle en Lucrece, est peut-être une Laïs par ses actions »[1337].

Le mépris social n'ébranle pas le *kunique* qui demeure incorruptible. « Esprit souverain qu'on ne peut séduire »[1338] selon Sloterdijk, il répugne au machiavélisme et abhorre les flatteurs. En réponse aux fausses protestations d'amitié de Lucinde, Angélique réplique vertement que « de franches injures sont moins à craindre que certaines caresses »[1339]. Par sa verdeur discursive, le personnage de Dufresny annonce la brusquerie langagière[1340] et gestuelle[1341] des personnages *kuniques* de Marivaux. Masquant à peine sa lucidité sur l'hypocrisie de son interlocutrice, Angélique rejoint Diogène par sa conscience qu' « un discours cherchant à plaire, c'est un lacet enduit de miel »[1342]. A son instar, elle considère les « orateurs et tous les discoureurs en mal de célébrité [comme des] hommes à la troisième puissance, c'est-à-dire trois fois misérables »[1343]. « L'horreur »[1344] que lui inspirera le procédurier Faussinville le prouve. Elle dénonce le danger des sophismes qu'inspire la

[1333] DUFRESNY, *Le Faux Sincère,* acte I, scène VI, tirade du Chevalier, p.353.
[1334] DUFRESNY, *Ibidem,* acte I, scène VI, tirade de Laurette, pp.352-353.
[1335] DUFRESNY, *Op. Cit.,* tirade du Chevalier, p.353.
[1336] DUFRESNY, *La Malade sans maladie,* acte I, scène I, réplique d'Angélique, p.5 : « Je ne pourrai jamais dissimuler ».
[1337] DUFRESNY, « Amusement onzième : le Cercle Bourgeois », in *Amusemens sérieux & comiques,* p.36.
[1338]SLOTERDIJK, *Op. Cit.,* « Diogène de Sinope : Homme-chien, philosophe, propre à rien », p.208.
[1339] DUFRESNY, *La Malade sans maladie,* acte I, scène II, p.9.
[1340] Dans *La Double Inconstance,* plusieurs didascalies signalent l'agressivité verbale d'Arlequin. On note, en particulier, la récurrence de l'adverbe « brusquement » avec deux occurrences à la scène IV pp.110-111 et deux autres, à la scène VI p.111 du même acte I.
[1341] Voir, par exemple, les multiples scènes de *La Double Inconstance* où Arlequin frappe ou se propose de frapper Trivelin. : acte I, scènes IX et X, p.113 et acte III, scène II, p.124.
[1342] D.L. , VI, 51. Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 54, p.86.
[1343] D.L, VI, 47. Cité par Léonce PAQUET , *Les Cyniques grecs,* chapitre second : « Diogène », témoignage 50, p.47.
[1344] DUFRESNY, *La Malade sans maladie,* acte II, scène VIII, aparté d'Angélique, p.48.

complaisance et revendique l'agression de l'autre par fidélité envers soi et exigence de transparence. Elle déclare d'ailleurs apprécier Valère précisément pour l'intégrité morale que supposent son dédain pour la diplomatie et son absence de calculs : « il n'est ni flatteur, ni intéressé »[1345]. Elle opère ainsi une inversion significative : l'apparence affable lui semble travestir une malignité foncière tandis que le discours misanthrope voilerait une philanthropie réelle.

Le défi de falsification des valeurs que relève Angélique à la suite des premiers *kuniques* repose sur une arme essentielle ; le langage. Sa causticité méprisante ne se veut pas gratuitement blessante. Si Antisthène s'est signalé comme un maître dans l'art de « mordre le cœur en paroles »[1346], c'est parce qu'il savait réveiller les consciences assoupies par la sécurité du conformisme. Si les discours de Diogène étaient « pénétrés de cette douceur âcre qui peut mordre les blessures humaines »[1347], c'est parce que « nul n'était plus prompt que [lui] à corriger les gens »[1348]. Comme le résume Dufresny dans son histoire gauloise, « le dessus [de l'eau de la vérité] est amer [mais] au fond est la bonté »[1349]. Le recours à la franchise brutale se veut curatif. Se concevant comme un médecin, Diogène file la métaphore médicale dans de nombreux fragments[1350]. C'est à force de sincérité qu'Angélique prétend aussi « guerir »[1351] sa tante de sa maladie imaginaire et de son aveuglement par Lucinde :

> « [J]e ne puis souffrir, déclare-t-elle dès l'exposition, qu'une creature de rien, une scelerate lui affoiblisse l'esprit, pour s'en rendre maîtresse : tout ce que je puis faire à cela, c'est de parler ; je parle, Lisette, & je ne dis que des veritez»[1352].

Reste à déterminer dans quelle mesure cette parole libérée de tous freins se révèle efficace.

Si l'on s'en tient à un examen sommaire du dénouement, il apparaît significatif que la Malade déclare « ouv[rir] les yeux »[1353] sur la réalité et reconnaître sa véritable amie en sa nièce lorsque celle-ci lui dévoile la malveillance de Faussinville et « renonce à ses droits sur la succession » [de leur oncle] pour qu'il « ne puisse pas [la] chicanner en [son] nom »[1354]. Confirmant son *kunisme* au passage, le désintéressement d'Angélique paraît s'allier à sa

[1345] DUFRESNY, *Ibidem,* acte I, scène II, p.9.
[1346] *D. L.,* VI, 19, in PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre premier : « Antisthène », témoignage 49, p.52.
[1347] STOBEE, *W. H.,* III, 13, 68 in PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre second: "Diogène", témoignage 13, p.74.
[1348] M. C. FRONTON, *A l'empereur Vérus,* I, 1, 3 in PAQUET, *Ibidem,* témoignage 5, p.72.
[1349] DUFRESNY, *Le Puits de la Vérité,* p.96.
[1350] Voir, notamment, D.L., VI, 30 et 36. Repris par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 20 p.76 et témoignage 26 p.79.
[1351] DUFRESNY, *La Malade,* acte I, scène I, réplique de Lisette p.3.
[1352] DUFRESNY, *Ibidem,* acte I, scène I, réplique d'Angélique, p.4.
[1353] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V scène IX, réplique de la Malade, p.112.
[1354] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène IX, réplique d'Angélique, p.112.

sincérité pour garantir la réussite de sa thérapie ; sa tante semble lui devoir sa clairvoyance. Dans l'histoire gauloise de Dufresny, la franchise avait aussi la propriété de dissiper les brouillards de la vanité et de la fausse sincérité. L'eau du puits fonctionnait à cet égard comme un révélateur : mesurant la vérité ou la fausseté des propos tenus par les visiteurs du druide gaulois, son degré de limpidité évaluait leur intégrité morale. Confirmant la sincérité langagière et intérieure d'Herodates ou de Francianne, sa transparence se troublait, notamment, pour rendre visibles les impostures de Faustin. La clarté favoriserait ainsi la lucidité sur la nature véritable des êtres.

Dans *La Malade sans maladie,* plusieurs éléments incitent toutefois à relativiser l'efficacité curative de la sincérité d'Angélique. Au niveau dramaturgique, le dénouement positif de la pièce émane davantage de l'action des serviteurs et de celle du hasard. A la scène précédente[1355], l'arrivée inattendue de Faussinville démasque Lucinde au moment où elle allait s'enrichir en héritant de la Malade par son mariage avec Valère. L'engagement brandi par le procédurier pour prouver que la fausse sincère devait l'épouser met un terme définitif à ses desseins cupides ; les biens de son amie hypocondriaque échappent *in extremis* à sa voracité. Faisant office de *deus ex machina,* l'irruption salvatrice de Faussinville fut elle-même motivée par son valet : après avoir endossé le rôle de médecin pour rebuter la Malade du projet d'épouser Valère[1356], La Valée s'était aperçu que quelque chose se tramait contre l'intérêt de son maître et avait couru l'avertir[1357]. La lucidité finale de la Malade sur Lucinde ne provient donc pas de la sincérité d'Angélique mais de la dextérité des meneurs d'intrigue : valet et soubrette. L'action de la pièce de Dufresny prouve, de la sorte, l'échec de son héroïne à réaliser le programme qu'elle s'était fixée à l'exposition.

A défaut de confondre Lucinde pourrait-on nous rétorquer, Angélique aurait au moins réussi à contrer les stratagèmes de Faussinville ; en renonçant à ses droits sur la succession de l'oncle défunt, elle lui ôte le pouvoir de profiter de la désunion des héritières pour enrichir celle qui servirait ses intérêts en l'épousant. L'intégrité morale de la jeune fille contribuerait à cet égard au démasquage des fripons. Certes. Mais cette victoire apparente de l'authenticité se révèle insane dès que l'on se souvient que la Malade ne s'était guère abusée sur la nature véritable du procédurier : dès leur première rencontre, il lui avait inspiré une répugnance instinctive[1358] et elle le jaugera avec animosité tout au long de la pièce. Mieux encore : en

[1355] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène VIII, p.110.
[1356] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène V, pp.104-106.
[1357] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène VI, aparté de La Valée, p.107 : « Il se va passer là quelque chose qui pourroit être contre les intérêts de mon Maître, allons vîte l'avertir. »
[1358] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte II, scène V, p.37. La première réplique adressée par la Malade à Faussinville donne la mesure de son antipathie spontanée : « La raillerie est un peu forte, Monsieur ; il ne falloit pas venir de

avalisant les préjugés de sa tante, Angélique apparaît s'être délestée d'une bonne partie de son angélisme ! Son acte de renoncer à l'héritage de l'oncle s'avère singulièrement stratégique : elle ne peut rien y perdre « puisque Lucinde n'empêchera plus l'effet [des] bontez »[1359] de la Malade. Le présupposé qu'elle-même énonce dévoile les limites de son prétendu désintéressement. En se conciliant les bonnes grâces de sa tante par son geste, elle gagne sur tous les plans : elle s'assure la succession de ses deux aïeuls alors qu'elle aurait tout au plus hérité de son oncle, si elle avait accepté d'épouser Faussinville et de perdre Valère. Chemin faisant, la jeune fille aura ainsi appris à adapter ses actes et ses propos à son intérêt.

La dernière scène de la pièce confirme la mutation intérieure d'Angélique. Profitant des bonnes dispositions de la Malade pour sa nièce, Lisette lui suggère ingénieusement de la marier avec Valère pour s'assurer la présence des deux êtres qui la chériraient le plus. La Malade accepte alors d'offrir « [sa] nièce & [son] bien »[1360]à ce dernier et l'intéressée s'empresse de renchérir que « [sa] tante [lui] a tant d'obligation, qu'[elle] seroi[t] ingrate de ne pas [l']attacher à elle par des liens solides »[1361]. Masquant son amour pour le jeune homme, Angélique dissimule ainsi le motif réel de son accord et conforme sa réponse à ce que son aînée souhaite entendre. Elle substitue à sa franchise originelle l'usage de « la sincérité à deux envers »[1362]que Lisette lui avait malicieusement recommandée à l'exposition. Grande est dès lors la tentation de conclure que *La Malade sans maladie* représenterait la conversion d'un personnage *kunique* au cynisme.

Il convient toutefois de suspendre ce jugement quelque peu hâtif car Angélique ne nous dévoile nullement ses intentions à la fin de la pièce. Compte-t-elle profiter de la confiance de sa tante pour la manipuler et la piller en nouvelle Lucinde ? Aucun aparté ni aucun monologue ne permet de s'en assurer. Les propos ultimes de Lisette augureraient plutôt le contraire : la reconstitution d'une famille harmonieuse et la guérison de la Malade[1363]. Le dénouement de la pièce motive ainsi le questionnement sur les vertus potentielles de l'hypocrisie en franchise. Si équivoque que soit ce moyen, il semble qu'il puisse servir un objectif honorable.

Le personnage de Lisette en incarne la possibilité. Au début de la pièce, elle représente un moyen terme entre le *kunisme* forcené d'Angélique et le cynisme sans vergogne de Lucinde. Personnage plutôt positif, elle sympathise avec les valeurs de la jeune fille qu'elle

---

si loin pour m'offenser. »

[1359] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène IX, p.112.

[1360] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène dernière, p.113.

[1361] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène dernière, p.114.

[1362] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte I, scène I, p.4.

[1363] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V, scène V, p.114. Réplique de Lisette : « Allons, soyez recompensez ; les scelerats sont punis & nous guerirons la Malade. »

guide dans la compréhension du fonctionnement social. Elle déplore les méfaits de son intransigeance morale et se « sai[t] gré d'être un peu fourbe »[1364] car, pour politique que soit sa politesse, elle garantit sa survie et lui assure des relations harmonieuses avec les autres. Sa fourberie euphémisée se confond avec la « complaisance »[1365] qu'elle manifeste à l'égard de tous, fripons y compris. Lisette annonce le personnage éponyme de Pont-de-Veyle[1366] par son souci constant d'adapter ses discours et ses actions à la diversité de ses destinataires. Contrairement au Complaisant, son protéisme ne manifeste toutefois pas sa faiblesse caractérielle avec son aliénation à l'autre. Au contraire, il dévoile sa force parce qu'il n'est pas subi mais résulte de sa maîtrise du jeu des apparences. Aussi calculée que celle de Lucinde, l'hypocrisie de Lisette s'en distingue, en fait, par sa finalité. Foncièrement égocentrique, la Fausse Sincère dupe les autres pour servir ses intérêts personnels alors que, sans être totalement désintéressée[1367], Lisette recourt à la tromperie pour faire triompher l'équité, en restaurant l'héritière légitime dans son bon droit.

L'intrigue de *La Malade sans maladie* prouve ainsi que la justice ne peut s'imposer sans le secours d'une certaine duplicité. Angélique n'entre dans les bonnes grâces de sa tante et n'obtient gain de cause qu'à partir du moment où elle sacrifie sa sincérité intransigeante pour complaire à son aînée. La Malade n' « ouvre les yeux »[1368] que sur ce qui lui est agréable de constater : l'affection de sa nièce, sa soumission à ses désirs. Son narcissisme[1369] s'en délecte autant qu'il avait pu se sentir « offens[é] »[1370] par le refus d'Angélique de reconnaître sa maladie imaginaire au début de la pièce. Une réflexion de Diogène de Sinope fournit curieusement l'explication anticipée de cette conjoncture :

> « La vérité est amère et désagréable aux gens sans esprit, tandis que la fausseté leur est douce et agréable. C'est, je crois, tout comme pour les malades : la lumière leur blesse les yeux, tandis qu'ils aiment les

[1364] DUFRESNY, *La Malade sans maladie,* acte I, scène I, p.4.
[1365] *Ibidem.*
[1366] PONT-DE-VEYLE, Antoine de Fériol, *Le Complaisant,* comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois par les Comédiens françois ordinaires du Roi le 29 décembre 1732, Paris, Le Breton, 1733, 119p.
[1367] Lisette compte sur Angélique pour la doter d'une somme d'argent et d'une rente viagère qui lui permettraient de se marier, une fois que celle-ci aurait hérité. Lucinde les lui aurait promises pour s'assurer son aide mais Lisette prétend avoir décidé de servir Angélique par « inclination » (cf. acte I, scène I, pp.5-6). Bien entendu, son allégation reste suspecte d'insincérité, même si un de ses apartés exprimera sa sympathie pour le couple amoureux (cf. acte II, scène VII, p.24). L'authenticité de la jeune fille la rend plus fiable que Lucinde que la suivante aurait risqué de servir en pure perte. Il semble donc logique de voir la pragmatique Lisette miser sur Angélique.
[1368] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte V scène IX, réplique de la Malade, p.112.
[1369] Voir la tirade où Lisette explique le caractère de la Malade à Angélique et à Valère : « […] Elle n'est visionnaire que pour s'être toûjours trop aimée elle-même, & quand on s'est accoutumé à n'aimer que soi, on devient incapable d'aimer les autres. » Acte II, scène VII, p.22.
[1370] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte I, scène I, p.4.

> ténèbres qui les empêchent de voir et ne leur causent aucun trouble »[1371].

A travers son raisonnement par analogie, le philosophe n'appréhende la déficience physique que comme une métaphore du désir d'aveuglement mental. Insinuant la dimension psychosomatique de toute maladie, il élabore un diagnostic qui s'applique parfaitement au personnage hypocondriaque de Dufresny : le besoin d'illusion naît de la faiblesse caractérielle et de l'aliénation spirituelle par la peur et le préjugé. Il présuppose que nul ne saurait avoir le courage de la clairvoyance sans solidité intérieure et sans intelligence critique. Ce n'est pas pour rien que René Char assimile la lucidité à la blessure la plus rapprochée du soleil ; la capacité à assumer sa remise en cause par la vérité semble réservée à une élite. Aussi est-ce en prenant le comportement de Lisette pour modèle qu'Angélique retourne la situation en sa faveur.

Dans *La Malade* et *Le Puits de la Vérité*, la sincérité absolue apparaît ainsi comme un idéal vers lequel il faut s'efforcer de tendre mais qu'il n'est pas forcément souhaitable d'atteindre. Sa rusticité et sa rudesse vouent son adepte à la marginalité, voire à la stigmatisation. Dans l'utopie gauloise même, elle ne parvient à primer que grâce au miracle de la victoire d'Hérodates et de Francianne sur leurs ennemis conjurés. Dufresny insiste à dessein sur le caractère providentiel de cette issue favorable :

> « Il étoit temps que [les Gascons] partissent, car à leur exemple quelques Gaulois commençoient déjà à jurer pour se faire croire. Ils ne vouloient plus prêter que sur bons gages, & empruntoient sur leur parole qui dépérissoit de jour à autre ; en un mot la simplicité Gauloise commençoit à dégenerer, mais si-tôt que les Gaulois furent maîtres de leur païs ils quittèrent bien-tôt le vice des Etrangers, pour suivre/ les vertus de leurs peres»[1372].

La conjoncture décrite par le conteur prouve la force d'expansion du mal. Il semble que la sincérité et la simplicité gauloises aient quelque chose de surhumain. Leur pouvoir d'attraction se révèle insuffisant : aucun gascon ne paraît s'être converti à la gauloiserie. L'usage des verbes « dépérir » et « dégénérer » souligne, en revanche, l'extension aussi pernicieuse qu'inévitable de la corruption morale. Seul le dénouement merveilleux du conte sauvegarde les valeurs authentiques gauloises de la contamination définitive. Dans *La Malade*

---

[1371] *Codex forent. De Jean de Damas,* II, 31, 22 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : Diogène, témoignage 175 page 109.
[1372] DUFRESNY, *Ibidem,* pp.156-157.

*sans maladie,* Angélique ne s'en tire évidemment pas à si bon compte : la pièce représente son renoncement contraint à la franchise.

## 2. Duplicité du discours et sincérité de l'intention : l'alternative d'Antisthène

En élaborant son apologie de la *parrhèsia* à la charnière des deux siècles classiques, Dufresny manifeste une conscience exacerbée de son utopisme. Si séduisante que paraisse cette valeur *kunique,* la norme sociale et le besoin de mauvaise foi compromettent son adoption. La sincérité absolue ne saurait régir les rapports intersubjectifs dans la vie réelle. Un des premiers à le pressentir ne fut, d'ailleurs, pas un des théoriciens modernes de la civilité. Originalité suprême ! Dufresny rejoint les *kuniques* par un détour au moment où il prétend s'en démarquer. L'intuition fondamentale de l'irrecevabilité de la franchise totale est due au fondateur même de leur école : Antisthène.

En réponse à un questionneur qui lui demandait ce qu'il enseignerait à son fils, ce dernier se prononce en effet pour: « la philosophie, s'il doit vivre en compagnie des dieux, [et] la rhétorique, s'il vit avec des hommes»[1373]. Ce paradoxe apparent se justifie en partie par l'évolution intellectuelle de son émetteur : brillant élève du sophiste Gorgias à l'origine, Antisthène s'est imprégné de l'enseignement socratique pour initier le Cynisme antique :

> « Ce maître de rupture qui révèle dans la personne du disciple son propre désir de rupture est [….] l'indicateur de ce qu'il y a une autre vie. Socrate matérialise l'appel philosophique présent de façon latente chez Antisthène et que les délibérations sophistes ne pouvaient faire émerger. La rupture est alors ce qu'a réalisé Socrate et ce à quoi aspirait Antisthène»[1374].

L'illustre condamné à mort lui aurait ainsi permis d'accoucher de lui-même en devenant ce qu'il est : un philosophe. Mû par un respect similaire pour la nature profonde de ses élèves, Antisthène les guidera à son tour dans leur entreprise d'introspection. Son oscillation entre l'enseignement de la rhétorique et celui de la philosophie naît de sa conception élitiste du *kunisme*. Ce n'est pas pour rien qu'il se réclame d'Héraclès[1375], incarnation mythique de l'endurance et de la ténacité ! Socrate tourne lui-même en dérision la vanité qu'insuffle le

[1373] STOBEE, W.H.II, 31, 76 in PAQUET, Léonce, *Op. Cit.,* chapitre I: Antisthène, témoignage 99, p.62.
[1374] UCCIANI, Louis, *Op. Cit.,* p.148.
[1375] Voir Ausone, *Epigramme XLVI* , pour un portrait d'Antisthène le Cynique: « Je suis le premier promoteur du Cynisme. – A quel titre ? Le d'Alcée [Héraclès], à ce qu'on dit, t'a précédé de beaucoup. –Oui, il fut un temps où j'étais en second avec Héraclès comme maître, mais à présent je suis le premier des Cyniques, tandis que lui, il est dieu. » Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 51, p.52.

sentiment de son exception à Antisthène[1376]. Aux yeux de ce dernier, nul ne saurait adopter ses valeurs et son style de vie sans faire preuve *d'ischus*, c'est-à-dire d'une force intérieure à toute épreuve. Aussi n'hésite-t-il pas à recourir à la violence la plus brute pour éprouver ses disciples bénévoles. L'acte de les « chasse[r] avec un bâton d'argent »[1377] lui permet de sonder leur vocation véritable et d'écarter décisivement quiconque se fourvoierait en embrassant cette éthique exigeante. En ce sens encore, la brutalité d'Antisthène se révèle une manifestation singulière de philanthropie. Sa clairvoyance sur la difficulté d'être *kunique* contrarie sa volonté de faire école. Conscient de la solitude et de l'exclusion qu'implique sa philosophie, il recommande le sophisme à quiconque se révélerait incapable de se transcender ; c'est-à-die, en somme, à la majeure partie des hommes.

En proposant le sophisme comme une alternative au *kunisme,* Antisthène n'entre pas en contradiction avec lui-même. L'éloquence qu'il préconise ne doit en effet pas entrer au service de visées cyniques. « La science la plus essentielle » lui semble être « désapprendre le mal »[1378]. Péremptoire, il affirme sa laideur autant que la beauté du bien avant d'exhorter ses disciples à considérer « tout ce qui est mauvais [….] comme étranger à [eux-mêmes]»[1379]. Les subtilités tortueuses de Faussinville et de Lucinde motiveraient sans nul doute sa vindicte car ils n'y recourent, ni par souci de l'intérêt d'autrui, ni même par réelle conscience du caractère aléatoire de toute opinion comme l'allègue le procédurier, mais par malveillance et égocentrisme. Antisthène condamne la flagornerie avec virulence ; selon lui, « il vaudrait mieux tomber en proie aux corbeaux que sous la griffe des flatteurs : ceux-là s'attaquent aux cadavres, ceux-ci dévorent les vivants »[1380]. En les comparant à des charognards, il insiste sur leur rapacité cannibale et dénude la répugnance viscérale que lui inspire quiconque mésuse du langage. Il prône, en revanche, le bon usage de la rhétorique et éclaire ainsi la voie qu'empruntera Lisette dans *La Malade sans maladie.* Décrit lui-même par Théopompe comme « un esprit puissant qui pouvait, avec des discours bien tournés, renverser n'importe

---

[1376] ELIEN, *Histoire variée,* IX, 35 in PAQUET, *Op. Cit..,* témoignage 31, p.48 :

> « Socrate voyait Antisthène mettre toujours en évidence le morceau le plus usé de son vêtement. ' Ne vas-tu pas cesser, lui dit-il, de faire le beau devant nous !' »

Voir, également, D. L., VI, 8 ; témoignage 30, p.48 dans l'édition de Léonce Paquet.

[1377] D.L., VI, 4 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 19, p.46.

[1378] STOBEE, W.H. II, 31-34 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 24 p.47 : « Le roi Cyrus lui demandait quelle était la science la plus essentielle : 'Désapprendre le mal', lui répondit-il. »

[1379] D.L., VI, 13 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* fragment 42, p.50 : « Il faut faire plus de cas d'un homme de bien que d'un parent. Pas de différence entre la vertu de l'homme et celle de la femme. Le bien est beau, le mal est laid : tout ce qui est mauvais, considère-le comme étranger à toi-même. »

[1380] D.L., VI, 4 ; cité par PAQUET *Op. Cit.,* témoignage 19, p.46

qui »[1381], Antisthène prouve, par l'exemple, les vertus potentiels du verbe. Dans *Le Banquet* de Xénophon, Socrate lui-même s'extasie sur les bienfaits de son art oratoire :

> « Dernièrement encore, [dit-il à Antisthène], tu m'as exalté l'étranger d'Héraclée au point que j'ai brûlé d'envie de le voir, et alors tu m'as mis en relation avec lui. Remarque que je t'en sais gré, car il m'a paru être un homme parfait en tous points. Par ailleurs, ne m'as-tu pas, en m'en faisant l'éloge, mis vis-à-vis d'Eschyle de Phlionte dans des dispositions telles que rendus amoureux par tes paroles, nous courons maintenant comme des chiens à la recherche l'un de l'autre ? Quand je te vois, en conséquence, capable d'accomplir de tels exploits, j'ai tout lieu de penser que tu es un bon courtier d'amour. Car celui qui est en mesure de reconnaître les gens aptes à se rendre service, et qui peut, en outre, faire en sorte que ces gens-là se recherchent mutuellement, voilà quelqu'un qui me semble être capable de créer l'amitié entre les Etats et d'unir des époux bien assortis. C'est un homme, enfin, que des cités, des alliés ou des amis auraient tout intérêt à trouver à/ leur disposition»[1382].

Socrate recourt à un raisonnement inductif pour élaborer l'éloge d'Antisthène. Prenant pour point de départ les comportements singuliers de ce dernier, il le définit comme un «bon courtier d'amour ». Cette qualification est dénuée de connotations péjoratives ; les périphrases accumulées pour caractériser les aptitudes d'Antisthène témoignent d'une intention laudative évidente. Non sans emphase, Socrate vante la clairvoyance de son disciple ; joignant la finesse à la « sagacité pénétrante », il se montrerait capable d' « illumination dans les [petites et] grandes choses »[1383]. Un décalage apparaît toutefois entre les actions objectives d'Antisthène et les talents qu'elles présupposent : Socrate semble vouloir l'inciter à exploiter son potentiel à plus large échelle. Au lieu de se borner à favoriser les intrigues amoureuses, il aurait pu veiller à l'entente des Etats et donner, de la sorte, un relief nouveau à sa mission d'amour. Discernant les similitudes ou les complémentarités fondamentales entre les êtres, Antisthène s'avère en effet capable d'orchestrer leur rencontre et leur réunion. Ses qualités lui

---

[1381] D. L.,VI, 14. Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 47, p.51.
Notons qu'une formule assez proche attribue une compétence similaire à Diogène. Voir D. L., VI, 75 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* « chapitre II : Diogène », témoignage 122, p.100 : « [….] Notre homme possédait, pour sûr, un merveilleux pouvoir de persuasion, à tel point que ses discours pouvaient facilement triompher de n'importe qui ».
[1382] XENOPHON, *Banquet,* IV, 63-64 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 82, pp.57-58
[1383] MARMONTEL, *Op. Cit.,* article « Finesse », p.580.

confèrent la stature d'un excellent médiateur. Sa réussite comme « entremetteur »[1384] repose sur un moyen essentiel : le langage. Socrate souligne, de diverses manières, l'efficacité de son éloquence et insiste sur sa valeur. Pour être séduisante, sa parole n'est pas pour autant trompeuse car Antisthène n'use de sa rhétorique qu'à bon escient. « Rendre service » et « créer l'amitié » seraient les objectifs qu'il poursuit. Ces mobiles d'action reflètent la « qualité de [son] intention »[1385]. Antisthène sublime l'équivocité de son art oratoire par la sincérité de son cœur.

Tel serait d'ailleurs le niveau de franchise le plus essentiel : « celui qui s'enracine dans des sentiments vrais »[1386], quitte à exiger, s'il le faut, l'imposture rhétorique pour servir l'intérêt commun. L'exemple d'Antisthène motive ainsi la réflexion sur la conciliation nécessaire de la sincérité avec l'amour de l'autre. Quiconque se livre au mirage de franchise totale s'arroge un pouvoir divin ; se posant en censeur, il masque mal le mépris que lui inspire au fond, le spectacle des imperfections humaines. Ce faiseur de remontrances stimule alors, logiquement, la vindicte de ses cibles. Pour s'intégrer à la société, mieux vaudrait être plus humble et manifester son respect pour l'autre, en adaptant son discours à ce qu'il peut entendre. Il ne faut pas tromper mais éviter de rudoyer ; il ne faut pas trahir la vérité mais réfléchir au moyen de la rendre audible. Les personnages de Dufresny qui allient sens moral et clairvoyance se conforment à ces préceptes. A l'image d'Antisthène, ils prônent une sincérité humaine. L'épithète de « bon courtier d'amour » dont Socrate qualifie son disciple s'applique parfaitement à Lisette dans *La Malade sans maladie* : par sa complaisance, la suivante réussit la prouesse d'unir le couple exemplaire d'Angélique et de Valère. Servant la cause des Justes, elle garantit son triomphe grâce à sa science des hommes et à la magie de son verbe. Dans les œuvres de Dufresny, l'art oratoire peut aussi se combiner avec la sincérité intime. Sans doute la princesse gauloise et le gardien du Puits de la Vérité en fournissent-ils les preuves les plus éclatantes. Durant le banquet organisé pour ses sujets, « Francianne tourna si bien les esprits que tous dirent la Verité et personne ne s'en fâcha »[1387]. Affirmant son admiration pour sa dextérité positive, le conteur inscrit son personnage dans la filiation spirituelle du Druide gaulois. « Grand réflechisseur, & encore plus grand parleur »[1388], ce dernier proclame en effet pour « seule Verité » que « toutes les Veritez ne sont pas bonnes à

[1384] XENOPHON, *Banquet,* IV, 56 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 82, p.56.
[1385] JANKELEVITCH, *Op. Cit.,* p.266.
[1386] LACROIX, Michel, « Civilités bourgeoises » dans *Politesse et sincérité,* collectif dirigé par WEINRICH, Harald, Paris, Esprit, 1992, pp.33-37, p.36.
[1387] DUFRESNY, *Le Puits de la Vérité,* p.106.
[1388] DUFRESNY, *Ibidem,* p.153.

dire »[1389] ! Il manifeste, de la sorte, la défiance que lui inspire l'intransigeance morale d'un Diogène ou d'un Cratès et s'enrôle sous la bannière humaniste d'Antisthène.

### 3. La sincérité de l'acte et ses équivoques

A y regarder de plus près, l'apologie de la rhétorique qu'élabore le père du *kunisme* se teinte toutefois de défiance. Dans de nombreux fragments, il assimile l'alacrité verbale au leurre. La prolixité lui semble notamment camoufler un défaut de connaissances : « C'est le propre de l'ignorance de beaucoup parler, déclare-t-il, et, pour celui qui agit ainsi, de ne pas savoir mettre un frein à son bavardage »[1390]. Substituant le jargon au savoir, le langage donnerait forme à une pensée illusoire. Plus grave encore, toute éloquence serait potentiellement corruptrice : « La vertu est avare de mots ; le vice, lui, bavarde sans fin »[1391]. Dans sa double sentence, le philosophe personnifie vertu et vice pour suggérer l'intimité du laconisme avec la morale et de la parole avec la duplicité. Même s'il lui arrive de servir la vérité, le langage resterait en lui-même mensonger. Au verbe stérile ou nuisible, il convient donc, en ultime analyse, de préférer l'épreuve des faits. « La vertu, [décrète Antisthène], réside dans l'action, et elle n'a aucun besoin de l'abondance des paroles ou des connaissances»[1392]. Diogène de Sinope prolonge les réflexions de son maître sur le sujet. « A celui qui lui avait démontré par syllogisme qu'il avait des cormes, il rétorqua en se touchant le front :'Eh bien moi, je n'en vois pas !' »[1393]. « Un autre affirmait pareillement que le mouvement n'existait pas : Diogène se leva alors et se mit à marcher»[1394]. En opposant la vérité de l'être ou de l'agir à la fausseté de leur expression, Antisthène et son premier disciple

[1389] DUFRESNY, *Op. Cit.,* p.80.
[1390] Caecilius Balbus, XXVII, 2 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* fragment 72, p.55.
[1391] *Gnomol. Vat.,* 12 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* fragment 71, p.55.
[1392] D. L., VI, 11 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 36, p.49.
[1393] D.L., VI, VI, 38 ; cité par PAQUET, *Les Cyniques grecs,* chapitre 2 : Diogène, témoignage 32 p.80.
[1394] D. L., VI, 39 ; cité par PAQUET, *Ibidem,* témoignage 32, p.80. Elias attribue la même conduite à Antisthène :

> « Une autre fois pour défendre le maître qui avait posé l'être comme immobile, quelqu'un avançait cinq arguments en faveur de cette immobilité de l'être. Incapable de contredire ces gens, Antisthène le Cynique se leva et se mit à marcher, convaincu qu'une démonstration par les faits était bien plus puissante que toute autre contrepartie verbale. »

ELIAS, *Sur les Catégories,* 22 b 40, p.109, 16 et suiv. ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 1, témoignage 92, p.61.

manifestent leur antiplatonisme[1395]. Mais ils nous procurent aussi une stratégie pour évaluer l'intégrité morale avec la sincérité intime des autres : croire en l'éloquence du concret.

