

DEIVIDI SILVA BLANK

**LA REPRÉSENTATION DU BOURGEOIS DANS LA LITTÉRATURE
DRAMATIQUE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE : *TURCARET* DE LESAGE ET *LE
FILS NATUREL* DE DIDEROT**

PORTO ALEGRE
2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA

**Linha de Pesquisa: Sociedade, (inter)textos literários e tradução nas Literaturas
Estrangeiras Modernas**

DEIVIDI SILVA BLANK

**LA REPRÉSENTATION DU BOURGEOIS DANS LA LITTÉRATURE
DRAMATIQUE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE : *TURCARET* DE LESAGE ET *LE
FILS NATUREL* DE DIDEROT**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Robert Charles Ponge

PORTO ALEGRE
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Blank, Deividi Silva

La représentation du bourgeois dans la littérature dramatique française du XVIIIe siècle : Turcaret de Lesage et Le Fils naturel de Diderot / Deividi Silva Blank. -- 2020.

268 f.

Orientador: Robert Charles Ponge.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Littérature dramatique française. 2. XVIIIe siècle. 3. comédie. 4. drame. 5. bourgeoisie. I. Ponge, Robert Charles, orient. II. Título.

Deividi Silva Blank

**LA REPRÉSENTATION DU BOURGEOIS DANS LA LITTÉRATURE
DRAMATIQUE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE : *TURCARET DE LESAGE ET LE
FILS NATUREL DE DIDEROT***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras/Estudos de Literatura.

Porto Alegre, 23 de abril de 2020

Resultado: aprovado

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes
Centro de Artes
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Profa. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado
Centro de Letras e Comunicação
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Para Cintia, Sabine e Stella

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

Ao Prof. Dr. Robert Ponge, que, além de sugerir o tema da minha pesquisa de doutorado, orientou com sabedoria, paciência e integridade a redação desta tese;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

À Universidade Federal de Pelotas, que me concedeu o afastamento de minhas atividades docentes para cursar o doutorado;

Aos membros da banca de qualificação da tese, a Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes e a Profa. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado, em especial a esta última, que me iniciou na língua francesa e sempre me encorajou a manter os laços afetivos e profissionais com a francofonia;

Às docentes da área de Francês da UFPel, Ana Maria Cavalheiro, Isabella Mozzillo, Mariza Zanini e, mais uma vez, Maristela Machado, que são tão generosas como colegas quanto o foram como minhas professoras;

Ao meus pais, Inês e Colmar, que sempre se dedicaram à minha formação;

À minha mãe — novamente — e à minha sogra, Maria Carolina Alves Pereira Avila, que se esforçaram para que eu pudesse dedicar mais tempo à escrita desta tese;

Sobretudo à Cintia, que não só dividiu comigo o peso emocional e físico da produção desta tese, mas que também sempre me serviu de exemplo acadêmico de competência, inteligência e dedicação.

RÉSUMÉ

Sous l'Ancien Régime, le processus de centralisation du pouvoir politique entrepris par la monarchie absolue s'accompagne de l'ascension sociale et économique de la bourgeoisie française. D'une certaine manière, la société de cette époque-là se modifie sous l'influence des nouvelles pratiques et des valeurs de la classe ascendante au détriment d'un mode de vie encore marqué par des vestiges féodaux. Une telle transformation se fait sentir évidemment dans la production intellectuelle et culturelle de cette société. Au théâtre, surtout au cours du XVIIIe siècle, les ouvrages dramatiques commencent à tenir compte de la nouvelle réalité sociale et matérielle de la France. En partant de ce constat, notre thèse se propose d'étudier le parcours ascensionnel du personnage dramatique du bourgeois au XVIIIe siècle tel qu'il est possible de l'appréhender notamment dans *Turcaret* (1709) de Lesage et dans *Le Fils naturel* (1757) de Diderot. L'analyse des rapports entre la représentation dramatique du bourgeois et les contextes social, économique et historique de sa production nous permet de préciser les nouvelles formes d'articulation entre l'art et la réalité proposées par le théâtre français depuis les dernières années du règne de Louis XIV (1638-1715) jusqu'au début de la guerre de Sept Ans (1756-1763). Pour ce faire, nous nous consacrons, tout d'abord, à décrire l'organisation politique et sociale de la France des XVIIe et XVIIIe siècles (DUBY et MANDROU ; MÉTHIVIER ; MIQUEL ; MUCHEMBLED). Ensuite, nous présentons l'œuvre de Lesage et celle de Diderot en mettant l'accent sur la récurrence de thèmes associés à l'univers bourgeois, comme l'ascension sociale, le sensualisme, la morale, la vertu, la sensibilité, l'attendrissement et les relations familiales. Puis nous proposons une analyse dramatologique de *Turcaret* et du *Fils naturel* à partir de l'examen des catégories dramatiques de temps, d'espace, d'action et de personnages (PRUNER ; UBERSFELD ; REUTER). Finalement, nous analysons ces deux pièces du point de vue de leurs rapports avec les changements socioéconomiques et esthétiques (ADDOBBATI ; GOLDZINK ; SZONDI ; TRUCHET) qui ont lieu dans le contexte de leur production. Les résultats de notre recherche indiquent que l'ascension morale du personnage dramatique du bourgeois suit l'évolution des activités capitalistes dans la France du XVIIIe siècle.

MOTS-CLÉS : *théâtre français ; XVIIIe siècle ; comédie ; drame ; bourgeoisie ; société de l'Ancien Régime.*

RESUMO

Durante o Antigo Regime, o processo de centralização do poder político empreendido pela monarquia absoluta é acompanhado da ascensão social e econômica da burguesia francesa. De certo modo, a sociedade daquela época é modificada pela influência das novas práticas e valores da classe em ascensão em detrimento de um modo de vida marcado ainda pelos costumes feudais. Tal transformação é sentida evidentemente na produção intelectual e cultural dessa sociedade. No teatro, especialmente ao longo do século XVIII, as obras dramáticas começam a levar em conta a nova realidade social e material da França. Com base nessa constatação, nossa tese propõe-se estudar o percurso ascendente da personagem dramática do burguês no século XVIII da maneira como ele é apreendido sobretudo em *Turcaret* (1709), de Lesage, e *Le Fils naturel* (1757), de Diderot. A análise das relações entre a representação dramática do burguês e os contextos social, econômico e histórico de sua produção permite-nos determinar as novas formas de articulação entre a arte e a realidade propostas pelo teatro francês a partir dos últimos anos do reino de Luís XIV (1638-1715) até o início da Guerra dos Sete Anos (1756-1763). Para tanto, dedicamo-nos, primeiramente, a descrever a organização política e social da França dos séculos XVII e XVIII (DUBY et MANDROU ; MÉTHIVIER ; MIQUEL ; MUCHEMBLED). A seguir, apresentamos a obra de Lesage e a de Diderot com ênfase na recorrência de temas ligados ao universo burguês, como a ascensão social, o sensualismo, a moral, a virtude, a sensibilidade, o enternecimento e as relações familiares. Depois, propomos uma análise dramatológica de *Turcaret* e de *Le Fils naturel* fundamentada no exame das categorias dramáticas de tempo, espaço, ação e personagens (PRUNER ; UBERSFELD ; REUTER). Por fim, analisamos essas duas peças do ponto de vista de suas relações com as mudanças socioeconômicas e estéticas (ADDOBBATI ; GOLDZINK ; SZONDI ; TRUCHET) ocorridas no contexto de sua produção. Os resultados da nossa pesquisa indicam que a ascensão moral da personagem dramática do burguês acompanham a evolução das atividades capitalistas na França do século XVIII.

PALAVRAS-CHAVE: *teatro francês; século XVIII; comédia; drama; burguesia; sociedade do Antigo Regime.*

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
1 LES ASPECTS POLITIQUES ET SOCIAUX DE L'ANCIEN RÉGIME	13
1.1 LA POLITIQUE ABSOLUTISTE AUX XVII ^e ET XVIII ^e SIÈCLES.....	13
1.1.1 <i>Louis XIV</i>	13
1.1.2 <i>Louis XV</i>	23
1.1.3 <i>La fin de L'Ancien Régime</i>	30
1.2 LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE AU XVIII ^e SIÈCLE.....	31
1.2.1 <i>La société d'ordres sous L'Ancien Régime</i>	32
1.2.1.1 Le tiers état.....	35
1.2.1.2 La noblesse.....	46
1.2.1.3 Le clergé.....	51
1.2.2 <i>Les transformations sociales, économiques et culturelles au XVIII^e siècle</i>	55
2 TURCARET DE LESAGE	64
2.1 AUTOUR DE LESAGE.....	64
2.1.1 <i>La vie de Lesage</i>	64
2.1.2 <i>L'œuvre de Lesage</i>	66
2.2 UNE ANALYSE DRAMATOLOGIQUE DE <i>TURCARET</i>	76
2.2.1 <i>L'action</i>	78
2.2.2 <i>L'espace</i>	81
2.2.3 <i>Le temps</i>	85
2.2.4 <i>Les personnages</i>	89
2.3 LES ASPECTS SOCIAUX ET ESTHÉTIQUES DU PERSONNAGE DE TURCARET.....	92
2.3.1 <i>Les gens de finances</i>	92
2.3.2 <i>Le bourgeois ridicule</i>	96
2.3.3 <i>Le valet bourgeois</i>	103
2.3.4 <i>Le personnage de Turcaret</i>	108
2.3.4.1 Turcaret, le financier.....	109
2.3.4.2 Le bourgeois ridicule et la noblesse avilie.....	117

2.3.4.3 Frontin, le valet bourgeois.....	130
2.3.5 <i>Un dernier mot sur Turcaret</i>	141
3 LE FILS NATUREL DE DIDEROT	144
3.1 AUTOUR DE DIDEROT.....	144
3.1.1 <i>La vie de Diderot</i>	144
3.1.2 <i>L'œuvre de Diderot</i>	146
3.2 UNE ANALYSE DRAMATOLOGIQUE DU FILS NATUREL.....	160
3.2.1 <i>L'action</i>	160
3.2.2 <i>L'espace</i>	167
3.2.3 <i>Le temps</i>	170
3.2.4 <i>Les personnages</i>	172
3.3 LES ASPECTS SOCIAUX ET ESTHÉTIQUES DU PERSONNAGE DE DORVAL.....	180
3.3.1 <i>La bourgeoisie du négoce</i>	180
3.3.2 <i>Le théâtre attendrissant et moralisant avant Diderot</i>	187
3.3.3 <i>La théorie diderotienne du genre sérieux</i>	204
3.3.4 <i>Dorval, le négociant</i>	212
3.3.5 <i>Dorval, le bourgeois vertueux et bienfaisant</i>	226
CONCLUSION	248
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	262

INTRODUCTION

Le XVIII^e siècle connaît l'ascension sociale et financière de la bourgeoisie française ainsi que son triomphe politique. La partie la plus moderne de la société est gagnée aux valeurs bourgeoises par l'intermédiaire des philosophes des Lumières. Même si la vieille noblesse aristocratique ne cesse de faire des efforts pour récupérer son influence sur le pouvoir monarchique et pour conserver ses valeurs, la bourgeoisie peut compter sur l'État absolutiste français pour préparer son hégémonie économique et son ascension vers le pouvoir politique dans ce dernier siècle de l'Ancien Régime. L'image sociale et esthétique du bourgeois subit, dans un tel contexte, une transformation radicale. Au théâtre, le drame dit bourgeois donne une vision positive de la classe bourgeoise et de son idéologie. Mais, avant que les Lumières n'encensent le bourgeois et que l'action salutaire de celui-ci sur l'économie ne soit plus évidente, les personnages dramatiques appartenant à la bourgeoisie semblent beaucoup moins aptes à incarner les nouvelles valeurs sociales.

Partant de ce constat, nous avons choisi deux pièces pour servir de base à notre étude sur les transformations du personnage du bourgeois dans le théâtre entre le début et le milieu du XVIII^e siècle : la première, *Turcaret* de Lesage (1709), est une comédie qui présente son protagoniste bourgeois sous un jour encore peu favorable ; la seconde, *Le Fils naturel* de Diderot (1757) — qui inaugure le genre sérieux connu comme drame bourgeois — fait de son protagoniste le modèle même du bourgeois vertueux dont rêvent les philosophes de l'époque. Notre objectif dans cette thèse est non seulement de comprendre l'évolution dramatique de la figure du bourgeois dans les pièces choisies, mais encore de dégager des éléments qui permettent de mieux préciser les rapports de la représentation de la bourgeoisie dans ces pièces avec les aspects sociaux, économiques et politiques du réel.

À la fin du règne de Louis XIV, Lesage montre dans son *Turcaret* les aventures galantes et les malversations du financier éponyme au milieu d'une petite noblesse parisienne appauvrie. *Grosso modo*, nous y remarquons le même traitement dépréciatif à l'égard de la bourgeoisie que le théâtre classique réserve à ses personnages comiques issus de cette classe sociale. Malgré son succès public, *Turcaret* ne compte que sept représentations, ce qui se devrait, selon les rumeurs¹, à une cabale des financiers parisiens qui, s'y voyant dépeints

¹ Voir RIZZONI, 1999, pp. 16-17.

d'une façon extrêmement défavorable, auraient déjà retardé la création de cette comédie de Lesage par la Comédie-Française. Une telle anecdote révèle au moins que ce qu'il se passe sur les planches dialogue avec la réalité. Turcaret n'est certes pas l'image fidèle du financier du début du XVIIIe siècle, mais — nous l'espérons — il peut aider à comprendre de quelle manière Lesage puise dans le réel les éléments qui constituent sa représentation dramatique de la bourgeoisie financière de cette époque-là.

Dans *Le Fils naturel*, Diderot choisit comme protagoniste un fils illégitime qui a de l'expérience dans le commerce. Grâce à son élévation morale, ce riche bourgeois, nommé Dorval, se lie d'amitié avec une famille appartenant à la petite noblesse sans titres. Comme le suggère le titre secondaire du *Fils naturel* (*Les Épreuves de la vertu*), les qualités morales de Dorval sont mises à l'épreuve dans cette pièce. Notre encyclopédiste ne se borne pourtant pas à présenter la bourgeoisie dans le théâtre sous un nouveau jour, il assortit sa pièce d'un écrit théorique qui vise à dépasser les genres traditionnels (comédie et tragédie) en mettant un genre hybride à leur place. Le genre sérieux, ou drame, serait plus apte à représenter la nouvelle réalité sociale et à créer des effets dramatiques selon la sensibilité de l'époque. L'inclusion du *Fils naturel* dans le *corpus* de cette thèse permet donc d'étudier la représentation du bourgeois dans un contexte où celui-ci s'affranchit des conventions dramatiques que lui impose le classicisme.

En étudiant le personnage du bourgeois dans *Turcaret* et dans *Le Fils naturel*, nous espérons être en mesure de comprendre les principaux aspects de la transformation de ce type de personnage dans le théâtre du XVIIIe siècle. À part le contraste évident entre Turcaret et Dorval, nos deux pièces représentent, elles-mêmes, des moments particuliers de l'évolution de la bourgeoisie tant au théâtre que dans la société. Pour mieux décrire le parcours ascendant du bourgeois entre les dernières années du règne de Louis XIV et le début de la guerre de Sept Ans, nous prétendons déterminer les fondements dramatiques et sociohistoriques de la comédie de Lesage et du drame de Diderot. Nous précisons par la suite la manière dont nous avons organisé cette étude en vue d'atteindre les objectifs que nous nous fixons.

Dans le premier chapitre de cette thèse, nous donnons, d'abord, un aperçu des principaux événements politiques de la France dans les deux derniers siècles de l'Ancien Régime. Ensuite, nous présentons la manière dont se structure la société d'ordres à cette époque-là et résumons les transformations sociales, économiques et culturelles vécues par la

France au XVIIIe siècle. La récapitulation des aspects politiques et sociaux du royaume français sous les Bourbons nous permet d'établir les rapports entre la centralisation politique entreprise par la monarchie absolue et l'ascension sociale de la bourgeoisie. En même temps, cette révision doit nous aider postérieurement à poser les fondements de l'analyse de l'inscription de nos personnages bourgeois (Turcaret et Dorval) dans leur contexte historique.

Dans le deuxième chapitre, nous abordons *Turcaret*. Dans un premier moment, nous donnons une notice sur la vie de Lesage et présentons ses principaux ouvrages littéraires de manière à saisir l'essentiel de sa conception esthétique. Puis nous passons à l'étude de notre comédie proprement dite en en faisant une analyse dramatologique qui comprend les catégories de temps, d'espace, d'action et de personnage. Après avoir dégagé ainsi des éléments formels et thématiques importants pour la compréhension de *Turcaret*, nous analysons finalement le financier de Lesage sous le rapport de son appartenance professionnelle et sociale de même que de ses liens esthétiques avec d'autres personnages bourgeois de comédies contemporaines de *Turcaret* ou ayant annoncé quelques aspects thématiques de cette pièce. En même temps, nous nous penchons sur la société fréquentée par Turcaret pour déterminer de quelle manière les relations sociales de la première décennie du siècle de la Révolution sont représentées par Lesage dans son chef-d'œuvre dramatique.

Le troisième chapitre de notre thèse est consacré au *Fils naturel*. À l'exemple du chapitre précédent, nous commençons celui-ci par une brève exposition sur la vie de l'auteur de notre seconde pièce et par la présentation d'une partie de son œuvre. Pour ce qui est de Diderot, nous avons pourtant choisi de commenter quelques-uns de ses ouvrages portant plus spécifiquement sur la morale et les nouveaux rapports que le sujet entretient avec le monde concret par l'intermédiaire des sens. C'est en tenant compte de ces deux aspects que nous analysons ultérieurement la conception esthétique du *Fils naturel*. Dans la dernière partie de ce troisième chapitre, nous étudions justement de quelle manière Diderot insère son protagoniste dans un contexte économique et social en rapport avec la réalité même. Nous cherchons également à déterminer et à analyser les thèmes que Diderot reprend du théâtre sentimental et moralisant qui se pratique dans le deuxième quart du XVIIIe siècle pour composer *le Fils naturel*. Même si nous ne renonçons pas à aborder la théorie diderotienne sur le théâtre telle qu'elle est présentée dans *Les Entretiens sur Le Fils naturel*, notre attention se focalise spécialement sur la pièce elle-même. Vu que notre thèse est consacrée à l'évolution

esthétique du personnage du bourgeois au XVIIIe siècle, il nous a paru plus logique de centrer nos efforts sur un exemplaire de la production dramatique de Diderot — partie de la production intellectuelle de Diderot souvent délaissée d’ailleurs².

En suivant le parcours de recherche présenté ici, nous nous efforçons de démontrer qu’il est indispensable de prendre en considération les conditions historiques et esthétiques de la première moitié du XVIIIe siècle pour donner de l’unité à la trajectoire ascendante du bourgeois dans le théâtre de cette même période. De cette façon, nous essayons maintenant de comprendre les transformations subies par le personnage du bourgeois tout au long du chemin qui mène de *Turcaret* au *Fils naturel*.

² “La création du drame a été accompagnée, parfois précédée de tout un ensemble d’écrits et ce n’est pas le moindre intérêt de ce genre que d’avoir entraîné cette floraison de textes sur le théâtre que certains ont jugé parfois plus intéressante que la production dramatique elle-même” (DIDIER, 1994, p. 7).

1 LES ASPECTS POLITIQUES ET SOCIAUX DE L'ANCIEN RÉGIME

1.1 LA POLITIQUE ABSOLUTISTE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Pour rédiger ce texte introductif sur les principaux événements politiques des deux derniers siècles de l'Ancien Régime, nous avons consulté notamment des ouvrages des auteurs suivants sur l'histoire de la France : BALMAND, 1992 ; DUBY et MANDROU, 1968 ; GOUBERT, 1984 ; ISAAC et BONIFACIO, 1952 ; MÉTHIVIER, 1972, 1988 et 1989 ; MIQUEL, 1976 ; PILLORGET, 1983. Nous avons eu le soin de n'inclure dans notre texte que des faits historiques corroborés par au moins deux des sources compulsées.

1.1.1 Louis XIV

Ce sont les efforts politiques de Richelieu et de Mazarin qui rétablissent l'autorité royale au XVII^e siècle en conduisant l'État vers l'absolutisme qu'incarnera Louis XIV par la suite. Aux guerres de religion du XVI^e siècle et à la transition dynastique mouvementée entre Valois et Bourbons succèdent l'assassinat d'Henri IV, la réunion des états généraux de 1614 et la Fronde. Au début du siècle, les grands seigneurs français et les parlementaires déploient une activité séditeuse d'autant plus incessante que le gouvernement est affaibli par la mort du premier roi Bourbon. La divergence entre deux clans princiers à l'égard de la régence de Marie de Médicis trouve un accommodement dans la promesse de convocation des états généraux, au cours desquels transparaît l'incapacité politique des privilégiés, apaisés d'ailleurs par les pensions royales. Le porte-parole du clergé dans cette assemblée doit cependant jouer un rôle majeur sous le règne de Louis XIII : Armand Jean du Plessis de Richelieu, évêque de Luçon, puis cardinal, entre dès 1624 au Conseil du roi.

Lié d'abord à Marie de Médicis par l'intermédiaire de Concini (favori de celle-ci), Richelieu obtient ensuite la confiance du jeune Louis XIII. Les complots ourdis par son ancienne protectrice pour l'assassiner ou le discréditer n'aboutissant pas, il devient de plus en plus puissant. L'exécution publique du comte de Montmorency-Boutteville en 1627 (pour avoir bravé l'interdiction des duels imposée un an plus tôt par le cardinal) donne le ton d'un gouvernement déterminé à mettre les grands au pas afin de déféodaliser l'État. En même

temps, les victoires sur les protestants de La Rochelle, aidés par les Anglais, et du Languedoc, soulevés par le duc de Rohan, permettent au roi de signer l'édit de grâce d'Alès en 1729. Les huguenots perdent, du coup, les droits militaires de fortifier ou de lever une armée que leur reconnaissait l'Édit de Nantes (1598). Même la liberté de culte que leur laisse le roi sera compensée par l'exigence d'une obéissance pleine à l'autorité royale.