Dufresny semble s'en être souvenu dans son *Faux Sincère.* Incarnation hyperbolique du *kunisme,* Franchard s'emporte avec virulence contre les arguties spirituelles du personnage éponyme : « Distinguer [l']ennuieroit, / [Lui] feroit oublier [son] mot, [l']embrouilleroit ; / Un mot vaut mieux ici que tant de verbiage »[1396]. Persuadé que la vérité est forcément unique, il exige que son interlocuteur renonce aux fonctions expressive, conative et métalinguistique du langage pour n'en conserver que la dimension strictement référentielle. Tout autre usage manifeste le délire de son émetteur et le rend suspect de duplicité. Franchard ne masque pas la méfiance que lui inspire l'alacrité verbale du Chevalier : « [….] je vois là bien du double, lui déclare-t-il, Tout votre deux à deux me déplaît et me trouble »[1397]. Aux yeux de ce personnage *kunique,* la parole sincère adhère simplement à la réalité et ne la crée pas. Réciproquement, la réalité se porte caution de sa véridicité. Franchard insiste précisément sur ce point pour souligner la fiabilité présumée de Rapin : « Il veut papier sur table, / Et c'est par-là qu'on voit le discours véritable»[1398]. La preuve concrète authentifie la parole vraie parce qu'elle constitue en elle-même une manifestation de bonne foi. Franchard souligne d'ailleurs que son évocation suspend le flux des propos du Faux Sincère qui « ne dit plus mot »[1399]. Dans *L'Ingrat* déjà, Orphise n'avait réussi à désabuser Géronte que lorsqu'elle lui avait montré la lettre où Damis l'avait brocardé. L'éloquence déployée par les personnages positifs avait rivalisé en impuissance avec les multiples pièges ourdis pour le démasquer. Malgré leur ingéniosité intermittente, les mensonges de l'imposteur auraient toujours abusé sa dupe crédule, sans la preuve matérielle qui l'oblige à « *lire* enfin dans [ce] cœur scélérat »[1400]. C'est aussi une lettre

---

[1395] Diogène ne cessait de narguer Platon pour sa prolixité verbale. Voir, par exemple, Diogène Laërce, VI, 26 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 14, p.75 :

> « [….] Une autre fois, Diogène demanda à Platon du vin puis des figues sèches : Platon lui en envoya une pleine jarre. Diogène lui dit alors : 'Si on te demandait combien font deux plus deux, répondrais-tu vingt ? Tu ne sais donner exactement ce que l'on te demande, pas plus que tu ne réponds exactement à la question posée.' Il se moquait ainsi de lui comme d'un bavard prolixe. »

Nous ne nous attarderons pas sur la querelle d'Antisthène et de Diogène avec Platon : elle concerne davantage leur conception du langage et ne se réfracte qu'indirectement sur leur représentation de la morale. Pour de plus amples informations sur ce sujet, voir la communication précieuse du CENTRE DE RECHERCHE PHILOLOGIQUE DE LILLE III (BLAISE Fabienne, CHERKI Christophe, CRUBELLIER Michel, DAUTHIEU Jacqueline, HECQUET Myriam, LERNOULD Alain, MONET Anick, WOITRAIN Jean-Paul), « Antisthène : sophistique et cynisme », in *Positions de la sophistique,* colloque de Cerisy, édité par CASSIN, Barbara, Paris, Vrin, 1986, pp.117-147. Voir aussi UCCIANI, Louis, *Op. Cit.,* p.155-156.

[1396] DUFRESNY, *Le Faux Sincère,* acte IV, scène II, pp.411-412.

[1397] DUFRESNY, *Ibidem,* acte IV, scène I, p.404.

[1398] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte III, scène VIII, p.403.

[1399] DUFRESNY, *Op. Cit.,* acte III, scène VIII, p.403.

[1400] DESTOUCHES, *L'Ingrat,* comédie représentée pour la première fois en 1710, in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.161-293, acte V, scène VII, réplique de Géronte, p.292.

qui porte l'estocade fatale au Cléon de Gresset. Intercepté par Lisette, elle révèle sa méchanceté intérieure au Géronte de la pièce : celui qu'il prenait pour son ami intriguait pour le faire interdire et s'approprier ses biens[1401] ! Contrairement à la parole que sa volatilité rend suspecte, l'écrit fonde sa fiabilité sur sa visibilité.

De manière plus subtile encore, l'action finale de Julie contredit également ses discours pernicieux et manipulateurs. Elle innocente les stratagèmes hypocrites utilisés pour éviter la ruine de son Dissipateur : le dénouement montre qu'elle lui « a tout ravi pour [tout lui] conserver »[1402]. En lui restituant ses biens, elle dévoile le fond de son cœur : son honnêteté et son amour se révèlent authentiques. Elle claironne elle-même son bonheur d'avoir « trouvé le secret/ [d]e guérir ses erreurs, de [le] rendre à [lui]-même, [e]t de lui *faire voir* à quel point [elle l']aime »[1403]. Le malheur de Cléon le rend en effet lucide sur son entourage : si la duplicité apparente de Julie lui apparaît désormais concilier la « pruden[ce] »[1404] à la « vertu »[1405], l'amitié verbeuse des parasites s'éclaire réciproquement dans sa facticité. Comme l'annonce Destouches à divers moments de sa pièce avant de le représenter dans son dernier acte[1406], seule l'épreuve fait la preuve ; seule l'évidence du fait impose silence à son

---

[1401] GRESSET, *Le Méchant,* édition de Truchet, acte V, scène 10, p.1301 :

FLORISE
« Lisez, mon frère ;
Vous connaissez la main de monsieur ; apprenez
Les dons que son bon cœur vous avait destinés,
Et jugez par ce trait des indignes manœuvres…
GÉRONTE, *en fureur, après avoir lu.*
M'interdire ! Corbleu !.... Voilà, donc de vos œuvres !
Ah ! monsieur l'honnête homme, enfin je vous connais
Remarquez ma maison, pour n'y rentrer jamais ».

Signalons que ce dénouement, qui rappelle celui de *L'Ingrat,* avait été annoncé par le monologue de Lisette, à l'acte V, scène 3, p.1291 : « [….] bien des gens, à ce que j'entends dire,/ Ont été quelquefois pendus pour trop écrire ».

[1402] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Le Dissipateur ou l'honnête friponne,* comédie en cinq actes, imprimée en 1736, représentée pour la première fois le 23 mars 1753, dans *Œuvres dramatiques,* tome IV, pp.1-139 ; acte V, scène XVI, p.138.

[1403] DESTOUCHES, *Ibidem,* acte V, scène XVI, p.139.

[1404] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* réplique ultime de Cléon, acte V, scène XVI p.139 : « […] je vais éprouver, dans les plus doux liens, / Qu'une femme prudente est la source des biens ».

[1405] L'éditeur précise qu'il existe deux variantes à la dernière réplique de Cléon : « Hé quoi ? tant de vertu dans le cœur d'une femme ». Cette première variante proposée dans l'édition originale aurait été changée ainsi dans la pièce publiée dans le répertoire du second Théâtre François. *Op. Cit.,* notre 1, p.139.

[1406] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte I, scène II, tirade de Julie, p.14 : « Quelque jour tu *verras* si ma tendresse est feinte » ; acte III, scène II, dialogue de Finette et de Pasquin, pp.67-68 :

FINETTE
« Ma maîtresse prétend que rien n'est plus honnête
Que sa façon d'agir, et se fait une fête
De ruiner Cléon, afin de lui garder/
Ce qu'elle sauvera.
PASQUIN
Pour me persuader,
Il me faut des effets. Ils vont bientôt paroître.
Le dénoûment approche. »

expression mystificatrice pour mieux dénuder l'intériorité. Dans une scène essentielle d'*Arlequin sauvage,* le personnage éponyme en offre, à son tour, une application burlesque. A Lélio qui déploie forces politesses pour l'inviter à dîner et lui promettre bonne chère, il rétorque narquoisement : « Eh bien ! fais-la moi meilleure, et laisse tout ce discours inutile »[1407]. En lui-même loquace, l'acte prévaut sur sa formulation. Arlequin sauvage, Franchard et Julie reprennent ainsi la hiérarchie des sens élaborée par les *kuniques* : ils croient en la primauté du visible sur l'audible. Si le champ lexical de la vue émaille leurs répliques, c'est donc parce que la vérité leur semble se définir par sa concrétude.

L'intrigue du *Faux Sincère* dévoile toutefois que Franchard se méprend. Si Rapin veut papier sur table, ce n'est pas parce qu'il est fiable, c'est parce qu'il *veut* le paraître. Rapin n'est pas moins trompeur que son cousin Valère. Il le surpasse, au contraire, parce qu'il ne se laisse pas absorber par les rôles qu'il joue ; sa volonté de duper pour s'enrichir est dénuée d'ambivalences ; son efficacité ne repose pas sur la maîtrise d'un langage qui le dérouterait lui-même mais sur la manipulation lucide de l'action et des représentations. En mettant en scène la scélératesse de Rapin et la duperie de Franchard, Dufresny répond donc aux *kuniques* que l'acte ne se confond pas toujours avec l'être. Ce n'est pas parce que Rapin prouve ponctuellement sa bonne foi qu'il faut y croire. Au lieu de révéler la sincérité de l'agent, il arrive que l'acte éclipse la parole en équivocité, il arrive qu'il ne soit lui-même que le plus redoutable des leurres ! Toute preuve peut-être biaisée ; l'intention de l'actant demeure toujours insondable. Dans *L'Ingrat* de Destouches, Pasquin en fait également l'expérience édifiante. Il se laisse lui-même abuser par le stratagème de son maître qui feint de renoncer à Isabelle par reconnaissance envers Cléon qui lui a sauvé la vie et l'honneur. Il célèbre sa

---

Voir aussi, l'acte III, scène IX, réplique du Baron, p.97 : « On vous flatte aujourd'hui, / Et jusques au besoin on vous promet merveille : Mais s'il vient, parlez-leur, ils n'auront plus d'oreilles. » ; l'acte IV, scène IV, réplique de Julie à Cidalise p.112 : « Mes actions un jour sauront ouvrir les yeux/ A qui me connoît mal, et vous connoîtra mieux. » ; l'acte V, scène III, sentence de Julie, p.118 : « Le bonheur nous expose à des dehors trompeurs ; /Mais c'est dans le malheur qu'on éprouve les cœurs. » ; l'acte V, scène IV, réplique de Julie, p.120 : « […] : on verra par l'effet, / Que loin qu'à son égard je sois dure, insensible, / J'use, pour le guérir, d'un secret infaillible. » ; l'acte V, scène IX, tirade de Cléon au sujet de Cidalise, p.128 : « […] : mon malheur a produit son effet, / Et me rend à ses yeux un méprisable objet » ; l'acte V, scène XII, dialogue de Florimon et de Cléon, p.132 :

FLORIMON
« [….] Chacun est prosterné
Devant les gens heureux : sont-ils dans la misère,
On les plaint tout au plus, et l'on croit beaucoup faire.
CLÉON
Ce sont là les amis qu'on espère trouver !
Tu m'as dit qu'au besoin je pourrois t'éprouver…
FLORIMON, *brusquement.*
Tu m'éprouves aussi. Je m'en vais. »

[1407] LA DREVETIERE DELISLE, Louis-François de, *Arlequin sauvage,* texte établi, présenté et annoté par FORSANS, Lola, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000, acte I, scène III, réplique d'Arlequin, p.85.

conversion inespérée mais Damis a tôt fait de le détromper[1408] et de lui démontrer, en priant Géronte d'unir sa fille à son rival[1409], que l'authenticité se distingue peu de son simulacre et que l'action la plus louable peut être dictée par les mobiles les plus pernicieux. Pasquin tire alors les conclusions qui s'imposent :

PASQUIN
« Oui, ma foi ;
Vous n'êtes pas ingrat, et la preuve en est claire. /
DAMIS
Au fond, n'ai-je pas fait ce que je devois faire ?
PASQUIN
Oui ; ce qu'un honnête homme eût fait en pareil cas,
Vous l'avez fait, monsieur, je n'en disconviens pas,
Et j'enrage de voir que cette perfidie
Ait l'air d'une action qui doit être applaudie. »[1410].

Ce n'est pas par noblesse intérieure que Damis a plaidé la cause de Cléon. Il voulait dissimuler son opposition à son rival, tout en confortant ingénieusement Géronte dans sa décision de le marier à sa fille[1411]. L'émulation dans la reconnaissance ostentatoire masque

---

[1408] DESTOUCHES, Philippe Néricault, *L'Ingrat,* comédie représentée pour la première fois en 1710, in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.161-293 ; acte II, scène III, pp.199-200 :

DAMIS
« D'où te vient donc, Pasquin, un tel ravissement ?
Dis-moi.
PASQUIN
De voir en vous un si prompt changement.
DAMIS
Moi, je n'ai pas changé, je suis toujours le même.
[….]
Ta sottise est extrême.
Tu crois que, pour Cléon, je m'en vais renoncer
A l'hymen d'Isabelle ?
[…] /
Oh bien ! détrompe-toi, rien n'est moins véritable.
Quoi ! moi-même j'irois détruire mon bonheur,
Pour un sot point de gloire, un chimérique honneur ! »

[1409] DESTOUCHES, *Ibidem,* acte II, scène V, pp.208-212.

[1410] DESTOUCHES, *Op. Cit.,* acte II, scène VII, pp.213-214.

[1411] Damis dévoile ses desseins à Pasquin dans sa tirade de l'acte II, scène III, p.201 :

« Pour venir à mes fins, c'est la plus sûre route.
Jusqu'au dernier excès Géronte est entêté,
Et ne révoque point ce qu'il a projeté.
D'ailleurs, en l'assurant que la reconnaissance
Me convie et m'oblige à fuir son alliance,
Ce discours généreux le prendra tellement,
Qu'il se confirmera dans son entêtement.
Cléon d'un dur refus emportera la honte,
Et sa haine, à coup sûr, tombera sur Géronte. »

ainsi l'ingratitude intime de Damis et sert sa cupidité. Loin de cautionner l'être, l'acte généreux est susceptible de le travestir. Le comportement, qui ne reflète pas toujours les valeurs intimes, favorise l'illusion et devrait motiver la suspicion. Le rapport au fait, la relation au réel même, est affaire de construction. Franchard et Géronte n'ont pas vu Rapin et Damis, ils *se sont vus* en eux. Ils sont tombés dans l'erreur « des véritables gens de bien qui, selon Molière, sont d'autant plus prompts à se laisser tromper qu'ils jugent d'autrui par eux-mêmes »[1412]. Universalisant leur subjectivité, ils ont prêté aux gestes de l'hypocrite une signification qu'il ne devait réserver qu'aux leur. Autant les actions du *kunique* le révèlent ; autant celles du cynique le fardent. En un sens nouveau, Dufresny et Destouches démontrent ainsi ce que Proclus recommandait de rappeler au père de la philosophie cynique : « Il faut répondre à Antisthène que le faux aussi existe »[1413] !

*******

La nostalgie des Cyniques antiques a beau innerver le répertoire de Dufresny, il manifeste une conscience exacerbée de leur utopisme. Leur culte de la *parrhèsia* lui semble menacer la cohésion sociale qu'il prétend fonder. L'intransigeance morale exacerbe l'antagonisme des membres de la communauté et trahit, au final, la cause qu'elle s'efforçait de servir. Dufresny considère qu'une certaine forme d'amoralité est nécessaire à la survie sociale.

Mais il ne légitime pas pour autant le cynisme des Faux Sincères. Il le condamne sans ambages pour prôner la posture médiane d'Antisthène, sophiste initiateur du *kunisme.* Lorsque l'art oratoire s'unit à la sincérité de l'intention, les « bons courtiers d'amour » se dotent en effet des moyens d'une intervention efficace sur le cours des choses. Les disciples d'Antisthène que représente Dufresny assurent le triomphe des valeurs authentiques parce qu'ils échappent au piège de l'ostentation moralisatrice. Loin de s'exhiber, leur sens moral se tapit au fond de leur cœur ; leur savoir vivre en maquille l'expression. S'ils ne réussissent pas à corriger les cyniques et ne le tentent d'ailleurs pas, ils parviennent au moins à les combattre, voire à les vaincre.

Leur arme essentielle, la rhétorique, suscite cependant la suspicion. Dès l'Antiquité, Antisthène souligne lui-même la duplicité inhérente à l'art oratoire auquel recourt aussi bien le médiateur soucieux de fédérer les peuples que le manipulateur égocentrique. Pour évaluer

[1412] MOLIÈRE, « Second placet présenté au Roi le 8 août 1667», à propos du *Tartuffe,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, p.259.
[1413] Cité par UCCIANI, *Op. Cit.,* p.156

la sincérité morale intime, les Cyniques grecs recommandent alors de se fier aux actions. Pour eux, l'observable ne ment pas ; la vérité se définit par sa concrétude. Certains protagonistes de Destouches et de Dufresny adhèrent à cette posture dont leurs auteurs éclairent, cependant, les limites : en dignes dramaturges, ils sensibilisent leur public à l'équivocité des actes. Art de la simulation, la comédie déconcerte la foi *kunique* en la vérité des choses. Ravivant notre conscience de la théâtralité du monde, elle nourrit l'angoisse de ne jamais savoir si l'autre nous veut vraiment le bien qu'il prétend, semble, ou même, pense nous vouloir.

## Chapitre dixième
## Retour à la nature et critique de la fausse honte dans l'*Arlequin sauvage* et le théâtre érotique clandestin

> ***« Naturalia non sunt turpia.*** **Nous ne trouvons rien dans la nature, dont il faudrait avoir honte. Nous ne trouvons une véritable bestialité et des esprits pervertis que là où commencent l'arrogance de la morale et l'enchevêtrement de la culture »[1414].**
>
> **Peter SLOTERDIJK**

L'exigence d'authenticité qui anime les *kuniques* ne détermine pas uniquement leur culte de la *parrhèsia* ; elle motive complémentairement leur apologie de la vie naturelle. S'ils prennent théoriquement exemple sur les Dieux[1415] ou Héraclès, l'animal demeure leur modèle concret. Dans son analyse de *L'Ascèse cynique,* Marie-Odile Goulet-Cazé détaille le bestiaire qui hante l'imaginaire des *kuniques* : chevaux, lions, souris, oiseaux et autres animaux qui paissent dans les pâturages[1416]. L'hétérogénéité de ces références à l'univers animal se double

[1414] SLOTERDIJK, *Op. Cit.,* p.196.
[1415] Selon Marie-Odile Goulet-Cazé, les Cyniques antiques seraient plutôt agnostiques : « les dieux n'ont pas de place dans l'univers diogénien, hors celle d'une référence culturelle strictement signifiante pour les contemporains ». Cf. « Avant-propos », in *Les Cyniques grecs : fragments et témoignages,* p.14.
[1416] GOULET-CAZE, Marie-Odile, *Op. Cit.,* pp.61-63.

toutefois d'une prédilection pour la figure du chien. Le nom même de Cynisme apparaît à cet égard hautement significatif ; il est dérivé du gymnase où discourait Antisthène, le Cynosarges, qui signifiait « chien agile » ou « à l'enseigne du vrai chien »[1417]. De multiples fragments ou témoignages confirment ce patronage : la référence au chien que ses détracteurs utilisent pour le discréditer[1418] est revendiquée[1419] par Diogène ; le désignant par antonomase, elle définit son identité profonde[1420]. L'ascète de Sinope emprunte, en particulier, son autarcie au quadrupède. Il rejette les mirages de la civilisation que sont les richesses, les honneurs ou les plaisirs pour prôner la seule satisfaction des besoins fondamentaux : se nourrir, dormir, copuler. Assimilant l'état de nature à un paradis perdu dont l'homme serait tombé par la faute de Prométhée[1421], il multiplie les efforts pour s'en rapprocher.

Par sa quête, Diogène semble inspirer Arlequin sauvage et maints libertins du théâtre érotique clandestin. Détailler son éthique *kunique* et la raison de son adoption nous permettra d'évaluer l'étendue de son influence sur les personnages de notre corpus et donc, peut-être aussi, de la limiter.

## 1. Retour à la nature

Il ne s'agit pas de simples clauses de style ; les sages *kuniques* conforment leur vie à leur pensée. Soucieux de se désaliéner des vains désirs, ils soumettent leur corps à une ascèse rigoriste. Se débarrassant de tout ce que le hasard leur a permis de posséder[1422], ils se réduisent à un état de pauvreté spectaculaire. Se nourrissant de peu, ils dorment à la dure : un tonneau ou le portique d'un temple[1423] conviennent à ceux qui entendent avant tout se suffire à eux-mêmes. Associant le bonheur à la liberté, ils s'insurgent contre la société et pratiquent un naturalisme radical.

---

[1417] PAQUET, Léonce, *Op. Cit.,* « introduction », p.29.
[1418] PAQUET, Léonce, *Les Cyniques grecs.* Voir, notamment, le témoignage 34 p.81 et le témoignage 47 p.84.
[1419] PAQUET, *Ibidem,* voir le témoignage 39 p.83 ou le témoignage 168 p.169.
[1420] Voir, notamment, la série des épitaphes pour la tombe de Diogène le Cynique : témoignage 128, p.103 et témoignages 131 à 134 pp.103-104.
[1421] Voir GOULET-CAZE, Marie-Odile, *L'Ascèse cynique,* pp.59-60.
[1422] Cratès, notamment, s'est dépouillé volontairement de tous ses biens. Voir Léonce Paquet, *Les Cyniques grecs,* chapitre III, section III, témoignage 18 page 137 :

> « 'Cratès se débarrasse des biens de Cratès de peur que les biens de Cratès ne dominent [kratésè] Cratès.' C'est en énonçant cette sorte de phrase proverbiale que Cratès, d'origine béotienne, désireux de se mettre à l'école des philosophes cyniques, prit ses biens et les jeta au peuple. »

Voir, également, le témoignage 17, p.137.
[1423] Selon Plutarque, Métroclès « en hiver dormait au milieu des moutons, et en été, dormait dans les portiques des temples ». Cité par PAQUET, *Ibidem,* chapitre III, section V, témoignage 2, p.144.

Leur rapport à la sexualité prouve leur volonté d'« ensauvager la vie »[1424]. Ainsi, Laërce signale à maintes reprises[1425] que Diogène se masturbait sur la place du marché :

> « […] Il avait l'habitude de tout faire en public, les œuvres patronnées par Déméter aussi bien que celles d'Aphrodite. Il raisonnait, en effet, de la façon suivante : s'il n'y a rien d'absurde à déjeuner, il n'est donc pas déplacé de le faire en public ; or déjeuner n'est pas absurde, donc il n'est pas absurde de le faire en public. Se masturbant même en public, il disait : 'Ah ! si seulement on pouvait faire cesser la faim en se frottant ainsi le ventre !' »[1426]

L'ascète de Sinope élabore un syllogisme pour justifier la nécessité de satisfaire ses besoins naturels où que l'on se trouve. Agissant au nom de la raison, il l'oppose implicitement à la convention qui entrave de ses digues insanes la liberté des membres de la communauté sociale. Sous couvert d'expliquer l'acte de s'alimenter en public, Diogène s'efforce en réalité de légitimer ses pratiques sexuelles. Les périphrases de Laërce ne laissent aucun doute sur ce sujet : le philosophe n'hésitait pas à déféquer et à faire l'amour en public. Diogène existe son corps. Il se conforme à la loi naturelle et méprise l'opinion de la foule. Sa prédilection pour l'onanisme manifeste son besoin d'autarcie. Soucieux de ne dépendre que de lui-même, il insiste sur la facilité de satisfaire ses pulsions sexuelles. Aussi Sloterdijk considère-t-il que « par son exemple, Diogène enseignait la masturbation comme progrès culturel » qui affranchit de « la contrainte de contracter un mariage à cause de ses besoins »[1427].

Certains personnages de notre corpus souscrivent au naturalisme *kunique* et lui confèrent même une signification philosophique approchante. Arlequin sauvage en fournit logiquement l'exemple. Perçu comme un animal par Pantalon[1428], il assume cette identité et l'assimile à l'humanité[1429]. Il ne cesse, à son tour, de comparer les autres personnages à des « bêtes »[1430]. Ces confusions délibérées subvertissent toutes distinctions théoriques et ravivent

---

[1424] L'expression narquoise de Plutarque n'aurait pas été désavouée par Diogène. Cité par Marie-Odile Goulet Cazé, *Op. Cit.,* p.63.

[1425] D. L., VI, 46. Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 43 p.84. Voir, également, D. L., VI, 69 et Paquet, témoignage 105, p.109.

[1426] D. L., VI, 69. Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 105, p.96.

[1427] SLOTERDIJK, *Critique de la raison cynique,* p.217.

[1428] DELISLE, *Arlequin sauvage,* acte I, scène V, p.89 ; réplique de Pantalon : « *Un uomo savio, de spirito, un ignorante, un asinuo, una bestia, ma pur uomo de grand merito,* ha, ha, ha ! »

[1429] DELISLE, *Ibidem,* acte I, scène V, p.89 ; réplique d'Arlequin : « je suis un homme sage, un ignorant à la vérité, *un âne*, *une bête*, un sauvage qui ne connaît point de lois, mais d'ailleurs un très galant homme, plein d'esprit et de mérite» ; acte III, scène IV, réplique d'Arlequin p.127 : « Je vous le dirais bien dans les bois, mais ici je suis bête comme un *cheval* ».

[1430] DELISLE, *Op. Cit.,* acte I, scène III, première tirade d'Arlequin, p.82 : « Les sottes gens que ceux de ce pays : [….] ils lèvent la tête comme des *autruches*, on les traîne dans des cages » ; acte I, scène III, réplique d'Arlequin p.83 : « Parce que j'y vois des sauvages insolents qui commandent aux autres et s'en font servir, et

la conscience de l'animalité humaine. Arlequin assume ses instincts et prétend les satisfaire en toute liberté. Dans une scène burlesque de la comédie, il rencontre ainsi Violette et s'en éprend. Celle-ci partage son penchant et lui en donne une marque certaine puisqu'elle souffle l'allumette qu'il lui présente. Violette lui ayant prouvé qu'elle accepte de lui « accorder [ses] faveurs »[1431], Arlequin se dispose à « l'emporte[r] dans ses bras »[1432]. En envisageant de « faire l'amour à la sauvage », c'est-à-dire d'une « manière » que l' « on sait sans l'avoir apprise»[1433], il prouve son adhésion à l'éthique de Cratès et d'Hipparchia qui « s'accouplent au grand jour »[1434], sans autre contrat que leur consentement mutuel. Flaminia et Pantalon s'interposent, toutefois, et contrarient ses desseins. Arlequin dénonce alors l'insanité des formalités que l'on souhaite lui imposer : Violette « n'est-elle pas la maîtresse de faire ce qui lui fait plaisir, lorsque la chose ne fait mal à personne »[1435] ? Protestant contre l'irrationalité des convenances sociales, il s'insurge contre les règles qui inculpent le corps pour mieux priver l'homme de sa liberté. A cet égard, le *typo fisso* représenté par Delisle adhère ainsi parfaitement aux postures que Pierre Frantz prêtera à ses avatars marivaudiens :

> A l' « *ethos* socialement valorisé, celui de l'esprit de sérieux [….] 'l'animal' oppose une joyeuse vigueur. Sa joie vitale, agrémentée de *lazzi* et de mouvements divers qui lui valent la complicité du public, oppose une pensée à la société, une joie du corps aux bienséances et au contrôle de soi »[1436].

La critique amorcée par Arlequin s'amplifie dans le théâtre érotique clandestin de la première moitié du XVIII^e^ siècle. Ce répertoire exhibe ce que Delisle ne fait que suggérer : la sexualité de ses protagonistes. Discours obscènes s'y accompagnent de la mise en scène directe d'actes charnels. Une pièce attribuée au Comte de Caylus se déroule ainsi dans un

---

que les autres qui sont en plus grand nombre, sont des lâches et font le métier des *bêtes* » ; acte I, scène V, répliques d'Arlequin décrivant Pantalon, p.88 : « Oh, le plaisant *animal* ! je n'en ai jamais vu comme celui-là. Ah, ah, ah, la ridicule figure ! » ; « Lui, un homme : ha, ha, ha ! [….] de quelle diable d'espèce, es-tu donc ? car je n'ai jamais vu d'hommes, ni de *bêtes* faits comme toi» ; acte I, scène VI, p.97, question d'Arlequin sur le juge : « Quel *animal* est-ce que cela » ; acte I, scène VII, monologue d'Arlequin, p.98 : « […] Ma foi, je commence tout de bon à avoir peur, me voyant obligé de vivre avec de tels *animaux* […] » ; acte III, scène II, réplique d'Arlequin, p.121 : « Quelle *bête* est-ce là, un procès ? »

[1431] DELISLE, *Op. Cit.,* acte I, scène V, p.93.

[1432] DELISLE, *Op. Cit.,* acte I, scène V, didascalies p.93.

[1433] DELISLE, *Op. Cit.,* acte I, scène V, p.92.

[1434] SEXTUS EMPIRICUS, *Hypotyposes Pyrrh.,* III, 200 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre III : « les premiers disciples », section IV : Hipparchia, témoignage III, p.143.

[1435] DELISLE, *Op. Cit.,* acte I, scène V, p.94.

[1436] FRANTZ, Pierre, « 'Je ne me soucie pas de ce qui est possible, moi'. Quelques réflexions sur Arlequin », dans *Marivaux : jeu et surprises de l'amour,* Oxford, Voltaire Foundation, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, pp.123-136, p.135.

bordel[1437]. L'intention apparente de punir le luxurieux Valère pour le projet d'attenter à l'honneur de sa cousine y sert de prétexte à l'accumulation de tableaux dont l'érotisme confine à la pornographie. La scène qui représente les ébats du valet Valentin avec la prostituée Tonton en fournit l'exemple[1438]. La crudité langagière y donne à voir l'action représentée autant que l'univers fantasmatique des protagonistes. Mimant les phases de leur accouplement dans ses moindres détails, le dialogue iconique de Valentin et de Tonton incarne aussi leur imaginaire érotique. Leur excitation se nourrit tant de leurs actes objectifs que de la figuration langagière de leur action possible. Personnages sans tabous, ils ne conçoivent aucune entrave réelle à leur licence sexuelle : leur réticence même par rapport à la sodomie semble purement formelle. Valentin se reconnaît « bougre » jusqu'à un certain point et Tonton utilise ce qualificatif pour l'apostropher dans sa dernière réplique. A peine parvient-elle à l'orgasme qu'elle cède d'ailleurs sa place à Fanchon, nouvellement arrivée ; troquant son rôle d'actrice contre celui de spectatrice, Tonton participe alors à la mise en scène du coït suivant. Les personnages ne reculent ni devant l'exhibitionnisme, ni même devant l'échangisme. Leur libéralisme sexuel les inscrit dans la continuité des *kuniques* qui pratiquaient déjà le mélangisme et allaient jusqu'à prôner le viol ou l'inceste :

> « [….] Il plaît donc à ces êtres exécrables [les Cyniques] d'assumer le mode de vie des chiens ; de manier tous les mots sans pudeur et sans limites ; de se masturber en public ; [….] d'abuser des mâles dont ils se seraient épris, et de contraindre ceux-là qui ne seraient pas disposés à céder de bon gré à leurs avances… [….] on [….] fait l'amour avec ces propres sœurs, sa mère, / ses parents, ses frères et ses fils. Personne ne se prive de prendre part à l'accouplement, même si l'on doit, pour ce faire, y forcer quelqu'un. Les femmes vont vers les hommes ; elles les amènent par toutes sortes d'artifices à s'unir à elles ; et si elles ne trouvent personne, il y a bien sur la place publique des gens disposés à offrir leurs services. Selon la fortune, on y a donc des rapports sexuels avec tous et toutes ; les hommes mariés ont commerce avec leurs propres servantes, et les épouses, délaissant leurs maris, s'en vont avec qui elles veulent »[1439].

[1437] Anne-Claude-Philippe DE TUBIERES DE GRIMOARD DE PESTELS DE LEVIS, comte de CAYLUS, *Le Bordel ou le jeanfoutre puni,* comédie en trois actes représentée pour la première fois en 1732, in *Théâtre érotique français au XVIII^e^ siècle,* Paris, Jean-Jacques Pauvert et Terrain vague, 1993, pp.23-72.
[1438] Comte de CAYLUS, *Ibidem,* acte II, scène VI, pp.51-52.
[1439] Philodème, *Sur les Stoïciens=Papyrus d'Herculanum* 155 et 339, XV-XX ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 234, pp.116-117.

Empreint d'antipathie caustique, le témoignage de Philodème est susceptible d'exagérer les dérives sexuelles des *kuniques.* Il révèle toutefois la profondeur de leur anticonformisme, en multipliant les exemples de leur insurrection contre la norme. Tant les Cyniques antiques que leurs imitateurs dérangent par leur refus obstiné d'entraver leurs pulsions. Les *kuniques* n'obéissent cependant pas à une volonté de provocation gratuite. Ils s'efforcent de stimuler la conscience de la liberté physique dont l'homme se spolie pour se conformer aux règles sociales qui l'entravent pour mieux l'assujettir. La surenchère dans l'anarchie sexuelle se prétend pédagogique. « J'imite, disait [Diogène], les maîtres de chœur : ils donnent le ton au-dessus de la normale de façon à ce que tous les autres puissent tomber sur la note juste »[1440].

## 2. Critique de la fausse honte

Nul hasard si le leitmotiv de la référence au « chien » ouvre le témoignage de Philodème et crée la structure circulaire de la scène lubrique du *Bordel.* Par l'adoption d'une éthique animale, les personnages du théâtre clandestin matérialisent leur conviction que respecter la nature s'impose. Dans le débat qui l'oppose à Mme Dru, le libertin Valère le revendique, notamment, avec agressivité :

> MADAME DRU
> « Il faut convenir que tu es un grand cochon ! n'as-tu point de honte ?
> VALERE
> J'ai trop bu, je dégueule, cela est tout à fait naturel ; quand je bande, je
> fous, c'est le même principe ; qu'as-tu à me répondre ?
> MADAME DRU
> Tu me paieras mon lit ! »[1441].

Suprême paradoxe de la mauvaise foi ! La tenancière du bordel se fait le porte-parole de la morale outragée pour condamner le piège qu'avait tendu Valère à sa cousine autant que les conséquences de sa nuit d'ivresse et de débauche. Mais le libertin désactive la connotation négative de sa métaphore animale, en assumant pleinement son identité de « grand cochon ». Le parallélisme de ses actions avec leurs causes rappelle avec vigueur que l'homme est avant tout agi par son corps. Le Luxurieux de Legrand en formulera aussi la conviction : on ne peut que « céde[r] à la nature »[1442]. Réprouver un comportement qu'elle commande se révèle donc

[1440] D.L., VI, 35 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 26, pp.78-79.
[1441] CAYLUS, *Op. Cit.,* acte III, scène II, p.61.
[1442] LEGRAND, *Le Luxurieux,* comédie en un acte et en vers composée vers 1738, in *Théâtre érotique français au XVIII^e^ siècle,* Paris, Jean-Jacques Pauvert et Terrain vague, 1993, pp.73-97 ; scène première, réplique de Valère, p.75.

insane. Madame Dru se montre d'ailleurs totalement incapable de contrer le raisonnement de Valère : par son métier, elle ne sait que trop que le corps a ses lois que la Loi ignore ; la mécanique physique ne peut que fonctionner par delà le Bien et le Mal.

Le Comte de Caylus adhère totalement à l'opinion de son personnage luxurieux. Dans l'Avertissement qui précède sa pièce, il amplifie sa posture, en se livrant à une satire argumentée de la pudibonderie du public français :

> « Mais quel accueil le public va-t-il faire à cette pièce ? On s'attend que les sots et les hypocrites vomiront, au premier coup d'œil, mille imprécations contre elle et son auteur. […] ils s'écrieront, à tue-tête, qu'on ne peut lire sans frémissement un ouvrage farci de saleté et d'images obscènes. Eh quoi ! leur dira-t-on, ces impressions si naturelles vous mettent en émeute ? Ignorez-vous que ces mots, ces objets, qui passent chez vous pour sales et obscènes, et qui vous révoltent, sont l'instrument et l'organe de la nature humaine ? Les philosophes païens en ont fait des divinités. Leur mythologie nous dépeint Priape sous la figure d'un vit monstrueux, et Vénus sous celle d'un con voluptueux. [….] D'où vient cette affectation, chez les béates, de couler promptement tous ces monosyllables : vit, con, en pinçant les lèvres et baissant malignement les yeux ? Si leur imagination s'en trouve salie, n'est–ce pas par l'indiscrétion de certains faux dévots qui leur rendent ces objets criminels, en leur inspirant de l'aversion pour des choses fort innocentes ?
>
> Après tout, il est évident que cette précaution, chez les Français, d'éviter la prononciation de ces mots, est une preuve de la dégradation de leurs mœurs. Voyons-nous les autres nations les plus policées tomber dans un ridicule semblable ? N'appellent-elles pas, dans leur langue, chaque chose par son nom propre? Pourquoi, en effet, traiter de sale et d'obscène ce que les anciens avaient en vénération ? »[1443].