Richelieu et Louis XIII sacrifient le redressement intérieur et le soutien à la renaissance catholique pour contrer les ambitions des Habsbourg d'Autriche et d'Espagne. D'une part, le cardinal conclut des alliances avec la Suède, les Provinces-Unies, le Danemark et les princes protestants allemands contre l'Empire; d'autre part, il déclare la guerre au roi espagnol Philippe IV. Ayant compté notamment sur le roi suédois Gustave-Adolphe pour mener la guerre en Allemagne dans un premier moment, la France se voit obligée d'entrer dans la guerre de Trente Ans dès que les Suédois commencent à être surclassés par les forces autrichiennes après la mort de leur roi. Richelieu doit voir la France envahie par l'ennemi et Paris menacé avant de pouvoir espérer, peu de temps avant sa mort en décembre 1642, une paix avantageuse lorsque l'empereur Ferdinand III accepte d'entamer des négociations. Cette même année, il déjoue une conspiration entre le frère du roi, Gaston d'Orléans, et l'Espagne, qui, ayant signé un traité secret, projetaient de le renverser.

À la mort de Richelieu, survenue juste quelques mois avant celle de Louis XIII, le pouvoir royal exerçait un contrôle plus étroit sur l'administration de l'État. Au long de son œuvre aux côtés du roi, le cardinal organisa le Conseil du roi et en prit la tête. En dépit de l'indifférence des Français, séculairement attachés aux activités agricoles, notre ancien évêque de Luçon entendit aussi jeter les fondements d'une marine permanente à des fins tant militaires que commerciales. S'étant fait nommer grand-maître, chef et surintendant général de la navigation, il écarta la haute noblesse du commandement maritime par la suppression de l'amirauté de France. Si l'objectif était de rivaliser avec les flottes marchandes anglaises et hollandaises, l'exploitation coloniale par les compagnies de commerce créées resta, au demeurant, en deçà des attentes. Par contre, sur le plan militaire, les efforts déployés par le cardinal pour créer une marine de guerre se montrèrent relativement payants lors des campagnes contre les Espagnols.

Les coûts des hautes vues administratives de Richelieu et de sa quête de prestige à l'échelle européenne pesèrent cependant assez lourd sur la paysannerie. La rationalisation de

l'administration demanda la multiplication des intendants dans les provinces et l'extension de leur pouvoir au détriment de celui des gouverneurs nobles et des officiers locaux. En tant que représentants de l'État, ces intendants avaient la main haute sur les affaires de justice, police ou finances, ce qui n'allait pas sans soulever des protestations. En matière de fiscalité, l'État pressurant les couches populaires par l'augmentation de la taille et de la gabelle, celles-ci s'insurgèrent souvent contre ces charges écrasantes. En même temps, le recours aux emprunts et à la vente d'offices fut insuffisant pour combler le déficit. Nouveau chapitre dans la lutte entre la monarchie et les robins : Richelieu défendit aux Parlements en 1641 de s'immiscer dans les affaires de l'État. Les mécontentements suscités par la politique du cardinal le forcèrent à mourir sur la brèche : il fit face, depuis sa première année au Conseil jusqu'en 1642, à des révoltes populaires, des luttes religieuses et des cabales nobiliaires. Plutôt que de se laisser rebuter par ses échecs sociaux et financiers, le principal ministre de Louis XIII chercha incessamment à atteindre son but de moderniser l'État par la mise en pratique de l'absolutisme.

Après la mort de Richelieu, Mazarin, choisi comme premier ministre par la régente Anne d'Autriche, hérite de son prédécesseur les hostilités avec les Habsbourg. Les succès militaires de Condé et de Turenne permettent aux Français de signer enfin, en 1648, le traité de Westphalie par lequel ils obtiennent à la fois l'affaiblissement politique de l'Empire et des gains territoriaux aux dépens de celui-ci. En revanche, la dispute entre Français et Espagnols reste incertaine jusqu'à ce que le concours des Anglais, sous la férule de Cromwell, fasse pencher décisivement la balance du côté des premiers. La paix des Pyrénées, négociée par le cardinal lui-même en 1659, non seulement assure à la France de nouveaux territoires mais assied également sa position de grande puissance européenne.

Sur le plan intérieur, les grands du royaume ne cessent de comploter : la *cabale des Importants*, dont triomphe Mazarin dès sa première année en fonction, donne corps à l'insatisfaction d'une aristocratie tenue à l'écart du pouvoir par Richelieu et annonce la grande révolte connue sous le nom de la Fronde. Celle-ci rassemblera, du côté des révoltés, l'ancienne noblesse désireuse d'influer sur le gouvernement et les officiers, notamment les parlementaires, jaloux de leurs pouvoirs usurpés par les intendants et le Conseil du roi. L'adhésion du peuple, accablé par une imposition royale accrue, à la cause rebelle fait craindre un moment que la situation ne dégénère. En mai 1648, à l'occasion du

renouvellement — et de la modification — de la *paulette*³ par un gouvernement en manque constant d'argent, le parlement de Paris, réuni aux autres cours souveraines malgré l'interdiction de la régente, rédige une déclaration commune, en vingt-sept articles, visant surtout les intendants et l'imposition royale. L'arrestation de plusieurs magistrats déclenche une réaction populaire enragée sur fond de pression fiscale, ceux-ci étant considérés par le peuple comme obstacle à la levée d'impôts. Les princes s'en mêlent, l'agitation gagne les provinces et le roi, encore un enfant, quitte Paris. La montée de la violence populaire détermine le Parlement à signer la paix avec Mazarin. Mais la Fronde redémarre sur l'initiative des grands : une fois le cardinal exilé par un arrêt du Parlement, Condé, ancien appui de la couronne contre les magistrats, prend la tête de l'insurrection. Si le gouvernement envisage même la convocation des états généraux, les dissensions entre les factions finissent par avoir raison des frondeurs. Confrontée au chaos, la population parisienne demande le rétablissement de l'ordre : avec le départ de Condé, qui va passer dans le camp espagnol, et le retour du roi à Paris, il est finalement possible d'entreprendre la pacification progressive des provinces soulevées, conclue par la soumission de Bordeaux en août 1653.

Les ambitions des privilégiés mises à part, le peuple avait toutes les raisons de s'insurger contre ses conditions de vie pénibles et contre l'augmentation des impôts pour financer la guerre contre les Habsbourg — que la Fronde ne fit d'ailleurs que prolonger. En province, en dépit des mauvaises récoltes, les paysans doivent porter le fardeau de l'entretien des troupes. Les financiers ne profitent pas moins du désordre pour lever les impôts à l'aide de l'armée royale ou prêter de l'argent tant au roi qu'aux princes rebelles. Par incapacité (ou par inappétence) le gouvernement échoue à stimuler l'activité économique, ce qui le force à faire appel aux formules courantes : emprunts, ventes d'offices, fiscalité écrasante. Cependant, toute entrave à la monarchie absolue semble avoir été levée après cette dernière manifestation de l'orgueil des privilégiés. Ayant été contraint de fuir sa capitale et percevant la prise d'armes par les princes — surtout après sa majorité en 1651 — comme un véritable acte de lèse-majesté, Louis XIV est habilement instruit par le cardinal pour mater les félons et donner au peuple la stabilité à laquelle il aspire. Dès 1661, après la mort de son parrain et mentor, il gouverne seul.

³ Créée en 1604 par Henri IV, cette taxe facultative permettait pratiquement aux officiers de rendre leurs charges héréditaires.

Lors de la Fronde, il reste évident que les grands et la noblesse parlementaire forment une élite incapable de diriger l'État vers la prospérité souhaitée par le tiers état. Dans un tel contexte, l'apogée de l'absolutisme sous Louis XIV sera la réponse politique de la monarchie à des aspirations populaires et bourgeoises :

“Mais l'absolutisme royal est seulement l'instrument de la volonté du peuple. La société n'obéit au roi que parce qu'elle commande. C'est elle qui fixe les objectifs : la constitution patiente, progressive, d'une immense classe moyenne qui n'est rien d'autre que le tiers état émancipé et prospère. L'absolutisme monarchique, en ce sens, n'est pas l'oppression de la société par le roi ; il exprime la volonté sociale.” (BOUVERESSE, 2016, p. 78)

Avant de sombrer, dans les trente dernières années de son règne, dans une période de persécutions religieuses au nom de l'unité de la foi, le jeune monarque, une fois abandonné le système de ministériat⁴, parviendra à réunir tous les pouvoirs en sa personne et à faire taire les forces divergentes au sein du royaume. L'absolutisme royal, entré dans sa phase la plus glorieuse, assure au peuple français, pour un temps, une stabilité que même les premières guerres de Louis XIV ne sauraient ébranler.

La grandeur que se prépare le roi a besoin d'une source régulière d'argent. Colbert, ancien intendant de l'immense fortune personnelle de Mazarin, est chargé de remettre en ordre les finances de l'État. Pour ce faire, il met en pratique une doctrine économique dont les principales idées remontent à plus d'un siècle — il n'empêche qu'elle sera connue sous le nom de *colbertisme*. Ce mercantilisme à la française avait pour but ultime l'accumulation de numéraire au moyen d'un commerce extérieur favorable. Même si une telle vision statique du commerce restait dépassée pour ne pas tenir compte de l'importance de la consommation dans la multiplication des capitaux, elle assura l'équilibre financier de l'État jusqu'à ce que les dépenses somptuaires et militaires de Louis XIV en eussent raison.

Colbert commence par assainir les finances de l'État : il force des financiers à restituer des sommes indûment recouvrées, diminue le nombre de pensions ou divise par trois les profits des titres de rentes émis par l'État, prépare un budget annuel fiable, combat les fraudes et prêche l'austérité économique. En matière de fiscalité, le ministre bourgeois cherche à corriger les injustices en allégeant la pression fiscale sur les paysans par une baisse de la taille, impôt foncier direct, accompagnée de l'augmentation des traites et des gabelles, impôts

⁴ Système politique dans lequel un membre du Conseil du roi gouverne l'État au nom du souverain. En dehors des *ministres* Richelieu et Mazarin, deux *favoris* avait eux aussi pris la tête du gouvernement au début du siècle : Concini, sous la régence Marie de Médicis, et Luynes, à l'avènement de Louis XIII.

indirects pouvant toucher les privilégiés. La rationalisation de la levée des impôts indirects, jusqu'alors affermés de façon décentralisée, aboutit à la création de la Ferme générale en 1680.

L'agriculture est la principale activité économique française au XVII^e siècle. La vie de cour qui se développe depuis François I^{er} n'avait pas encore détaché la haute noblesse terrienne de ses propriétés foncières, dont elle tire, d'ailleurs, des revenus. De leur côté, les paysans, au même titre que la petite noblesse rurale (les hobereaux), sont confrontés aux mauvaises récoltes dues à l'insuffisance des terres cultivables, aux conditions climatiques adverses ou à l'emploi de techniques rudimentaires. Tout compte fait, la production agricole suffit à peine à nourrir le royaume. D'autre part, le commerce et la manufacture françaises pâtissent du manque d'intérêt pour les activités marchandes dans les couches aisées de la population. Les privilégiés, très soucieux de leurs prérogatives fiscales et de leur dignité, s'abstiennent du maniement de l'argent ou du travail manuel sous peine de dérogeance : l'inscription sur les rôles de la taille identifie la roture. Le goût de la bourgeoisie française pour les offices (charges royales) anoblissants la détourne également des entreprises commerciales ou industrielles. Colbert suppléera à ce manque d'esprit d'entreprise des particuliers par l'intervention de l'État. Les financements royaux, aussi bien qu'une réglementation rigoureuse, mettent les manufactures françaises sous l'égide du gouvernement. En même temps, il reprend les efforts navals de Richelieu en vue de doter la France d'une marine de commerce apte à écouler les produits français vers l'étranger.

C'est surtout l'industrie de luxe (tapisseries, glaces, soieries, textiles) qui doit assurer l'afflux d'argent étranger vers la France, tandis que le gouvernement mène une politique douanière protectionniste à l'égard des produits des autres pays. Les inspecteurs généraux des manufactures surveillent de près la qualité des produits français, les infractions aux directives royales en la matière étant sanctionnées. Le commerce intérieur bénéficie d'une amélioration des voies de communication, notamment les voies fluviales, mais doit rester entravé par les particularités de chaque province, comme les poids et les mesures ou les taxes des douanes. Pour ce qui est du commerce extérieur, la marine marchande française, protégée par une flotte de guerre importante, est à même de concurrencer les Anglais et les Hollandais sur mer. Colbert favorise non seulement l'exportation des produits nationaux, mais aussi l'établissement du commerce colonial par la constitution de cinq grandes compagnies par

actions, dont la *Compagnie des Indes orientales* est la première (1664). En se lançant dans la conquête des mers, ce serviteur diligent de l'absolutisme louis-quatorzien se heurtera fatalement aux Provinces-Unies, grande puissance maritime de l'époque et fer de lance du capitalisme européen. Si le penchant du roi pour la guerre déplaît souvent à l'artisan du redressement économique français, la campagne contre les Hollandais est pourtant vue d'un bon œil par lui dans la mesure où elle peut entraîner le rabaissement de concurrents pour l'hégémonie du commerce maritime.

La guerre de Dévolution (1667-1668) s'était achevée sur l'acquisition par la France de onze places fortes espagnoles en Flandre. Quatre ans plus tard, les armées françaises qui entrent en Hollande doivent tenir tête à une résistance acharnée. La coalition anti-française que les Hollandais forment avec les Impériaux et les Espagnols prolonge de plusieurs années le conflit, mais elle n'empêche pas la victoire de Louis XIV en 1678. La paix de Nimègue inflige des pertes territoriales à l'Espagne au profit du vainqueur : la France s'agrandit notamment de la Franche-Comté. Fort de ses triomphes, Louis, surnommé désormais le Grand, annexe des territoires que les traités de paix laissaient dans le flou. Le prestige européen du monarque est le fait de plusieurs artisans : Louvois réorganise l'armée et régularise l'approvisionnement des troupes ; Colbert pourvoit le royaume d'une puissante marine de guerre ; Vauban réforme le système de fortifications et assiège victorieusement maintes places ennemies ; Hugues de Lionne est l'habile négociateur qui dirige la diplomatie française en temps de guerre.

Les Français travaillent pour la gloire du Roi-Soleil sur tous les chantiers. En faisant construire le château de Versailles, le souverain espère attirer la haute noblesse à la cour pour la *domestiquer* et l'asservir contre bénéfices et charges honorifiques liées à la minutieuse étiquette royale. Le bâtiment imposant où Louis XIV tient sa cour à partir de 1682 doit refléter l'esprit d'un règne éclatant et centralisateur :

Avec sa prestigieuse galerie, longue de soixante-dix mètres, ses bassins et ses grandes eaux, ses fêtes somptueuses orchestrées par Lulli, ses représentations de Corneille, Molière ou Racine et sa brillante vie de cour, Versailles est bien au cœur de l'Europe louis-quatorzième. Fort de ses quelque dix mille domestiques, de la présence de toute l'armature bureaucratique des gratte-papiers, greffiers, commissaires et autres secrétaires royaux, peuplé d'une aristocratie domestiquée par les pensions que lui octroie généreusement un pouvoir trop heureux de la maintenir ainsi sous sa coupe, le château constitue à lui seul une sorte d'hyperbole à la fois pratique et symbolique de la monarchie absolue. (BALMAND, 1992, p. 129)

Le roi s'efforce, autant que possible, de tenir tous ses sujets sous un contrôle strict. Les gouverneurs de provinces ayant été invités à faire les courtisans à Versailles, les intendants — agents plénipotentiaires du roi recrutés parmi les nobles robins ou les bourgeois aisés — se déploient un peu partout dans le royaume. On mène, avec un succès relatif, une politique de substitution progressive de l'autorité royale aux pouvoirs locaux. L'armée rétablit l'ordre dans les régions enflammées. Cette politique répressive se tourne aussi contre la pauvreté urbaine : pour débarrasser Paris de son engeance, le roi crée, en 1667, la charge de lieutenant général de police, dont l'autorité s'étend sur tous les corps de police. Comme la centralisation produit des résultats remarquables dans le maintien de l'ordre, des lieutenances de police sont instituées dans les grandes villes du royaume. Il en est de même des Hôpitaux généraux des pauvres⁵ : “Comme l'a bien montré Michel Foucault, les hôpitaux étaient conçus comme des prisons pour pauvres, et les fous étaient enfermés pêle-mêle avec les vagabonds, les malades et les chômeurs” (MIQUEL : 1976, p. 213).

Les affaires religieuses n'échappent pas à la domination d'un monarque absolu qui n'a jamais cessé d'aspirer à l'unification de la foi chez lui. Brouillé avec Rome à cause de l'adhésion du pouvoir royal au gallicanisme (doctrine religieuse qui revendique l'autonomie de l'Église française), le roi tient à renforcer, pour sa propre gloire, la foi catholique à l'intérieur du royaume. Ne pouvant souffrir aucune contestation à la foi du souverain, Louis XIV fait fermer une première fois, en 1664, le siège des dissidents jansénistes, l'abbaye de Port-Royal, qu'il fera finalement raser en 1709. Le sort réservé aux huguenots n'est pas moins rigoureux : les dragons investissent les villes protestantes pour forcer des conversions par intimidation (dragonnades) tandis que les prêtres achètent la conversion des protestants pauvres au catholicisme. Louis XIV ne se contente pas de serrer la vis par l'application stricte de l'édit de Nantes, il va le révoquer finalement en 1685 par l'édit de Fontainebleau. Dès lors, la pratique de la “religion prétendue réformée” reste interdite, les pasteurs sont exilés et les temples sont démolis. Malgré l'interdiction de quitter le royaume, environ 200 000 protestants risquent les galères pour se réfugier dans les pays voisins. Cette émigration massive entraîne des conséquences fâcheuses pour la France, qui se voit privée ainsi de militaires, d'ouvriers qualifiés et d'hommes d'affaires. Ceux qui restent en France continuent de pratiquer

⁵ L'Hôpital général de Paris date de 1656.

clandestinement leur foi. Ces récalcitrants vont durcir leur résistance par moments, comme lors de la révolte des camisards des Cévennes entre 1702 et 1705.

En se posant en champion du catholicisme, Louis XIV s'aliène une partie saine de la société française. L'influence de la dévote Mme de Maintenon, avec laquelle il se marie secrètement en 1683, et de son confesseur, le père jésuite François de la Chaise, ne fait qu'exacerber son intransigeance religieuse. Les relations extérieures avec l'Europe protestante, qui accepte mal la révocation de l'édit de Nantes, se dégradent encore plus. Quant aux finances, les efforts de Colbert au début du règne sont ruinés par la construction de Versailles et par les successives campagnes militaires du roi : le déficit resurgit à partir de 1772.

Ce roi, prisonnier de ses convictions et d'un cérémonial compliqué qu'il a lui-même mis au point, n'hésite pas à s'enliser dans des nouveaux conflits. Sa politique belliqueuse et son ingérence dans les États allemands déclenchent les hostilités. En 1688, l'Empire, l'Espagne, la Suède et des princes allemands — signataires de la ligue d'Augsbourg, formée deux ans plus tôt en raison de l'offensive française — s'allient à l'Angleterre et à la Hollande dans l'intention d'arrêter les prétentions de Louis XIV. La guerre traîne. Louvois, partisan acharné de la lutte domestique contre les protestants, n'a aucun scrupule à dévaster le Palatinat pour faire obstacle aux ennemis. Finalement, éprouvant des difficultés financières causées par des efforts militaires prolongés, les deux côtés préfèrent terminer le conflit. Par le traité de Ryswick (1697), Louis XIV n'arrache aux coalisées que la reconnaissance du rattachement de Strasbourg au royaume. Quoiqu'il en soit, cette guerre marque nettement le reflux de la puissance française sur le continent.

Avant la fin de son règne, le Roi-Soleil aura cependant l'occasion de se mesurer encore une fois avec ses rivaux. Sa décision de mettre son petit-fils, le duc d'Anjou, sur le trône espagnol, conformément au testament de Charles II d'Espagne, fait craindre qu'il ne regagne du terrain par la réunion des deux couronnes entre les mains des Bourbons. Les nations protestantes, l'Angleterre de Guillaume III à la tête, et les Impériaux se liguent à nouveau pour revenir à la charge. La guerre de Succession d'Espagne (1701-1714) entraîne toute l'Europe dans treize années supplémentaires de conflits au début du XVIIIe siècle. La France connaît plutôt des revers tout au long de la guerre. Les ennemis répondent à ses appels à la paix par l'imposition de conditions outrageantes, ce qui donne lieu à une propagande

patriotique capable de ranimer un instant la combativité d'un pays à bout de souffle. En même temps que les Français obtiennent quelques succès militaires, la mort de l'empereur Joseph Ier en 1711 dissuade les Anglais de poursuivre une guerre destinée à mettre sur le trône de l'Espagne celui qui allait devenir maintenant le nouveau souverain du Saint-Empire romain⁶ : cela serait donner trop de pouvoir à un monarque catholique de la maison des Habsbourg. La paix se fait d'abord avec les Anglais, puis avec les Autrichiens. Les clauses des traités d'Utrecht (1713) et de Rastadt (1714) permettent à Louis XIV de préserver ses conquêtes continentales, mais lui font céder aux Anglais des territoires coloniaux en Amérique du Nord (la Terre neuve, l'Acadie et la baie d'Hudson). Si Philippe V (le duc d'Anjou) parvient à garder sa couronne⁷, l'Espagne est amputée de ses possessions européennes (Pays-Bas, Naples, Sicile...) et doit concéder aux Anglais des privilèges commerciaux dans ses colonies. Du coup, l'Angleterre, confortée⁸ dans son protestantisme et dans sa monarchie parlementaire, consolide sa puissance maritime et coloniale. L'érection de la Prusse en royaume ne sera pas sans importance pour la suite des événements. L'Autriche, quant à elle, est la principale bénéficiaire du partage des territoires espagnols.