Le polémiste bouscule ses destinataires, en tournant leur hypocrisie en dérision. Il invoque l'autorité de la nature et celle des Anciens pour critiquer la fausse honte qu'inspirent à ses concitoyens discours licencieux et spectacles de la sexualité. Il accumule les interrogations

[1443] Cité par MASSÉ, Stéphanie, « Représentation du corps et naturalisme radical dans le théâtre érotique clandestin », in *Les Théâtres de société au XVIII^e^ siècle,* volume composé par PLAGNOL-DIEVAL, Marie-Emmanuelle, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2005, pp.225-235 ; pp.231-232
L'avertissement est repris dans l'édition La Musardine, pp.16-19

rhétoriques implicatives pour confronter l'éthique de l'authenticité et de la liberté qu'il préconise avec la représentation offusquée qu'en divulguent ses critiques. Priape et Vénus allégorisent les organes de la génération ; loin de condamner l'ignominie de la chair, il conviendrait de la sacraliser. C'est à mauvais escient que « les faux dévots » nourrissent la suspicion du corps ; les Anciens exaltent son rôle dans la transmission de la vie et célèbrent, par son biais, la voix de la nature. Au lieu de le brimer, il ne faudrait pas même proscrire le discours sur la sexualité ou s'en offusquer. A l'image des *kuniques,* Caylus proclame l' « innocen[ce] » d'un langage qui se doit de demeurer iconique pour adhérer à son référent, sans mauvaise foi ni faux semblant. Un vit est un vit, un con est un con : ces termes et les organes qu'ils désignent sont en eux-mêmes anodins et naturels. Une scène savoureuse d'*Arlequin sauvage* tourne ainsi en dérision l'hypocrisie discursive des hommes qui se prétendent civilisés:

> ARLEQUIN : « Je ne comprends pas qu'il puisse y avoir de si petites femmes. Fait-on celles-là comme les autres ?
>
> LE MARCHAND, *lui montre un pinceau* : Voilà avec quoi on les fait.
>
> ARLEQUIN : Et comment nommes-tu cela ?
>
> LE MARCHAND : Un pinceau.
>
> ARLEQUIN : Ha, ha, ha ! la plaisante chose, et les drôles d'instruments que ceux dont on fabrique ici les/ hommes : ah ! ma foi, ce pays est original en toute chose. Dis-moi, mon ami, t'a-t-on fait aussi avec un pinceau ?
>
> LE MARCHAND : Moi ?
>
> ARLEQUIN : Toi.
>
> LE MARCHAND : Moi ! Si l'on m'a fait avec un pinceau ? ha, ha, ha, ha ! Et vous a-ton fait avec pinceau ?
>
> ARLEQUIN : Bon ! Je suis d'un pays d'ignorants, ignorantissimes, où les hommes sont si bêtes, qu'ils n'en sauraient faire d'autres sans femmes.
>
> LE MARCHAND : Effectivement, voilà une grande ignorance, nous en savons bien davantage ici, comme vous voyez. »[1444]

L'innocence clairvoyante d'Arlequin dénude la mauvaise foi de son interlocuteur. Au lieu de répondre à ses questions directes, le Marchand équivoque ; il entrelace allusions et élusions. Le maniement discursif des personnages dévoile la divergence de leur rapport à la sexualité :

[1444] DELISLE, *Op. Cit.,* acte I, scène VI, pp.95-96

naturelle pour Arlequin, elle demeure taboue aux yeux de son destinataire. Le pinceau se substitue au phallus pour le sauvage mais le Marchand me paraît plutôt l'assimiler à la plume dont on se sert pour signer les contrats de mariage. Lorsqu'il déclare « en sav[oir] bien davantage ici » sur le mode de conception des enfants, il me semble élaborer une sorte de mensonge sincère : il considérerait que, dans la société de son temps, le lien des parents avec leur progéniture serait conventionnel, et donc quelque peu factice.

Pour le Comte de Caylus, la réticence ou le refus de nommer les organes sexuels manifeste la corruption intime de leurs censeurs : « éviter la prononciation de ces mots est une preuve de la dégradation des mœurs » françaises. Par rapport aux Anciens, diagnostique finement le polémiste, ses contemporains auraient doublement régressé : en lucidité, par la condamnation de la nature innocente, et en moralité même, puisqu'ils substituent à son respect la pratique de la moralisation. Dans les sociétés décadentes, l'hypocrisie tient lieu d'éthique. Les ellipses ou, au contraire, la censure hyperbolique du discours érotique démasquent le camouflage de l'être profond par l'apparence sociale. Si naturelle que soit la sexualité, les zélés simulateurs de la respectabilité lui attribue le rôle de bouc émissaire pour mieux maquiller leurs manquements aux principes fondamentaux. Il s'agit avant tout de pratiquer le vice en actions et la vertu en paroles. Entre autres témoignages[1445], celui de Cicéron explicite l'implicite de l'Avertissement du Comte, en dévoilant les secrets de l'exhibitionnisme et de la crudité discursive *kuniques*:

> « Ne prêtons donc pas l'oreille aux Cyniques – ou, s'il en est, à ces Stoïciens qui s'apparentent à eux : ils nous reprennent et se moquent du fait que nous trouvons honteux de parler de certaines choses qui n'ont rien d'immoral, tandis que nous appelons par leur nom les choses vraiment honteuses. Le vol, la fraude, l'adultère sont vraiment des choses honteuses, mais il n'est pas indécent d'en parler. Procréer est une chose honnête, mais il est inconvenant d'en parler. Les Cyniques soulèvent encore bien d'autres arguments de cette sorte à l'encontre de la pudeur »[1446].

[1445] Voir D.L, VI, 63 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : Diogène, témoignage 92, p.93 : « [….] Quelqu'un lui reprochait de fréquenter des endroits infâmes ; il eut cette réponse : 'Le soleil pénètre bien les endroits infâmes sans en être souillé !' »
Voir aussi le commentaire final par lequel Philodème conclut son témoignage, ci-dessus cité : « […] Ils sont endurcis en tout dans le mal, à tel point que rien de qu'ils croient être beau et juste ne l'est vraiment selon la nature : écervelés comme de jeunes fous, [les Cyniques] trouvent la justice dans les turpitudes et les injustices….des hommes et des femmes. » Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 234, p.117.
[1446] CICÉRON, *Des devoirs,* I, 35, 128 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 106, p.97.

Fidèle à leur volonté de falsifier les valeurs communément admises, les Cyniques antiques explorent la contradiction du licite et de la morale. Ils dénoncent la double altération du jugement par sa formulation et par la convention. « Chaîne sociale la plus intime qui nous attache aux normes générales du comportement *avant* toutes les règles concrètes de la conscience »[1447], la honte impose une délimitation factice entre le permis et le proscrit. Elle en arrive ainsi à favoriser ce qu'elle devrait interdire : la soumission spirituelle et l'indifférence à la morale. Comment s'étonner que certains personnages de Dancourt se laissent entraîner au mal sans être méchants ? Ils sont incapables de dissocier leur être du rôle que leur collectivité leur dicte : la médisance et le libertinage sont aussi un phénomène de mode.

Marivaux prolonge ces réflexions dans la première feuille de son *Cabinet du philosophe* :

> « Il y a des gens qui se damnent, dans la seule crainte du ridicule qu'il y a dans le monde à vouloir se sauver. Croirait-on qu'à respecter les idées des hommes, il serait plus honteux d'être converti que d'être un fripon ? »[1448]

Transposant la critique des *kuniques* dans un contexte chrétien, le moraliste érige l'impuissance à s'affranchir de l'opinion publique au rang d'axiome. Imposé par sa vogue, l'exercice de la friponnerie ne révèle pas la malfaisance ontologique de ses agents mais leur faiblesse de caractère. Mesquins et nuisibles par suivisme, la majeure partie des hommes occultent délibérément, avec leur penchant pour la religion, leur inclination au bien. Prisonniers de leur apparence sociale, ils souscrivent à une fausse conception de la honte ; le moraliste souligne l'aspect choquant de leur désinvolture consensuelle à l'égard des vertus. Pour élaborer une éthique authentique, il faut oser déplaire et s'entraîner à déranger. Aussi était-ce par la confrontation au ridicule que Diogène éprouvait le potentiel philosophique de ses disciples : se promener au vu et au su de tous en traînant un hareng pourri derrière soi[1449]

---

[1447] SLOTERDIJK, *Op. Cit.,* p.216. Pour un développement instructif du conditionnement par la honte, lire les pages 215 à 218.

[1448] MARIVAUX, *Le Cabinet du Philosophe,* première feuille, in *Journaux et Œuvres diverses,* Paris, Classiques Garnier, [1969], 1988 ; p.341.

[1449] D. L., VI, 35 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* « chapitre II : Diogène », témoignage 26, p.79 :

> « [….] Quelqu'un voulait étudier la philosophie sous sa direction : Diogène lui donne alors un hareng et le prie de le suivre. L'autre, tout honteux, jette le poisson et s'en va. Quelque temps après, Diogène le rencontre et lui dit en éclatant de rire : « Un hareng a brisé notre amitié mutuelle ! »

Cratès préconise une pédagogie comparable. Voir *Gnomol. Vat.,* 384 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* « chapitre IV : les premiers disciples », section III : Cratès, témoignage 3, p.135 :

> « Un jour, à son disciple Zénon de Citium, il donna un pot de lentilles à porter, mais Zénon, par respect humain, cherchait à se dissimuler dans la foule. Cratès frappa alors de son bâton le pot qu'il mit en pièces : les fèves se mirent à couler sur les jambes de Zénon, et ce dernier en devint rouge de honte. 'Rassure-toi, mon petit

nécessite l'indifférence au regard d'autrui et la conscience de la relativité de toutes normes. Penser, c'est toujours *penser contre* : contre tout, tous et soi-même aussi. Ce n'est qu'à ce prix que se développe le pouvoir de résister au conditionnement par la masse. A défaut, la culture musèle la nature, la convention annule la morale, le préjugé triomphe de la pensée et la transcendance se résorbe en immanence.

### 3. Limites du naturalisme

Assumer l'inversion de la norme sociale est cependant un défi quotidien. Il ne suffit pas d'être conscient de son caractère dérisoire pour la transgresser durablement. La solitude et le rejet qu'implique la singularité peuvent troubler au point de justifier le renoncement à la lucidité. Trahissant leurs convictions, d'aucuns se transforment en moutons de Panurge.

C'est notamment le cas du Comte de Caylus. Son invective brillante contre la mauvaise foi du public français ne doit pas faire illusion, la fin de sa préface montre qu'il finit par partager ce qu'il réprouve :

> « Je passe aux raisons qui m'ont engagé à donner cette comédie. Qui peut mieux détourner d'aller au bordel, que de faire un tableau sincère de toutes les impertinences qu'il produit ? Pour y réussir, il a fallu rapporter toutes les paroles qui s'y profèrent, et quiconque écrit dans le style des putains ne peut s'empêcher d'employer ces termes : *bougre, foutre, con, vit.*
>
> Après la lecture de cette pièce, on espère que tels / qui avaient le malheureux penchant de fréquenter le bordel, prendront en horreur un lieu où l'argent, la santé et l'honneur se perdent si indignement ; on souhaite de les voir admirer Clitandre, Isabelle, et détester Valère avec ses putains.
>
> Heureux, toutefois, si une foule de libertins et de filles nourries de prostitution ne se rebutent pas de la leçon qu'on s'est proposé de leur faire, et que, sans considérer les dangers où ils s'exposent chaque jour, ils ne fassent pas leurs efforts pour se corriger »[1450].

Le Comte sape les fondements de sa critique de la fausse honte. Après avoir dénoncé la duplicité langagière de ses compatriotes, il en donne lui-même un bel exemple : il se ravise

Phénicien, lui dit aussitôt Cratès, ce n'est rien de si terrible, ce ne sont que des fèves'. »

[1450] CAYLUS, *Le Bordel ou le jean foutre puni,* pp.18-19.

brusquement et manque s'excuser pour le style que le réalisme le contraindrait d'adopter ! Il n'est certes plus question de clamer l'innocence de la nature et de diviniser les organes de la génération ! Le Comte conteste implicitement l'autorité des Anciens qu'il célébrait pour manifester sa modernité pudibonde. Le dénouement de sa comédie confirme sa rétractation : investi de l'autorité d'un juge, le commissaire appose les scellés sur le bordel et décrète l'emprisonnement de la majeure partie des prostitués et de Valère lui-même. Loin de couvrir son sort de sarcasmes, le libertin paraît en être frappé : il renonce à son insolence truculente et invoque « Dieu »[1451]. En 1732, la vogue de la comédie moralisatrice paraît ainsi atteindre les genres théâtraux les plus subversifs. Il n'est pas anodin que *le jeanfoutre puni* ait été créé la même année que *Le Glorieu*x. Mais, même si leurs personnages éponymes ont une même arrogance en partage, je doute que Caylus ait tenté de parodier Destouches. Sa condamnation du naturalisme déborde celle de ses représentants fictifs que sont Valère, Tonton ou Mme Dru. Le Comte finit par s'arroger le rôle de réformateur social : il use du champ lexical de la tragédie pour décrier les méfaits de la licence sexuelle et inciter au respect du couple conventionnel. Son retournement de pourpoint prouve ainsi la difficulté d'assumer sa propre liberté intérieure. Rétrospectivement, sa révolte contre la norme bien-pensante s'avère pure rodomontade.

Sur un mode plus ludique, *Arlequin sauvage* confirme les limites de la capacité à s'affranchir de la convention. Malgré sa clairvoyance, la critique de son personnage éponyme n'est jamais suivie d'effet. Il a beau prôner l'amour libre, il n'enlève pas Violette et se soumet aux règles de la société civilisée. Il a beau rire des colifichets et célébrer le naturisme[1452], il pousse la compromission au point de se laisser déguiser en « petit-maître »[1453]. Le décalage entre les actes d'Arlequin et ses convictions est tel que ses critiques en perdent toute consistance. Son impact sur les autres personnages prouve son impuissance à les changer. Même s'ils leur arrivent de reconnaître la cohérence de son jugement[1454], ils n'érigent pas

[1451] CAYLUS, *Ibidem,* acte III, scène IX, p.77.

[1452] DELISLE, *Arlequin sauvage,* dialogue de Flaminia, de Violette et d'Arlequin, p.128 :

> FLAMINIA : « Mais de quoi l'habilleras-tu, si tu n'as point d'argent, et si tu n'en veux pas gagner ?
> ARLEQUIN : Te voilà bien embarrassée : elle ira toute nue.
> VIOLETTE : Fi donc !
> ARLEQUIN : Eh bien, je te donnerai mes habits, et j'irai nu moi ».

[1453] DELISLE, *Ibidem,* acte III, scène I, p.117 :

> ARLEQUIN, *seul, en petit-maître.*
> « Me voilà drôlement beau ! une chevelure empruntée, un habit beau à la vérité ; mais qu'est-ce que tout cela a de commun avec moi, puisque ces beautés ne sont pas les miennes ? Cependant avec ce harnois, on veut que je sois plus beau : ha, ha, ha ! le capitaine est fou ; il trouve des impertinences de fort belles choses. »

[1454] A titre d'exemple, voir, *Op. Cit.,* acte II, scène V, Lélio à Mario, p.114 : « Arlequin n'est qu'un sauvage ; mais sa raison toute simple lui suggère un conseil digne de sortir de la bouche des plus sages ».

Arlequin en modèle : ils l'envisagent, le plus souvent, comme une source de divertissement[1455], voire comme une métaphore de la « comédie »[1456] réduite à son expression la plus farcesque. Reconnaissons d'ailleurs, à leur décharge, que le sauvage ne se prend pas davantage au sérieux. Bornant ses désirs au plaisir du Parterre[1457], il orchestre sa propre dérision au troisième acte :

> ARLEQUIN : [….] (*Violette laisse tomber un miroir qu'Arlequin ramasse. Il s'y voit, et croit d'abord que c'est encore un portrait.)* Ha, ha ! tu portes aussi des hommes en poche ; il est bien joli celui-là, il remue. (*Arlequin, diverti par les mouvements de l'homme qu'il croit voir, fait cent postures bizarres.)* Ha, ha, ha ! ce drôle-là est bouffon. (*Il continue à faire des grimaces.*) Pardi, voilà un plaisant original, regarde un peu, Violette ; il se moque de moi. [….] Regarde, regarde, elle rit aussi, ha, ha, ha ! et cet autre aussi : ha, ha, ha ! (*Violette et Arlequin rient, et les rires d'Arlequin augmentent à mesure qu'il se voit rire.)* »[1458].

La scène du miroir met en abyme l'intrigue de la pièce pour rendre visible la perception de son héros par ses spectateurs internes et externes. Arlequin s'y révèle un moqueur moqué. La plume irrévérencieuse de Delisle transmue le sauvage *kunique* en phénomène de foire.

*******

Dans *Arlequin sauvage* et le théâtre érotique clandestin, le naturalisme a beau reposer sur une critique cohérente de la mauvaise foi consensuelle, ses apôtres finissent par susciter la réprobation ou la dérision. Le besoin de conformité l'emporte sur la revendication de la différence. Lélio ne concède que la société est composée de « fous » que pour ajouter qu'ils sont « réduits à la nécessité de l'être »[1459]. L'éducation des marginaux s'apparente ainsi à un processus de dénaturation qui les conduit à renoncer à leur identité pour partager la folie collective.

---

[1455] Voir, *Op. Cit.,* acte I, scène I, réplique de Lélio, p.79 : « [….] je me serais *diverti* de sa colère » ; acte I, scène I, dialogue de Scapin et de Lélio, p.80 : « […] vous *ririez* de son étonnement », Lélio : « [….] c'est pour m'en ménager le *plaisir* que j'ai défendu de l'instruire de nos coutumes » ; acte II, scène III, tirade de Lélio, p.104 : « [….] pour me *divertir* de son ignorance » ; acte III, scène IV, réplique de Flaminia, p.127 : « Il est trop plaisant » ; acte III, scène V, réplique de Flaminia, p.130 : « [….] vous vous seriez bien diverti de la surprise d'Arlequin » ;

[1456] *Op. Cit.,* acte III, scène V, réplique de Flaminia, p.130 : « […] il nous a donné la comédie ».

[1457] Voir les propos que chante Arlequin dans le ballet de la page 136 : « Je ne cherche qu'à vous plaire ».

[1458] *Op. Cit.,* acte III, scène IV, p.129.

[1459] *Op. Cit.,* acte II, scène IV, p.109.

Dans la pièce de Delisle, représenter Arlequin sauvage comme l'incarnation de la singularité risible souligne cependant l'intimité du Cynisme antique avec le théâtre, en général, et la comédie, en particulier. Genre *kunique* par définition, elle falsifie les valeurs socialement admises, en éclairant le ridicule de ce que le monde estime. Marivaux, en particulier, semble lui attribuer cette fonction : dénoncer les fausses valeurs cyniques pour réhabiliter l'éthique *kunique.*

## Chapitre onzième :
## Le procès perdu des fausses valeurs sociales dans l'œuvre de Marivaux

L'ombre de Diogène ne cesse de se profiler dans les méandres de l'univers marivaudien. Dès 1969, Deloffre et Gilot en soulignent l'influence sur la conception de l'Indigent Philosophe[1460] tandis que Franck Salaün prolonge et affine leur intuition dans un article récent[1461]. La personnalité et la philosophie de l'ascète me semblent toutefois innerver le répertoire de Marivaux, autant et peut-être davantage que ses *Journaux*. Diogène est d'ailleurs directement évoqué dans son théâtre. Dans la scène d'exposition de *La Fausse Suivante,* Trivelin clôt son énumération des Anciens sur son nom[1462] et cette position finale souligne l'importance de son patronage. Marivaux me semble la confirmer par la multiplication des allusions à divers fragments et témoignages qui définissent le caractère de l'ascète et la mission qu'il poursuit. Certains de ses personnages réfractent maintes caractéristiques de son essence pour la postérité.

[1460] DELOFFRE, Frédéric et GILOT, Michel, « Notice », in *section III : L'Indigent philosophe* in *Journaux et Œuvres diverses,* Paris, Classiques Garnier, [1969], 1988 ; p.272.
[1461] SALAÜN, Franck, « Je cherche un homme : Marivaux, apôtre du sens commun », in *Pensée de Marivaux,* Amsterdam, Rodopi, 2002, pp.87-113.
[1462] MARIVAUX, *La Fausse Suivante,* acte I, scène I, réplique de Trivelin, p.154 : « [….] Nous avons encore de lui de fort belles satires ; et mon maître l'aimait beaucoup, lui et tous les honnêtes gens de son temps, comme Virgile, Néron, Plutarque, Ulysse et Diogène ».

Frédéric confère ainsi à Lélio la biographie de Diogène par le portrait subjectif qu'il en élabore dans *Le Prince travesti*. « Homme sans nom, sans parents, sans patrie »[1463], « l'illustre aventurier » paraît suivre les traces de son aïeul, philosophe « sans cité, sans maison, [….], errant, vivant au jour le jour »[1464]. Par ses pérégrinations et par sa mendicité qui contrastent avec son aisance primitive[1465], Diogène annonce également l'Indigent philosophe. L'ensemble de ces personnages convergent par leur cosmopolitisme et par leur mystère. Leurs observateurs peinent à caractériser leur appartenance ; ils n'arrivent à les rattacher à aucune structure sociale. Ils semblent voués à la marginalité et leur existence est suspecte d'illégitimité. Ils dérangent tant ils dérogent à toutes idées préconçues sur la norme.

Dans *La Double Inconstance,* Arlequin déroutera aussi les Courtisans par la profondeur de son anticonformisme. Mais, à l'image de Diogène, il revendique sa différence et remet en cause la fiabilité de l'évaluation collective. Un épisode particulier lui en donne l'occasion. Cédant apparemment à la tentation de ridiculiser ce qu'il ne comprend pas, un Seigneur prétend avoir suscité la colère du Prince en calomniant Arlequin. Pour faire amende honorable, il se trouve contraint de rapporter sa médisance à sa victime : il aurait dit qu'Arlequin avait « l'air d'un homme ingénu, sans malice ; là d'un garçon de bonne foi »[1466]. Ce dernier « rit [alors] de tout son cœur », avant de dévoiler l'implicite de sa critique euphémisée :

> ARLEQUIN : « L'air d'un innocent, pour parler à la franquette ; mais qu'est-ce que cela fait ? Moi, j'ai l'air d'un innocent ; vous, vous avez l'air d'un homme d'esprit : eh bien ! à cause de cela, faut-il s'en fier à notre air ? »[1467]

En confrontant le regard social avec sa vision de soi, Arlequin rappelle deux réflexions que l'ascète émet dans des circonstances comparables : « Quelqu'un disait que Diogène était fou : ' Je ne suis pas fou, reprit-il, mais je n'ai pas votre tête !' »[1468]. « A celui qui lui disait : 'Tu es un ignorant et tu t'occupes de philosophie !', il rétorqua [par ailleurs] : 'Jouer au sage, c'est aussi de la philosophie !' »[1469]. L'innocent, l'ignorant et le fou se rejoignent par le

[1463] MARIVAUX, *Le Prince travesti ou l'illustre aventurier,* pièce en trois actes représentée pour la première fois le 5 février 1724, in *Théâtre complet,* acte I, scène XII, monologue de Frédéric, p.137.
[1464] D.L., VI, 38 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 28 p.80.
[1465] Selon Laërce, Diogène de Sinope est le fils du banquier Hicésios. Il aurait perdu toute sa fortune et aurait été obligé de s'exiler pour avoir falsifié la monnaie. Voir D.L., VI, 20 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 1, p.71.
Egalement issu d'une bonne famille, l'Indigent philosophe aurait, pour sa part, dilapidé tout son bien.
[1466] MARIVAUX, *La Double Inconstance,* comédie en trois actes représentée pour la première fois le mercredi 6 avril 1723, in *Théâtre complet,* acte II, scène VII, réplique du Seigneur, p.120.
[1467] MARIVAUX, *Ibidem,* acte II, scène VII, réplique d'Arlequin, p.120.
[1468] STOBÉE, W.H.III, 3, 51 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.* « chapitre II : Diogène », témoignage 57, p.88.
[1469] D. L., VI, 64 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 95, p.94. Voir aussi le témoignage 96 à la même page.

dérangement ou l'insuffisance mentale que la société leur prête. Diogène ne suscitait d'ailleurs pas simplement l'incompréhension du commun des mortels ; non sans ambivalences, Platon lui-même le considérait comme « Socrate devenu fou »[1470] ! L'ascète et son avatar en viennent alors à critiquer l'ensemble de la collectivité qui, par delà les divergences de ses membres, s'uniformise pour taxer de délire quiconque n'adopte pas sa conception de la raison. La représentation commune des choses ne leur apparaît pas seulement fausse, mais contraire à la réalité. « [Q]uoique je paraisse un innocent, je suis homme d'honneur »[1471], précise Arlequin dans une scène ultérieure. Lorsque Diogène déclare ne pas avoir la même tête que les autres, il insinue pour sa part qu'il a une cervelle et sait s'en servir. Il substitue à l'accumulation pédantesque des connaissances livresques une philosophie qui concilie l'action au ludisme. Les autres membres de la communauté se confortent, en revanche, dans l'illusion de penser alors que leur suivisme implique le figement de leur dynamique mentale et les livre à la prévention, à la convention ou, dans le meilleur des cas, à la dictature de l'autorité écrite. Arlequin suggère, dès lors, la nécessité d'inverser le postulat social : la déraison collective lui semble contraster avec la sagesse des parias. Aussi est-ce à ces derniers que reviendra la mission de dissiper les mirages sociaux et de guider leurs victimes dans la découverte des valeurs authentiques.

Une anecdote parmi d'autres révèle l'importance des finalités humanistes poursuivies par les *kuniques* : « En plein jour, lampe allumée en main, [Diogène] se promenait çà et là en disant :'Je cherche un homme.' »[1472]. Selon un autre témoignage de Laërce, « [d]es gens s'assemblèrent aussitôt, mais [l'ascète] les toucha de son bâton en disant : 'J'ai demandé des hommes, pas des déchets !' »[1473]. Marivaux expose une des significations profondes[1474] de l'action et de la réaction quelque peu sibyllines de Diogène dans son *Indigent philosophe* et son *Ile de la Raison.* Si trouver un homme s'avère une mission plus ardue qu'il ne le semble de prime abord, c'est parce que tout le monde ne « mérite [pas] ce nom »[1475]. On ne naît pas homme, on le devient ; on n'acquiert pas d'emblée le droit d'être reconnu humain, il faut le conquérir en s'en montrant digne. Contrairement à l'opinion commune, l'apparence ne fait

[1470] D.L., VI, 54 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 56, p.88.
[1471] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte III, scène IV, réplique d'Arlequin p.125.
[1472] D.L., VI, 41 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 34, p.81.
[1473] D.L., VI, 32 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 20, p.77.
[1474] Pour Franck Salaün, la quête diogénienne pourrait aussi s'expliquer par sa volonté de critiquer l'idéalisme platonicien : l'Idée d'homme n'existerait pas ; on n'aurait jamais affaire qu'à des individus singuliers.
Voir SALAÜN, Franck, *Op. Cit.,* p.89 : l' « acte [de Diogène], qui met en doute les certitudes de la communauté, peut aussi avoir une signification plus radicale encore en cherchant à prouver, contre les Idées de Platon, et suivant un raisonnement nominaliste, que les universaux n'existent pas, qu'il n'y a que des êtres particuliers. En cherchant l'homme, je trouve tel ou tel individu, jamais l'homme. »
[1475] MARIVAUX, *L'Indigent philosophe,* cinquième feuille, in *Journaux et Œuvres diverses,* p.307.

pas l'homme ; au contraire, elle révèle souvent le sacrifice de son humanité aux illusions de l'orgueil et de la société. Les *kuniques* et leurs prosélytes dénoncent l'aveuglement de la vision collective : « ils ont des yeux, ils m'ont vu, et ma mine a tout perdu, déplore l'Indigent philosophe : *ergo,* si leurs yeux n'y voyaient goutte, leur jugement y verrait clair »[1476]. Plus proche de nous, telle sera aussi la posture défendue par Camus dans *Le Mythe de* Sisyphe : « Penser, c'est réapprendre à voir, diriger sa conscience, faire de chaque image un lieu privilégié »[1477]. Faussée par le préjugé, la lumière du regard manque de fiabilité. Il faut lui substituer la lucidité de l'esprit et celle de la sensibilité car « [l'] esprit[1478] ne sait ce que c'est, quand il en juge tout seul, et que le cœur n'est pas de la partie : il faut que ces deux pièces-là marchent ensemble, sans quoi on ne tient rien »[1479]. Dans l'anecdote diogénienne, la clarté du jour et celle de la lanterne symbolisent ces deux lumières objectives qui démasquent la vérité des choses et des êtres. Aussi Marivaux file-t-il cette métaphore lumineuse lorsqu'il examine les facteurs qui auraient altéré l'humanité de ses Français dans *L'Ile de la Raison.* Dès la seconde scène de l'acte I, Blaise déclare significativement qu' « [il] prenrai[t] de bon cœur une lantarne pour [se] charcher »[1480].

C'est que, depuis qu'ils ont échoué sur l'île, la taille des naufragés s'est considérablement réduite ; ils peinent à percevoir leurs corps et manquent partager le scepticisme des Insulaires sur leur humanité. Blaise compare la taille de Fontignac à celle d'un « goujon » et s'assimile lui-même à un « criquet qui ne tiant pas pus de place qu'un éparlan »[1481]. Cette altération de l'apparence primitive s'explique par la réflexion des failles intérieures des Européens : comme le soupçonna le Gouverneur, l'action de la pièce confirme que « leur petitesse n'était [….] qu'une punition des égarements et de la dégradation de leur

---

[1476] MARIVAUX, *Ibidem,* quatrième feuille, in *Journaux et Œuvres diverses,* pp.294-295.

[1477] CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde,* Paris, Gallimard, Folio Essais, [1942]-1996, p.65.

[1478] Il convient de préciser toutefois que Marivaux semble opposer l'esprit et la pensée dans le Prologue de *L'Ile de la raison.* Pour le Marquis, les Français sacrifient la pensée aux saillies spirituelles :

> LE MARQUIS : Ma foi, crois-moi, ce n'est pas là notre fort : pour de l'esprit, nous en avons à ne savoir qu'en faire ; nous en mettons partout ; mais de jugement, de réflexion, de flegme, de sagesse, en un mot, de cela (*montrant son front*)/, n'en parlons plus, mon cher Chevalier : on ne nous en donne guère ; et entre nous, on n'a pas tout le tort.

[1479] MARIVAUX, *Op. Cit.,* sixième feuille, in *Journaux et Œuvres diverses,* p.110.

Dans *L'Ile de la Raison,* Fontignac confirme indirectement que la raison authentique résulte de la fusion du jugement avec la sensibilité : « chez quiconqué a de la raison, lé prochain affligé n'a qué fairé dé récommandation ». Pour lui, on ne saurait donc être raisonnable sans avoir du cœur.

Voir MARIVAUX, *L'Ile de la Raison ou les petits hommes,* comédie en trois actes avec prologue représentée pour la première fois le 11 septembre 1727, in *Théâtre complet,* acte II, scène I, p.217.

[1480] MARIVAUX, *L'Ile de la raison ou les petits hommes,* comédie en trois actes avec prologue représentée pour la première fois le 11 septembre 1727, in *Théâtre complet,* acte I, scène II, p.210.

[1481] MARIVAUX, *Ibidem,* acte I, scène II, p.210.

âme »[1482]. Au contact des Raisonnables, ils ont cessé d'être ce qu'ils paraissent pour paraître ce qu'ils sont[1483] ; des « déchets », aux points de vue *kunique* et humain. Avec son *Ile de la Raison,* Marivaux transpose allégoriquement la conviction de Diogène. Grâce à la magie du théâtre, il permet à ses naufragés de se regarder avec les yeux de l'ascète. Reflet de leur petitesse intérieure, leur petitesse physique[1484] en favorise la conscience : le philosophe, déclare justement Fontignac, s'était enfui de France « pour un pétit libré dé sciencé, dé pétits mots hardis, dé pétits sentiments ; et, franchément tant dé pétitesses pourraient vien nous aboir produit lé pétit hommé à qui jé parlé »[1485]. Si le secrétaire du Courtisan éclipse le philosophe par sa lucidité sur ses défaillances, ce n'est pas simplement parce que l'extériorité de son jugement en garantit l'impartialité. La position subalterne de Fontignac limite son aveuglement sur ses dérives et celles d'autrui. La petitesse physique des huit Européens n'est en effet pas uniforme ; elle est proportionnelle à leur degré de folie qui dépend, entre autres, de leur importance sociale. Conformément à cette logique, le paysan Blaise se révèle le plus grand des petites créatures, le moins frappé d'illusions. L'enjeu de la comédie se précise au cours de son premier acte : les Européens ne peuvent récupérer leur taille normale que s'ils acquièrent la faculté de se juger pour développer la conscience de leurs travers et mériter leur humanité. La corrélation que suggère le Gouverneur entre les « égarements » de leurs esprits et la « dégradation de leur âme » revêt une importance primordiale. Si le manque de clairvoyance entraîne la corruption intime, Blaise s'affirme réciproquement ébloui de voir « comme on deviant honnêtes gens avec [la] raison »[1486]. Dans l'utopie marivaudienne, un jugement pertinent et sensible rend forcément moral et humain[1487]. Diogène n'aurait certes pas désavoué cette opinion ! Il considérait « la raison et un esprit sain »[1488] comme nécessaires au

[1482] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, p.211.

[1483] N'oublions pas le témoignage évoqué par Blaise pour expliquer l'intrigue de *L'Ile de la raison :* « [….] j'ai entendu dire par le seigneur de noute village, qui était un songe-creux, que ceux-là qui n'étiont pas raisonnables devenions bian petits en la présence de ceux-là qui étiont raisonnables ». *Op. Cit.,* acte I, scène VIII, p.212.

[1484] Comme le déclare Blectrue au Poète : « la petitesse de votre corps n'est qu'une figure de la petitesse de votre âme ». Cf. *Op. Cit.,* acte I, scène X, p.214.

[1485] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène VIII, p.213.

[1486] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte II, scène I, réplique de Blaise p.217.

[1487] Voir l'article essentiel de Culpin sur le rôle de la raison dans le perfectionnement moral des personnages de Marivaux. Selon lui, « [l]a morale [marivaudienne] se fonde sur la raison et non pas sur le sentiment conçu dans un sens affectif proche de la sensibilité. [….] En fait il s'agit chez Marivaux d'une morale laïque qui se construit d'après un jugement intellectuel de ce qui pourra assurer le bonheur de chacun dans ses relations avec autrui. Il est vrai que, comme Fontenelle, Marivaux estime que la force de nos sentiments est nécessaire pour nous pousser vers l'action, mais on fausserait l'image que l'on se fait de notre moraliste en le séparant pour autant de la tradition cartésienne ».
Voir CULPIN, D. J., « Morale et raison dans la pensée de Marivaux », article initialement paru dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France,* n°4, 1987, pp.627-637 ; republié dans *Masques italiens et comédie moderne Marivaux La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard,* recueils d'articles réunis par Annie Rivara, Orléans, Paradigme, 1996, collection références n°6, pp.121-129 ; p.129.