Les coûts des guerres successives de Louis XIV retombent invariablement sur le peuple. Cependant, les nouveaux impôts de guerre (capitation⁹ et dixième¹⁰) créés, coup sur coup, pour faire augmenter les recettes n'arrivent pas à compenser la baisse des rendements fiscaux due à la mauvaise production agricole et à la stagnation économique. Le déficit se creuse. À part les échecs financiers et le déclin militaire relatif du royaume, la fin du plus long règne de l'histoire est marquée par l'intolérance dévote et par l'indifférence du roi à l'égard de son peuple. Trop occupé à mettre en place un système répressif à la hauteur des tendances uniformisantes de l'absolutisme et à conserver son prestige militaire, le Roi-Soleil, à la veille

⁶ L'archiduc Charles, devenu, à la mort de son frère Joseph I, empereur du Saint-Empire romain sous le nom de Charles VI, était aussi le prétendant au trône d'Espagne suivant le *traité de partage de Londres* signé en 1700.

⁷ Il doit renoncer à sa place dans la succession du trône français.

⁸ Louis XIV est tenu d'abandonner son appui à la restauration des Stuart (catholiques).

⁹ La capitation fut un impôt "par tête" sur les revenus qui répartissait tous les sujets en 22 classes d'imposition suivant leur rang et leurs moyens. Préfiguration de l'impôt progressif sur le revenu, ce prélèvement durera depuis 1695 jusqu'à la fin de la guerre de la Ligue d'Augsbourg (1698). Il sera pourtant repris, à titre permanent, à partir de 1701, pour financer la guerre de Succession d'Espagne.

¹⁰ Le dixième portait sur les revenus de toute propriété. Ayant été créé en 1710, à l'époque de la guerre de Succession d'Espagne, il fut supprimé en 1717. On le rétablira pendant la guerre de succession de Pologne et pendant la guerre de succession d'Autriche.

de sa disparition en 1715, élucubre une alliance de l'Europe catholique contre les Anglais. Il revient à son arrière-petit-fils, âgé de cinq ans, de lui succéder sur le trône.

1.1.2 Louis XV

Tout en confiant la régence du royaume au duc d'Orléans, premier prince du sang, Louis XIV avait eu le soin de limiter ses pouvoirs par l'institution d'un *Conseil de régence*. Avidé de s'en débarrasser, Philippe d'Orléans obtiendra la cassation du testament de son oncle auprès du parlement de Paris. Cette institution antiabsolutiste lui accorde volontiers les pleins pouvoirs au prix de retrouver ses droits de remontrances¹¹. D'une manière générale, les forces tenues en bride par Louis XIV s'affranchissent sous la Régence : les jansénistes sont remis en liberté, la haute noblesse fait son retour au pouvoir. La détente qui suit une fin de règne empreinte de bigoterie et surchargée de guerres confine parfois au libertinage, d'autant plus que le régent n'est pas lui-même un ascète. Ce penchant aristocrate pour les plaisirs n'empêche pourtant pas que le nouveau gouvernement essaie de faire face aux graves problèmes du pays. Les hautes fonctions administratives de l'État sont absorbées désormais par six, puis huit *Conseils* composés majoritairement de nobles d'épée. Cette *Polysynodie* est en quelque sorte la réaction d'une caste qui avait perdu graduellement son influence politique avec la montée en puissance de l'absolutisme royal. Il n'en est pas moins vrai qu'elle révèle, en dehors du goût nobiliaire pour la délibération, une organisation assez rationnelle du pouvoir. Le rétablissement progressif des secrétariats dès 1718¹² met cependant un terme aux expérimentations et détermine le retour à la centralisation du pouvoir.

Sur le plan économique, le conseil des Finances fait une banqueroute partielle et s'en prend aux collecteurs d'impôts en les accusant de ne pas avoir payé assez d'argent pour le privilège de percevoir les taxes dues à l'État. L'insuffisance de ces mesures peu inspirées pousse le régent à tenter le système défendu par l'Écossais John Law. Celui-ci croit que la richesse d'un pays résulte de la circulation intense et abondante de la monnaie (de papier) à travers les activités commerciales. Il s'ingénie alors à contrôler l'émission monétaire et à trouver de nouveaux débouchés commerciaux : la création, en 1716, de la Banque générale —

¹¹ Droit de s'opposer à l'enregistrement des actes législatifs.

¹² Le dernier *conseil* est supprimé en 1723.

transformée en Banque royale deux ans plus tard — et de la Compagnie d'Occident en 1717 — devenue ensuite Compagnie des Indes — le met en mesure d'atteindre cette fin. Peu à peu, Law monopolise le commerce maritime et colonial et s'approprie la perception des impôts. Si la mise en branle de cette énorme machine financière stimule les échanges et déclenche une ruée vers les actions de la Compagnie — fusionnée avec la Banque royale —, la modicité des bénéfices liés à l'exploitation coloniale et l'inflation découlant de l'abondance de monnaie fiduciaire entraînent l'écroulement du système lorsque commencent les retraits d'or (peut-être concertés par ceux aux intérêts desquels touchait la mainmise de Law sur les finances) en échange des papiers dévalués. En acceptant les titres de créances sur l'État contre des actions de sa banque, Law avait absorbé une partie de la dette royale, mais cette émission de billets sans couverture — c'est-à-dire sans contrepartie en encaisse métallique — ne cadrerait pas avec la réalité économique française :

L'idée, visiblement mûrie à l'exemple hollandais et anglais — pays de grand commerce, de marine et de riches colonies — ne manquait ni de fondement ni de subtilité, ce qu'avait bien compris le Régent après Desmarets. Elle s'adaptait mal à un grand royaume à la fortune terrienne, immobilière, traditionnelle, attachée aux lourds et sûrs métaux précieux : elle venait donc d'ailleurs, et surtout trop tôt. (GOUBERT, 1984, p. 208)

D'une part, l'échec de cette expérience détourne les Français du papier-monnaie et des spéculations financières et fait reculer le crédit, remis à nouveau entre les mains des financiers ; d'autre part, il donne un nouvel essor au commerce colonial et pallie les finances de l'État.

La conquête des mers par la France pouvait désormais se faire pacifiquement grâce à l'alliance que l'abbé (puis cardinal) Dubois, ancien précepteur du régent, avait nouée en 1716 avec les puissances marchandes et maritimes — l'Angleterre et les Provinces-Unies — et ensuite avec les Habsbourg d'Autriche contre Philippe V d'Espagne, qui prétendait à la succession du jeune Louis XV au détriment du régent lui-même. La paix durable avec ses anciens ennemis protestants favorise la mise à profit des colonies par les Français, ce qui amène l'enrichissement des villes portuaires, notamment Nantes et Bordeaux, par la pratique du commerce triangulaire : les produits européens sont échangés contre des esclaves africains qui sont vendus en Amérique pour financer l'achat de produits tropicaux (sucre, cacao, café, tabac) destinés aux consommateurs européens. Dans le contexte du démantèlement du régime polysynodique, l'abbé Dubois est nommé secrétaire d'État aux Affaires étrangères en 1718. Après la fin du brève conflit contre les Espagnols, il s'efforce de plaire aux nombreux

partisans français des Bourbons en négociant le mariage entre Louis XV et la fille de Philippe V, l'infante Marie-Anne Victoire. Le Conseil de Conscience, siège du jansénisme, s'étant opposé à la bulle *Unigenitus*¹³, le retour au "despotisme ministériel" permet à l'abbé d'obliger les parlementaires, jansénistes et gallicans pour la plupart, à l'enregistrer en 1720.

Bien que Louis XV ait atteint la majorité en 1723, il préfère déléguer le soin de gouverner. La mort de Dubois, suivi de quelques mois de celle du régent, fait débiter le ministère du duc de Bourbon, qui s'empresse d'assurer la succession du jeune roi. En mariant celui-ci à la fille d'un roi polonais détrôné, Marie Leczinska, ce prince du sang préparait, sans le savoir, l'annexion de la Lorraine à la France comme résultat des conflits autour de la succession en Pologne. Il est disgracié en 1726 pour avoir contrarié l'ancien précepteur de Louis XV, le septuagénaire Fleury, lequel s'élèvera lui-même à la tête du gouvernement. Ce dernier doit encore tenir tête aux agitations fomentées par les parlementaires et les jansénistes, continuellement opposés à la bulle *Unigenitus* ou livrés à des pratiques mystiques sur la tombe d'un janséniste au cimetière de Saint-Médard (1729-1732). Fleury sait que la prospérité à l'intérieur du royaume dépend aussi de la paix à l'extérieur, qu'il s'efforce de maintenir. Sa politique économique n'a rien de miraculeux. La suppression du cinquantième — impôt ayant remplacé le dixième — est contrebalancée par la reconstitution de la Ferme générale et une nouvelle banqueroute partielle. Orry, contrôleur général des Finances à partir de 1730, maintient la stabilité monétaire, impose les privilèges (recréation du dixième) et équilibre le budget en 1738 pour la dernière fois sous l'Ancien Régime. Il revient à l'emprise colbertiste sur l'industrie : si la surveillance étroite des inspecteurs d'Orry empêche les innovations industrielles, les produits français tirent profit de sa politique protectionniste. Cet ancien financier entend faciliter le flux des échanges à l'intérieur du royaume par la création d'un réseau routier conçu par le *corps des Ponts et chaussées* — invention polysynodique — et exécuté par des roturiers campagnards soumis à la corvée royale. L'exploitation du commerce maritime va bon train : Marseille aussi profite de ses opérations accrues avec le Levant du fait de la concentration des activités de la Compagnie des Indes sur l'Afrique noire et les Antilles.

Puissance démographique européenne (les dix-neuf millions de Français vers la fin du XVIIe siècle deviendront vingt-six millions à l'époque de la Révolution), la France n'éprouve plus de graves famines après le règne de Louis XIV. Au cours du XVIIIe siècle, l'attachement

¹³ À la demande de Louis XIV, le pape Clément XI promulgue en 1713 la bulle *Unigenitus Dei Filius*, qui condamnait 101 propositions faites par le janséniste Pasquier Quesnel dans ses *Réflexions morales*.

français au sol se montre payant, puisqu'il permet de nourrir modestement une population en pleine expansion. Malgré des méthodes peu modernes de culture et des taxes douanières encombrantes entre les provinces, les revenus agricoles accompagnent la hausse graduelle des prix et contribuent à l'enrichissement de la France, alors que l'État, de son côté, ne cesse de se heurter à des difficultés financières.