[1488] STOBÉE, W. H., IV, 39, 19 : « On demandait à Diogène quels sont les gens heureux :'Ceux-là, disait-il, en qui résident la raison et un esprit sain. »

bonheur. Pour soigner les Européens, il faut donc leur réapprendre à penser. Blectrue l'a réussi avec Blaise ; motivant sa lucidité sur ses dérives, il a réformé son éthique par l'apprentissage de l'autocritique. Cette méthode était également préconisée par l'ascète de Sinope : « A quelqu'un qui lui demandait comment on pouvait devenir maître de soi, Diogène répondit : 'En se reprochant fortement à soi-même ce que l'on reproche aux autres.' »[1489]. Leur connaissance des mirages de leur société détermine ensuite le paysan, Fontignac et Spinette redevenus grands à jouer un rôle comparable avec leurs camarades ; ils les tournent en dérision pour les guérir de leurs travers. La métaphore médicale n'est pas de trop. A l'image des philosophes *kuniques* et de leurs imitateurs représentés par Dufresny, ces personnages vont se concevoir comme des « médecins »[1490] et ils recourront logiquement au même traitement que leurs prédécesseurs pour garantir l'efficacité de leur cure : les « mépris[er] » « par charité »[1491] ; « assomme[r] [leur] rapetissement avec des injures »[1492] ; leur « approch[er] la lantarne assez près du nez »[1493] pour les rendre conscients de leurs petitesses physique, mentale et morale.

Cette entreprise de correction des mœurs implique la critique des fausses valeurs sociales auxquelles les Européens souscrivent. Les Insulaires raisonnables et leurs prosélytes comme l'ensemble des personnages humanistes marivaudiens rejoignent à cet égard les *kuniques,* non seulement par leur verdeur discursive et leur idéal d'authenticité, mais aussi par la secrète ambition de leur philosophie : « désapprendre le mal »[1494] parce que « le sage ne [doit] pas [se] gouverner selon les lois établies, mais selon la vertu »[1495]. La rééducation orchestrée exige la remise en cause des systèmes conventionnels qui se substituent à la morale pour régir l'existence ; en particulier, l'âpreté au gain et les fausses conceptions de l'honneur que prônent la collectivité.

### 1. Le procès kunique des personnages cyniques

Dans *La Double Inconstance,* les réflexions d'Arlequin manifestent son mépris du lucre. Malgré ses multiples tentatives, Trivelin ne réussit guère à le corrompre. Dès sa première entrée sur scène, Arlequin jauge « les richesses » avec désinvolture ; « [il] n'a que faire de

Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 139, p.105.
[1489] STOBÉE, W.H.III, 1, 55 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 151, p.107.
[1490] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte II, scène I, réplique de Blaise, p.217.
[1491] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte II, scène V, réplique de Blaise, p.220.
[1492] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte II, scène II, réplique de Blaise, p.218..
[1493] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte II, scène VI, réplique de Blaise, à propos de la Comtesse, p.220.
[1494] STOBÉE, W.H. II, 31, 34 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* « chapitre I : Antisthène », témoignage 24, p.47.
[1495] D.L., VI, 11 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* « chapitre I : Antisthène », témoignage 38 p.49.

toutes ces babioles-là »[1496]. La commisération qu'elles lui inspirent se décuple lorsque Trivelin se lance dans l'accumulation des avantages concrets que lui vaudra l'amitié du prince : biens immobiliers, équipages et domesticité ne suscitent que son dédain narquois. Ces ingrédients de la réussite sociale lui semblent superfétatoires : « [i]l ne me faut qu'une chambre, déclare-t-il ; je n'aime point à nourrir des fainéants, et je ne trouverai point de valet plus fidèle, plus affectionné à mon service que moi »[1497]. Contrairement à l'auteur du *Mondain,* le superflu est loin de lui paraître nécessaire. La tournure restrictive de sa réplique souligne la modestie de son ambition. A l'image de Diogène, il entend satisfaire ses seuls besoins fondamentaux, même si ce qui lui semble primordial paraîtrait déjà luxueux à l'ascète qui ne dédaignait pas l'asile des portiques ou celle de son tonneau.

Arlequin n'est pas capable d'une telle surenchère dans le minimalisme. L'obsession du philosophe pour la réduction constante de l'essentiel lui est certes étrangère mais son rejet des biens artificiels s'explique, comme Diogène, par son exigence d'autarcie. En manifestant sa capacité à se suffire à lui-même par son refus d'avoir des valets, Arlequin conforme son attitude à celle de l'ascète :

> « Diogène, dont l'unique esclave s'était enfui, ne jugea pas que ce fût la peine de le reprendre lorsqu'on le découvrit. ' Il serait honteux, dit-il, que Manès pût vivre sans Diogène, et que Diogène ne pût vivre sans Manès'. Il me semble l'entendre dire : 'Fais tes/ affaires, Fortune : il n'y a rien chez Diogène qui soit à toi ! Mon esclave s'est échappé- que dis-je ? c'est moi qui me suis libéré !' »[1498].

Grâce à sa connaissance de la philosophie diogénienne, Sénèque dévoile l'implicite de ses propos : l'ascète envisage la fuite de Manès comme un gain. La nécessité de sauvegarder sa sérénité lui paraît exiger le sacrifice des avantages que la Fortune malicieuse peut lui dérober. Idéalement, il ne faudrait rien avoir pour éviter l'attachement aux biens et la souffrance causée par leur perte. Arlequin manifestera une conscience aussi fine du risque d'être possédé

[1496] MARIVAUX, *La Double Inconstance,* in *Théâtre complet,* acte I, scène IV, p.110.
[1497] MARIVAUX, *Ibidem,* acte I, scène IV, p.111.
[1498] SÉNÈQUE, *De la tranquillité de l'âme,* 8, 7 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 64, pp.88-89. Voir aussi, D.L., VI, 55 ; témoignage 63 p.88.

par ses possessions[1499]. Lorsque Trivelin l'accuse d' « ignore[r] le prix de ce qu['il] refuse », Arlequin lui rétorque négligemment que « c'est à cause de cela qu['il] n'y perd rien »[1500].

Les Cyniques antiques et leurs imitateurs ne proscrivent pas seulement les richesses par hantise de l'aliénation. Ils rejettent aussi les honneurs sociaux pour la même raison :

> « Quelqu'un exaltait le bonheur de Callisthène d'avoir part à la magnificence d'Alexandre ; 'il est/ plutôt malheureux, reprit Diogène, lui qui déjeune et dîne quand il plaît à Alexandre' »[1501].

Inversant la représentation commune, l'ascète appréhende le bonheur social comme un malheur existentiel : l'ascension de Callisthène lui coûte son indépendance vitale. Telle était aussi l'opinion d'Antisthène :

> « [L]e philosophe cynique était en train de laver de petits légumes quand il vit entrer chez lui Aristippe le Cyrénaïque et Denys, le tyran de Syracuse. Il dit au premier :'Aristippe, si tu te contentais de ces légumes, tu n'aurais pas à traîner sur les pas d'un roi !' »[1502].

En préservant de l'abaissement, la modération des désirs sauvegarde la dignité individuelle. Le don des puissants serait un piège tendu à l'intégrité de l'être. Dans *La Double Inconstance*, le Seigneur qui expose à Arlequin les contraintes liées à son anoblissement le lui confirme indirectement : « vous qui, suivant toute apparence, serez favori du Prince, vous aurez un devoir de plus : ce sera de mériter cette faveur par toute la soumission, tout le respect et toute la complaisance possibles »[1503]. Si le terme central de l'accumulation semble connoté positivement, les autres sont lourds en insinuations négatives : « la soumission » et « la complaisance » supposent l'abdication de la volonté et de la pensée autonomes. Arlequin considère que l'exigence de « respect » motive aussi la défiance. Il manifeste sa conscience de sa contradiction avec l'affection authentique et de son association inévitable à la « crainte »[1504]. Cadeaux empoisonnés, les privilèges impliquent l'écrasement de soi. Arlequin ne se faisait guère d'illusions sur ce sujet. Lorsqu'au début de la pièce Trivelin lui promet

[1499] Par rapport à cette problématique de l'aliénation par la possession, Nietzsche adoptera une posture plus subtile que celle des Cyniques antiques et de leurs imitataurs. Selon lui, la possession libère jusqu'à un certain point au-delà duquel elle devient aliénante.
Voir NIETZSCHE, *Humain, trop humain : un livre pour esprits libres,* tome II, Paris, Gallimard, [1968]-1988, première partie : « Opinions et sentences mêlées », fragment 317, pp.141-142 :

> « La possession ne rend l'homme indépendant, plus libre que jusqu'à un certain niveau ; un degré de plus, et la possession/ se change en maître, le possesseur en esclave ; il doit lui sacrifier son temps, sa réflexion, et il se sent dorénavant obligé à certaines fréquentations, cloué à un lieu, incorporé à un État, tout cela, peut-être, à l'encontre de son besoin le plus intime et essentiel ».

[1500] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, p.110.
[1501] D. L., VI, 45 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 41, pp.83-84.
[1502] *Grammat. Lat.,* VI, p.273 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 1 : « Antisthène », anecdote 103, pp.62-63.
[1503] MARIVAUX, *La Double Inconstance,* acte III, scène IV, p.125.

l'amitié du souverain s'il renonce à Silvia, il lui réplique lucidement que « [s]on ami ne serait pas seulement [s]on camarade »[1505]. Le favori du Prince n'est autre que son premier esclave, son souffre-douleur attitré. L'acceptation de la réification est paradoxalement présentée comme une grâce dont il s'agit de se montrer digne. La tyrannie trouve sa justification dans l'expansion infinie des prétendus devoirs qui incombent au sujet. Qui pis est, le Souverain jouit sans vergogne de ses droits sans nombres. Dans la scène où il se dévoile à Arlequin, il se laisse brièvement déconcerter par ses critiques[1506] puis tente de retourner la situation en sa faveur, en enfermant son interlocuteur dans une culpabilité subtile :

> LE PRINCE : « Ne changeras-tu jamais de langage ? Regarde comme j'en agis avec toi. Je pourrais te renvoyer et garder Silvia sans t'écouter ; cependant, malgré l'inclination que j'ai pour elle, malgré ton obstination et le peu de respect que tu me montres, je m'intéresse à ta douleur ; je cherche à la calmer par mes faveurs ; je descends jusqu'à te prier de me céder Silvia de bonne volonté, tout le monde te blâme et te donne un exemple de l'ardeur qu'on a de me plaire ; tu es le seul qui résiste. Tu dis que je suis ton Prince : marque-le moi donc par un peu de docilité »[1507].

A cette étape de la scène, le Prince reprend la direction du dialogue et de l'action : d'accusé, il se fait accusateur pour sommer Arlequin de se justifier pour son infraction à la norme comportementale de ses sujets. Il insiste sur le décalage entre l'immensité de son pouvoir et sa réticence à en abuser. Elaborant sa propre apologie, il met en relief le contraste entre la compréhension et la mansuétude qu'il pense manifester et l'entêtement impertinent d'Arlequin. Le Prince trouve normal de minimiser le tort causé à son interlocuteur pour exalter, réciproquement, son indulgence et sa munificence. Il se sent sincèrement victime de son ingratitude parce qu'il est conditionné à la négation de toutes bornes à son désir. Son bon plaisir doit faire loi. La récurrence du « je » et l'évocation ultime de son titre matérialisent le sentiment de son omnipotence. Le tutoiement d'Arlequin et la réification de Silvia soulignent,

---

[1504] *Idem,* réplique d'Arlequin, p.125 : « [….] quand je respecte les gens, moi, et que je les crains, je ne les aime pas de si bon courage ; je ne saurais faire tant de choses à la fois. »

[1505] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, p.110.

[1506] Voir les apartés du Prince dans *La Double Inconstance,* acte III, scène V, p.126 :

> LE PRINCE, *à part* : Il a raison, et ses plaintes me touchent.
> [….]
> LE Prince, *à part* : Que lui répondre ?

Il est éloquent en soi que le Prince envisage les critiques d'Arlequin comme des « plaintes », et non comme des reproches. Dans la représentation que le Souverain se fait de l'univers, l'inégalité de naissance implique l'inégalité des droits. Arlequin ne saurait disposer de celui de lui faire des remontrances ; il ne peut s'adresser au Prince que comme un fidèle à son Dieu.

[1507] MARIVAUX, *Ibidem,* acte III, scène V, p.126.

contrastivement, leur appartenance à un ordre inférieur : objet de marchandage pour le Prince, la jeune femme joue significativement le rôle d'objet grammatical dans la majeure partie des phrases de sa tirade. Son usurpation ne lui inspire nulle culpabilité durable. Arlequin ne pouvait motiver sa remise en cause : la croyance en la légitimité de sa préséance sur ses sujets sauvegarde la bonne conscience du Prince. Nietzsche achève d'éclairer sa psychologie par une réflexion dont le prétexte n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'intrigue de *La Double Inconstance ;* en l'occurrence, l'enlèvement de la maîtresse d'un plébéien :

> « [l']injustice du puissant, qui nous révolte surtout dans l'histoire, n'est pas à beaucoup près aussi grave qu'il nous semble. Le sentiment héréditaire d'avoir, être supérieur, des droits supérieurs rend déjà bien indifférent et laisse la conscience en repos ; nous perdons même tous, quand la différence est trop grande entre nous-mêmes et un autre être, le moindre sentiment d'injustice et tuons par exemple une mouche sans aucun remords »[1508].

La mouche marivaudienne ne renonce pourtant pas à piquer le souverain de son aiguillon. En réponse à son plaidoyer *pro domo*, Arlequin démonte, avec la légitimation de ses actes, les fondements de la justification du Prince :

> ARLEQUIN, *toujours triste* : « Eh ! Monseigneur, ne vous fiez pas à ces gens qui vous disent que vous avez raison/ avec moi, car ils vous trompent. Vous prenez cela pour argent comptant ; et puis vous avez beau être bon, vous avez beau être brave homme, c'est autant de perdu, cela ne vous fait pas de profit. Sans ces gens-là, vous ne me chercheriez pas de chicane ; vous ne diriez pas que je vous manque de respect parce que je vous représente mon bon droit. Allez, vous êtes mon Prince, et je vous aime bien ; mais je suis votre sujet, et cela mérite quelque chose »[1509].

Complétant l'analyse nietzschéenne, il n'impute pas le sentiment de primauté du Prince à son ascendance mais à son entourage. Le conflit entre les deux personnages se révèle un conflit de langage. Alors que le Prince justifie son éthique par l'approbation des hypocrites en franchise,

---

[1508]NIETZSCHE, *Humain, trop humain,* « Pour servir à l'histoire des sentiments moraux », fragment 81, p.85 : « *Où l'on se trompe agissant et subissant* ».
L'ensemble du fragment éclaire la psychologie du Prince et explique la source de son incompréhension relative par Arlequin : l'illusion d'une perception unique -et absolue !- du mal causé par le Prince. Pour Nietzsche, c'est à tort que l'« [….] on suppose automatiquement que l'auteur d'un acte et sa victime pensent et sentent de même, et on mesure la faute de l'un à la douleur de l'autre conformément à cette supposition. » *Ibidem,* p.86.
[1509] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte III, scène V, pp.126-127.

son interlocuteur démasque le camouflage complaisant de ses manquements aux principes fondamentaux. Arlequin en formulait déjà la prescience dans une scène antérieure : « ce n'est pas grand-chose que d'être honoré, puisque cela ne signifie pas qu'on soit honorable »[1510].

Mieux encore, le discours suborneur des courtisans lui paraît avoir dévoyé les bonnes dispositions innées du Prince. Comme le suggérait déjà Diogène, tout flatteur serait un corrupteur[1511]. A la question de savoir « quelle est la bête qui mord le plus terriblement », il répond significativement : « Parmi les bêtes sauvages, le sycophante; chez les animaux domestiques, le flatteur ! »[1512]. Les deux races ne sont d'ailleurs pas sans affinités et ne semblent diverger que par leurs moyens d'action : la calomnie et la délation pour le sycophante. Se qualifiant lui-même d' « empoisonnur »[1513], Fontignac le confirme dans *L'Ile de la Raison*: il confie à Blaise qu' « [il] corrompai[t] l'esprit des hommes ; [il] les rendai[t] abeuglés ; en un mot, [il] étai[t] un flattur »[1514]. Dans son autocritique, il reconnaît particulièrement la responsabilité de ses louanges pernicieuses dans la corruption du Courtisan : « du ridiculé dé [s]on maître, il y en a plus dé moitié dé [s]a façon »[1515]. L'illusion de reconnaissance et d'estime sociales rend ainsi ses destinataires méprisables : annulant leur lucidité sur leurs proches et sur leurs dérives, elle favorise l'expansion corrélative de leur narcissisme et de leurs abus. Par ce diagnostic des méfaits de la complaisance sur les puissants, Arlequin et Fontignac s'inscrivent encore dans la continuité des Cyniques antiques :

> « Diogène comparait la plupart des riches aux arbustes et aux vignes qui poussent en des lieux inaccessibles et escarpés. Les hommes ne peuvent en effet cueillir leurs fruits, que dévorent plutôt les corbeaux *[korakas]* et autres volatiles de même espèce. Ainsi les riches ne disposent pas de leurs ressources au profit de choses convenables,

---

[1510] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène X, p.113.

[1511] Voir également le jugement de Cratès selon Laërce :

> « A son avis, les gens qui fréquentent les flatteurs sont aussi dépourvus que de jeunes veaux au milieu des loups : ils s'unissent non pas à des êtres qui leur conviennent, mais à des ennemis conspirant contre eux. »

D.L., VI, 92 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 3 : « les premiers disciples », témoignage 42, p.41.

[1512] D. L., VI, 51 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 52, p.86.

[1513] MARIVAUX, *L'Ile de la raison ou les petits hommes*, in *Théâtre complet,* acte I, scène XVII, réplique de Fontignac, p.217.

[1514] *Ibidem,* réplique de Fontignac, p.217.

[1515] *Idem.*

Fontignac développe davantage cette opinion lorsqu'il s'autocritique pour corriger le Courtisan qu'il avait contribué à dévoyer :

> « Jé bous verçais, vous dis-jé. Jé bous boyais affamé dé dupéries, vous en démandiezà tout lé mondé : donnez-m'en,donnez-m'en. Jé Bous en donnais, jé vous en gonflais, j'étais à mêmé :la fiction mé fournissait mes matières : c'était lé moyen dé n'en pas manquer. »

Acte III, scène III, p.225.

> mais ils font les frais des courtisans *[kolaxi],* des débauchés, et dépensent en plaisirs honteux et futiles »[1516].

Les richesses et les honneurs ne se bornent pas à aliéner ceux qui les convoitent ; ils réifient leurs possesseurs pour les livrer à la cupidité d'un entourage véreux qui encourage leur frivolité et leur dévergondage pour mieux se repaître de leurs restes. Les rapaces que sont les courtisans et les débauchés détournent leurs proies de la morale. Pour les *kuniques,* les honneurs sociaux déshonorent donc leurs bénéficiaires. Dufresny développe aussi ce paradoxe dans son *Puits de la vérité* :

> « Lequel vaut mieux d'être estimé ou d'être estimable ? Belle question me diras-tu ! la bonne renommée n'est pas comparable au vray merite ; d'accord, mais toy qui parles, & qui peut-être ne vaut pas grand'chose, tu ne penses guerres aux moïens de devenir bon, & tu travailles sans cesse à te faire estimer tel. Tu aimes donc mieux la reputation que la vertu, tu as tort, mais qui est-ce qui n'a pas tort comme toy ?
>
> Vouloir être estimé des autres plus qu'on ne s'estime soy-même, & s'estimer soy-même plus qu'on ne vaut, ce sont deux/ défauts tres-anciens par-mi les hommes. »[1517].

Dans leur entreprise de falsification, les *kuniques* en viennent alors à considérer les richesses comme une pauvreté. Selon Stobée, Diogène « appelait de grands pauvres les gens qui héritent d'une masse importante de biens »[1518]. Une fois devenu raisonnable, Blaise abonde totalement dans son sens. Lorsque le médecin rechigne à la perspective d'abandonner ses possessions pour vivre le dénuement sur l'Ile de la Raison, il lui inspire cette réflexion caustique : « Queu pauvreté avec son bian ! c'est comme un enfant qui crie après sa poupée»[1519]. Antisthène explique le paradoxe de l'assimilation des richesses à leur contraire dans un témoignage essentiel :

> « Je vois […] plus d'un individu qui, disposant de biens immenses, se considère à ce point dans l'indigence qu'il affrontera tous les efforts, tous les dangers pour en acquérir davantage. […] Je vois encore des tyrans tellement avides de richesses qu'ils vont commettre des rapines plus sordides que celles du dernier des mendiants. [….] Eh bien, ces

[1516] STOBÉE, *W.H.*, 31b, 48 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 78, p.91.
[1517] DUFRESNY, *Le Puits de la vérité,* in *Op. Cit.,* pp.216-217.
[1518] STOBÉE, W.H., III, 10, 62 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 165, p.108.
[1519] MARIVAUX, *L'Ile de la raison,* acte II, scène II, p.218.

> gens-là, moi je les plains fort d'être accablés d'une maladie aussi pénible. Ils me font l'effet de souffrir autant qu'un riche possédant gavé de biens et pourtant jamais rassasié »[1520].

Les exemples qu'Antisthène accumule tendent à prouver que la fortune altère son possesseur, qu'elle l'appauvrit à un quadruple niveau : psychologique, mental, existentiel et moral. Agissant en hydropique[1521], l'individu qui « dispose de biens immenses » se livre à l'angoisse de sa cupidité insatiable : il sacrifie sa tranquillité spirituelle à sa logique accumulative et sa vie en perd toute qualité. L'Indigent philosophe confirme le diagnostic de l'ascète *kunique,* en campant ce type de personnage dans la première de ses feuilles satiriques :

> « Allez-vous-en proposer l'oisiveté comme un plaisir à un ambitieux, à un homme de cour ; c'est lui proposer un martyre : il faut qu'il aille, qu'il parle, qu'il agisse, qu'il s'inquiète, qu'il n'ait ni le temps de dormir ni celui de manger : il ne vit plus dès qu'on lui laisse le temps de vivre. Et cependant le misérable qu'il est, de combien de choses qui me manquent son repos serait-il assaisonné ? Il est riche, il pourrait faire bonne chère, il a des maisons de campagne, il peut s'y aller promener, il a des amis qui valent mieux que lui, et qu'il pourrait avoir chez lui quand il voudrait, il est logé comme un roi dans son Louvre, il a du vin de Champagne et de Bourgogne dans ses caves ; et tout cela ne lui sert de rien,/ son âme jeûne de tout au milieu de cette abondance de douceurs, dont elle peut jouir ; savez-vous bien pourquoi ? c'est que la folle fait pénitence des excès de cupidité où elle s'est jetée »[1522].

L'omniprésence de la non personne « il » pour renvoyer à l'ambitieux souligne l'étiolement de son âme consumée par l'ardeur de ses convoitises ; l'excès de ses désirs les rend impossibles à assouvir ; il demeure aliéné au besoin de désirer. Selon Antisthène, la même soif d'enrichissement abusif détermine les tyrans à renoncer à toute envergure morale ; le développement de leur mesquinerie conditionne leur ravalement à un ordre inférieur. Au lieu de leur permettre de briller, la quête des biens les fait ramper. Elle les rend malades à moins

---

[1520] XÉNOPHON, *Banquet,* IV, 35-37 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 1 : « Antisthène », témoignage 83, p.58.

[1521] Selon Stobée :

> « Diogène comparait les avares aux hydropiques : les uns et les autres, pour leur mal, désirent toujours plus ce dont ils sont déjà remplis, ceux-là, de l'argent, ceux-ci, de l'eau. Et leur passion s'accroît d'autant plus qu'ils se procurent davantage les objets de leur désir. »

STOBÉE, W.H.III, 10, 45 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 162, p.108.

[1522] MARIVAUX, *L'Indigent philosophe,* première feuille, in *Journaux et Œuvres diverses,* pp.277-278.

de les infantiliser comme le suggère le Blaise marivaudien. Elle les mutile de maintes manières, elle implique leur appauvrissement humain. Pour Antisthène comme pour ses épigones, les richesses sociales dépossèdent leurs détenteurs de l'essentiel : l'intégrité, la liberté, la sérénité et le bonheur.

Les *kuniques* et leurs prosélytes s'érigent alors en apologistes du dénuement extrême des mendiants et autres sans-abris. Précisons qu'ils n'exaltent nullement la gêne des paysans, des ouvriers et des serviteurs désargentés parce qu'ils ne les jugent pas assez démunis pour se trouver exclus de la dynamique sociale. Selon Diogène, l'indigence du paria authentique constitue « pour la philosophie, une aide qu'on n'apprend pas dans les livres : ce que la philosophie tente d'inculquer par des discours, la pauvreté, par les faits, contraint l'esprit à le saisir»[1523]. Dans *Les Journaux* de Marivaux, le simple nom de l'Indigent philosophe condense cette appréciation. La restriction de son pouvoir d'achat a en effet purgé ce personnage des désirs superfétatoires dont la satisfaction éphémère implique le sacrifice du repos et de la joie de vivre. La perte de ses possessions l'a soulagé : libéré de la crainte d'en être floué, il jouit de l'apathie qu'il conquiert. Sa pauvreté le transforme en « homme sans souci »[1524] ; avatar manifeste du *kunique* Cratès qui associait justement son « chénice de lupins » à son « absence de soucis »[1525]. N'ayant plus les moyens de rêver sa vie, il confie au hasard ou, comme il le dit, à la « nature »[1526] le soin de garantir sa survie. Le sort ne peut plus rien lui ôter : il se rit de ses aléas et se réjouit alors de ses moindres faveurs. « Ses besoins s'humanisent »[1527]. La pauvreté lui apprend la modération ; il retrouve la capacité de se contenter de peu. Quoique « [son] lit [soit] dur, [il] n'en souhaite pas un plus mollet ; [il] met seulement son ragoût à pouvoir y dormir la grasse matinée »[1528]. Antisthène recourait au même exemple pour illustrer les bienfaits de la pauvreté: « [il était] si content de [son] grabat que de [s']éveiller [était] toute une entreprise »[1529]. L'ascète et son avatar découvrent qu'il suffit de répondre aux besoins fondamentaux pour trouver la sérénité. La rareté de leurs plaisirs en fait le prix : « vive les plaisirs de ceux qui n'en ont guère »[1530], s'exclame l'Indigent Philosophe. Autant la profusion des biens les frappe d'insignifiance ; autant leur restriction stimule le désir et se

[1523] STOBÉE, *W.H.IV,* 32a, 11 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 211, p.113.
[1524] MARIVAUX, *Op. Cit.,* première feuille, p.281.
[1525] D. L., VI, 86 : « Et le profit, dit-il, qu'il a retiré de la philosophie c'est : Un chénice de lupins et l'absence de soucis. »
Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 3 : « Les premiers disciples », « III : Cratès », témoignage 12 p.136.
[1526] MARIVAUX, *Op. Cit.,* première feuille, p.278 : « la nature est une bonne mère ; quand la fortune abandonne ses enfants, elle ne les abandonne pas, elle. »
[1527] MARIVAUX, *Op. Cit.,* première feuille, p.278.
[1528] MARIVAUX, *Op. Cit.,* première feuille, p.278.
[1529] XÉNOPHON, *Banquet,* III, 8 ; IV, 37. Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 83 p.59.
[1530] MARIVAUX, *Op. Cit.,* première feuille, p.277.

révèle créatrice de valeur. Le dénuement développerait paradoxalement l'aptitude au bonheur. L'Indigent constate, notamment, que la pauvreté transforme en nectar les vins médiocres qu'il savoure de temps à autre. La multiplicité et le raffinement des liqueurs qu'il buvait lorsqu'il était riche avaient, en revanche, émoussé son goût et l'avaient blasé. Par son témoignage sur ses folies passées, il justifie la critique qu'adresse la Pauvreté aux « mignons de Plutus »[1531], dans la pièce de Legrand :

> « [….]
> Rien ne leur fait plaisir, pour en vouloir trop prendre ;
> Ils n'ont point d'appetit ne daignant pas l'attendre ;
> Ils mangent pour le jour & pour le lendemain. »[1532].

Si les deux personnages se rejoignent globalement dans leur apologie du dénuement ; ils se différencient ostensiblement par leur analyse de ses conséquences. L'allégorie de la Pauvreté souligne l'impact positif de la continence sur la santé physique et mentale : c'est à ses « jeûnes si fréquents » que Carion lui semble devoir sa « taille legere », sa « vivacité du corps & de l'esprit »[1533]. Les *kuniques* prônaient aussi la pauvreté par hygiène de vie. Lorsqu'il éduque les enfants de Xéniade, Diogène les purge, notamment, de tous besoins superfétatoires : non content de leur imposer une multitude de sports, il leur apprend « à se contenter d'un ordinaire frugal et à ne boire que de l'eau »[1534] pour préserver leur santé. A l'importance qu'il accorde à l'assainissement corporel s'ajoute son souci d'affûter sa pensée, à force de dénuement : « [u]ne besace, une *diploïs*[1535], un bâton, l'accompagnaient sans cesse, armes d'une sagesse qui se suffit à elle-même »[1536]. Le philosophe marivaudien semble méconnaître les avantages physiques de son indigence mais il reconnaît, en revanche, qu'« [il]l n'y avait que la pauvreté qui pût le mettre à la raison »[1537]. Cet aveu semble sincère. Ses commentaires prouvent le développement de sa lucidité : son dénuement dessille son regard sur la réalité ; il ne se laisse plus abuser par les apparences et gagne en authenticité dans ses rapports avec autrui et avec lui-même. N'ayant plus rien, seul son être profond est susceptible de motiver l'intérêt. Lorsqu'il le croira irrémédiablement ruiné, le Comte du Guéret proposera également au Dissipateur la consolation de cet avantage singulier: « Grâce à

[1531] LEGRAND, *Plutus,* acte I, scène VI, réplique de l'allégorie de la Pauvreté, p.13.
[1532] *Idem.*
[1533] LEGRAND, *Op. Cit.,* réplique de l'allégorie de la Pauvreté, p.13.
[1534] D. L., VI, 31 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 20, p.77.
[1535] Selon Léonce Paquet, « [i]l s'agit de la bure grossière que les pauvres et des philosophes comme les Cyniques avaient coutume de porter pliée en double (*diploïs*), par souci de simplicité et d'économie. »
Voir PAQUET, *Op. Cit.,* note 160, p.129.
[1536] *Anthologie Palatine,* VII, 65 ; cité par PAQUET, témoignage 131, p.104.
[1537] MARIVAUX, *Op. Cit.,* première feuille, p.274.

[sa] misère, / Chacun à [son] égard va devenir sincère »[1538]. Inscrivant ses victimes à la marge de la société, la pauvreté évalue l'envergure morale de ses membres. Mais elle libère aussi l'Indigent marivaudien de la contrainte de complaire à ceux qu'il méprise[1539]et limite, de la sorte, son entraînement au mal. A ce niveau aussi, notre philosophe adhère à l'opinion de Diogène pour qui « la pauvreté est une vertu naturelle »[1540] :

> « [P]our moi qui n'ai pas le sol, l'inutilité de me laisser tenter m'est démontrée ; je brise avec la tentation, et je me dévoue à la continence par force ; de là, je tâche de m'y dévouer par vertu ; et ainsi, de main en main, et pour ainsi dire par cascade, j'arrive à traiter cet article-là assez chrétiennement ; on appelle cela faire son salut cahin-caha, et fournir sa carrière en boiteux »[1541].

L'indigence réforme l'éthique du mendiant. Il ne devient pas profondément meilleur mais renonce à la corruption par pragmatisme. La conscience d'avoir perdu sa valeur sociale avec ses moyens financiers entrave ses velléités de manigance. Le personnage est alors imperceptiblement conduit à explorer une nouvelle modalité d'être-au-monde. Il anoblit son obligation de modérer ses désirs lorsqu'il l'assume et la légitime en lui trouvant un nouveau mobile : la vertu. Mauvaise foi ? Je ne pense pas. L'Indigent philosophe incarne la clairvoyance. En sonnant le glas de la folie, la pauvreté assure le triomphe de la raison qui favorise à son tour le perfectionnement moral.

Par la sérénité, le bonheur, la liberté, la lucidité et le progrès éthique qu'elle favorise, la pauvreté induit donc l'enrichissement intérieur. Les *kuniques* et leurs imitateurs considèrent que cette richesse est la seule à valoir la peine d'être convoitée. Antisthène le décrète sentencieusement : « les hommes ont dans leurs âmes, et non dans leurs maisons, la richesse et la pauvreté »[1542]. Pour les Cyniques antiques, la valeur des êtres ne dépend pas de leurs avantages sociaux mais de leur envergure spirituelle et psychologique. Ingénument lucide, leur avatar Angélique se fait l'écho de cette inversion cruciale dans *L'Épreuve.* Au début de la pièce, elle accepte les joailleries de Lucidor mais elle lui explique d'emblée qu' « il ne [lui] fallait point de bijoux ; c'est [son] amitié qui est le véritable »[1543]. La jeune fille est véritablement sincère dans sa protestation puisqu'elle lui rend ses cadeaux dès qu'elle

[1538] DESTOUCHES, *Le Dissipateur ou l'Honnête friponne,* acte V, scène XIII, p.133.
[1539] MARIVAUX, *Op. Cit.,* première feuille, p.278 : « quand je vois passer un coquin que je connais, je le méprise, sans avoir la peine maudite de lui faire encore des compliments, et de le traiter comme un homme estimable, comme je ferais si j'étais dans le monde. »
[1540] STOBÉE, *W.H. IV,* 32a, 19 ; cite par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 213, p.113.
[1541] MARIVAUX, *Op. Cit.,* première feuille, p.282.
[1542] XÉNOPHON, *Banquet,* IV, 35 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 83 p.58.
[1543] MARIVAUX, *L'Epreuve,* scène VIII, p.499.

découvre que c'est pour Frontin qu'il demandait sa main. Marivaux semble, en fait, avoir voulu ériger ses Angélique en archétype du désintéressement. Lorsque Lisette apprend à la jouvencelle de *La Mère confidente* que Dorante qu'elle aime est « sans bien », elle réagit d'une manière comparable à celle de son avatar de *L'Epreuve* : « Ah je respire. N'est-ce que cela ? Explique-toi donc mieux, Lisette : ce n'est pas un défaut, c'est un malheur ; je le regarde comme une bagatelle, moi.»[1544]. L'héroïne de *La Mère confidente* s'affirme ravie d'enrichir Dorante ; « plus il |lui devrait, plus il [lui]serait cher »[1545]. Elle annonce, à cet égard aussi, l'attitude de son double dans *L'Épreuve* : « naturellement [Angélique] n'aime pas l'argent ; [elle] aimerai[t] mieux en donner que d'en prendre »[1546]. Les bijoux lui avaient semblé témoigner l'amour de Lucidor et sa volonté d'engagement. L'intrigue de *L'Epreuve* prouve qu'Angélique ne s'intéresse pas à l'importance concrète des biens mais seulement à leur valeur symbolique. Les actes de la jeune fille se conforment à ses convictions intimes ; les autres personnages tendent des pièges à son intégrité en pure perte ; elle demeure inaccessible à la séduction. Ce n'est pas simplement par galanterie amoureuse que Lucidor finit alors par se jeter à ses genoux à la fin de la pièce[1547] ; le désintéressement authentique de l'héroïne motive sa conscience de son infériorité ; il s'écrase, psychologiquement atterré par son caractère incorruptible. C'est ainsi qu'Angélique confirme parfaitement, en un sens, la réflexion qu'inspire l'ascète de Sinope à Ausone : « La richesse dépend de l'esprit [….] et non l'esprit de la richesse : Crésus désire tout posséder, Diogène ne désire rien. »[1548]. Non que l'ascète soit totalement imperméable aux plaisirs de la vie et se borne à jauger l'agitation des fourmis humaines du haut de son indifférence souveraine ! Il accordait, au contraire, une importance cruciale à la joie et ne dédaignait pas, à l'occasion, les faveurs gracieuses et enviées de célèbres hétaïres ! Si Diogène se distingue décisivement de Crésus, c'est par sa manière de désirer et par sa résistance à l'emprise des désirs. Le roi désire avoir ; il réifie ses proies et est aliéné en retour par son besoin de désirer. L'ascète, en revanche, désire être : sa maîtrise de ses envies et son acceptation de l'insatisfaction sauvegardent son indépendance vitale. Aucun de ses désirs ne se transmue en obsession parce que, pour lui, l'être prévaut sur l'avoir et ne dépend en aucun cas de lui. Les deux Angélique marivaudiennes rejoignent Diogène dans sa révolte contre l'empire des choses et de la chosification. : au lieu de

[1544] MARIVAUX, *La Mère confidente,* comédie en trois actes représentée pour la première fois le lundi 9 mai 1735, in *Théâtre complet,* acte I, scène II, p.416.
[1545] *Idem.*
[1546] MARIVAUX, *L'Epreuve,* scène XVI, p.502.
[1547] MARIVAUX, *Op. Cit.,* scène XXI, indication scénique, p.505 : « se mettant tout à fait à genoux ». L'adjonction de l'adverbe « tout à fait » souligne que le geste de Lucidor manifeste son renoncement à la duplicité et sa conscience de la supériorité d'Angélique.
[1548] AUSONE, *Sur un petit héritage,* 11-12 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 144, p.105.

compromettre l'intégrité de leurs êtres en concevant leurs mariages comme des transactions à réussir, elles se rebellent et prouvent leur dignité humaine.