Après un intervalle de plus de dix ans, une nouvelle période de guerres s'ouvre durant le ministère du pacifiste Fleury. En 1733, Louis XV est contraint de soutenir son beau-père, élu au trône polonais, contre les Russes et les Autrichiens, qui craignent que Stanislas Leczinski ne fasse entrer la Pologne dans l'alliance franco-suédoise. La France, pour sa part, soucieuse de préserver sa récente prospérité économique, ne veut ni se réengager dans des hostilités interminables contre les Autrichiens ni contrarier les Anglais et les Hollandais. L'alliance utile avec les Bourbons espagnols oriente la guerre surtout vers l'Italie, où les ibériques songent à récupérer leurs territoires enlevés par les Autrichiens lors de la guerre de Succession d'Espagne. Par le traité de Vienne (1738), la France peut annexer les duchés de Lorraine et de Bar à la mort de Stanislas, qui reçoit ces territoires en échange de l'abandon de la couronne polonaise au prétendant appuyé par les Russes et les Autrichiens. L'infant d'Espagne recueille les royaumes de Naples et de Sicile. Même si la France a pu tenir l'Angleterre à distance, les rivalités commerciales et coloniales entre ces deux royaumes n'ont pas cessé de croître. La guerre de Succession d'Autriche (1743-1748) offre la possibilité de la reprise des affrontements pour la suprématie maritime. En même temps, les Français tentent de saisir l'occasion d'asseoir son influence sur le continent par l'écrasement des Habsbourg. Cette guerre pleine de changements de camp du côté des Allemands ne rapporte rien à la France, laquelle — malgré sa prépondérance militaire — renonce à ses conquêtes (Pays-Bas autrichiens et la Savoie). Marie-Thérèse, fille de l'ancien empereur, assure le trône à son mari après avoir, elle aussi, prodigué des concessions aux ennemis, comme la cession de la Silésie à Frédéric II de Prusse. Français et Anglais, quant à eux, se restituent mutuellement leurs possessions d'outre-mer.

Depuis la mort de Fleury en 1743, Louis XV prend la décision de se passer d'un premier ministre, ses premiers efforts dans cette direction semblant prometteurs. Il prend une part active dans la campagne contre les Autrichiens sur le territoire français, ce qui lui vaut l'admiration populaire et le surnom de Bien-Aimé. Le manque d'ambition dont il fait preuve

au moment de clore la guerre de Succession d'Autriche n'est néanmoins que l'une des manifestations marquantes de son caractère irrésolu. Les dérives de son règne, son détachement, ses reculs et ses gaspillages finissent par lui aliéner la faveur de ses sujets. Coureur de jupons invétéré, le roi ne tarde pas à tomber sous la coupe de sa nouvelle maîtresse, Mme de Pompadour. Entre 1745 et 1764, cette bourgeoise du milieu financier, que son amant fait marquise, influera décisivement sur le gouvernement : c'est elle qui soutient la nomination de Machault d'Arnouville comme nouveau contrôleur général des Finances (1745-1754). Ce chef du *parti des philosophes* espère faire profiter l'État de la récente prospérité économique en mettant les nombreuses propriétés foncières du clergé et de la noblesse à la portée du fisc. À cet effet, il remplace, en 1749, le dixième, impôt de guerre, par une contribution permanente et jugée plus équitable, le vingtième, qui frappait de 5% tous les revenus. Cette politique entreprise contre les privilèges fiscaux n'est pourtant pas sans ennuis. Tout comme ils l'avaient fait par le passé, les privilégiés se dressent contre le vingtième dans l'assemblée du clergé ou dans les parlements, de telle sorte qu'il sera déformé à force d'abonnements¹⁴, de rachats et d'exemptions.

La guerre coloniale qui s'amorçait dès la fin du XVIIe siècle éclate finalement en 1756 sur l'initiative anglaise. En effet, le commerce maritime et l'exploitation coloniale opposent Français et Anglais notamment aux Antilles, en Amérique du Nord et en Inde. Les voisins d'outre Manche ont bel et bien de quoi s'inquiéter des progrès français dans la culture sucrière antillaise ou de sa conquête de nouveaux comptoirs indiens. En outre, les produits que la France réexporte par ses ports ou fabrique elle-même font concurrence à l'industrie et au commerce anglais. La guerre est livrée aussi sur le continent : l'entente anglo-prussienne provoque un renversement des alliances, ce qui met Bourbons et Habsbourg du même côté contre leurs nouveaux ennemis communs. D'une part, la France reconnaissait en l'Angleterre la rivale à abattre, puisque le véritable enjeu économique était passé sur les mers ; d'autre part, les Autrichiens avaient des comptes à régler avec les Prussiens, qui leur avait ravi la Silésie et leur disputaient maintenant l'hégémonie en territoire allemand. Lors de la campagne européenne de cette guerre de Sept Ans, la Prusse est assaillie de tous côtés par les Impériaux, les Français, les Russes, des princes allemands et les Suédois. Pour se tirer d'affaire, le persévérant Frédéric II compte soit sur son zèle soit sur le hasard — comme lorsque les

¹⁴ Par cette convention, le contribuable pouvait verser un prix déterminé au fisc même si le montant dû était censé varier selon ses revenus.

Russes, sur le point de venir à bout des Prussiens, décident de traiter en raison de l'avènement d'un tsar prussophile, Pierre III. Tandis que les Français s'enfoncent dans le front allemand en y employant des ressources inestimables qui auraient pu faire triompher leurs intérêts maritimes, leurs possessions nord-américaines (Louisbourg, Québec, Montréal), faiblement peuplées, tombent sous la domination anglaise malgré les efforts du marquis de Montcalm. En désespoir de cause, Choiseul, tenant lieu de premier ministre depuis 1758, entraîne l'Espagne dans la guerre pour obtenir des Anglais une paix moins désastreuse. Du coup, les Bourbons ibériques se voient privés de la Floride. Par le traité de Paris, signé avec l'Angleterre en 1763, la France perd le Canada et la partie est de la Louisiane. En Inde, la Compagnie française est obligée de démilitariser les cinq comptoirs qui lui restent. Choiseul parvient cependant à conserver l'essentiel des possessions françaises aux Antilles (Saint-Domingue, la Guadeloupe et la Martinique). La partie ouest de la Louisiane est cédée au roi espagnol Charles III pour le dédommager de la perte de la Floride. En Allemagne, le roi prussien garde la Silésie.

La France éclipsée sur mer dès lors par les Anglais, Choiseul tient à préparer son retour en force par la réorganisation de l'armée et de la marine. Au grand dam des Anglais, il annexe la Corse pour protéger la côte française sur la Méditerranée. Sa politique étrangère consiste à miser sur l'alliance avec l'Autriche et sur le pacte de famille conclu en 1761 avec l'Espagne. Le déclin de l'influence française en Europe centrale réduit Choiseul à n'y intervenir que de manière indirecte. Sa tentative d'agir en Pologne (devenue un protectorat russe) par l'intermédiaire des Turcs ayant échoué, de vastes morceaux du territoire polonais sont partagés par la Russie, la Prusse et l'Autriche. À l'intérieur du royaume, il laisse faire les parlements : la faillite de la maison de commerce fondée par un jésuite de la Martinique, le père Lavalette, est le prétexte que cherchaient les robins pour remettre en cause la Compagnie de Jésus. Des négociants marseillais ayant obtenu en justice la déclaration de la solidarité de la Compagnie de Jésus avec son membre martiniquais, celle-ci fait appel de sa condamnation au Parlement de Paris. Cette cour souveraine saisit l'occasion pour déclarer, en 1761, les statuts de la Compagnie contraires au lois du royaume. L'épisode se solde par la publication de l'édit royal qui abolit la Compagnie de Jésus en France en 1764. L'intolérance parlementaire n'en reste pas là. Dans une affaire amplement dénoncée par Voltaire, le Parlement de Paris condamne à mort Calas, un protestant accusé d'avoir tué son fils dans l'intention d'éviter sa conversion au catholicisme. Sur l'ordre parlementaire, on exécute

également, avec grand retentissement, l'ancien commandant des forces françaises en Inde, Lally-Tollendal, et le chevalier de la Barre, jeune homme de dix-huit ans qui aurait mutilé un crucifix et possédait une copie du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Le même Parlement de Paris tente de fustiger l'autorité royale au moyen d'un procès contre le duc d'Aiguillon, lequel s'était attaqué au Parlement de Rennes, allié des privilégiés bretons contre les impôts royaux. Il ne faut pas perdre de vue que le gallicanisme, voire le jansénisme, des parlementaires recevait l'adhésion irréfléchie du peuple, qui voyait en plus dans les parlements un obstacle à l'enregistrement de nouvelles taxes.

Dans une cour où s'insinue la nouvelle favorite du roi, Mme du Barry, que boude d'ailleurs la choiseuliste Marie-Antoinette¹⁵, Choiseul est accusé d'avoir des intelligences avec les parlementaires et de ruiner les finances royales par sa politique étrangère de soutien aux Espagnols contre les Anglais. Un triumvirat formé par ses dénonciateurs prend sa place en 1770. Le chancelier Maupeou, l'abbé Terray — aux Finances — et le duc d'Aiguillon — aux Affaires étrangères — organisent la réaction absolutiste contre la Robe. Devant l'opposition des magistrats parisiens aux mesures de Terray et à l'autorité monarchique à un niveau plus large, Maupeou les exile, puis, par un édit de février 1771, abolit la vénalité des charges judiciaires (donc son hérédité), institue la gratuité de la justice par la suppression des *épices* et morcelle le ressort du Parlement de Paris. La réforme est étendue aux cours provinciales. Ayant retrouvé sa liberté d'action, l'implacable contrôleur général Terray entreprend une politique financière très impopulaire (banqueroute partielle, renouvellement du vingtième, tentative de cadastre fiscal) afin d'enrayer le déficit, qu'il aura ramené à 27 millions en 1774. Des mauvaises récoltes provoquent la hausse du prix du blé et la disette. La tentative de soumettre le commerce des grains au contrôle royal — en opposition avec la politique libérale de Choiseul¹⁶ — fait craindre injustement un monopole des blés en vue de la spéculation. La population parle alors d'un "pacte de famine"¹⁷. D'Aiguillon, quant à lui, n'aura pu rien faire pour rehausser le prestige militaire français en Europe. La fin de règne de Louis le Bien-Aimé a le ton crépusculaire qui sied à un roi qui, n'ayant pas la fermeté nécessaire pour

¹⁵ Choiseul est l'artisan du renouvellement de l'alliance franco-autrichienne par le mariage de l'archiduchesse Marie-Antoinette avec le dauphin.