Si les *kuniques* et leurs prosélytes considèrent que la vraie richesse est celle du cœur, ils estiment aussi que la noblesse authentique dépend de la valeur personnelle, et non de la naissance ou de la puissance. Diogène n'hésite pas à dénoncer la mesquinerie de certains gestes d'Alexandre :

> « Le roi Alexandre envoya, un jour, à Diogène, le philosophe cynique, une écuelle remplie d'os. En la recevant, Diogène eut ce mot : 'C'est bien une nourriture de chien [cynique], mais pas du tout un cadeau royal. »[1549].

Pour l'ascète *kunique,* l'acte dénude l'être profond: si le présent d'Alexandre n'est pas royal, c'est parce que celui-ci n'est pas digne de sa royauté. La supériorité authentique n'est ni innée, ni due ; elle se mérite par un travail incessant sur soi ; elle est le fruit d'un apprentissage qui conduit au dépassement de ses défaillances intimes. Lorsque Diogène s'apprête à être vendu au marché des esclaves, il se propose de guider son acheteur dans ce périple suprême :

> « Quelques-uns des vendeurs lui demandaient d'un ton gamin : 'Que sais-tu faire ?' –'Diriger des hommes', leur répondit-il, voulant signifier par là qu'il saurait procurer à leurs âmes la liberté, et une noblesse vraiment royale. »[1550].

Selon son témoin, l'ascète insinue la primauté de la royauté authentique sur la royauté usurpée, fruit du hasard ou des conventions sociales. La première ne dépend nullement de la position hiérarchique mais de la qualité de l'âme qui s'évalue proportionnellement à son degré d'indépendance, de lucidité et d'imperturbabilité par les aléas du sort. Diogène en offre l'illustration éclatante : il affirme sa liberté au moment même où la conjoncture la nie ; il transcende sa condition d'esclave par la mission qu'il s'attribue ; il prouve sa noblesse par sa dérision de l'humiliation. Autant Alexandre s'avère méprisable dans son exercice du pouvoir ; autant l'ascète se révèle honorable dans son abaissement.

Les personnages lucides du *Prince travesti* ne rejoignent pas systématiquement les *kuniques* dans leur association de la supériorité sociale à l'infériorité morale mais ils adhèrent à leur conviction que la véritable noblesse est intérieure. Hortense le déclare à la Princesse dès la scène d'exposition :

---

[1549] *Florileg. Monacense,* 155=Mein., IV, 278 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 48, p.84.

[1550] PHILON, *Tout homme honnête….,* 123-124 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 119, p.100.

> « Madame, il vous faut un prince ou un homme qui mérite de l'être, c'est la même chose [….]. Jeune, aimable, vaillant, généreux et sage, Madame, avec cela, fût-il né dans une chaumière, sa naissance est royale, et voilà mon prince ; je vous défie d'en trouver un meilleur. Croyez-moi, je parle quelquefois sérieusement ; vous et moi nous restons seules de la famille de nos maîtres ; donnez à vos sujets un souverain vertueux ; ils se consoleront avec sa vertu du défaut de sa naissance. »[1551].

Hortense subvertit l'opinion commune en affirmant la primauté du mérite sur la naissance. Elle critique implicitement la monarchie de droit divin et incite à réformer la conception de la royauté, au nom du bien public. Tout au long de la scène, elle égrène le leitmotiv des qualités essentielles qu'un souverain vertueux doit réunir ; ses redondances[1552] traduisent l'importance qu'elle accorde à la vaillance, à la générosité et à la sagesse. L'intrigue de la pièce prouve que Lélio est amplement doté de ces aptitudes sur lesquels se fondait partiellement aussi l'envergure morale des *kuniques.* Si la vaillance des Cyniques antiques se révèle par la dignité avec laquelle ils endurent toute épreuve[1553], celle du personnage marivaudien est notamment dévoilée par le courage avec lequel il avait volé à la rescousse d'Hortense qu'avaient assaillie les voleurs dans l'avant-comédie[1554]. Sa magnanimité manifeste, par ailleurs, sa générosité. Lorsque le ministre scélérat se retrouve à sa merci et lui demande son aide pour apaiser la colère de la Princesse, Lélio s'engage à le « sauver s'[il le] peu[t] », Frédéric lui « fait du tort ; mais l'honnête homme n'est pas méchant, et [il] ne saurai[t] refuser [s]a pitié aux opprobres dont [le] couvre [son] caractère »[1555]. La réaction de Lélio atteste son envergure morale. Au

[1551] MARIVAUX, *Le Prince travesti,* in *Op. Cit.,* acte I, scène II, p.131.

[1552] Dans la scène II de l'acte I, Hortense exprime à deux reprises les qualités de Lélio : « jeune, aimable, vaillant, généreux et sage ». Si la répétition des deux premiers qualificatifs s'expliquerait par la volonté de tourner gentiment en dérision l'idéalisme amoureux de la princesse, la redondance des trois autres souligne l'importance réelle que leur accorde leur émettrice. Hortense le dit elle-même dans la tirade que nous avons citée plus haut : elle « parle quelquefois sérieusement » et c'est très sérieusement qu'elle estime ces vertus nécessaires aux monarques.

[1553] Selon Stobée, « [é]tant de nouveau tombé dans des calamités diverses, Diogène s'écria : 'Tu fais bien, ô Fortune, de me défendre virilement !'. Dans de telles circonstances, il allait même jusqu'à déclamer en turlutant. »
Voir STOBÉE, *W. H.I,* 8, 21 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 217, p.114.

[1554] Cet incident est évoqué au moins à trois reprises dans la pièce : dans la tirade d'Hortense de la scène II de l'acte I, le monologue de Lélio à la scène V de l'acte I et le dialogue de Lélio et d'Hortense à la scène VI du même acte.

[1555] MARIVAUX, *Le Prince travesti,* acte II, scène XIII, p.148.
Il est intéressant de noter qu'Hortense rejoint Lélio dans son analyse des méfaits de la scélératesse de Frédéric. Pour elle comme pour le Prince travesti, le ministre est avant tout sa propre victime. Cf. *Ibidem,* acte III, scène VII, tirade d'Hortense, p.151 :

> « Allez, Frédéric, je ne vous demande plus rien ; vous êtes trop méchant pour être à craindre ; votre méchanceté vous met hors d'état de nuire à d'autres qu'à vous-même ; à l'égard de Lélio, sa destinée, non plus que la mienne, ne relèvera jamais de

lieu de s'abaisser en saisissant l'occasion d'une vengeance facile, il demeure fidèle à son idéal d'honnêteté et confronte d'autant mieux son adversaire à la conscience de sa mesquinerie. Cette attitude qui dévoile la sagesse sublime de ce nouvel Auguste l'inscrit aussi dans la continuité *kunique* :

> « Quel grand homme que cet Antisthène, [s'exclamait Gégoire de Nazianze] ! Frappé en pleine figure par un de ces voyous imprudents, il se contente en retour de tracer sur son front le nom de son agresseur comme sur une statue le nom de l'artiste –de façon probablement à accuser l'autre de manière plus cuisante. »[1556].

En éclairant les secrètes affinités du Cynisme antique avec le christianisme, l'anecdote rapportée illustre le mépris d'Antisthène pour la loi du talion. Le sage s'élève au-dessus de la logique de l'agression physique pour lui préférer un acte faussement inoffensif : en traçant le nom de son agresseur sur son front, il se fait le miroir de son indignité et l'oblige à en prendre conscience. Plutôt que de s'abandonner à ses pulsions vengeresses, Antisthène choisit ainsi de croire en la réforme possible de son assaillant. Les philosophes *kuniques* et leur continuateur marivaudien se révèlent donc des princes travestis. Leur apparence ne paye pas de mine pour ceux qui se bornent à voir avec leurs yeux mais leur âme est noble : les actions qu'elle leur inspire prouvent leur authenticité dans la vaillance, la générosité et la sagesse. A ce niveau aussi, Arlequin ne s'était donc pas trompé dans son jugement sur Lélio : « personne n'a si bon cœur que [lui], et […] c'est là la marque d'un prince. »[1557].

Autant le *kunisme* innervait les œuvres de Dufresny et de Delisle, autant il s'avère exercer une influence décisive sur la pensée de Marivaux. Si les premiers s'intéressaient surtout à la pédagogie des Cyniques antiques et à leur approche critique des conditionnements mentaux et amoraux, Marivaux explore plus systématiquement les finalités de leur philosophie. Qu'ils aient nom Angélique, Lélio, Arlequin ou Blaise, nombreux sont ses personnages qui critiquent la représentation cynique de la réussite sociale pour prôner la réhabilitation des valeurs humanistes : contempteurs des biens solvables, ils exaltent les qualités de l'âme et de l'esprit pour guider les hommes dans la conquête de leur dignité et de leur envergure intimes. Sans doute faudrait-il donc leur réserver une place dans la pléthore des « hommes les plus nobles » que Diogène définissait comme « [c]eux qui méprisent la richesse, la gloire, le plaisir et la vie, et qui dominent par ailleurs leurs contraires, la pauvreté,

---

la lâcheté de vos pareils. »

[1556] Grégoire de NAZIANZE, *Contre Julien,* I ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* anecdote 87, p.61.

[1557] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, p.134.

l'obscurité, la peine et la mort »[1558]. Mais, avant de le faire, il ne serait peut-être pas inutile d'étudier leurs évolutions éventuelles. Evaluer la constance de leurs convictions et la conformité de leurs actes avec leurs discours permettrait de savoir si, pour Marivaux, la restauration du Cynisme antique est possible et souhaitable au XVIII^e siècle.

## 2. Le cynisme des personnages kuniques

> ***« Certains hommes, disait Diogène, ont le mot juste, mais ils ne savent pas s'écouter eux-mêmes, pas plus que la lyre ne sait percevoir les beaux sons qu'elle émet »[1559].***

Pour déterminer si ce commentaire d'une crudité lucide s'applique aux défenseurs marivaudieux du *kunisme,* il faudrait évaluer l'efficacité de leur procès social. Au-delà de leurs déclarations de principe, ces personnages ont-ils vraiment le courage de leurs opinions ? L'étude de leurs évolutions dans les pièces où ils apparaissent permettrait d'envisager le sens de leur interaction avec leur entourage cynique. Il s'agirait d'établir si ces avatars *kuniques* parviennent à réformer l'éthique des autres ou s'ils finissent eux-mêmes par se corrompre peu ou prou. Les mobiles de la réussite ou de l'échec éventuel de la cure entreprise ne sont évidemment pas anodins. Ils éclairent d'autant mieux la posture de Marivaux par rapport au Cynisme antique. Si la comédie a bien pour fonction de corriger les mœurs des spectateurs, le dramaturge lui assigne-il, en ultime analyse, la mission de présenter la morale *kunique* comme une alternative viable à l'éthique cynique ?

Quand bien même la réponse à cette question varie en fonction de la pièce considérée, de nombreux facteurs tendent à minimiser l'impact du *kunisme* sur les personnages authentiques marivaudiens. Ils ont beau adhérer aux critiques sociales entreprises par les Cyniques antiques ; ils se distinguent de leurs modèles par leur manière de critiquer et donc, par leur posture par rapport à l'objet de leur critique.

Nous avons vu notamment que, dans *La Double Inconstance,* Arlequin manifestait son *kunisme* par la satire du déshonneur moral des Grands. Victime du Prince qui lui a dérobé Silvia, il laisse libre cours à la colère que lui inspire cet acte inique devant Trivelin[1560]. Sa rage se modère, toutefois, dès qu'il se retrouve en présence du Souverain :

---

[1558] STOBÉE, W.H.IV, 29a, 19 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 205, p.112.
[1559] STOBÉE, W.H.III, 23, 10 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* cha »pitre 2 : « Diogène », témoignage 98, p.94.
[1560] Voir MARIVAUX, *La Double Inconstance,* acte I, scène IV, p.110.

> ARLEQUIN : « […] Vous voilà donc, Monsieur le babillard, qui allez dire partout que la maîtresse des gens est belle ; ce qui fait qu'on m'a escamoté la mienne !
>
> [….]
>
> LE PRINCE : Calmez-vous, je vous prie, Arlequin. Le Prince m'a donné ordre de vous entretenir.
>
> ARLEQUIN : Parlez, il vous est libre ; mais je n'ai pas ordre de vous écouter, moi.
>
> LE PRINCE : Eh bien ! prends un esprit plus doux, connais-moi, puisqu'il le faut : c'est ton Prince lui-même qui te parle, et non pas un officier du palais, comme tu l'as cru jusqu'ici aussi bien que Silvia.
>
> [….]
>
> ARLEQUIN : Excusez, Monseigneur, c'est donc moi qui suis un sot d'avoir été un impertinent avec vous.
>
> LE PRINCE : Je te pardonne volontiers. »[1561].

Le revirement d'Arlequin me paraît spectaculaire. Dès que le Prince lui dévoile son identité véritable, il renonce à son insolence révoltée pour s'écraser psychologiquement devant sa puissance. La réaction d'Arlequin prouve sa peur. Il ne s'estime pas capable d'engager un affrontement direct avec son Souverain. Les Cyniques antiques n'avaient certes pas de ces réticences ! Un témoignage de Laërce le prouve :

> « Le Stoïcien Denys raconte qu'après Chéronée, Diogène fut fait prisonnier et traîné devant Philippe qui s'informa de son identité ; Diogène lui répondit :'J'espionne ton insatiabilité.' Le roi, ravi de cette réponse, le relâcha."[1562].

Bien qu'en position de faiblesse, l'ascète demeure imperméable à la crainte. Au lieu de recourir à la flagornerie, il se pose en juge par rapport à Philippe de Macédoine. Sa verdeur discursive inaliénable exprime son mépris pour la frénésie conquérante de son destinataire, autant que pour le risque de mort qu'il encourt. Dans sa remise en cause de sa spoliation, Arlequin use, en revanche, du registre de la plainte, et non de celui du réquisitoire. Ses critiques les plus directes demeurent biaisées : « vous êtes mon Prince, et je vous aime bien ; mais je suis votre sujet, et cela mérite quelque chose »[1563], déclare-t-il par exemple au Monarque. Il reste allusif dans la revendication de ses droits ; même s'il en affirme

[1561] MARIVAUX, *Ibidem,* acte III, scène V, p.126.
[1562] D.L., VI, 43 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 39, p.83.
[1563] *Idem,* p.127.

l'existence, il les reconnaît implicitement comme inférieurs à ceux du Prince. Il ne remet nullement en cause la hiérarchie sociale et se révèle même disposé au compromis à la fin de la scène. Il apparaît ainsi dépourvu de la hauteur caustique diogénienne comme du courage de ses opinions notamment parce qu' « est esclave sans le savoir, celui qui craint les autres »[1564].

Les *kuniques* représentés dans *La Double Inconstance* ne sauraient rivaliser ni avec l'indépendance de leurs modèles, ni avec leur refus de la compromission. Sans compter que leur alacrité discursive reste singulièrement civilisée par rapport à la brutalité caustique *kunique,* elle se réduit d'elle-même progressivement au fur et à mesure qu'Arlequin et Silvia sont amenés à goûter une nouvelle façon d'envisager le monde. Leurs actes vont alors peu à peu entrer en contradiction avec leurs principes. Ainsi, quand bien même Arlequin couvre de ses sarcasmes les lettres de noblesse que lui apporte le Seigneur en raison, en particulier, des abus de pouvoir que leur possession légitime, il finit par les accepter ! Un sophisme de son interlocuteur a raison de ses réticences *kuniques* :

> ARLEQUIN : « [….] voyez-vous, je suis le meilleur enfant du monde, je ne fais de mal à personne ; mais quand je voudrais nuire, je n'en ai pas le pouvoir. Eh bien ! si j'avais ce pouvoir, si j'étais noble, diable emporte si je voudrais gager d'être toujours brave homme : je ferai parfois comme le gentilhomme de chez nous, qui n'épargne pas les coups de bâton à cause qu'on n'oserait pas les lui rendre.
>
> LE SEIGNEUR : Et si on vous donnait ces coups de bâton, ne souhaiteriez-vous pas être en état d'en rendre ?
>
> ARLEQUIN : Pour cela, je voudrais payer cette dette-là sur-le-champ.
>
> LE SEIGNEUR : Oh ! comme les hommes sont quelquefois méchants, mettez-vous en état de faire du mal, seulement afin qu'on n'ose pas vous en faire, et pour cet effet prenez vos lettres de noblesse.
>
> ARLEQUIN *prend les lettres* : Têtubleu ! vous avez raison, je ne suis qu'une bête. Allons, me voilà noble »[1565].

A l'insu d'Arlequin, un abyme se creuse sous ses pas. Accepter les lettres de noblesse revient à avaliser la logique de l'intimidation par le pouvoir social. Le Seigneur exploite habilement la psychologie d'Arlequin qui conjugue la peur de la nuisance[1566] aux désirs primaires de

[1564] STOBÉE, *W.H.,* III, 8, 14 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 1 : « Antisthène », témoignage 85, p.60.
[1565] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte III, scène IV, p.125.
[1566] La fin de la scène le prouve ; Arlequin n'a rien d'un héros. Lorsque le Seigneur lui expose les devoirs liés à son anoblissement, il se révolte contre l'obligation de laver les affronts subis dans le sang : « Que la tâche y reste ! Vous parlez du sang comme si c'était de l'eau de rivière. Je vous rends votre paquet de noblesse ; mon honneur n'est pas fait pour être noble ; il est trop raisonnable pour cela. » Pour être plus raisonnable, sa critique

revanche. Il le détermine à se faire oppresseur pour ne pas risquer d'être opprimé. Arlequin n'a pas une conscience claire de son entraînement au mal. La casuistique du Seigneur le disculpe à ses propres yeux. En invoquant la nécessité de se protéger pour légitimer l'acceptation de la noblesse et du pouvoir qu'elle confère, ce dernier maquille ses abus ultérieurs inévitables tout en les excusant par anticipation. Le Seigneur soumet à son seul jugement l'évaluation des torts qu'il pourrait subir et justifie ainsi l'instauration d'une logique tribale : un noble qui se sent agressé est en droit de se venger ! Un alibi pernicieux est procuré à la mauvaise foi d'Arlequin : le fait de se concevoir comme une victime sauvegarde la bonne conscience de tout agresseur ; la raison du plus fort reste encore et toujours la meilleure. Bien qu'il sache que le pouvoir est corrupteur, Arlequin accepte d'autant mieux de devenir noble qu'il est persuadé de pouvoir faire exception, en résistant à la tentation de la violence gratuite. Le Seigneur tire partie de son illusion de supériorité morale pour le duper. Ses raisonnements spécieux sèment la confusion dans son esprit. Dans *L'Ile de la Raison,* Blaise n'avait vu que trop juste lorsqu'il avait renoncé à discuter avec le Philosophe pour le corriger : sa « peur qu'il ne [le] gâte »[1567] le sauve du sort d'Arlequin. Lorsque, dans sa réplique ultime, ce dernier renie sa bestialité pour mieux affirmer sa noblesse, il métaphorise à merveille le renoncement à la nature *kunique* qu'implique sa séduction sociale. En usant du langage comme d' « un lacet enduit de miel »[1568], cet autre « marchand de çarvelle »[1569] qu'est le Seigneur n'a que trop magistralement contribué à brouiller ses repères moraux.

Dans *La Double Inconstance,* la progression éthique de Silvia est comparable à celle d'Arlequin. Au début de la pièce, elle commence aussi par défendre des valeurs authentiques. Ses plaidoyers vibrants en faveur de « la fidélité », de « la probité » et de « la bonne foi » manifestent sa noblesse intérieure et interloquent son entourage cynique : « c'est tout comme si [elle] leur parlai[t] grec [ !] » ; « [n]e valoir rien, tromper son prochain, lui manquer de parole, être fourbe et mensonger ; voilà le devoir des grandes personnes de ce maudit endroit-ci. »[1570]. Elle ne tarde toutefois pas à se conformer à l'exemple même qu'elle réprouve. Au fil de l'intrigue sa profession de foi *kunique* se voit graduellement remise en cause par son comportement cynique à son insu. Si Arlequin se laisse égarer par les mirages du pouvoir,

---

de la conception nobiliaire de l'honneur révèle la mesquinerie de ses préoccupations. Il ne rejette pas le pouvoir que lui procure sa noblesse mais entend avant tout préserver sa vie de tous dangers. Il se montre soucieux de ne jouir que des avantages de son rang ; il en proscrit les inconvénients. Son marchandage avec le Seigneur l'amène ainsi à jouir d'une noblesse sans risque, mais aussi sans grandeur.
Voir *Idem,* p.126.

[1567] MARIVAUX, *L'Ile de la raison,* acte III, scène IV, p.126.

[1568] D.L. , VI, 51. Cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 54, p.86.

[1569] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte III, scène IV, p.126.

[1570] MARIVAUX, *La Double Inconstance,* acte II, scène I, tirade de Silvia, p.115.

Silvia ne résiste guère à l'attrait des richesses. Lorsque Flaminia l'encourage notamment à essayer les vêtements offerts par le monarque, elle lui répond qu' « [elle] ne veu[t] point de tous ces habits-là ; car le Prince [la] veut en troc, et jamais [ils] ne finiron[t] ce marché-là »[1571]. Sa lucidité sur le caractère aliénant de ces dons ne l'empêche cependant pas de les accepter. Flaminia n'a pas même eu besoin de véritable stratagème pour la persuader ; Silvia se contente de l'assurance que son acceptation des présents princiers ne lui soit pas reprochée. A partir du moment où aucun jugement impartial ne la confronte à la conscience de sa vénalité, elle peut continuer à se considérer comme intègre ; peu importe qu'elle ne le soit plus réellement. Le décalage entre Silvia et les Cyniques antiques se creuse à partir du second acte : son comportement y dément décisivement son mépris allégué pour les richesses autant que ses prétentions à l'indépendance.

Par delà ses professions de foi retentissantes, l'authenticité dans le *kunisme* d'Arlequin est remise en cause bien avant. Si Silvia se laisse envoûter par son désir de luxe, son premier amant révèle son aliénation à ses besoins primaires dès sa première entrée sur scène. Trivelin découvre sa gourmandise[1572], Flaminia l'exploite pour décupler sa sympathie[1573] et Marivaux ne cesse d'y faire allusion à divers moments de la pièce[1574]. Fondant le comique d'Arlequin, cette spécificité définit son caractère et limite son rapprochement avec les Cyniques antiques. Diogène considérait « le ventre, [comme] la Charybde [qui] / engouffre l'existence »[1575]. Il se moquait constamment du rhéteur obèse Anaximène[1576] et s'acharnait dans le culte de la frugalité[1577] parce que le pire des asservissements lui semblait être celui que l'on s'inflige à soi-même. Une anecdote relative à Cratès éclaire la posture diogénienne sur ce sujet :

---

[1571] MARIVAUX, *Ibidem,* acte II, scène IV, p.117.
[1572] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène IV, p.111.
[1573] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène XIII, p.115 et acte II, scène III, p.118.
[1574] En plus des scènes citées dans les deux notes infrapaginales précédentes, voir le divertissement qui clôt l'acte I à la page 115 ; l'acte II, scène I, p.115 ; l'acte II, scène III, p.118 ; l'acte II, scène IX, p.120 ; l'acte II, scène XI, p. 122 et l'acte III, scène II, pp.123-124.
[1575] D.L., VI, 51 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 54, pp.86-87.
[1576] Voir, en particulier, le témoignage de Maximus :

> « Apercevant les domestiques d'Anaximène en train de véhiculer un imposant mobilier, Diogène leur demanda à qui appartenaient ces objets : 'Anaximène', répondirent-ils. 'N'a-t-il donc pas honte, reprit Diogène, de posséder tant de choses et de ne se pas posséder lui-même ?' »

MAXIMUS, *Des richesses et de la pauvreté,* 758 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 70, p.90.
[1577] Voir, par exemple, ce témoignage :

> « Voyant un jour un petit garçon boire dans ses mains, il jeta son gobelet hors de sa besace en s'écriant : 'Un gamin m'a dépassé en frugalité !' Il se débarrassa aussi de son écuelle quand il vit pareillement un enfant qui avait cassé son plat prendre ses lentilles dans le creux d'un morceau de pain. »

D. L., VI, 37 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 26, p.79.

> « Cratès aperçut un jour un jeune athlète qui avait secrètement engraissé de vin, de viandes et d'exercices son corps éclatant de santé. Misérable ! lui dit Cratès, vas-tu donc cesser de dresser / contre toi-même cette forte prison ?' »[1578].

Paradoxalement l'athlète cumulerait le rôle de forçat et celui de geôlier. Filant la métaphore carcérale, le philosophe insiste sur sa responsabilité dans l'aliénation qu'implique le culte de son apparence. Pour les Cyniques antiques, l'emprise des appétits enlise l'âme dans le corps. Le prisonnier de lui-même ne peut qu'être celui des autres ; il ne se domine pas et ne peut donc qu'être dominé. La personnalité et l'évolution d'Arlequin dans *La Double Inconstance* avalisent ce jugement. Il apparaît captif de sa gourmandise qui parasite jusqu'à son discours ; même lorsqu'il ne fait pas bombance, le champ lexical culinaire ne cesse de parcourir ses répliques[1579]. Le besoin de consommation le consume. Le divertissement qui clôt l'acte I exalte l'intensité de sa passion : se révélant comme sa véritable maîtresse, la nourriture s'y pare des attributs d'une redoutable sirène qui ne le séduit que pour mieux le dévoyer[1580]. L'intrigue confirme que la gloutonnerie d'Arlequin l'égare. Pendant qu' « il dîne encore »[1581] dans les coulisses, Flaminia en profite pour creuser la distance entre Silvia et lui. Arlequin ne peut pas contrôler l'action parce qu'il ne peut pas se contrôler lui-même. Il n'est pas anodin de voir Silvia invoquer son inclination « au vin et à la gourmandise »[1582] comme prétexte à son

---

[1578] ANTONIUS ET MAXIMUS, *De l'incontinence ;* cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 3 : « les premiers disciples » : III. Cratès, témoignage 39, pp.140-141.

[1579] Voir la scène IV de l'acte I, réplique d'Arlequin p.111 : « […] Le cœur de Silvia est un *morceau* encore plus *friand* que tout cela.» ; la scène IV de l'acte I, aparté d'Arlequin p.111 : « Je gage que voilà une éveillée qui vient pour m'*affriander* d'elle » ; la scène VII de l'acte II, réplique d'Arlequin p.119 : « Comment ! être exilé, ce n'est donc point vous faire d'autre mal que de vous envoyer *manger* votre bien chez vous. ».

[1580] Notons que ce Divertissement chanté par le traiteur n'est pas reproduit dans toutes les éditions de *La Double Inconstance.* En voici le texte tel que le retranscrit Bernard Dort à la note 9 p.115 des Editions du Seuil :

> « Par le fumet de ces chapons,
> Par ces gigots, par ma poularde,
> Par la liqueur de ces flacons,
> Par nos ragoûts à la moutarde,
> Par la vertu de ces jambons,
> Je te conjure, âme gourmande,
> De venir avaler la viande
> Que dévorent tes yeux gloutons.
> Ami, tu ne peux plus attendre,
> Viens, ce rôt a charmé ton cœur,
> Je reconnais à ton air tendre (bis)
> L'excès de ta friande ardeur.
> Suis-nous, il est temps de te rendre.
> Viens goûter la douceur
> De gruger ton vainqueur.
> Il est temps de te rendre.
> […] »

[1581] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte II, scène I, réplique de Flaminia p.115.

[1582] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte II, scène XI, tirade de Silvia p.122.

désamour. Leur emprise sur son amant champêtre favorise effectivement le processus de décristallisation, en dévoilant le caractère illusoire de sa perfection. Arlequin n'a pas l'envergure des valeurs *kuniques* qu'il professe.

Marivaux se moque de sa prétention à s'ériger en faiseur de remontrances mais il démasque aussi, par son biais, l'arrogance et l'idéalisme des philosophes *kuniques.* Ces derniers considéraient la conquête de l'indépendance absolue comme possible ; ils s'estimaient capables de faire fi de tous désirs, voire de tous besoins. Diogène n'hésitait pas à accuser « Socrate lui-même [de mener] une vie de mollesse : il s'enfermait dans une bonne maisonnette, un petit lit et des pantoufles élégantes qu'il portait de temps à autre »[1583]. Non sans mépris, il « qualifiait de triples esclaves les gens qui se laissent vaincre par la gourmandise, le sexe et le sommeil »[1584]. Comme en guise de réplique, trois Arlequin marivaudiens incarneront l'impossible réalisation du rêve d'affranchissement total caressé par les *kuniques.* Nous connaissons déjà le talon d'Achille du sage de *La Double Inconstance* : fruit d'une collision probable entre son idéologie *kunique* et sa nature de *tipo fisso,* sa gourmandise manifeste son humanité. Dans *Le Prince travesti,* Arlequin a beau symboliser une forme d'intégrité, « le sexe » finit par le piéger : en le séduisant, Lisette le corrompt. La bergère Silvia en fait de même avec le personnage éponyme d'*Arlequin poli par l'Amour* : la passion qu'elle lui inspire lui inculque la duplicité avec la pensée[1585]. Il y perd l'innocence hébétée que préservait le naturalisme *kunique* de son existence primitive : alternant avec ses pauses goûters[1586], ses siestes[1587] y figuraient son assoupissement intérieur. Ce dernier Arlequin condense, ainsi, parfaitement la triple aliénation dénoncée par Diogène. Mais son évolution dans la pièce prouve le leurre d'un dépassement absolu des besoins : il ne s'était libéré des jougs de la gourmandise et du sommeil que pour mieux se livrer à l'emprise du sexe. Tombant de Charybde en Scylla, il démontre donc à son insu ce qu'Alceste découvre au terme de son périple initiatique : « c'est à tort que sages on nous nomme, [….] dans tous les cœurs il est

[1583] ÉLIEN, *Histoire variée,* IV, 11 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 186, p.110.
[1584] *Gnomol. Vat.,* 195 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 209, p.113.
[1585] MARIVAUX, *Arlequin poli par l'amour,* comédie représentée pour la première fois le 17 octobre 1720, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.57-66.
Voir les didascalies de la scène V qui mime la maturation d'Arlequin par sa simple rencontre avec Silvia : « […] il voit Silvia. Il demeure étonné et courbé ; petit à petit et par secousses, il se redresse le corps ». A la scène VII p.61, sa réplique à La Fée confirme la corrélation de son développement mental avec son apprentissage de la duplicité : « Oh ! je ne suis pas un niais, lui déclare-t-il, je ne dis pas ce que je pense. » A la scène XIV page 63, un nouveau palier dans l'hypocrisie sera franchie ; Arlequin y « fei[nt] d'être retombé dans sa bêtise ».
[1586] MARIVAUX, *Ibidem,* scène I, tirade de Trivelin, p.58 : « [….] Que voulez-vous, beau jeune homme ? lui dites-vous. Je veux goûter, moi, répondit-il. » Voir aussi la scène III, réplique d'Arlequin, p.59 : « Je sens un grand appétit. »
[1587] Voir le champ lexical du sommeil qui parcourt la première scène d'*Arlequin poli par l'amour* : « il dormait », « endormi », « il baille », « s'allonge, se retourne et se rendort », « ronflement de basse-taille ». Ces occurrences prouvent qu'avant la rencontre fondatrice avec Silvia dormir était l'activité principale d'Arlequin.

toujours de l'homme »[1588]. Dans *Le Prince travesti,* Hortense a donc beau jeu lorsqu'elle fustige le rêve de perfection morale :

> « [….] Eh ! n'est-ce pas un défaut que de n'avoir point de faiblesses ? Que ferions-nous d'une personne parfaite ? A quoi nous serait-elle bonne ? Entendrait-elle quelque chose à nous, à notre cœur, à ses petits besoins ? quel service pourrait-elle nous rende avec sa raison ferme et sans quartier, qui ferait main basse sur tous nos mouvements ? »[1589].

Il ne s'agit pas simplement pour le personnage d'exprimer sa complaisance par son refus de condamner les faiblesses de la Princesse de Barcelone. Son interlocutrice ne réagit d'ailleurs nullement à cette flatterie[1590] ce qui prouve que la tirade d'Hortense a une portée plus large. Elle fait partie de celles qui, selon Ubersfeld, « développent une thèse » ; « [l]e spectateur entend non pas seulement l'effet des énoncés, mais leur sens, leur signification philosophique »[1591]. Hortense me semble formuler les convictions de son auteur. Elle dénonce l'inadaptation du sage au monde. Par excès d'intransigeance, il se condamnerait à échouer dans la mission qu'il poursuit : vouloir rendre les hommes parfaits, c'est méconnaître leur nature profonde. Marivaux l'a écrit à maintes reprises, l'homme est un être hybride ; il allie subtilement les vertus les plus vénérables aux vices les plus ridicules et les plus bas. Si le rendre meilleur demeure possible, ce n'est qu'à condition d'admettre sa faillibilité. Il est vain de chercher à transformer l'homme en Dieu.