¹⁶ Choiseul avait effectivement entrepris une certaine libéralisation des commerces antillais et indien (fin du monopole de la Compagnie des Indes orientales). Il avait également établi le libre commerce des blés et essayé d'affaiblir les jurandes et corporations en bénéfice de la libre concurrence.

¹⁷ Jeu de mots avec *pacte de famille*, nom de l'alliance entre les Bourbons français et espagnols.

entreprendre des réformes plus dures contre les privilégiés, se voit réduit à prendre, du moins, des mesures capables d'accorder à une monarchie acculée quelques années de survie.

1.1.3 La fin de L'Ancien Régime

Circonvenu par son entourage dévot, le jeune Louis XVI (monté sur le trône en 1774) rappelle le vétuste Maurepas, qui avait servi sous Louis XV. Sur ses conseils, le roi rétablissant les parlements malgré leur hostilité envers le régime absolutiste. Le choix de Turgot comme nouveau contrôleur général des Finances couronne pour ainsi dire la diligence éclairée de quelques intendants de l'époque. Ses réformes libérales (liberté du commerce des grains, suppression des corporations et de la corvée royale) sont cependant désavouées par le conseiller royal. Il est renvoyé en 1776. Le banquier suisse Necker¹⁸, qui le remplace, procède à de gros emprunts pour essayer de garder la tête hors de l'eau. Son *Compte-rendu au Roi*, relevé des dépenses publiques, tourne contre la royauté en exposant ses gaspillages. Bien que les contrôleurs des Finances se succèdent, la situation du Trésor royal s'avère irrémédiable. Petite victoire morale : Vergennes, ayant pris la tête de la diplomatie à l'avènement de Louis XVI, avait donné suite aux efforts navals et militaires de Choiseul dans la perspective d'un règlement de comptes avec les Anglais. La France intervient dès 1778 en faveur des Insurgés des États-Unis. Vingt ans après le mortifiant traité de Paris, celui de Versailles offre aux Français ce qui est ressenti comme une juste vengeance sur l'Angleterre — même si Vergennes se contente de reprendre le Sénégal (en plus de l'île antillaise de Tobago) au lieu d'essayer de récupérer les possessions françaises en Amérique du Nord. Calonne, qui se substitue à Necker en plein milieu de la guerre américaine, travaille à regagner la confiance publique pour faciliter les emprunts de l'État. Ces fonds devaient stimuler l'industrie textile et sidérurgique. Mais la crise industrielle, aggravée par le traité de libre commerce avec l'Angleterre de 1786 et la baisse des revenus agricoles¹⁹, favorise un retour aux idées qui avaient entraîné la ruine de Turgot. Calonne s'attelle dès lors à dégager les routes du royaume des droits de douane intérieurs et à établir la libre circulation des blés. Ses efforts pour faire adopter la *subvention territoriale*, impôt foncier qu'avait imaginé l'ancien contrôleur des

¹⁸ Les banquiers de Genève spéculaient alors sur les rentes viagères de l'État français.

¹⁹ Tandis que les produits textiles anglais, à un prix inférieur, débarquent massivement en France, la consommation intérieure, liée à l'activité agricole, ralentit.

Finances, se heurtent de manière très prévisible à la résistance des nobles. Afin de contourner l'opposition parlementaire, Calonne projette de placer le recouvrement du nouvel impôt sous la responsabilité d'assemblées provinciales électives, en même temps qu'il soumet ses réformes à une assemblée de notables convoquée par le roi. La majorité aristocratique de l'assemblée rejette l'impôt universel, si bien que le contrôleur des Finances, discrédité, est remercié par Louis XVI en 1787. Une fois en fonction, le prélat Loménie de Brienne, adversaire acharné de Calonne, met en avant un système visant à concilier l'élargissement de la participation politique du tiers état avec le maintien de la primauté seigneuriale. Par nécessité, il tente, lui aussi, d'imposer finalement la *subvention territoriale*, qui n'en sera pas moins déclarée illégale par les parlementaires. L'exil dont est frappé le parlement de Paris ne le rend que plus populaire, de telle sorte que l'essai de réforme judiciaire entrepris par le chancelier Lamoignon échoue complètement. La situation sociale se dégrade rapidement. Des coteries se forment au sein même de la famille royale (y compris le comte de Provence, futur Louis XVIII, ou le duc d'Orléans, cousin du roi). Peu importe le (double !) rappel désespéré de Necker : avant de donner sa démission en août 1788, Brienne avait, comme toute dernière ressource devant une crise financière et agricole insurmontable, convoqué pour l'année suivante ces États généraux qui marqueront la fin de l'absolutisme français.

1.2 LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE AU XVIII^e SIÈCLE

Quelques mois à peine avant la réunion des États généraux de 1789, l'abbé Sieyès fait état, dans son *Qu'est-ce que le tiers état ?*, des arguments courants en faveur de la surreprésentation des ordres privilégiés (clergé et noblesse) dans les assemblées afin de les combattre et de mettre en avant ce qu'il considère comme juste pour le tiers état en matière de représentation politique : "Si donc on prétend qu'il appartient à la constitution française que deux cent mille individus fassent sur un nombre de vingt millions de citoyens les deux tiers de la volonté commune, que répondre, si ce n'est qu'on soutient que deux et deux font cinq ?" (SIEYÈS, 2002, p. 60). Partie alors largement majoritaire de la population française, le tiers état serait voué à former une Assemblée nationale apte à réformer l'État monarchique en le dotant d'une constitution et en abolissant les privilèges, bien que ce sentiment réformiste, favorisé par la convocation des États généraux, finisse, lui-même, par précipiter

les événements aboutissant au renversement de la monarchie. Même si la Révolution représente, sous certains aspects, l'apogée de la lente montée en puissance des bourgeois français sous l'absolutisme monarchique, ce sont les privilèges du clergé et de la noblesse qui ont marqué la société française tout au long de l'Ancien Régime. Pour en tracer un tableau assez fidèle, il importe donc de préciser comment s'organise ce complexe système d'inégalités (juridiques, fiscales, sociales...). À cet effet, nous nous attardons dans un premier moment sur la composition sociale du royaume sous l'absolutisme et ensuite sur les transformations sociales, économiques et culturelles intervenues dans la France du XVIII^e siècle.

1.2.1 *La société d'ordres sous l'Ancien Régime*

L'*Ancien Régime* couvre d'ordinaire la période s'étendant du début du règne de François I^{er} (1515) à la Révolution, mais ces limites d'ordre politique ne donnent pas une idée satisfaisante de la complexité d'une époque caractérisée plutôt par la survivance de plusieurs archaïsmes que par une rupture nette avec le passé féodal. L'absence d'une constitution, par exemple, fait que la justice repose souvent sur l'observation de lois dictées par la tradition et la coutume, sans que les nouvelles dispositions révoquent forcément les anciennes. Cette superposition s'observe également au niveau des institutions et des compétences judiciaires, car une justice royale de plus en plus hiérarchisée coexiste avec les justices communales, seigneuriales et ecclésiastiques (MILLIOT, 1992). La continuité même de la division féodale de la société entre ceux qui prient (*oratores*), ceux qui font la guerre (*bellatores*) et ceux qui travaillent (*laboratores*) est un exemple éloquent de la manière dont un régime traversé par des disparités de toutes sortes a pu conserver des pratiques anciennes tout en cherchant à se renouveler.

Il est néanmoins vrai que l'absolutisme royal — bien qu'il soit obligé quelquefois de composer avec les forces réactionnaires — joue des inégalités sociales, régionales et institutionnelles pour mettre en œuvre son projet de centralisation du pouvoir. Si, au moment de la Révolution, c'est la souveraineté populaire qui est censée engendrer la *nation*, aux siècles précédents, cette notion tendait à se confondre avec la personne même du roi — petit à petit délivré des attaches médiévales qui faisaient de lui, au départ, un simple *primus inter*

pares. La monarchie absolue de droit divin, fondée sur un catholicisme fort de ses libertés gallicanes, œuvre pour placer le monarque symboliquement au centre du royaume. Toute autorité émane du souverain qui, lui-même, maintient un équilibre provisoire entre les ordres : le nobles et les ecclésiastiques gardent leurs privilèges, alors que la haute bourgeoisie a, de son côté, la liberté de s'enrichir et de passer aussi dans le camp des privilégiés par l'achat de charges anoblissantes. C'est surtout la paysannerie qui se trouve prise en étau entre la pression fiscale et les mauvaises récoltes.

Même si la dominante modernisatrice de l'absolutisme a du mal à vaincre le sens de l'enchevêtrement régnant, elle met au point une machine administrative capable d'atteindre les régions situées auparavant hors de la sphère d'influence de l'État. Les seigneurs — appauvris ou apprivoisés — sont graduellement (bien qu'incomplètement) dépossédés de leur autorité locale ou régionale par l'action croissante et tentaculaire des intendants du roi²⁰. Le pouvoir royal s'insinue effectivement partout où les particularismes sont enracinés. Tant que les contradictions inhérentes à ce régime composite ont pu être équilibrées ou contrôlées, le mouvement de rationalisation de l'État n'a cessé d'avancer. Toutefois, à mesure qu'il devient de plus en plus difficile de concilier les intérêts politiques et économiques de groupes sociaux, villes et provinces de statuts assez différents, les déficiences du régime s'accusent irrémédiablement. Dans ce contexte, même des mesures administratives apparemment salutaires — comme la multiplication des offices vénaux pour renflouer la caisse royale ou la réglementation stricte de l'industrie visant à obtenir des produits manufacturés de qualité supérieure — peuvent déboucher sur une bureaucratie ankylosante. Les efforts du gouvernement pour établir l'égalité fiscale, qui aurait pu pallier l'escalade de la dette publique, se heurtent invariablement aux privilégiés, que ce soit les défenseurs de la Compagnie de Jésus implantés à la cour ou les parlementaires jansénistes. Vers la fin du Régime, au nom de la liberté économique, Turgot libère le commerce des grains (1774) et élimine les corporations (1776). L'antiparlementaire Maupeou²¹, en phase avec le despotisme éclairé de l'époque, avait déjà entrepris sous Louis XV une réforme du système judiciaire (1771) qui démembrait le parlement de Paris, instaurait la gratuité de la justice et abolissait la

²⁰ Selon Milliot : “Sans nier la spécificité de la période révolutionnaire, bien des réformes entreprises après 1789 s'inscrivent dans la continuité de décisions antérieures : l'unification et la simplification administrative voulue par la Constituante, parachevée sous l'Empire, furent, par exemple, poursuivies avec constance par les rois de France” (MILLIOT, 1992, pp. 6 - 7).