Marivaux dévoile l'inhumanité de l'exigence *kunique* de surhumanité. A défaut de se trouver piégés par leurs corps, ses personnages sont agis par leur narcissisme et par leurs mensonges sur eux-mêmes. Dans *La Double Inconstance* comme dans la majeure partie des œuvres marivaudiennes, l'amour-propre se révèle le plus redoutable des sophistes. Flaminia, substitut du dramaturge dans la pièce, a dès le départ souligné son pouvoir insidieusement corrupteur : Silvia, déclare-t-elle au Prince, « a un cœur, et par conséquent de la vanité ; avec cela, je saurai bien la ranger à son devoir de femme. »[1592]. A la conclusion près, l'évolution d'Arlequin avalise ce jugement. Silvia et lui pouvaient rester fidèles à leurs professions de foi *kuniques* tant qu'ils n'avaient pas été transplantés à la Cour : leur existence champêtre bornait naturellement les dérives de leur vanité. Fontignac en développe l'intuition dans *L'Ile de la*

---

[1588] MOLIÈRE, *Le Misanthrope,* acte V, scène IV, p.345.
[1589] MAEIVAUX, *Le Prince travesti,* acte I, scène II, p.131.
[1590] La Princesse ne répond qu'à la dernière question d'Hortense sur le « sujet de son inquiétude » : « J'aime, voilà ma peine ». *Ibidem,* acte I, scène II, p.131.
[1591] UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre,* Paris, Belin, Lettres Sup., 1996, p.49.
[1592] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène II, p.108.

*Raison.* Blaise n'éclipse ses camarades par sa taille que parce que « lé champ dé vataillé dé l'extravagancé, […] c'est le grand monde, et cé paysan né lé connaît pas, la folie né l'attrapé qué dé loin »[1593]. Elle ne manque pas de les rattraper malgré tout et l'on ne peut que demeurer songeur dès que l'on examine les mobiles de l'authenticité revendiquée par le couple inconstant. Le cas de Silvia retient particulièrement l'attention. Critiquant l'amoralité des Courtisans, elle exalte ses vertus personnelles avant de conclure son panégyrique par une question pour le moins singulière : « Par-dessus le marché, cette fidélité n'est-elle pas mon charme ? »[1594], demande-t-elle à Flaminia. Manifestement Silvia n'aime pas la fidélité pour elle-même ; elle s'aime dans le rôle de femme fidèle. Elle n'adhère pas réellement à l'éthique qu'elle défend ; elle s'en sert pour séduire ; elle l'instrumentalise pour se confirmer dans le sentiment de son exception. Loyale par narcissisme, Silvia se révèle corruptible. Par son agencement des événements, Flaminia la déterminera à cesser de vouloir se distinguer par sa différence pour entreprendre d'éclipser les autres sur leur propre terrain. Ulcérant son amour-propre par la rivalité factice qu'elle instaure avec Lisette, elle l'amènera à rivaliser en coquetterie avec les Dames de la Cour. Silvia se procure les moyens de leur séduction en acceptant les atours offerts par le Prince ; elle se détourne graduellement d'Arlequin entre autres parce que sa conquête ne la flatte plus. Au dénouement, elle l'abandonne pour finir, en lui délivrant, comme seule explication, ces propos d'un cynisme effarant :

> SILVIA : « Eh bien, Arlequin, je n'aurai donc pas la peine de vous rien dire ; consolez-vous donc comme vous pourrez de vous-même. […] Qu'est-ce que vous me diriez ? que je vous quitte. Qu'est-ce que je vous répondrais ? que je le sais bien. Prenez que vous l'avez dit, prenez que j'ai répondu, laissez-moi après, et voilà qui sera fini. »[1595].

Silvia décrète rétrospectivement l'insignifiance de son idylle avec Arlequin. Son mépris pour lui n'a d'égal que sa surestimation d'elle-même. Son agressivité ne me semble pas provenir d'une culpabilité réelle. Si Silvia s'efforce de se dérober au risque d'une confrontation avec Arlequin, c'est parce qu'en être condamnée lui répugne, non tant à cause de son affliction éventuelle, mais en raison du regard critique qu'elle serait obligée de porter sur ses actions. La vanité s'accommode mal d'une authentique connaissance de soi. Le ton de Silvia emprunte sa hauteur à la promotion sociale que lui vaut l'amour du Prince : si Arlequin n'est pas en droit de la juger, c'est aussi parce qu'ils ont cessé d'être égaux[1596]. Le processus de corruption s'est

[1593] MARIVAUX, *L'Ile de la raison,* acte I, scène VIII, réplique de Fontignac, p.213.
[1594] MARIVAUX, *La Double Inconstance,* acte II, scène I, p.115.
[1595] MARIVAUX, *Ibidem.,* acte III, scène X, p.128.
[1596] Il me semble que Silvia se transforme à partir du moment où elle découvre que l'officier qu'elle aime n'est autre que le Prince. Lorsqu'elle l'ignorait, elle manifestait encore une certaine culpabilité : « […] quelquefois

totalement achevé. Insolitement, Silvia en arrive à revendiquer son inconstance avec la même véhémence ostentatoire que celle qu'elle avait déployée dans son apologie de l'intégrité et de la loyauté. Faut-il en déduire, une fois de plus, que la véritable vertu aurait eu des accents plus modestes ? C'est ce que confirme indubitablement l'exemple d'Arlequin. Marivaux lui prête même sur ce sujet des propos qui le tournent malicieusement en dérision : « A vous voir si humbles, reproche-t-il aux Courtisans, on ne croirait jamais que vous êtes si glorieux »[1597]. Arlequin rappelle à cet égard les Cyniques antiques jusque par les critiques qu'avait motivées leur ostentation dans le dépouillement[1598]. Si sa manipulation s'est révélée plus ardue que celle de la jeune fille, c'est évidemment parce que ses convictions *kuniques* étaient plus authentiques, et donc, plus fortement ancrées. Mais c'est aussi parce qu'Arlequin n'assumait pas la vanité que lui procurait le sentiment d'être incorruptible. Il fallait biaiser avec son illusion de supériorité morale pour l'amener à composer avec la réalité sociale. Le Seigneur qui le persuade de s'anoblir prouve l'efficacité de cette stratégie et Flaminia dévoile, par son usage, son brio indéniable dans la fausse sincérité[1599]. En inventant la fiction du sosie parfait d'Arlequin, elle le flatte sans en avoir l'air ; artiste du double jeu, elle le dirige au moment même où elle prétend l'aider. A force de complaisance malveillante, elle le livre à la séduction fatale de ses besoins et de ses désirs. Arlequin s'éprend graduellement des avantages que lui procure l'amitié du Prince et finit même par marchander sa première maîtresse : « [….] à tout hasard, demande-il au Souverain, si je vous donnais Silvia, avez-vous dessein que je sois votre favori ?»[1600] ! A la fin de la pièce, l'amour-propre d'Arlequin lui dissimule la ternissure morale que son exacerbation a favorisée : sa mauvaise foi sauvegarde son mirage de pureté *kunique*[1601] mais il n'en agit pas moins cyniquement.

---

j'ai peur qu'Arlequin ne s'afflige trop », avait-elle notamment confié à Flaminia.

[1597] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte II, scène VII, p.120.

Voir la réflexion de La Rochefoucauld sur ce sujet :

> « L'humilité n'est souvent qu'une feinte soumission, dont on se sert pour soumettre les autres ; c'est un artifice de l'orgueil/ qui s'abaisse pour s'élever ; et bien qu'il se transforme en mille manières, il n'est jamais mieux déguisé et plus capable de tromper que lorsqu'il se cache sous la figure de l'humilité ».

LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes et réflexions morales,* présentation et notes de Jean Lafond, Paris, Imprimerie nationale, 1998, maxime 254, pp.103-104.

[1598] Voir le témoignage de Laërce sur Antisthène :« Antisthène tournait au grand jour le côté abîmé de son manteau. Socrate lui dit alors : « Je vois à ton manteau que tu recherches la vaine gloire ! » D.L., VI, 8 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 1 : « Antisthène », témoignage 30, p.48.

Voir, aussi, le témoignage de Laërce sur Diogène ; D.L., VI, 26, cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 14, pp.74-75 :

> « Un jour que Platon avait invité chez lui des amis venant de la part de Denys, Diogène, marchant à deux pieds sur ses tapis, eut ce mot : ' Je foule aux pieds la vanité de Platon. ' Ce dernier reprit : ' Oh, que tu fais voir ton orgueil, / Diogène en faisant mine de ne pas être orgueilleux !' »

[1599] Voir par exemple la savoureuse scène VI de l'acte II, pp.118-119.

[1600] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte III,

[1601] Voir la fin du dialogue d'Arlequin avec le Prince, à la scène V de l'acte III, p.127 :

Pour être trop sublimes, les principes du Cynisme antique apparaissent inadaptés à la société réelle. L'intrigue de *La Double Inconstance* représente la corruption inévitable de leurs défenseurs, pris au piège de leurs besoins ou dévoyés par les vertiges de leur vanité. Marivaux se révèle un précurseur de Bouveresse qui justifie l'impossibilité de restaurer le Cynisme antique aujourd'hui par l'omnipotence de la volonté de puissance :

> « Le conquérant qui est supposé avoir déclaré : « Si je n'étais pas Alexandre, je voudrais être Diogène »[1602] aurait été plus honnête en avouant : « Si je *pouvais* ne pas être Alexandre, je serais volontiers Diogène. » La première chose/ dont une éthique du possible doit forcément s'accommoder est la réalité de la volonté de puissance et l'extrême difficulté de la conversion cynique au non-vouloir et au non-pouvoir radicaux »[1603].

*La Double Inconstance* illustre parfaitement cette posture : le Prince y est certes troublé par Arlequin mais il ne finit pas par adhérer aux valeurs que celui-ci défend…tout en les trahissant à son insu !

Curieusement, les Cyniques antiques eux-mêmes étaient conscients que l'attrait des avantages sociaux est d'autant plus grand qu'il se nourrit du besoin psychologique de primer sur les autres[1604]. Cratès considérait que la « richesse et [le] bien être [sont] la proie de la vanité »[1605]. Dans son optique, cette réflexion ne signifie toutefois pas uniquement que l'orgueil motive la recherche des biens sociaux ; pour le philosophe, la conscience que la vanité est vaine invalide les séductions de la vanité vaniteuse. L'amour-propre a beau se délecter de la possession des biens, leur perte inévitable dévoile l'absurdité de leur quête et du

---

> LE PRINCE : « Que me veux-tu ? me demandes-tu quelques grâce ?
> ARLEQUIN : Non ; je ne suis qu'en peine de savoir si je vous accorderai celle que vous voulez.
> LE PRINCE : Il faut avouer que tu as le cœur excellent !
> ARLEQUIN : Et vous aussi ; voilà ce qui m'ôte le courage. Hélas !que les bonnes gens sont faibles ! »

Voir aussi la recommandation d'Arlequin à Flaminia, à la scène VII de l'acte III : « [….] Ne dites pas à Silvia que je vous aime ; elle croirait que je suis dans mon tort, et vous savez que je suis innocent. »

[1602] D.L., VI, 32 ; voici la traduction qu'en propose Léonce Paquet dans le témoignage 22 p.77 de son second chapitre sur Diogène : « On attribue aussi à Alexandre le mot suivant : « Si je n'avais été Alexandre, j'aurais voulu être Diogène. »

[1603] BOUVERESSE, Jacques, *Rationalité et cynisme,* Paris, Les Editions de Minuit, Collection critique, 1984, p.42. C'est Bouveresse qui souligne.

[1604] La critique du *tuphos,* c'est-à-dire des illusions de l'homme sur lui-même, est une des constantes de la philosophie *kunique.* Voir, par exemple, ce témoignage sur Diogène :

> « Il observait, un jour, un jeune homme qui se vantait de la magnificence de son vêtement : 'Ce garçon, dit-il, ne va-t-il pas cesser de mettre à son compte les mérites du mouton ? »

*Gnomol. Vat.,* 177 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 2 : « Diogène », témoignage 40, p.83.
Voir GOULET-CAZÉ, Marie-Odile, *Op. Cit.,* pp.34-35.

[1605] D.L., VI, 86 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 3 : « Les premiers disciples », témoignage 8, p.135.

désir qu'ils suscitent. A quoi bon accumuler les richesses et les honneurs pour en être privé par les aléas de la Fortune et par la mort inévitable ? La souffrance de la privation est proportionnelle à son étendue. Mieux vaut ne rien avoir pour rester serein et être heureux. Aussi Antisthène déclare-t-il que l'on « ne saurai[t] être un homme accompli aussi longtemps que [l'on] n'aura pas appris ce qui dépasse l'homme, et quand [on] l'aura appris, [on] connaîtra du même coup ce qu'est l'humain »[1606].

Dans *La Double Inconstance,* Arlequin et Silvia ne pouvaient que déroger au *kunisme* : ils adoptaient ses principes, sans sa raison d'être. La cohésion que donne une réflexion globale sur le sens de la vie manquait à leurs critiques qui se diluaient immanquablement dans l'inconsistance et l'inefficacité. Sloterdijk le souligne pertinemment : le Cynisme antique a de profondes affinités avec l'Existentialisme[1607]. La conscience de l'absurde stimule la révolte contre le monde. Même s'ils recourent à des moyens différents, les *Kuniques* et les Existentialistes entendent affirmer leur liberté et leur dignité en s'inventant une vie qui sublime le malheur d'exister. Les personnages de *La Double Inconstance* évitent en revanche de se concevoir ; ils s'abandonnent aux présents successifs de leurs états transitoires. Par leurs propos et par leurs actes, ils ne cherchent pas à engager la signification de leur être. Ils perdent alors en profondeur ce qu'ils gagnent assurément en légèreté.

D'autres personnages marivaudiens portent toutefois un regard critique sur eux-mêmes. Ils jaugent leur évolution dans son ensemble et se montrent lucides sur la précarité de la vie. En relatant sa destinée picaresque à Frontin[1608], Trivelin rappelle ainsi la réflexion que Diogène confie à Agésilas : « [v]ivre est pour [lui] chose si incertaine qu'[il] n'est pas convaincu de durer jusqu'à la fin de cette lettre »[1609]. La conscience que l'existence est aléatoire lui inspire même des postures comparables à celle de son modèle présumé. A

[1606] THÉMISTIUS, *De la vertu,* [éd. Bücheler-Gildemeister, « Rhein. Mus. », 27, 1872, p.450 et suiv.] ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 1 « Antisthène », témoignage 56, p.53.

[1607] SLOTERDIJK, *Op. Cit.,* p..207 : « Lorsqu'on tente d'exprimer les intentions de Diogène en langage moderne, on s'approche sans le vouloir de la philosophie de l'existence. »

[1608] MARIVAUX, *La Fausse Suivante,* acte I, scène I, tirade de Trivelin, p.154 :

> « [….] Tantôt maître, tantôt valet ; toujours prudent, toujours industrieux ; ami des fripons par intérêt, ami des honnêtes gens par goût ; traité poliment sous une figure, menacé d'étrivières sous une autre ; changeant à propos de métier, d'habit, de caractère, de mœurs ; risquant beaucoup, résistant peu ; libertin dans le fond, réglé dans la forme ; démasqué par les uns, soupçonné par les autres, à la fin équivoque à tout le monde, j'ai tâté de tout ; je dois partout ; mes créanciers sont de deux espèces : les uns ne savent pas que leur dois ; les autres le savent et le sauront longtemps. J'ai logé partout, sur le pavé, chez l'aubergiste, au cabaret, chez le bourgeois, chez l'homme de qualité, chez moi, chez la justice, qui m'a souvent recueilli dans mes malheurs ; mais ses appartements sont trop tristes, et je n'y faisais que des retraites ; enfin mon ami, après quinze ans de soins, de travaux et de peines, ce malheureux paquet est tout ce qui me reste ; voilà ce que le monde m'a laissé, l'ingrat ! après ce que j'ai fait pour lui ! tous ses présents, pas une pistole. »

[1609] *Lettre XXII à Agésilas* (p.240 Hercher) ; cité par GOULET-CAZÉ, *L'Ascèse cynique,* p.52.

l'exposition, il prétend aussi cultiver l'apathie et le détachement par rapport aux biens de ce monde : « [il] ne sen[t] plus [les] disgrâces [de la Fortune], [il] n'envie point ses faveurs et cela [lui] suffit ; un homme raisonnable n'en doit pas demander davantage »[1610]. Embarrassé par l'admiration de Frontin, il ne tarde cependant pas à lui avouer son incapacité à conformer ses actions à ses convictions :

> « […] Le mépris que je crois avoir pour les biens n'est peut-être qu'un beau verbiage ; et, à te parler confidemment, je ne conseillerais encore à personne de laisser les siens à la discrétion de ma philosophie. J'en prendrais, Frontin, je le sens bien ; j'en prendrais, à la honte de mes réflexions. Le cœur de l'homme est un grand fripon ! »[1611]

Trivelin éclipse les personnages authentiques de *La Double Inconstance* par sa lucidité sur sa dialectique interne. Les sentences qui concluent chacune de ses tirades soulignent la contradiction de son idéal de soi avec son être concret. Si sa pensée adhère aux principes *kuniques,* son cœur le livre à la séduction du cynisme. Le rôle qu'il joue dans *La Fausse Suivante* confirme sa prédiction : Trivelin n'hésite pas à monnayer son silence sur l'identité sexuelle du Chevalier. Contrairement à ce qu'estimaient les Cyniques antiques, la clairvoyance sur la vanité des biens ne suffit donc pas à annuler l'envie qu'ils suscitent. Pour Marivaux comme pour son personnage, la force du désir invalide le pouvoir de la raison ; Bayle n'en pensait pas autrement :

> « […] La raison ne peut tenir contre le tempérament : elle se laisse mener en triomphe, ou en qualité de captive, ou en qualité de flatteuse. Elle contredit les passions pendant quelque temps, et puis elle ne dit mot, et se chagrine en secret et enfin elle leur donne son approbation. »[1612]

Dans la continuité de Bayle, Marivaux manifeste sa modernité par les distances qu'il prend par rapport au volontarisme *kunique* : il nie la possibilité d'un contrôle absolu sur soi pour affirmer l'importance des impulsions psychiques dans la conduite humaine.

Pour notre moraliste, l'homme ne peut, en fait, échapper à l'emprise de ses désirs que s'ils perdent toute chance de se réaliser. *L'Héritier de Village* et *L'Indigent philosophe* développent cette position, en figurant la transformation de leurs héros par leur ruine. Avant de perdre leurs biens, Blaise et l'Indigent s'étaient abandonnés à tous les mirages sociaux. Ce

[1610] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène I, réplique de Trivelin, p.153.
[1611] MARIVAUX, *Op. Cit.,* acte I, scène I, tirade de Trivelin, p.154.
[1612] BAYLE, Pierre, *Réponse aux questions d'un provincial,* (1704-1707)

dernier ne cesse de confesser les erreurs de son existence choyée tandis que la famille villageoise expose sous les yeux des spectateurs le vertige de puissance que stimule son illusion d'être parvenue. Mais lorsque le hasard malicieux spolie Blaise de son héritage fabuleux, celui-ci ne s'en formalise pas outre mesure :

> « Je pense, dit-il, qu'il y a encore du vin dans le pot et que j'allons le boire…. (*A Arlequin*) Venez boire itou, vous ; bon voyage après, et pis, adieu le biau monde »[1613].

Ce dénouement incite à croire qu'honneurs et fortune ne valent pas la peine d'être regrettés. A l'image de l'Indigent, le paysan met sa déconvenue à distance grâce à la sérénité avec laquelle il l'envisage. Il pousse les assistants à renouer dans la gaieté avec la pauvreté retrouvée[1614]. Ne se confondant plus avec l'argent qu'il détenait, il retrouve le sens de la vraie convivialité[1615] : il invite son ancien valet à boire et évoque par son acte les libations qu'improvisent les mendiants[1616] dans *Les Journaux* de Marivaux. L'impécuniosité décuple paradoxalement la générosité. La pauvreté de Blaise et de l'Indigent leur permet de gagner en humanité et en harmonie intérieure. Il serait donc tentant de conclure qu'à l'inverse des héros de *La Double Inconstance,* ces personnages auraient évolué du cynisme vers le *kunisme.*

Une considération fertile en implications impose cependant la suspension de ce jugement hâtif. La pauvreté de Blaise et de l'Indigent est subie alors que celle des Cyniques antiques était choisie. Ceux même qui étaient nés riches s'étaient délibérément dépouillés de leur fortune pour préserver leur liberté, leur sérénité et leur bonheur : c'est le cas de « Cratès [qui] se débarrasse des biens de Cratès de peur que les biens de Cratès ne dominent [*kratésè*] Cratès »[1617]. On n'insistera jamais assez sur ce point : ces gestes extraordinaires n'étaient nullement stimulés par une volonté de mortification gratuite[1618]. Les sages rejetaient les

---

[1613] MARIVAUX, *L'Héritier de Village,* comédie en un acte représentée pour la première fois le dimanche 19 août 1725, scène XV, p.206.

[1614] Cette posture serait d'ailleurs celle que Marivaux lui-même adopte, ou s'efforce d'adopter, par rapport à ses propres déboires. Au dépouillement de Blaise par le maltôtier Rapin correspond la ruine du dramaturge par la banqueroute de Law. *L'Héritier de village* transposerait burlesquement le vécu de son créateur pour favoriser la sublimation de la misère avec la joie et le dépassement de l'argent par le déni de son importance dans la vie.

[1615] Voir, à ce sujet, les propos de L'Indigent Philosophe, *Ibidem,* troisième feuille, p.290 : « Mais quand on a du vin, tout passe ; il rend les gens bons et humains, c'est ce qui fait que je m'attache. »

[1616] Voir, par exemple, le récit des réjouissances des deux mendiants au cabaret dans la « deuxième feuille » de *L'Indigent philosophe,* p.282.

[1617] APOSTOLIUS, *Proverbes,* 10, 5=Edmonds, p.52 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* chapitre 3 : « les premiers disciples », III : Cratès, témoignage 18, p.137.

[1618] Voir SLOTERDIJK, *Op. Cit.,* p.206 :

> « Sa pauvreté spectaculaire est le prix de la liberté, il faut qu'on comprenne cela correctement. […] Il n'est pas question d'un dogmatisme de la pauvreté, mais bien de rejeter de faux poids qui vous privent de la mobilité. La torture qu'on s'inflige à soi-même est pour Diogène certainement une imbécillité, mais à ces yeux sont encore plus imbéciles ceux qui, leur vie durant, courent après quelque chose que lui possède de toute façon ; le bourgeois lutte avec les chimères de l'ambition et aspire à

illusions du monde pour mieux s'armer contre les *ponoi* ultimes ; en l'occurrence, les « épreuves qui accablent l'homme, le font souffrir, et que l'entraînement cynique vise comme sa cible dernière »[1619]. Pour développer leur apathie, les Cyniques antiques allaient jusqu'à s'imposer des *ponoi* d'entraînement[1620] : « L'été, [Diogène se] roulait dans le sable brûlant, tandis que l'hiver, il embrassait les statues couvertes de neige, tirant ainsi partie de tout pour s'endurcir »[1621]. Marivaux est loin d'attribuer une telle discipline à Blaise et à son Indigent ! Ces deux personnages n'ont nullement fait vœu de pauvreté et lorsqu'ils ont dû la subir, ils n'ont guère rivalisé en ingéniosité avec la fatalité pour mieux lui damer le pion ! Au contraire, l'ardeur avec laquelle ils savourent les plaisirs qui leur restent prouve leur absence de vocation ascétique. Alors que les Cyniques antiques sont pauvres parce qu'ils sont philosophes, les personnages marivaudiens ne sont philosophes que parce qu'ils sont pauvres. Même si l'Indigent découvre les vertus du dénuement, il reconnaît d'emblée qu'une amélioration providentielle de sa situation financière le ferait immanquablement retomber dans ses premiers travers :

> « Quand j'avais du bien, je le mangeais ; maintenant je n'en ai plus, je m'en tiens à ce qu'on me donne ; il est vrai que si on m'en donnait autant que j'en voudrais, j'en mangerais plus que je n'en ai mangé, je ne serais pas plus corrigible là-dessus »[1622].

A l'image de Trivelin, l'Indigent avoue son incapacité à dépasser sa soif de lucre et de plaisirs malgré sa lucidité sur sa vanité et son expérience de la ruine. En un sens l'action de *L'Héritier de Village* confirme sa prédiction. Dans la mesure où son dénouement ramène Blaise à sa situation initiale de paysan désargenté, son intrigue ne prouve que mieux le leurre d'un dépassement des désirs lorsque la Providence fournit les moyens financiers de les satisfaire.

Mais pourquoi, pourrait-on se demander, les personnages clairvoyants marivaudiens ne font-ils pas alors de la pauvreté l'objet de leur désir ? L'Indigent a beau savourer ses avantages, il me semble qu'il ne peut la choisir s'il n'a plus à la subir parce qu'une telle alternative contredirait totalement la dynamique projective du désir humain. Si, comme l'explique ultérieurement Husserl, tout désir est désir de quelque chose, désirer ne rien avoir

---

> une richesse dont il ne peut effectivement rien faire d'autre que ce qui, dans les jouissances élémentaires du philosophe kunique est une évidence qui revient tous les jours : être couché au soleil, observer le train des affaires du monde, prendre soin de son corps, être joyeux et n'avoir rien à attendre. »

[1619] GOULET-CAZÉ, Marie-Odile, *Op. Cit.,* p.48.

[1620] Voir Marie-Odile Goulet-Cazé, *Op. Cit.,* p.48 : les *ponoi* de l'entraînement sont « ces efforts, ces souffrances que le philosophe cynique assume volontairement afin d'être capable d'affronter le jour venu, les *ponoi* ultimes. »

[1621] D.L., VI, 23 ; cité par PAQUET, *Op. Cit.,* témoignage 11, p.73.

[1622] MARIVAUX, *L'Indigent philosophe,* première feuille, p.275.

revient à nier, avec l'être du désir, l'humanité en soi. « [T]oûjours l'homme est insatiable »[1623], confessait à juste titre un personnage de Legrand. Ce n'est pas un hasard si les Cyniques antiques se réclamaient d'Hercule, l'annulation des désirs par la raison est une entreprise véritablement surhumaine. Les personnages marivaudiens ne sauraient y réussir parce qu'ils incarnent l'humanité moyenne, et non les mythes de son invincibilité. Ils n'adoptent donc l'éthique *kunique* que comme un rôle superficiel et contraint qui n'adhère nullement à leur être profond.

Pour Marivaux, les valeurs *kuniques* ne sauraient survivre que dans un contexte utopique. Voilà pourquoi *L'Ile de la Raison* consacre leur triomphe : le dramaturge n'y représente pas le monde tel qu'il est, ni même tel qu'il devrait être mais tel qu'il aurait été souhaitable qu'il soit, si les hommes n'alliaient pas l'irrationalité à la petitesse. A l'image de l'Indigent philosophe[1624], ses personnages ne se font d'ailleurs nulle illusion sur la consistance de leurs convictions *kuniques.* Tant les Insulaires[1625] que les rescapés des folies sociales[1626] ne cessent de prêcher la nécessité de demeurer sur l'Ile pour rester sains, raisonnables et humains. Cette récurrence est d'autant plus significative qu'elle parcourt le second acte qui représente paradoxalement la majeure partie des conversions réussies à l'éthique *kunique.* Ce n'est qu'au troisième acte que le Poète et le Philosophe offriront l'exemple d'hommes véritablement incurables et c'est donc comme si Marivaux insinuait les limites de sa thérapie au moment même où il semblait en consacrer l'efficacité. Au fond, *L'Ile de la Raison* est un apologue qui se rit de sa propre finalité : il n'enseigne la voie du développement corrélé de la

---

[1623] LEGRAND, *Plutus,* acte III, scène V, réplique de Crémile, p.37.

[1624] *L'Ile de la Raison* transpose dramatiquement plusieurs thèmes développés dans *L'Indigent philosophe.* Les deux œuvres auraient d'ailleurs été composées en 1727 : dans leur notice introductive, Deloffre et Gilot précisent que Marivaux suspend la publication de *L'Indigent philosophe* pour lire *L'Ile de la Raison* à la Comédie-Française le 3 août, avant qu'elle ne soit créée le 11 septembre.
Voir « notice », in *L'Indigent philosophe,* in *Journaux et Œuvres diverses,* p.271.

[1625]Voir MARIVAUX, *L'Ile de la Raison,* acte II, scène III, réplique de Blectrue, p.218 : « [….] dans votre pays vous retomberiez peut-être » ; et, à la scène VIII du même acte, la tirade de Parmenès à la Comtesse, p.222 : « […] Rien ne […] sera plus précieux [à mon père] que l'état où vous êtes, et que la durée de cet état par votre séjour ici. »

[1626] MARIVAUX, *Ibidem,* acte II, scène III, répliques de Spinette et de Blaise, p.218 :

> SPINETTE : « Pour moi, j'espère que je ferai entendre raison à ma maîtresse, et que nous demeurerons tous ici ; car on y est bien.
> [….]
> BLAISE : Pargué ! noute çarvelle serait biantôt fondue [dans notre pays]. La raison dans le pays des folies, c'est comme une pelote de neige au soleil. »

*Op. Cit.,* acte II, scène VI, dialogue de Spinette, de Blaise et de la Comtesse :

> SPINETTE [à la Comtesse] : « [….] si vous m'en croyez, nous resterons ici. Il ne faut plus nous exposer : les rechutes, chez nous autres femmes, sont bien plus faciles que chez les hommes.
> BLAISE : Comment, une femme ! alle est toujours à moitié tombée. Une femme marche toujours sur la glace.
> LA COMTESSE : Ne craignez rien ; j'ai retrouvé la raison ici ; je n'en sortirai jamais. Que pourrais-je avoir qui la valût ? »

raison et de l'humanité que pour mieux révéler son impraticabilité dans la vie réelle. A l'optimisme *kunique,* Marivaux oppose ainsi son scepticisme désabusé : il ne suffit pas que les hommes prennent conscience de leur mesquinerie pour s'en corriger. Malgré leurs bonnes résolutions, leur lucidité ne peut manquer d'être altérée par l'aveuglement collectif. Leur adhésion théorique aux valeurs *kuniques* se double de trahison inévitable ; les hommes ne sauraient résister à la contagion des travers sociaux parce qu'ils sont irrémédiablement prisonniers de leurs désirs, de leurs besoins et de leur vanité.

## Conclusion générale

Dérision, condamnation, critique et restauration critique : telles me semblent être les quatre postures essentielles adoptées par rapport au cynisme et à l'amoralité représentés dans les comédies française, italienne et, subsidiairement, foraines, entre 1680 et 1750.

L'intertextualité révèle que, entre autres dramaturges, Dancourt, Lesage et Regnard convergent globalement pour rire du cynisme et dédaigner la visée morale traditionnellement assignée à la comédie. L'immanence de leurs œuvres autant que leur paratexte ou leur réception dévoilent, toutefois, l'originalité inentamée de chacun de leurs univers dramatiques. Régie par les lois du talion et du *contrapasso*, la jungle de Dancourt représente le sacrifice

unanime de la morale au plaisir, à la convention ou à l'impératif de survie. Omniprésent sans être grave, le mal s'y incarne dans des personnages fondamentalement légers et joueurs. Dépourvus d'envergure maléfique, leur cynisme se cantonne dans la provocation langagière. Ne faisant rien d'immoral sans rien dire de moral, ils abusent de la raillerie et du persiflage pour se conformer aux mœurs de leur temps. Issue d'une incompréhension radicale du contexte sociologique de leur création, leur condamnation offusquée par la critique bien-pensante du XIXe siècle s'avère donc singulièrement malvenue. Dancourt lui-même s'en était bien gardée ! La réformation de la conduite d'un personnage ne lui paraissait pouvoir émaner que de lui-même (*Le Vert-Galant)* : bornant son pouvoir à la transformation du vice en ridicule, il ne s'était significativement érigé que contre l'hypocrisie du discours moralisateur (chapitre I). Lesage surpassera Dancourt par son radicalisme dans le rejet de la morale. Lui substituant systématiquement le constat, il montre l'amoralité sans daigner la corriger. Le rire même qu'inspirent ses comédies se teinte d'amertume car l'être de ses personnages ne se concentre pas toujours dans leur verdeur discursive. Lesage juxtapose aux avatars du théâtre de son confrère, des cyniques résolument ingénieux et actifs : les valets, qui sacrifient allègrement la morale à l'arrivisme. La réception du répertoire lesagien prouve cependant que, pour être plus sombre que l'univers dramatique de Dancourt, il ne motive pas davantage la condamnation ou l'inquiétude. Aucune victime n'y suscite la commisération car toutes se doublent d'un bourreau : une justice paradoxale s'y réalise grâce à la réciprocité dans l'emploi de mauvais procédés. Réciproquement, la conscience d'être au théâtre empêche les cyniques représentés d'inspirer l'empathie ou la crainte (chapitre II). Le rire, la fantaisie et la théâtralité anesthésient, tout autant, la peur et la réflexion qui guettent le spectateur des comédies de Jean-François Regnard, avant *Le Légataire.* Non content de dédaigner la correction des mœurs, ce dernier adhère à la dénonciation des directeurs de conscience qu'avait initiée le Dancourt des *Enfans de Paris*. « Cynique mitigé »[1627] doublé d'un « sceptique dangereux »[1628], Regnard proclame la relativité des valeurs morales. Son répertoire éclipse, néanmoins, les théâtres de ses confrères par la diversité de ses représentations de l'amoralité. Dans la majeure partie de ses pièces, il annonce Lesage par sa mise en scène d'un cynisme bifide, superficiel pour les maîtres et superlatifs pour les valets. Dans certaines autres comme *La Sérénade*, il évacue toutes divergences entre maîtres timorés et valets industrieux pour consacrer le triomphe d'un cynisme radical, agi et partagé. Dans certaines autres encore, il s'inscrit dans la continuité moliéresque pour concevoir un univers où la moralité de personnages positifs

[1627] REGNARD, Jean-François, *Diverses Epîtres,* dans *Les Œuvres de M. Regnard,* tome V, Paris, Vve Ribou, pp.165-214 ; « Epître VI », p.200.
[1628] REGNARD, *Ibidem,* « Epître V », p.192.

compense l'amoralité des chenapans : *Le Joueur* en fournit l'exemple. L'originalité essentielle de Regnard provient, cependant, de sa capacité à régénérer sa veine poétique pour créer une œuvre d'une richesse symbolique déroutante : *Le Légataire universel.* Par sa mise en scène de la victime innocente d'une conjuration universelle, il réalise une mutation fondamentale par rapport aux productions dramatiques de son temps et à son propre répertoire. L'absence d'ubiquité du cynisme représenté en fonde l'inculpation. Le jeu amoral revêt l'apparence d'un acharnement cruel dont pâtit celui qui en ignore les règles. Par son incarnation du sens moral dans une victime, *Le Légataire universel* apparaît comme le testament de son auteur et celui de son époque (chapitre III).

Entre autres facteurs, la représentation du chant du cygne Regnard met le comble aux provocations des cyniques rieurs. A l'aube du XVIII^e^ siècle, philosophes, théoriciens et dévôts condamnent leurs comédies pour leurs sujets amoraux, leur style équivoque ou obscène et leur rire licencieux. Soucieux de remédier à ces tares prétendues et d'exploiter, à meilleur escient, le formidable pouvoir d'action du théâtre, ils redéfinissent le rôle assigné au poète dramatique dans l'Etat. Abandonnant leur antique défroque de baladins pour s'affirmer citoyens, les dramaturges nouveaux tentent alors de distiller une morale adaptée aux mœurs du temps avec le renfort de diverses poïétiques réformatrices du genre comique. Fontenelle, La Chaussée et Voltaire explorent le rôle de l'émotion dans le perfectionnement moral. Riccoboni subvertit sa propre entreprise de réforme par son souci constant d'en éclairer les limites tandis que Destouches développe une conception personnelle et évolutive de l'*utile dulci* horatien (chapitre IV). Dans son répertoire, la moralisation coercitive, pratiquée notamment dans *L'Ingrat,* cède progressivement la place à une moralisation correctrice. Destouches renonce au rôle de censeur rigide pour endosser, dans *Le Dissipateur,* celui de médecin des mœurs. Le développement de son indulgence et de son expérience du monde le conduit ainsi à prôner la nécessité d'une « honnête friponnerie » pour remédier aux travers humains : pourvu que les intentions soient honorables, la manipulation est encouragée pour son efficacité. Se révélant un compromis entre la morale et la convention, la moralisation se teinte d'ambivalence.

Si l'entreprise paradoxale de Destouches suscite le soupçon, Dufresny et Marivaux en font une véritable stratégie qui leur permet de sonder les méandres des réalités sociale et psychologique pour dissiper le mystère des désordres moraux. Unis par leur commune finesse, ils se distinguent de Dancourt, de Lesage, et même de Regnard, par le refus d'imputer la responsabilité de l'amoralité aux seules incohérences et injustices sociales. Joignant

l'observation lucide et distanciée à la sensibilité de l'homme digne de son humanité, ils passent au crible de leur esprit critique l'arrivisme et les inégalités. Dufresny explore également la corruption de la législation et de la justice. Il annonce Voltaire par son analyse des implications désastreuses de l'iniquité législative : le droit d'aînesse, qui spolie les cadets, les voue à la dénaturation. Sensibilisant conjointement ses spectateurs aux dangers de la chicane, il ambiguïse l'explication de ses méfaits : si la complexité des procédures en est le prétexte, les sophismes des plaideurs, qui se nourrissent eux-mêmes de leur scepticisme, en garantissent le succès. Dufresny associe malaise spirituel, duplicité langagière et mal moral. L'opposition relative des préoccupations premières des deux moralistes cèdent cependant la place à leur convergence dans leur analyse de la source réelle de la quête éperdue des avantages que la société procure : pour Dufresny et pour Marivaux, l'amour-propre se révèle un facteur d'inhumanité. Ils se gardent cependant des généralisations abusives. Même si la vanité détermine le fonctionnement psychologique humain, l'analyse de *L'Ile des Esclaves* dévoile, notamment, l'importance de la spécificité individuelle : la variabilité de l'orgueil s'y corrèle à la variation de l'aptitude au mal (chapitre VII). Le repérage de l'origine psychologique de l'amoralité impose une enquête plus approfondie sur la genèse des sentiments moraux. Certains personnages de Destouches et de Dufresny l'initient. Leur réflexion sur la sincérité dépasse son objectif premier : elle problématise, en réalité, l'opportunité de distinguer les vices et les vertus. Il en découle une facilité de confusion plus ou moins consciemment exploitée pour dérouter l'autre ou se dérouter soi-même. L'Homme de cour qu'est le Faux Sincère tire ainsi profit de l'opacité inévitable de ses intentions pour abuser ses interlocuteurs par la construction d'une apparence morale factice. Mais, à force de complaire aux projections mentales et morales d'autrui, son identité prostituée s'annule : il perd tout repère et toute conscience de soi. Absorbé par son masque, le Chevalier Valère ne joue plus à tromper, il finit par croire en ses propres mensonges. Sa déroute contraste, en apparence, avec les certitudes des Sincères marivaudiens. La Marquise cultive, en particulier, le mirage de sa propre perfection morale et s'en autorise pour couvrir les autres de sarcasmes, non pas esprit de justice, comme elle l'allègue, mais pour se conforter dans le sentiment de son exception. Le regard critique de Marivaux démasque les mobiles cachés de son imposture : la Marquise s « sert à l'ordre », en évitant l'éclatement social par l'exacerbation des misanthropies. Dans leurs comédies, ils représentent, cependant, les conditions de sa mutation en cruauté. Le processus de corruption de la Fausse Suivante procède, notamment, de son renoncement graduel à la logique de l'intérêt pour la logique du plaisir. Le vertige du jeu l'a entraîné au point d'annuler, avec sa conscience de l'humanité de sa dupe, les scrupules qu'aurait dû

provoquer sa réification. Le répertoire de Dufresny révèle, conjointement, que, même sans désir de ludisme et sans intention de nuisance, l'impact de l'imposture peut être dévastateur si la fiction mensongère répond à un besoin de compensation et nourrit les rêves éveillés de ses dupes. L'aisance de la transformation de l'hypocrisie en cruauté en annule l'innocence : les drames latents de ces pièces où s'orchestre la destruction concertée des cœurs en évacue tout comique. Le comique des comédies de Dufresny et de Marivaux se révèle la victime ultime de sa représentation de l'amoralité (chapitre IX).

Pour échapper à l'oppression et à l'ubiquité des cynismes, certains dramaturges appellent le *kunisme* à leur rescousse. Leur tentative de régénérer le cynisme antique peut sembler, de prime abord, particulièrement ingénieuse, voire promise au succès. Ce retour aux sources, pour remédier aux maux de leur temps, permettait, en effet, de cumuler les forces et les avantages des trois premières positions que nous avions envisagées. Le rire des *kuniques* n'est pas désinvolte, il se veut pédagogique. La blessure que cause sa morsure n'est pas destinée à ulcérer, mais à guérir. La dérision et la moralisation se joignent à la critique pour démasquer les fausses valeurs consensuelles et renouer avec un langage et une éthique de l'authenticité. Le *kunisme* a beau concentrer les principaux pouvoirs de la comédie, le projet de le restaurer s'avère beaucoup plus séduisant que viable. Dans les répertoires de Dufresny et de Destouches, le culte de la parole vraie se heurte au besoin de rhétorique tandis que l'apologie de l'éloquence de l'acte se confronte à la conscience de la théâtralité du monde (chapitre IX). Contrarié par la hantise de la solitude et par le besoin d'insertion et de reconnaissance sociale, le naturalisme ne remporte pas davantage l'enjeu dans *Arlequin sauvage* et *Le jeanfoutre puni* (chapitre X). Bien qu'il applaudisse maintes critiques *kuniques* et célèbre plusieurs de leurs positions, Marivaux demeure persuadé de leur utopisme. Contrairement à Dufresny et à Delisle, il considère cependant que l'adoption de leur éthique est possible et procure véritablement liberté et bonheur, mais à condition que les circonstances la déterminent. Les exemples conjugués de l'Indigent philosophe et des Insulaires raisonnables prouvent que le *kunisme* marivaudien est une conséquence, pas un choix. A moins d'être contraints, les personnages de Marivaux incarnent les hommes ordinaires, et non les mythes de leur invincibilité : leurs impulsions psychiques parasitent leur jugement moral pour les vouer, en ultime analyse, à la séduction du cynisme (chapitre XI).

# Bibliographie

## I) Corpus :

### a. *Corpus primaire :*


- BARON, (Michel BOYRON dit), *L'Homme à bonne fortune,* in *Théâtre du XVII^e^ siècle,* tome III, textes choisis, établis et annotés par Jacques TRUCHET et André BLANC, Paris, Gallimard, Pléiade, 1992, pp.269-329
- DANCOURT Florent Carton, *Le Chevalier à la mode,* comédie en cinq actes, représentée pour le première fois en octobre 1687, in *Œuvres de théâtre,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.25-66.
- DANCOURT, Florent Carton, *La Désolation des Joueuses,* représentée pour la première fois en 1687, in *Théâtre du XVII^e^ siècle,* tome III, édition de Jacques TRUCHET et d'André BLANC, Paris, Gallimard, 1992 ; pp.331-353.
- DANCOURT Florent Carton, *Les Bourgeoises à la mode,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 15 novembre 1692, in *Œuvres de théâtre,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.194-234.
- DANCOURT Florent Carton, *La Femme d'intrigues,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 30 janvier 1692, in *Œuvres de théâtre,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.154-192.

- DANCOURT, Florent Carton, *Les Enfans de Paris,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 18 Décembre 1699, in *Œuvres de théâtre,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.228-267
- DANCOURT, Florent Carton, *Le Vert-Galant,* comédie, représentée pour la première fois le 18 décembre 1699, in *Œuvres de théâtre,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.267-284.
- DANCOURT, Florent Carton, *Le Diable boiteux,* comédie représentée pour la première fois le 5 Octobre 1707, in *Œuvres de théâtre,* tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.37-51
- DANCOURT, Florent Carton, *Les Agioteurs,* représentée pour la première fois en 1710, in TRUCHET Jacques, *Théâtre du XVII^e^ siècle,* tome III, Paris, Gallimard, 1990, pp.578-635.
- DELISLE DE LA DREVETIERE, Louis-François, *Arlequin sauvage,* comédie en trois actes et en prose représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens le 17 juin 1721, texte établi, annoté et présenté par Ola Forsans, Paris, Société des textes français modernes, 2000.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *L'Ingrat,* comédie représentée pour la première fois en 1710, in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.161-293.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Le Médisant,* comédie en Vers & en cinq Actes par M. Néricault Destouches*, in Œuvres de Mr. Néricault Destouches,* de l'Académie Françoise, nouvelle édition considérablement augmentée, tome premier, La Haye, Benjamin Gibert, 1742, pp.325-448
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Le Glorieux,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 18 janvier 1732, in *Œuvres dramatiques de N. Destouches,* tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.150-293.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Le Dissipateur ou l'Honnête friponne,* comédie en cinq actes imprimée en 1736, représentée pour la première fois le 23 mars 1753, in *Œuvres dramatique de N. Destouches,* tome IV, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.1-139.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *L'Homme singulier*, comédie en cinq actes imprimée en 1745, représentée pour la première fois le 5 novembre 1764, in *Œuvres dramatiques de N. Destouches,* tome V, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.1-143.
- DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Négligent,* comédie en trois actes avec un prologue, représentée pour la première fois le 27 février 1692, in *Œuvres de Monsieur Riviere Du Fresny,* tome premier, à Paris, Chez Briasson, 1731, pp.3-130.
- DUFRESNY, *La Malade sans maladie,* comédie en cinq actes, représentée pour la premiere fois le 27 Novembre 1699, dans *Œuvres de Monsieur Riviere Du Frény,* tome II, Paris, Briasson, 1731, pp.1-114.
- DUFRESNY, Charles Rivière, *La Joueuse,* comédie représentée pour la première fois le 22 octobre 1709 dans *Œuvres de M. Rivière Du Frény,* tome troisième, Paris, Briasson, 1731 pp.337-464.
- DUFRESNY, Charles Rivière, *La Coquette de village ou le lot supposé,* pièce en trois actes représentée pour la première fois en 1715, in *Oeuvres de M. Rivière Dufresny,* Paris, Briasson, 1731, pp.8-82.
- DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Dédit,* comédie représentée pour la première fois le 12 May 1719, dans *Œuvres de Monsieur Riviere Du Frény,* tome IV, Paris, Briasson, 1731, pp.205-246.

- DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Faux Sincère,* comédie représentée pour la première fois le 26 juin 1731, in *Œuvres de Monsieur Riviere Du Frény,* tome IV, Paris, Briasson, 1731, pp.331-459.
- FATOUVILLE, Noland de, *Le Banqueroutier,* comédie en trois actes représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hôtel de Bourgogne, le 19 avril 1687, in *Le Théâtre Italien de Gherardi,* tome premier, Amsterdam, Michel Charles le Cène, 1721, pp.109-176
- GRANDVAL père, *L'Appareilleuse,* comédie en un acte et en prose composée en 1740, in *Théâtre érotique français au XVIII^e^ siècle,* Paris, Jean-Jacques Pauvert et Terrain vague, 1993, pp.131-153
- GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Le Méchant,* comédie représentée pour la première fois en 1747, in *Théâtre du XVIII^e^ siècle,* édition de Jacques Truchet, tome I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1972, pp.1203-1302.
- LA DREVETIERE DELISLE, Louis-François de, *Arlequin sauvage,* texte établi, présenté et annoté par FORSANS, Lola, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000.
- LEGRAND, Marc-Antoine, *Plutus,* comédie en trois actes, Paris, Veuve Ribou, 1719, 46p.
- LESAGE, Alain René, *La Boîte de Pandore,* représentée par la troupe du Sieur Francisque à la foire Saint-Laurent en 1721, in *Le Théâtre de la Foire au XVIII^e^ siècle,* édité par Dominique Lurcel, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983, pp.216-253.
- LESAGE, Alain-René, *Crispin rival de son maître,* in *Turcaret* précédé de *Crispin rival de son maître,* introduction, notes et dossier par Nathalie Rizzoni, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1999, pp. 43-85.
- LESAGE, Alain-René, *Turcaret* précédé de *Crispin rival de son maître,* introduction, notes et dossier par Nathalie Rizzoni, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1999, pp.87-191.
- LESAGE, Alain-René, *Critique de Turcaret par le Diable boiteux,* in *Turcaret* précédé de *Crispin rival de son maître,* édition de Nathalie Rizzoni, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1999, pp.194-206.
- LESAGE, *Turcaret,* édition présentée, établie et annotée par Pierre Frantz, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2003
- MARIVAUX, *La Double Inconstance,* comédie représentée pour la première fois le mercredi 6 avril 1723, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.105-129.
- MARIVAUX, *Le Prince travesti ou l'Illustre aventurier,* comédie représentée pour la première fois le 5 février 1724, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.130-152.
- MARIVAUX, *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni,* comédie représentée pour la première fois le 8 juillet 1724, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.153-175.
- MARIVAUX, *L'Ile des esclaves,* comédie représentée pour la première fois le 5 mars 1725, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.185-195.
- MARIVAUX, *L'Héritier de village,* comédie représentée pour la première fois le 19 août 1725, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.196-206.
- MARIVAUX, *L'Ile de la raison ou les Petites Hommes,* comédie créée le jeudi 11 septembre 1727, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.207-229.
- MARIVAUX, *Le Triomphe de Plutus,* comédie représentée pour la première fois le 28 avril 1728, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.251-260.
- MARIVAUX, *La Colonie,* comédie imprimée dans *Le Mercure* de juin 1750, *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.261-273.
- MARIVAUX, *Le Jeu de l'amour et du hasard,* comédie créée le 23 janvier 1730, *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.274-292.

- MARIVAUX, *Le Triomphe de l'amour,* comédie créée le 12 mars 1732, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.301-322.
- MARIVAUX, *L'Heureux Stratagème,* comédie créée le 6 juin 1733, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.377-386.
- MARIVAUX, *Le Legs,* comédie en un acte représentée pour la première fois le 11 juin 1736, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.432-445
- MARIVAUX, *Les Sincères,* comédie créée le 13 janvier 1739, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.480-492.
- MARIVAUX, *La Dispute,* comédie créée le 19 octobre 1744, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.521-530.
- NIVELLE DE LA CHAUSSEE, Pierre-Claude, *L'Ecole des amis,* comédie représentée pour la première fois le 26 février 1737, in *Œuvres de Nivelle de La Chaussée,* Genève, Slatkine Reprints, 1970, pp.69-95
- PONT-DE-VEYLE, Antoine de Fériol comte de, *Le Complaisant,* comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois le 29 Décembre 1732, Paris, Le Breton, 1733, 119p.
- REGNARD, Jean-François, *Le Divorce,* comédie représentée pour la première fois en mars 1688, in *Le Théâtre italien,* tome II, *Les comédies italiennes de J.F. Regnard,* textes présentés et annotés par Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1996, pp.31-103.
- REGNARD, Jean-François, *Arlequin homme à bonne fortune*, comédie représentée pour la première fois le 10 janvier 1690, in Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien,* tome II, *les comédies italiennes de J. F. Regnard,* Paris, Société des textes français modernes, 1996, pp.149-210.
- REGNARD, Jean-François, *La Sérénade,* comédie représentée pour la première fois le 3 juillet 1694, scène X pp.149-154 in *Attendez-moi sous l'orme, La Sérénade, le Bal,* textes présentés, établis et annotés par MAZOUER Charles, Genève, Droz, 1991, pp.103-180.
- REGNARD, Jean-François, *Le Joueur,* comédie en cinq actes et en vers représentée pour la première fois le 19 décembre 1696, texte présenté et annoté par John DUNKLEY, Genève, Droz, 1986, pp.71-216.
- REGNARD, *Démocrite,* comédie représentée en 1700, in *Les Œuvres de M. Regnard,* tome III, Paris, Veuve Ribou, 1731, pp.219-324
- REGNARD, Jean-François, *Les Ménechmes,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 4 décembre 1705, in *Les Œuvres de M. Regnard,* tome IV, publié par D'Alençon, Paris, Pierre Jaques Ribou, 1731, pp.119-242.
- REGNARD, Jean-François, *Le Légataire universel,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 18 janvier 1708, suivie de la *Critique du Légataire,* Textes établis, présentés et annotés par Charles Mazouër, Genève, Droz, 1994, pp.90-309
- VOLTAIRE, *L'Indiscret,* comédie en un acte représentée pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Française en 1725, Paris, Prault fils, 1742, 59p.
- VOLTAIRE, *Le Comte de Boursoufle ou Mlle de la Cochonnière,* comédie-bouffe en trois actes et en prose, représentée sur le théâtre impérial de l'Odéon, le 28 janvier 1862, Paris, Plon, 1862, 71p.

### *b. Corpus secondaire*

- BOURSAULT, Edme, *Les Fables d'Esope,* comédie, représentée pour la première fois en 1690, édition critique par ALLOTT, Térence, Great Britain, University of Exeter, 1988, XXXVII-144p.

- BRUEYS ET PALAPRAT, *Le Grondeur,* Paris, Pierre Ribou, 1699
- DANCOURT, Florent Carton, *Le second chapitre du Diable boiteux,* comédie représentée pour la première fois le 20 octobre 1707, in *Œuvres de théâtre,* tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp.51-66.
- DENIS, Jacques, *La plainte du palais ou la chicane des plaideurs,* comédie en trois actes et en prose, Paris, Etienne Loyson, 1679, 103p.
- DUFRESNY, Charles Rivière, *La noce interrompuë,* comédie en un acte représentée en 1699, in *Œuvres de Monsieur Rivière Du Frény,* tome premier, Paris, Briasson, 1731
- DUFRESNY, Charles Rivière, *L'Esprit de contradiction,* comédie en un acte de Dufresny représentée pour la première fois le 27 août 1700, in *Théâtre du XVIIe siècle,* tome III, édition d'André Blanc et de Jacques Truchet, Paris, Gallimard, Pléiade, 1992, pp.155-174.
- DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Jaloux honteux de l'être,* comédie représentée pour la première fois le 6 mars 1708, Paris, Pierre Ribou, 1708, 80p.
- DUFRENY, Charles Rivière, *La Réconciliation normande,* comédie représentée pour la première fois le 7 mars 1719, dans *Œuvres de M. Riviere Du Frény,* tome IV, Paris, Briasson, 1731, pp.83-204.
- ITEY, Emilie (Mme), *La Fausse politesse,* comédie en un acte, Rouen, Lapierre, 1879, 14p.
- *Le trépas de la reine Chicane ou les hurlements des procureurs au Parlement de Paris,* Paris, Impr. de La Basoche, 1790, 23p.
- LEGRAND, *Le Luxurieux,* comédie en un acte et en vers composée vers 1738, in *Théâtre érotique français au XVIII^e^ siècle,* Paris, Jean-Jacques Pauvert et Terrain vague, 1993, pp.73-97.
- LESAGE, Alain René, *La Ceinture de Vénus,* pièce en deux actes, représentée à la foire Saint-Germain en 1715, in Théâtre *de la Foire ou l'Opéra comique contenant les meilleures pieces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent,* tome I, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1722, pp.259-315.
- MARIVAUX, *L'Amour et la Vérité,* comédie représentée pour la première fois le 3 mars 1720, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.53-56.
- MARIVAUX, *Arlequin poli par l'amour,* comédie représentée pour la première fois le 17 octobre 1720, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.57-66.
- MARIVAUX, *La Surprise de l'amour,* comédie représentée pour la première fois le 3 mai 1722, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.85-104.
- MARIVAUX, *L'Épreuve,* comédie créée le 19 novembre 1740, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.493-505.
- MARIVAUX, *Les Acteurs de bonne foi,* comédie publiée dans *le Conservateur* en novembre 1756, in *Théâtre complet,* Paris, Seuil, 2002, pp.558-567.
- MOLIERE, *L'Etourdi ou Les Contretemps,* comédie représentée pour la première fois en novembre 1658, in *Œuvres complètes,* préface de Pierre-Aimé Touchard, Paris, Seuil, 2002, pp.47-74.
- MOLIERE, *Les Précieuses ridicules,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, L'Intégrale, 2002, pp.100-111.
- MARIVAUX, *Le Tartuffe ou l'Imposteur,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, L'Intégrale, pp.255-284.
- MOLIERE, *Dom Juan ou le festin de pierre,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp.285-310
- MOLIERE, *Le Misanthrope,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois le 4 juin 1666, in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp.323-345.

- MOLIERE, *Georges Dandin ou le Mari confondu,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, L'Intégrale, pp.411-429.
- MOLIERE, *Les Fourberies de Scapin,* comédie représentée pour la première fois le 24 mai 1671, in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp.567-590.
- MOLIERE, *Le Bourgeois gentilhomme,* in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, L'Intégrale, pp.506-541.
- MOLIÈRE, *Le Malade Imaginaire,* comédie représentée pour la première fois le 10 février 1673, in *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, 2002, pp.625-662.
- PERES VALLEE, (Mme), *La Fausse politesse,* comédie en un acte, Paris Gauguet, 1864, 33p.
- PLAUTE, *Menaechmi, Mercator, Miles Gloriosus,* texte établi et traduit par ERNOUT, Alfred, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1936, pp.7-85
- REGNARD, *La descente de Mezzetin aux Enfers,* comédie représentée pour la première fois le 5 mai 1689, in Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien,* tome II, *les comédies italiennes de J. F. Regnard,* Paris, Société des textes français modernes, 1996, pp.105-145.
- REGNARD, Jean-François, *La Coquette ou l'Académie des dames,* comédie en trois actes représentée pour la première fois le 17 janvier 1691, in *Comédies du théâtre italien,* texte établi avec une introduction, des notices et des notes par CALAME Alexandre, Genève, Droz, 1981, pp.337-434
- REGNARD, Jean-François et DUFRESNY, Charles Rivière, *Les Chinois,* comédie en cinq actes, représentée pour la première fois le 13 décembre 1692, in *Comédies du théâtre italien,* texte établi avec une introduction, des notices et des notes, par Alexandre Calame, Genève, Droz, 1981, pp.435-539.
- *Scène comique entre le diable et le procureur au sujet de Mme Chicane, chassée des terres de France et revenant en enfer,* Paris, Nyon le jeune, 1789, 8p.
- SAURIN, Bernard Joseph, *Béverlei,* tragédie bourgeoise imitée de l'anglois, représentée pour la première fois en 1768, édition critique de Derek F. Connon, Devon, University of Exeter, 1990.
- SEDAINE, Michel-Jean, *L'Huître et les plaideurs ou le Tribunal de la Chicane,* opéra-comique en un acte, Paris, Hérissant, 1761, 28p

### c. ***Représentations***

- MARIVAUX/ AGENIN, *Les Sincères, L'Epreuve ;* Paris, Société de promotion audiovisuelle théâtrale, 2004. Côte BNF : VDVD-14483
- MARIVAUX/ CHEREAU, *La Fausse Suivante* mise en scène par Chéreau est disponible à la Bibliothèque nationale de France. Version captée par l'Institut national de l'audiovisuel et produite par France 2 en 1999. Il s'agit du numéro 22 de la collection « Voir et savoir. Théâtre ». Côte BNF : NUMAV-378
- REGNARD/ ROUSILLON, *Le Légataire universel,* Comédie-Française, 1973-1974. Côte IET : AVC 534

### d. ***Autres textes des dramaturges du corpus primaire***

- DESTOUCHES, *Epître à Monsieur le Marquis de Puysieulx*, in *Le Curieux Impertinent,* in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.43-45.

- DESTOUCHES, *Préface* de *L'Irrésolu,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois en 1713, in *Œuvres dramatiques,* tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.299-301
- DESTOUCHES, *Epître à SAS Madame la Duchesse du Maine*, in *Le Médisant,* comédie en cinq actes représentée pour la première fois en 1715, in *Œuvres dramatiques,* tome II, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.4-5
- DESTOUCHES, *Préface* du *Glorieux* in *Œuvres dramatiques de N. Destouches,* tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.153-157.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Préface,* in *Le Tambour nocturne ou le mari devin,* Comédie Angloise accomodée au Théâtre François, imprimée en 1736, représentée pour la première fois le 16 octobre 1762, in *Œuvres dramatiques de N. Destouches,* tome III, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.457-460.
- DESTOUCHES, *Préface* du *Dissipateur ou l'Honnête friponne,* in *Œuvres dramatique,* tome IV, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.3-8.
- DESTOUCHES, *Préface* de *La Force du Naturel,* comédie représentée pour la première fois en 1750, in *Œuvres dramatiques,* tome V, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.149-153.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Lettres sur divers sujets,* in *Œuvres de M. Néricault Destouches,* tome IV, La Haye, Benjamin Gibert, 1742, pp.1-128.
- DUFRESNY, Charles Rivière, *Amusemens sérieux et comiques,* texte présenté et annoté par John Dunkley, Torkey, Devon, University of Exeter, 1976, XXIV-98p.
- DUFRESNY, Charles Rivière, *Le Puits de la Vérité : histoire gauloise,* Paris, Claude Barbin, 1699.
- DUFRESNY, Charles Rivière, *Parallèle d'Homère et Rabelais,* in *Œuvres de Monsieur Rivière Du Frény,* tome V, pp.271-344
- GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Epître de Monsieur Gresset à sa Muse,* Amsterdam, (S.l.), 1735
- GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Lettre de M. Gresset,* l'un des Quarante de l'Académie Françoise, A M***, *sur la Comédie*, à Amiens, le 14 mai 1749, (S.l), 1759. Côte BNF : 8-LN27-9109
- LESAGE, Alain-René, *Le Diable boiteux,* présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie par Béatrice Didier, Paris, Garnier Flammarion, 2004
- MARIVAUX, *Journaux et Œuvres diverses,* texte établi avec introduction, chronologie, commentaire, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier Flammarion, 2001
- NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude, *Epître de Clio,* in *Œuvres,* Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp.391-397
- REGNARD, Jean-François, *Diverses Epîtres,* in *Les Œuvres de M. Regnard,* tome V, Paris, Veuve Ribou, 1731, pp.165-214.

## II) Histoire et poétique du théâtre en général et de la comédie en particulier

### *a. Textes antérieurs à 1800*

- BOILEAU, Nicolas, *Satires, Épîtres, Art poétique,* édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985.
- BOSSUET, *Lettre sur la Comédie au P. Caffaro, Théatin*, in *Traîté de la Concupiscence, Lettres et Maximes sur la Comédie, La Logique, Traité du libre arbitre,* Paris, Garnier Frères, 1906, pp.99-118

- BOSSUET, Jacques-Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie,* in *Traîté de la Concupiscence, Lettres et Maximes sur la Comédie, La Logique, Traité du libre arbitre,* Paris, Garnier Frères, 1906, pp.119-200
- CAFFARO, *Lettre d'un Théologien…sur la Comédie,* in *Pièces de théâtre de M. Boursault,* Paris, Jean & Michel Guignard, 1701, pp.1-62.
- D'AUBIGNAC, François Hédelin (abbé), *La Pratique du théâtre,* édité par Hélène Baby, Paris, Champion, 2001
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* Paris, Ecole Nationale Supérieure des beaux arts, 1993, XXXIV-479p.
- FONTENELLE, *Préface générale de Tragédie et des six Comédies de ce recueil*, *Œuvres complètes,* tome V : *Théâtre et autres textes : 1710-1751,* Evreux, Fayard, Corpus des Œuvres de philosophie, 1993, pp.9-12.
- FONTENELLE, *Œuvres complètes,* tome V : *Théâtre et autres textes : 1710-1751,* Evreux, Fayard, Corpus des Œuvres de philosophie, 1993.
- FONTENELLE, *Réflexions sur la Poétique,* dans *Œuvres,* tome III, Paris, Les Libraires Associés, 1766
- HORACE, *Art poétique,* édition et traduction de Léon Hermann, Bruxelles, Latomus, 1951, collection Latomus, volume VII.
- MARMONTEL, Jean-François, *Eléments de littérature,* Paris, Desjonquères, 2005, 1288p.
- POREE, Charles, *De Theatro,* avec la traduction en regard du père Brumoy, *Discours sur les spectacles,* présenté et annoté par Edith FLAMMARION, Toulouse, Société de Littératures classiques ; Paris, Champion, 2000, LIV-87p.
- *Réponse de M. l'Archevêque de Sens, au Discours de M. de La Chaussée*, in NIVELLE DE LA CHAUSSÉE, *Œuvres,* Genève, Slatkine Reprints, 1971, p.400.
- RICCOBONI, Louis, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière,* Paris, Veuve Pissot, 1736, 357p
- RICCOBONI, Luigi, *De la Réformation du théâtre,* (S.l.), 1743, XXIII-337p.. Côte BNF : Y-514
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles,* édition établie et présentée par Jean Varloot, Paris, Gallimard, 1987, pp.137, 312
- TERTULLIEN, *Les spectacles,* introduction, texte critique, traduction et commentaire de Marie Turcan, Paris, Editions du Cerf, 1986

### *b. Références modernes sur l'Histoire, la poétique et la philosophie du théâtre*

- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double,* Paris, Gallimard, collection « Idées », 1964
- ATTINGER, Gustave, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français,* Genève, Slatkine Reprints, 1993, 489p.
- BÉNAC-GIROUX, Karine, *L'inconstance dans la comédie du XVIII^e^ siècle,* Paris, l'Harmattan, 2010.
- BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique,* Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, [1940], 2004.
- DANDREY, Patrick, « Célimène portraitiste. Du salon mondain à l'atelier du Peintre », dans *Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVIIe siècle, Littératures classiques n°58,* sous la direction de CONESA, Gabriel et STERNBERG, Véronique, Paris, Champion, 2006, pp.11-21

- DI BELLA, Sarah, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni : contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle, suivie de la traduction et l'édition critique de* Dell'Arte Rappresentativa *de Luigi Riccoboni,* Paris, Champion, Les dix-huitièmes siècles, 2009
- DUTTON Dianne, *« Le plaideur comme comédien : l'art dramatique du procès »,* in *Représentations du procès : Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma,* sous la direction de Christian Biet et Laurence Schifano, Paris, Université Paris X-Nanterre, collection Représentation, pp.127-134.
- FORESTIER, Georges, « Langage dramatique et langage symbolique dans le *Dom Juan* de Molière », in *Dramaturgies. Langages dramatiques,* mélanges pour Jacques Scherer, Paris, Nizet, 1986, pp.235-244.
- FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars,* Genève, Droz, Histoire des idées et critique littéraire, volume 259, 1988
- GEOFFROY, Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique,* tome II, Paris, Blanchard, 1825
- GOLDZINK, Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000, 381p.
- GOUHIER, Henri, *Le théâtre et l'existence,* Paris, Vrin, Essais d'art et de philosophie, 1973, 224p
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique : Sa nature, ses procédés,* Paris, PUF, [1980]-2005
- LEONI, Sylviane, *Le Poison et le remède : théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie 1694-1758*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998, 430p.
- *L'esthétique de la comédie, Littératures classiques n°27,* printemps 1996, édités par Gabriel Conesa, Paris, Klincksieck, 1996
- LUCAS Hippolyte, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine jusqu'à nos jours,* Paris, Charles Gosselin, 1843.
- MORAUD, Yves, *La conquête de la liberté de Scapin à Figaro : valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais,* Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- MORAUD, Yves, *Masques et jeux dans le théâtre comique en France entre 1685 et 1730,* thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 29 mai 1974, Lille, Atelier de reproduction des thèses ; Paris, Diffusion Champion, 1977, 847p.
- PAPASOGLI , Benedetta, *Le « fond du cœur » : Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle,* Paris, Honoré Champion, 2000, 310p.
- REYFF, Simone de, *L'Eglise et le Théâtre, L'exemple de la France au XVII^e siècle,* Paris, Les Editions du Cerf, 1998, 155p.
- RICHARD, Robert, *Premières leçons sur les rapports entre maîtres et valets dans la comédie du XVIIIe siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, Bibliothèque major, n°17, 1999, 120p.
- RICHARDOT Anne, *Le Rire des Lumières,* Paris, Champion, collection « les dix-huitième siècles » n°61, 2002.
- *Ris, masques et tréteaux : aspects du théâtre du XVIII^e siècle,* mélanges en hommage à David Trott, études réunies et éditées par Marie-Laure Swiderski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin, Québec, Presses de l'université Laval, 2008
- ROUGEMONT, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle,* Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, 530-VIIIp
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France,* nouvelle édition, bibliographie revue et mise à jour par Colette Scherer, Paris, Nizet, 2001
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie de Beaumarchais,* Paris, Nizet, 1999.

- SIBONY, Daniel, Le jeu et la passe : identité et théâtre, Paris, Seuil, 1997.
- SPIELMANN, Guy, *Le Jeu de l'ordre et du chaos : comédie et pouvoirs à la Fin du règne, 1673-1715,* Paris, Champion, 2002, 605p.
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant :* essai *: Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal,* Paris, Gallimard, Le Chemin
- *Textes d'esthétique théâtrale,* édités par Martine de ROUGEMONT et Jacques SCHERER, fascicule I, Besançon, Imprimerie Jacques et Demontrond, 1973
- THIROUIN, Laurent, *L'aveuglement salutaire : réquisitoire contre le théâtre dans la France classique,* Paris, Champion, Lumière classique, 1997, 292p.
- TROTT, David, *Théâtre du XVIII^e^ siècle : jeux, écritures, regards : essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2000
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II : L'école du spectateur,* Paris, Belin, Lettres Sup, 1996
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre,* Paris, Belin, Lettres Sup, 1996
- WEISS, Jean-Jacques, *Essais sur l'Histoire de la littérature française,* Paris, Calmann-Lévy, 1891, pp.247-288

## III) Revue de la critique sur les dramaturges du corpus principal

### *a. Sur Dancourt, Lesage et Regnard*

- BAHIER-PORTE, Christelle, *La Poétique d'Alain-René Lesage,* Paris, Champion, Les dix-huitièmes siècle, 2006
- BARBERET Victor, *Lesage et le théâtre de la Foire,* Genève, Slatkine Reprints, 1970, 266p.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée, *Théâtre contemporain,* tome III, Paris, Quentin, 1889, pp.327-335. (Sur *Le Légataire*).
- BARTHELEMY Charles, *La Bourgeoisie et le paysan sur le théâtre au XVII^e^ siècle : La Comédie de Dancourt 1684-1714, étude historique et anecdotique,* Genève, Slatkine Reprints, 1970, 382p.
- BIET, Christian, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime : Le jeu de la valeur et de la loi,* Paris Champion, Lumière classique n°41, 2002. Voir, en particulier, l'analyse du *Légataire universel,* pp.300-338.
- BLANC, André, in *F.C. Dancourt (1661-1726). La Comédie française à l'heure du soleil couchant* , Tübigen, Gunter Narr Verlag ; Paris, Editions Jean-Michel Place, 1984,
- CALAME Alexandre, *Regnard : sa vie et son œuvre,* Paris, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 1960
- CARRAL Jacques, *Les procédés comiques dans le théâtre de Regnard,* Mémoire de Maîtrise, dirigé par M. le Professeur Jacques Scherer, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Paris, Novembre 1968. Côte I.E.T. : D 138
- CHEVALLEY, Sylvie, *Regnard,* monographie réunissant des textes de Marie-Claude Alasseur, Alexandre Calame, Pierre Mélèse et René Pomeau, Paris, Comédie-Française, 1968
- COURNOT, Michel, « *Turcaret* de Lesage au Théâtre-Français : Un excès de « lifting » », le 23/01/87.

- DUMUR Guy, « De bien franches crapules : Une comédie (française) où tout le monde est méchant : c'est *Turcaret* de Lesage », *Le Nouvel Observateur,* 6-12/02/87
- GOUVERNET, Gérard, *Le Type du valet chez Molière et ses successeurs : Regnard, Dufresny, Dancourt et Lesage,* Caractères et évolution, New-York- Berne - Francfurt am Main, Peter Lang, 1985, 260p.
- JAMATI, Georges, *La Querelle du Joueur : Regnard et Dufresny*, préface d'Edmond Pilon, Paris, Messein, 1936, 158p.
- KEFALLONITIS Stavroula, *Lesage, Turcaret,* Paris, Bréal, Connaissance d'une œuvre, 1999, 127p.
- LE ROY LADURIE Emmanuel, « Les Financiers », in *Comédie Française,* n°155, 15 janvier 1987, pp.5-7.
- MAZOUER Charles, *Introduction* in *Jean-François Regnard, Le Légataire universel suivi de La critique du Légataire,* Genève, Droz, 1994, pp.9-72.
- MAZOUER, Charles, « La vie mondaine selon Regnard », in *Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVII^e^ siècle, Littératures classiques n°58,* Printemps 2006, pp.33-45.
- MELANI Nivea, *Motivi tradizionali e fantasia del « Divertissement » nel teatro di Florent Carton Dancourt (1661-1725,* Napoli, Instituto Universitario orientale, 1970, 526p.
- MORAUD, Yves, « Lesage ou l'homme qui rit jaune », in *A. R. Lesage de Sarzeau. Thèmes, styles et pensées d'un écrivain au 18^ème^ siècle,* actes du colloque international, textes réunis, présentés et publiés par Jacques WAGNER, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp.125-140.
- MOSER MEDLIN, Dorothy, *The verbal art of Jean-François Regnard,* New Orleans, Louisiana, Tulane Studies in Romance Languages and literature, 1966.
- PUAUX, Melly, « *Turcaret* : La terrible indifférence de la légèreté », in *Comédie-Française,* n°156, 15 février 1987, pp.10-11.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Turcaret : l'avènement de l'ère bourgeoise », in *Acteurs,* n°44-45, janvier-février 1987, p.8. Côte IET: PA 175
- SPIELMANN, Guy, « Arlequin au Palais : l'univers juridique dans la Comédie-Italienne de Paris au XVII^e^ siècle », in *Représentations du procès : Droit, Théâtre, Littérature, Cinéma,* sous la direction de Christian Biet et Laurence Schifano, Paris, Université Paris X-Nanterre, collection Représentation, pp.323-341.
- STERNBERG, Véronique, « La comédie des contemporains de Molière : une production mineure ? », in *Le Théâtre au XVII^e^ siècle : Pratiques du mineur, Littératures classiques n°51,* été 2004, pp.171-185.
- TEMKINE Raymonde, « Théâtre de l'Est parisien : Turcaret de Lesage : Le goût de la réplique » in *Acteurs* n°75/76, janvier – février 1990, pp.46-47.

### *b. Sur Destouches et La Chaussée*

- GRAZIANO Joseph, *Essai sur la vie et les œuvres de Destouches,* dissertation inaugurale présentée le 26 octobre 1888 à la haute faculté de Philosophie de l'université de Leipzig, en obtention du grade de Docteur en philosophie, Frauenfeld, Huber, 1889
- HANKISS, Jean, *Philippe Néricault Destouches : l'homme et l'œuvre,* Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1981
- HOFFMANN-LIPOŃSKA, Aleksandra, *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice,* Poznań, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza W Poznaniu, seria filologia romańska nr 10, 1979

- LANSON, Gustave, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante,* deuxième édition revue, complétée et augmentée d'un appendice, Genève, Slatkine Reprinst, 1970

### c. ***Sur Dufresny et Marivaux***

- BLANC, André, « Un théâtre d'inspiration chrétienne ? », in *Marivaux et Les Lumières, l'homme de théâtre et son temps,* tome premier, volume édité par Geneviève Goubier, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp.11-18
- CAZENOBE, Colette, « Marivaux et Crébillon (Les discordances du cœur et de l'esprit dans l'anthropologie des Lumières) », in *Marivaux et Les Lumières : l'homme de théâtre et son temps*, tome 1, volume édité par Geneviève GOUBIER, Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIe siècle avec la collaboration de la Société Marivaux, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp.129-144.
- D'HONDT, Jacques, « Le Philosophe travesti », in *Marivaux,* revue *Europe,* n°811-812, novembre-décembre 1996, pp.13-20
- DAGEN, Jean, « Séductions d'âmes chez Marivaux », dans *Littérature et séduction,* mélange en l'honneur de Laurent Versini, édités par Laurent Marchal et François Moureau, Paris, Klincksieck, 1997, pp.309-320
- EHRARD, Jean, « Montesquieu et Marivaux : deux parallèles qui se croisent », in *Marivaux et les Lumières : l'homme de théâtre et son temps,* tome 1, volume édité par Geneviève GOUBIER, Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIe siècle avec la collaboration de la Société Marivaux, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp.217-230
- FRANTZ, Pierre, « 'Je ne me soucie pas de ce qui est possible, moi'. Quelques réflexions sur Arlequin », dans *Marivaux : jeu et surprises de l'amour,* Oxford, Voltaire Foundation, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, pp.123-136.
- GILOT, Michel, « Deux formes d'approches du cœur : *L'Ecole des mères* et *La Mère confidente »* in *Revue Marivaux n°3, Etudes sur* L'Ecole des mères, La Mère confidente, Paris, décembre 1992, pp.94-104
- GILOT, Michel, « Du *Jeu de l'Amour et du hasard* aux *Fausses confidences,* Remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux *»,* in *Vérités à la Marivaux,* collectif publié sous la direction de Raymond Joly, Université Laval, Etudes littéraires, n°24, 1991, p.9-18
- GOLDZINK, Jean, « Le masque ou la femme vengée », in *Comédie-Française,* n°1, automne 1991, pp.36-46
- GOLDZINK, Jean, « Théâtre et subversion chez Marivaux », dans *Marivaux subversif ?,* actes du colloque organisé par le Centre d'étude du XVIIIème siècle de Montpellier, sous le patronage de l'Académie française, de la Société française d'étude du XVIIIème siècle et de la Société Marivaux, 14, 15, 16 mars 2002 ; textes réunis par SALAUN Franck, Paris, Desjonquères, 2003, pp.263-271
- GUEDJ, Aimé, « La Révision des valeurs sociales dans l'œuvre de Marivaux », in *La Révision des valeurs sociales dans la littérature européenne à la lumière des idées de la révolution française,* édité par le Centre de Recherches d'histoire et de littérature aux XVIII$^{e}$ et XIX$^{e}$ siècles, vol. I, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n°109, Paris, Les Belles Lettres, 1970, pp.11 à 43

- JACOÉBÉE, Pierre, *La persuasion de la charité : thèmes, formes et structure dans les* Journaux et œuvres diverses *de Marivaux,* Amsterdam, Rodopi, 1976.
- LAGRAVE, Henri, « De quelques mises en scène modernes de « La Fausse Suivante », dans *Marivaux* dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises,* volume publié avec le concours du CNRS, de la Direction des Arts et Lettres et de l'UNESCO, n°25, Paris, Mai 1973, pp.191-208
- LAGRAVE, Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire,* Paris, Ducros, 1970, 250p.
- MARCHAL, Roger, « Le souvenir de la marquise de Lambert dans *La Colonie »,* in *Revue Marivaux,* n°2, Paris, Publications de la Société Marivaux, mai 1992, pp.38-48
- MARTIN, Christophe, « 'Voir la nature en elle-même' : le dispositif expériemental dans *La Dispute* », in *Coulisses,* n°34, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, pp.139-152
- MARTIN, Christophe, « Dramaturgies internes et manipulations implicites dans *La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* », dans *Marivaux : jeu et surprises de l'amour,* sous la direction de Pierre Frantz, Oxford, Voltaire Foundation, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, pp.53-71.
- MASON, Sheila, « Le pouvoir monarchique dans *Le Prince travesti »,* dans *Marivaux subversif ?*, Paris, Desjonquères, 2003, pp.312-319.
- MAZOUER, Charles, « Les Ecoles au théâtre jusqu'à Marivaux » in *Revue Marivaux* n°3 *: Etudes sur* L'Ecole des mères, La Mère confidente, Paris, décembre 1992, pp.5-19
- MOUREAU, François, *Un singulier moderne : Dufresny, auteur dramatique et essayiste (1657-1724),* Paris, Champion, 1977, 452p.
- NEGREL, Eric, « Marivaux utopiste : Du monde renversé à la rhétorique des passions », in *Marivaux subversif ?,* actes du colloque organisé par le Centre d'étude du XVIII^e^ siècle de Montpellier, sous le patronage de l'Académie française, de la Société française d'étude du XVIII^e^ siècle et de la Société Marivaux, 14, 15, 16 mars 2002 ; textes réunis par SALAÜN Franck, Paris, Desjonquères, 2003, pp.320-333
- O'NEAL, John, « La confusion subversive dans *La Double Inconstance »,* in *Marivaux subversif ?,* actes du colloque réunis par Franck Salaün, Paris, Desjonquères, 2003, p.286-292
- PAGEAUX, Daniel-Henri, « Formes nouvelles de la comédie au XVIIIe siècle : Marivaux, Goldoni, Lessing », in *Littératures,* n°27, automne 92, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, pp.77-96
- PAILLET-GUTH, Anne-Marie, « Marivaux, Crébillon et la mauvaise foi : les détours d'une déclaration d'amour », in *Revue Marivaux,* n°1, coordonné par Françoise Rubellin, Paris, Société Marivaux, mai 1990, p.53-64.
- POIRSON, Martial, « Le tribut du plaisir : Argent, pouvoir et sexualité dans *La Fausse Suivante* (1724) », in *Marivaux subversif ?,* actes du colloque réunis par Franck Salaün, Paris, Desjonquères, 2003, pp.295-311.
- REGNAULT, François, « Problèmes et paradoxes rencontrés au cours des répétitions de *La Fausse Suivante* », in *Théâtre en Europe,* n°6, Paris, Beba, avril 1985, pp.22-24.
- ROY, Claude, « Un Théâtre grave et cruel », in *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault,* n°28, Paris, Julliard, 1960, pp.29-36.
- RUBELLIN-DEVICHI, Jacqueline, « A propos de Marivaux : quelques remarques de juriste », in *Revue Marivaux* n°1, mai 1990, pp.40-52
- SANAKER, John Kristian, *Le discours mal apprivoisé : essai sur le dialogue chez Marivaux,* Oslo, Société Nouvelle Didier Erudition, 1987, 133p.

- SCHNEIDER, Jean-Paul, « De quelques silences de toutes les couleurs chez Marivaux : l'exemple de *L'Ile des Esclaves* et de *La Dispute* », in *Marivaux subversif ?,* actes du colloque organisé par le Centre d'études du XVIIIe siècle, sous le patronage de l'Académie française, de la Société française d'étude du XVIIIe siècle et de la Société Marivaux, 14, 15, 16 mars 2002 ; textes réunis par SALAUN, Franck, Paris, Desjonquères, 2003, pp.273-285
- TRAPNELL, William, « Expérimentation imaginaire dans le théâtre de Marivaux », in *Marivaux et les Lumières, L'homme de théâtre et son temps,* tome 1, volume édité par Geneviève GOUBIER, actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIII$^{e}$ siècle avec la collaboration de la Société Marivaux, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996**,** pp.43-53
- VALON Abel de, *Charles Dufresny, étude biographique et littéraire,* Lille, Danel, 1877
- VERHOEFF, Han, « Manipulation ou thérapie : les aléas de la confidence dans *La Mère confidente »,* in *Revue Marivaux n°3, Etudes sur* L'Ecole des mères, La Mère confidente, Paris, décembre 1992, pp.105-113
- VERHOEFF, Han, *Marivaux ou le dialogue avec la femme,* Orléans, Paradigme, 1994, 272p.
- VIC, Jean, *Les Idées de Charles Rivière Dufresny,* « Dufresny et Beaumarchais », Extrait de la *Revue du dix-huitième siècle,* n°2, Paris, Hachette, 1916, 23p
- VILAR, Jean, « Marivaux-le-cruel », in *Théâtre en Europe.* n°6, p.53
- YETTER-VASSOT, Cindy, « Le Théâtre de Marivaux : En attendant un monde meilleur », in *Marivaux et Les Lumières : L'homme de théâtre et son temps,* tome 1, volume édité par GOUBIER, Geneviève, actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Etudes et de Recherches sur le XVIIIe siècle, avec la collaboration de la Société Marivaux, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp.55-60

## IV) Psychologie morale, philosophie morale, cynismes

### *a. Cynismes*

- BOUVERESSE, Jacques, *Rationalité et cynisme,* Paris, Les Editions de Minuit, Collection critique, 1984, 227p.
- CENTRE DE RECHERCHE PHILOLOGIQUE DE LILLE III (BLAISE Fabienne, CHERKI Christophe, CRUBELLIER Michel, DAUTHIEU Jacqueline, HECQUET Myriam, LERNOULD Alain, MONET Anick, WOITRAIN Jean-Paul), « Antisthène : sophistique et cynisme », in *Positions de la sophistique,* colloque de Cerisy, édité par CASSIN, Barbara, Paris, Vrin, 1986, pp.117-147
- COMTE-SPONVILLE, André, *Valeur et vérité : Etudes cyniques,* Paris, PUF, Perspectives critiques, 1994, 282p.
- GOULET-CAZE, Marie-Odile, *L'Ascèse cynique : Un commentaire de Diogène Laërce VI 70-71,* Paris, Vrin, 1986, 292p.
- *Le Cynisme ancien et ses prolongements,* actes du colloque réunis par GOULET, Richard et GOULET-CAZE, Marie-Odile, Paris, PUF, 1992, IX-612p.
- JOUARY, Jean-Paul et SPIRE, Arnaud, *Servitudes et grandeurs du cynisme : de l'impossibilité des principes et de l'impossibilité de s'en passer,* Québec, Fides-Desclée de Brouwer, 1997, 265p.

- ONFRAY, Michel, *Cynismes : portrait du philosophe en chien,* Paris, Grasset & Fasquelle, 1990, 192p.
- PAQUET, Léonce, *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages,* réédités avec un avant-propos de GOULET-CASE, Marie-Odile, à Paris, Le Livre de poche, Classiques de la philosophie, 1992, 352p.
- SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique,* traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois éditeur, [1987], 2000, 670p.
- UCCIANI, Louis, *De l'ironie socratique à la dérision cynique (Eléments pour une critique par les formes exclues),* Besançon, Annales littéraires de l'université de Besançon, 484 ; Paris, diffusion Les Belles Lettres, 1993, 270p.

### *b. Psychologie et philosophie morale : références antérieures à 1800*

- ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque,* introduction, traduction et commentaire par R. Gauthier et J.-Y. Jolil, Louvain-Paris, Nauwelaerts, 1970
- CASTIGLIONE, Baldessar, *Il Libro del Cortegiano,* Milano, dalla Società Tipograficade Classici Italiani, contrada del Bocchetto, n°2536, 1803, XL-263p.
- CHAMFORT, *Maximes et Pensées,* Paris, André Silvaire, 1999, 159p.
- CONTIERE, C. M. D., *Eléments de politesse ou les secrets de l'art de plaire,* Liège, Guillaume Destrez, 1702, 228p.
- CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Examen du pyrrhonisme ancien et moderne,* tome I, ouvrage initialement publié à La Haye, chez Pierre de Hondt, en 1732 ; Paris, Fayard, 2003, 1349p.
- ÉPICURE, *Lettre à Ménécée,* traduction originale et analyse par Pierre Pénisson, Paris, Hatier, 1999
- ESPRIT, Jacques, *La Fausseté des vertus humaines,* Paris, André Pralard, 1693
- FARET, Nicolas, *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la Cour,* Genève, Slatkine Reprints, 1970, LII-122p.
- GRACIÁN, Baltasar, *L'Homme de cour,* traduit de l'espagnol par Amelot de La Houssaie, Paris, Ivréa, 1993, 192p
- LA BRUYERE, Jean de, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec* avec *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle,* édition critique par Marc Escola, Paris, Honoré Champion, diffusion Genève, Slatkine, 1999
- LA ROCHEFOUCAULD, François (Duc de), *Maximes et réflexions morales,* présentation et notes de Jean Lafond, Paris, Imprimerie nationale, La Salamandre, 1998
- MANDEVILLE, Bernard, *La Fable des abeilles,* introduction, traduction et notes par Lucien et Paulette Carrive, Paris, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1998.
- NICOLE, Pierre, *Essais de morale,* choix d'essais introduits et annotés par THIROUIN Laurent, Paris, PUF, 1999, 440p
- PASCAL, Blaise, *Pensées,* dans *Œuvres complètes,* tome II, édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, Pléiade, 2000, pp.541-1082

### *c. Psychologie et philosophie morale : approches modernes*

- BLOCH, Olivier, « Molière, metteur en scène de la libre-pensée », in *Libertinage et philosophie au XVII^e^ siècle,* tome premier, journée d'étude organisée par MC KENNA, Antony et MOREAU, Pierre-François, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Institut Claude Longeon Renaissance Age classique, 1996, pp.111-124

- BURY, Emmanuel, « Civiliser la 'personne ' ou instituer le 'personnage' ? Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVII$^{e}$ siècle », in *Etiquette & politesse,* études rassemblées et présentées par MONTANDON, Alain, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 1992, pp.125-138.
- BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme : 1580-1750*, Paris, Presses Universitaires de France, Perspectives littéraires, 1996, 268p
- CAMUS, Albert, *La chute,* Paris, Gallimard, 2008
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde,* Paris, Gallimard, [1942], 1996
- CAVAILLE, Jean-Pierre, « Descartes et les sceptiques modernes : une culture de la tromperie », in *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique,* tome II : *Le scepticisme au XVI$^{e}$ et au XVII$^{e}$ siècle,* collectif dirigé par Pierre-François Moreau, Paris, Albin Michel, 2001, pp.334-347.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Libertinage et dissimulation : Quelques éléments de réflexion », in *Libertinage et philosophie au XVII$^{e}$ siècle,* volume 5 : *Les libertins et le masque : simulation et représentation,* journée d'étude organisée par l'Institut d'Histoire de la pensée classique (UMR 5037), textes réunis par Antony Mc Kenna et Pierre-François Moreau, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, pp.57-82.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis/simulations : Jules César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Manchon et Torquato Accetto : religion, morale et politique au XVII$^{e}$ siècle,* Paris, Champion, Lumière classique, 2002, 453p.
- *De la politesse à la politique : recherches sur les langages du « Livre du courtisan »,* actes du colloque international de l'Université de Caen Basse-Normandie, publié sous la direction de GROSSI, Paolo et D'ARNICO, Juan Carlos, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2001, 151p.
- ELIAS, Norbert, *La société de Cour,* traduit de l'allemand par KAMNITZER Pierre, Paris, Calmann-Lévy, 1974, 326p
- GRIMM, Jürgen, « *Le Misanthrope,* portrait du siècle », in *Littératures classiques,* n°38 : *Molière, Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme,* Paris, Honoré Champion, janvier 2000, pp. 51-61
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Traité des vertus,* tome II : *Les Vertus et l'Amour,* Paris-Montréal, Bordas, 1970, pp.277-1023
- LACROIX, Michel, *De la politesse : essai sur la littérature du savoir-vivre,* Paris, Julliard, 1990, 471p.
- LACROIX, Michel, « Civilités bourgeoises » dans *Politesse et sincérité,* collectif dirigé par WEINRICH, Harald, Paris, Esprit, 1992, pp.33-37
- *Le retour des philosophies antiques à l'âge classique,* tome II : *Le scepticisme aux XVI$^{e}$-XVII$^{e}$ siècles,* ouvrage collectif publié sous la direction de MOREAU, Pierre-François, Paris, Albin Michel, 2001, 413p.
- LEVINAS, Emmanuel, *Entre nous : essais sur le penser-à-l'autre,* Paris, Grasset, 1991
- *Libertinage et politique au temps de la monarchie absolue,* sous la direction de Jean-Charles Darmon et Georges Molinié, *Littératures classiques, n°55,* Eté 2005, Paris, Champion
- MASSÉ, Stéphanie, « Représentation du corps et naturalisme radical dans le théâtre érotique clandestin », in *Les Théâtres de société au XVIII$^{e}$ siècle,* volume composé par PLAGNOL-DIEVAL, Marie-Emmanuelle, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2005, pp.225-235.

- MC KENNA, Antony, « Don Juan, ou le faux libertin », in *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle,* tome I, actes de la journée d'étude organisée par Antony Mc Kenna et Pierre-François Moreau, Saint Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, Institut Claude Longeon Renaissance Age classique, 1996, pp.125-137
- Mc KENNA, Antony, *De Pascal à Voltaire : Le rôle des* Pensées *dans l'histoire des idées entre 1670 et 1734,* Oxford, the Voltaire Foundation, 1990
- MOUREAU, François, « Le Petit-Maître intrigué : espaces du libertinage au théâtre jusqu'à la Régence », in *Eros philosophe : discours libertins des Lumières,* études rassemblées par François Moureau et Alain-Marc Rieu, Paris, Champion, 1984, pp.119-135.
- MOUREAU, François, « Séduction, perversions et censure théâtrale », in *Littérature et séduction,* mélanges en l'honneur de Laurent Versini, Paris, Klincksieck, 1997, p.661-673
- MUCHEMBLED, Robert, *La société policée : politique et politesse en France du XVIe au XXe siècle*, Paris, Ed. du Seuil, 1998, 364p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain : un livre pour esprits libres,* tome I, Paris, Gallimard, Folio Essais, [1968]-1988
- PASINI, Willy, *La méchanceté,* Paris, Payot et Rivages, 1993
- SAINT AMANT, Pierre, «Les Masques du séducteur : la carrière du libertin dans le théâtre du XVIII^e siècle», in *Du genre littéraire au XVIII^e siècle,* Paris, Desjonquères, 2004, pp.299-310.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Etre et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique,* Paris, Gallimard, Tel, 2007.
- TEYSSANDIER, Bernard, « Vanité vaine er vanité vaniteuse. Glissements sémantiques et modifications référentielles du concept de « vanité » à l'âge classique », in *Discours et enjeux de la Vanité,* sous la direction d'Anne-Elisabeth Spica, *Littératures classiques n°56,* Paris, Champion, automne 2005, pp.39-48.
- TOCANNE, Bernard, *L'Idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle* : *Contribution à l'histoire de la pensée classique,* Paris, Klincksieck, 1978, 501p.
-

## V) Ouvrages de références

- *Dictionnaire de l'Académie Française,* 5^ème^ édition revue et corrigée, 1798, côte Microfiche : M-384.
- *Dictionnaire universel françois et latin,* tome II, Trévoux et Paris, Delaulne, 1721.
- *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux,* nouvelle édition, corrigée et considérablement augmentée, tome troisième, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771
- FERRIERE, Claude-Joseph de, *Dictionnaire de Droit et de Pratique, contenant l'explication des termes de Droit, d'Ordonnanace, de Coutumes & de Pratique,* seconde édition, revûë, corrigée et augmentée, tome premier, Paris, au Palais, chez Brunet fils, 1740
- FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant contenant generallement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts,* en deux tomes, à la Haye et à Rotterdam, chez Arnout et Rénier leers, 1690.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine,* Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

- *Le Grand Robert de la langue française,* tome III deuxième édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001
- *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, [1961]-1989
- *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue française du XIX^e^ et du XX^e^ siècle,* édité par le Centre National de la Recherche scientifique, publié sous la direction de Paul Imbs de l'Institut, tome sixième, Paris, Editions du Centre National de la Recherche scientifique, 1978
- *Trésor de la Langue Française,* Tome IX, Nancy, Gallimard, CNRS, 1981

**VI) Divers**

- BERC, *Le Droit d'aînesse : étude historique et économique,* thèse pour le doctorat, Paris, Arthur Rousseau, 1908
- BLUCHE, François, *La vie quotidienne au temps de Louis XIV* in *Le grand règne,* Paris, Fayard, 2006.
- COUDREUSE, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e^ siècle,* Paris, Paris, PUF, Écriture, 1999.
- CREBILLON, Claude, *Le Hasard du coin du feu,* rédigé entre 1737 et 1742. in *Œuvres complètes,* tome II, Paris, Classiques Garnier, 2000, pp.633-711
- *L'état de servitude ou la misère des domestiques,* Paris, Guillaume Valleyre, 1711, 24p. Côte Mfiche BNF : YE-21599
- LACLOS, Choderlos de, *Les Laisons dangereuses,* Paris, Gallimard, 2000
- LAMBERT, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles Marquise de, *Avis d'une mère à sa fille,* Paris, Librairie française et étrangère, 1828, 182p.
- LAMBERT, M^me^ de, *De l'amitié* suivi de *Traité sur la vieillesse,* préface de René de CECATTY, Paris, Payot & Rivages, Rivages Poches, 1999, 87p.
- MARCHAL, Roger, *Madame de Lambert et son milieu,* Oxford, the Voltaire Foundation, Studies on Voltaire and the eighteenth century, n°289, 1991, 798p..
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français,* Paris, PUF, Quadrige, [1994], 2001
- ROMAND, Laurent, *Les Horreurs de la Chicane ou la ruine du juridiciable,* pour servir de mémoire dans une cause unique, actuellement soumise au tribunal suprême de l'opinion publique, & au nouvel ordre judiciaire, Orléans, imp. De Jacob, 1790, in4°, 42p.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie,* Paris, Seuil, 2001
- VOLTAIRE, *Le Temple du goût,* in *Contes et Romans de M. de Voltaire,* Paris, Boutan Marguin éditeur, 1968, pp.73-115
- WILDE, Oscar, *Le Portait de Dorian Gray,* traduction nouvelle de Vladimir Volkoff, introduction et notes de Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche classique, 2001, pp.37-38.

# Table des matières

**Introduction……7**

**Première partie : Rire du cynisme : l'ère du ludisme amoral……15**

Chapitre premier : Primitivité & ludisme dans la jungle sociale de Dancourt……17

1. L'interaction des vices dans la comédie de Dancourt……18
   a) *La séduction des séducteurs : Dom Juan et Moncade, modèles des petits maîtres de Dancourt*……18
   b) *Les séducteurs sans séduction*……23
   c) *Ubiquité du Mal*……...26
2. Promotion d'éthiques substitutives : la morale éconduite par la convention…..29
3. Remèdes de l'inquiétude……34
4. Rire et refus de la moralisation……38

Chapitre second : La dialectique des cynismes dans la comédie de Lesage……...44

1. Similitudes avec Dancourt……...45
   *a) Manifestations d'amoralité : inversion et confusion des valeurs*……45
   *b) Les causes de l'indifférence à la morale*……49
   *c) La chaîne des friponneries réciproques ou la morale de l'amoralité*……..56

2. La rivalité des cynismes dans la comédie lesagienne……..57
3. Stratégies de distanciation……...67
4. Réceptions contrastées……76

Chapitre troisième : Du Théâtre Italien au *Légataire universel* : d'une amoralité rieuse à un cynisme révoltant……85
1. En amont du *Légataire*……..86
2. Cynisme et amoralité dans *Le Légataire universel*……102

**Seconde partie : Condamner le cynisme : utopies moralisatrices……...125**

Chapitre quatrième : Fondements de la Comédie moralisatrice……127
1. Le procès des comédies scandaleuses……128
   a) *Amoralité des sujets*……....125
   b) *Corruption du style : équivoques et obscénités*……136
   c) *Malveillance des rieurs et satanisme du comique*……....143
   d) *Verdict sur la comédie : le leurre de la condamnation ou l'éclipse de la morale religieuse par la morale sociale*……147
2. Apologies de la comédie réformée……..150
   a) *Le théâtre, une chaire d'exception : ingrédients de sa supériorité par rapport à la philosophie et à l'Histoire*……....*151*
   b) *Les réformes des dramaturges citoyens*……156
      - L'*utile dulci* selon Destouches……...156
      - L'émotion rédemptrice de La Chaussée……161
      - *La Réformation* paradoxale de Riccoboni……..164

Chapitre cinquième : Pouvoir et impuissances de la comédie moralisatrice……..167
1. Action……167
   a) *L'Ingrat*……....168
   b) *Le Dissipateur ou l'Honnête friponne*……..175
2. Langages……....184

3. Personnages…….191

**<u>Troisième partie :</u> Réfléchir (sur) l'amoralité : les postures critiques de Dufresny et de Marivaux……197**

<u>Chapitre sixième :</u> Généalogie de l'amoralité……...199

1. Examen des sources sociales de l'amoralité……...201
   a) Moteurs du matérialisme ……..201
      - L'âpreté au gain, source apparente de corruption : similitudes avec Dancourt, Lesage et Regnard…….201
      - Origines profondes du matérialisme…….. ..207
   b) Les inégalités sociales, origine relative d'amoralité…….216
      - L'amoralité des maîtres ou la confusion du rôle social avec l'être profond……..216
      - L'amoralité des femmes : produit de l'inégalité sexuelle et manifestation insidieuse de l'humaine volonté de puissance…….232
   c) Amoralité des Institutions…….....241
      - Impulsion de l'amoralité par l'iniquité législative : représentations contrastées des méfaits du droit d'aînesse…….241
      - Le procès des cyniques procéduriers dans les comédies de Dufresny et Delisle…….248
2. La nature humaine et ses vices : analyse de *La Dispute*……259

<u>Chapitre septième :</u> Critique de l'apparence morale……..269

1. Vices déguisés de la sincérité……..270
   a) Vertus de la médisance…….270
   b) Sincérité absolue *vs* sincérité curiale……275
2. Le Faux sincère comme acteur de bonne foi……...280
   a) Un avatar de Tartuffe ?.....280
   b) L'Hypocrite en franchise : un caractère de cour……...284
   c) Sincérité dans l'hypocrisie d'un Tartuffe *héautontimorouménos*……..291

3. La mauvaise foi des Sincères et la censure de la vanité……..295
   a) Expositions……297
   b) L'Epreuve du Miroir et la suspicion de la mauvaise foi……315
   c) La restauration du narcissisme par la fausse sincérité……..317

Chapitre huitième : Cruautés de l'hypocrisie……...320
1. La Fausse Suivante ou la métamorphose de l'hypocrite en cruelle……324
2. Effets cruels de l'hypocrisie dans les comédies de Dufresny et de Marivaux…….330

**Quatrième partie : Restauration critique du cynisme antique……...346**

Chapitre neuvième : La nostalgie de la *parrhèsia* et ses limites : la critique de l'intransigeance morale dans l'œuvre de Dufresny……...348
1. Pouvoir et impuissances de la franchise *kunique*……349
2. Duplicité du discours et sincérité de l'intention : l'alternative d'Antisthène……356
3. La sincérité de l'acte et ses équivoques……..360

Chapitre dixième : Retour à la nature et critique de la fausse honte dans l'*Arlequin sauvage* de Delisle et le théâtre érotique clandestin……..367
1. Retour à la nature……368
2. Critique de la fausse honte……..371
3. Limites du naturalisme……376

Chapitre douzième : Le procès perdu des fausses valeurs sociales dans l'œuvre de Marivaux……....380
1. Le procès *kunique* des valeurs cyniques……385
2. Le cynisme des personnages *kuniques*……400

**Conclusion générale**……..417
**Bibliographie**……422

**Résumé de thèse**

Malgré l'inversion de la signification du cynisme, ses deux variantes conservent de troublantes accointances. Tout cynisme se montre : il s'exhibe par le dénuement exemplaire des ascètes comme par les possessions des parvenus. Le cynisme est donc ontologiquement théâtral. Par son association à la dérision des valeurs ou à celle de leur absence, il se rapproche plus spécifiquement de la comédie. Cynisme et comédie ont une même ambivalence en partage.

La relation des dramaturges à l'*utile dulci* s'est rarement révélée aussi complexe et évolutive qu'entre 1685 et 1750. Leurs postures par rapport à la place du rire et de la morale au théâtre influent sur leurs manières de représenter le cynisme et l'amoralité. Mais leur appréciation des arcanes des subversions morale et amorale détermine réciproquement la poétique de leurs comédies.

Dancourt, Lesage, Regnard et autres joyeux drilles couvrent de leurs sarcasmes une amoralité collective qu'ils dédaignent de corriger. En réaction à leurs provocations, leurs censeurs ligués dénoncèrent la corruption du théâtre et entreprirent sa réforme. La comédie se transforme notamment en chaire publique, grâce à l'action de Destouches qui substitue la moralisation au rire. C'est en moralistes que Dufresny et Marivaux envisagent, en revanche, la genèse, les causes et les implications des travers moraux. Ils découvrent que, au siècle des Lumières, les ténèbres prévalent : le Mal gangrène société, individus et langage. Sublimant leur pessimisme, leur désir d'y remédier les incite alors à évaluer, avec Delisle, la possibilité de restaurer le cynisme antique pour réenchanter leur monde.

**Mots clés :** cynisme, amoralité, comédie, ambivalence, hybridité.

**Abstract**

Inspite of the inversion of the meaning of cynicism, its two variants do preserve some disquieting affinities. All cynicism must make itself visible: it exhibits itself in the ascetic's oustanding privation as much as in the parvenu's gallery of possessions. Cynicism is then ontologically theatrical. Through its association with the mocking of values or with their absence, it shares closer ties with comedy. Both partake of the same ambivalence.

The dramatists' relationship to the *utile dulci* has rarely shown itself to be a complex and evolving as in the period between 1685 and 1750. Their stances in connection with the place of laughter and morality in theatre bears strongly on the way cynicism and amorality are represented. Yet, their appreciation of the well-guarded secrets of subversions, wether moral or amoral, determines in turn their own comic poetics.

Dancourt, Lesage, Regnard and other wanton libertines screen with their sarcasm a collective amorality they are loath to redress. In response to their provocations, their consors united to denounce the theatre's corruption and brace up for reform. Comedy, steps then into the pulpit owing to Destouche's contribution substituting moralization for laughter. It is as moralists, however, that Dufresny and Marivaux conceive the genesis, causes, and implications of moral defects. They came to realize that in the Age of Enlightenment, darkness still prevailed: Evil corrupt society, the individual and language. The call for redemption, with the sublimation of pessimism it breeds steers them forth to evaluate, along with Delisle, the possibility of restoring classical cynicism in the aim of bringing enchantment back to their worlds.

**Keywords:** cynicism, amorality, comedy, ambivalence, hybridity.

**UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

**École doctorale 120 : Littérature française et comparée**

**17, rue de la Sorbonne, 2e étage escalier C, 75230 Paris Cedex 5**