²¹ Lui-même un ancien magistrat au parlement de Paris.

vénalité des offices. Autant de mesures modernisatrices désavouées ensuite par Louis XVI. Aux reculs et à l'inhabilité politique de ce roi s'ajoutent les crises de production agricole qui compromettent la subsistance d'un peuple impatient, pourtant ignorant des idées philosophiques. Le malaise s'installe sans recours. L'Argent, lui, ami des Lumières, ne va pas s'encombrer d'un régime politique et social devenu trop lourd pour lui permettre d'atteindre sa plénitude :

“Pour Jaurès et Mathiez, la Révolution est née de la poussée de la bourgeoisie, force pensante, productrice et de plus en plus riche, impatiente de l'emprise légale des classes privilégiées qui confisquent l'État. Le commerce extérieur français n'atteint-il pas 1 153 millions en 1787, autant que l'Angleterre ? 'C'est dans un pays florissant, en plein essor, qu'éclatera la Révolution. La misère qui détermine des émeutes, ne peut pas provoquer les grands bouleversements sociaux' (Mathiez). Le 'déséquilibre des classes' est essentiel. On avait paradoxalement *un État pauvre dans une France riche*, riche en potentiel productif et capitaux.” (MÉTHIVIER, 1988, p. 121-113)

Ne pouvant se régénérer ni économiquement ni politiquement, l'Ancien Régime succombe enfin sous le poids de ses contradictions. Un souverain plus habile aurait-il pu assurer provisoirement la continuité du régime ou une transition pacifique vers la monarchie constitutionnelle ? Au bout du compte, comment réformer un système qui a pour base les privilèges collectifs alors que tout paraît tendre vers l'affirmation des libertés individuelles ? De toute façon, à bien considérer l'évolution sociale sous l'absolutisme royal en France, il est indéniable que la centralisation du pouvoir par le monarque a répondu de manière satisfaisante aux attentes d'une bourgeoisie privée de moyens politiques plus appropriés. La Révolution, en éclairant les incongruités d'un régime chancelant et en détruisant en même temps ses fondements, fait avancer ce processus historique de centralisation, unification et rationalisation de l'État tant utile aux bourgeois :

“Le monarque absolu est donc la clé de voûte d'un système politique en voie de centralisation, par les conseils de gouvernement, les secrétaires d'État et les ministres, les intendants, véritables 'yeux' du roi dans les provinces, etc. Cette mutation dépasse de très loin la sphère du pouvoir : en effet, le mouvement général correspond au passage d'un monde parcellisé à une société plus structurée par les autorités centrales, en prélude à la concentration des pouvoirs réalisée dans l'univers capitaliste du XIXe siècle.” (MUCHEMBLED, 1994, p. 122)

C'est pour voir plus clair dans l'évolution de la stratification sociale de l'Ancien Régime que nous abordons maintenant, séparément, chacun de ses trois ordres.

1.2.1.1 Le tiers état

Le tiers état est l'ordre le plus nombreux du royaume : il représente 98% environ des 28 millions de Français²² vers 1789. En font partie des groupes sociaux et professionnels très distincts les uns des autres, tels que paysans, artisans, ouvriers, marchands, financiers, banquiers et mendiants. Bien que les revenus de la noblesse soient frappés par des impôts comme le vingtième ou la capitation et que le clergé fasse occasionnellement au roi une contribution volontaire — le *don gratuit* —, le gros de l'imposition fiscale directe pèse sur le troisième ordre. Être taillable est en effet l'apanage de la roture. La composition hétérogène de cet ensemble de sujets sans privilèges par définition ne nous permet pourtant pas de passer outre aux différences notables entre eux.

Dans une France dont la population “demeure rurale à plus de 80% sous l'Ancien Régime” (MILLIOT, 1992, p. 12), la paysannerie est largement majoritaire. Occupés à travailler la terre pour en tirer leur subsistance, les paysans se battent fréquemment contre les rigueurs du climat qui diminuent le rendement d'une production d'ordinaire irrégulière du fait aussi de l'utilisation de moyens techniques rudimentaires. Ils pratiquent notamment une agriculture céréalière destinée à nourrir le royaume, même si la polyculture ou l'élevage laitier s'avèrent plus sûrs (MÉTHIVIER, 1988, pp. 65-66) lorsque les grandes famines, souvent accompagnées de maladies ou d'épidémies, s'abattent sur la France campagnarde. Quantité de droits seigneuriaux, ainsi que les impôts royaux²³ et la dîme (prélevée par l'église), viennent encore accabler les travailleurs de la terre. Mais tous ne sont pas touchés de la même manière, car certaines différences économiques et sociales se manifestent suivant le rapport de chaque individu à l'exploitation du sol.

L'utilisation de la main-d'œuvre servile étant devenue marginale²⁴, des ouvriers forment le salariat agricole : les *brassiers* ou *manouvriers* comme leur nom l'indique, louent leur force de travail pour mettre en valeur les terres d'autrui — aussi bien que les travailleurs à la journée, appelés *journaliers*. Ces paysans pauvres consacrés à une variété d'activités

²² MUCHEMBLED (1994, p. 31) et MILLIOT (1992, p. 13) donnent à peu près les mêmes chiffres de l'évolution démographique française sous l'Ancien Régime : de 15 à 18 millions d'habitants vers 1500, de 18 à 20 millions vers 1600, de 21 à 22 millions vers 1700 et autour de 28 millions à l'époque de la Révolution.

²³ Cens, champart, banalités, lods et ventes (droit de mutation)...

²⁴ Quoique aboli par Necker sur les terres royales en 1779, le servage persiste en France jusqu'à la Révolution. Il s'agit plutôt d'une limitation du droit de transmission de biens par les serfs (mainmortables) qui profite au seigneur.

manuelles éphémères, intermittentes ou saisonnières risquent souvent de tomber dans la mendicité et de venir grossir le nombre des errants — lorsqu'ils ne le sont déjà pas eux-mêmes au départ. Un peu moins précaire est la vie des *métayers*, exploitants agricoles qui cultivent les terres d'un propriétaire avec lequel ils partagent leur production. Les *fermiers* possèdent le plus souvent le matériel agricole qu'ils emploient, mais doivent prendre à bail²⁵ — moyennant une redevance annuelle en nature ou en argent — au moins une partie des terres qu'ils cultivent. Parmi les paysans, c'est le *laboureur* qui a la situation la plus confortable :

“Partout, les paysans qui ont joui de l'indépendance économique ont été minoritaires (parfois fortement). Seuls ces derniers, appelés laboureurs dans le Nord, ménagers dans le Midi, parviennent à tirer de leur exploitation la subsistance de leur famille quelle que soit la conjoncture climatique ou économique. La plupart sont des fermiers qui possèdent un ou plusieurs trains de culture, du bétail, des réserves de semences et de fourrage. Il louent des superficies importantes (par exemple, une réserve seigneuriale) qu'ils pourront mettre en valeur grâce à leur capital d'exploitation.” (MILLIOT, 1992, p. 29)

En assurant plus que leur existence matérielle, ces bourgeois de la terre, pour ainsi dire, peuvent se permettre de spéculer sur le prix des grains²⁶ (vendre leurs stocks à la hausse) ou d'envisager pour leurs enfants un avenir hors de la condition paysanne.

Ils sont très évidemment les principaux propriétaires paysans de terres. La possession d'un *train de culture* complet — charrue, attelage d'animaux de trait, etc. — est également une marque de leur aisance (il en va autrement des paysans pauvres réduits à faire les labours avec un outillage rudimentaire). Puisqu'il était plus important à vrai dire de disposer du droit d'usage sur le sol que d'en être le propriétaire, même ceux qui possèdent des terres en propre cherchent à compléter l'étendue de leur exploitation agricole par l'adjonction de domaines loués à de grands propriétaires. En réalité, la propriété de la terre par la paysannerie se restreint souvent au *domaine utile*, vu que le *domaine éminent* demeure en possession du seigneur, auquel est dû le *cens*, redevance de plus en plus symbolique²⁷. À part le paiement des droits seigneuriaux, le censitaire a la pleine jouissance d'une terre qui ne peut pas être reprise. Une autre modalité de propriété paysanne est le bail à rente foncière, établi par un

²⁵ Le *fermage* est un contrat de location de la terre.

²⁶ Surtout parce que quelques-uns de ces laboureurs prenaient à ferme la perception de droits seigneuriaux qu'ils devaient eux-mêmes régler.

²⁷ Fixée au Moyen Âge, la valeur du cens se déprécie avec le temps.

contrat perpétuel de vente²⁸ stipulant la part des revenus agricoles à laquelle a droit le bailleur — ou rentier. Les rentes étant fixes, il n'était pas peu commun que les preneurs s'endettent en cas de mauvaises récoltes²⁹. Ces réalités diverses témoignent surtout de la nécessité de mettre en œuvre des stratégies d'accroissement des terres exploitées afin d'améliorer les possibilités de gains — ou tout simplement de subsister dans d'autres cas. En effet, l'exploitation du sol par les gros paysans — toujours soucieux d'augmenter la productivité agricole par des pratiques capitalistes et graduellement détachés des aspirations communautaires — se distingue de plus en plus nettement de celle des petits paysans solidaires de leur catégorie et respectueux du modèle traditionnel d'agriculture³⁰.

La répartition inégale de la terre frappe particulièrement la petite paysannerie qui, exploitant des domaines de moindres dimensions (qui ne prospèrent qu'en pays de vignoble) sans moyens techniques appropriés ni réserves, devient plus susceptible de basculer dans la faim au hasard des récoltes. Les famines et les disettes en milieu campagnard suscitent très logiquement des conflits : les grands soulèvements frumentaires ou antifiscaux qui éclatent sous l'Ancien Régime sont assez connus des historiens. Ces mécontentements du monde paysan devant l'incertitude débordent évidemment le cadre de la petite exploitation : "Parfois liés à la cherté des denrées mais souvent provoqués par l'embauche de salariés extérieurs au métier ou à la ville, les conflits du travail avec grèves apparaissent également plus fréquents qu'on ne le pensait" (LEMARCHAND, 2002, s.p.). Propriétaires, usufruitiers ou salariés, les paysans pauvres sont également sujets, en plus de la charge fiscale, à des obligations ressenties de plus en plus comme arbitraires — à l'exemple des corvées seigneuriales et royales ou de la conscription par tirage au sort. Du reste, l'appareil répressif mis au point par Louis XIV pour renforcer l'autorité monarchique continue d'agir sous ses successeurs : "L'État du XVIIIe siècle se veut aussi 'absolu' que celui du XVIIe siècle et il n'hésite pas le cas échéant à se dresser brutalement contre le peuple au nom de l'ordre public et au service d'une réaction de classe de protection de la propriété" (LEMARCHAND, 2002, s.p.). Il n'en reste pas moins que les ruraux bénéficient de l'amélioration générale des conditions de vie au XVIIIe siècle malgré la poussée démographique : "c'est la vie rurale elle-même qui devient

²⁸ Pourtant transmissible.

²⁹ En cas de défaillance du preneur, il y a rétrocession du bien au bailleur

³⁰ Voir *Paysannerie* In : Dictionnaire d'histoire de la France. Éd. 2005. Larousse. pp. 933-939. Disponible sur <https://www.larousse.fr/archives/histoire_de_france>. Consulté le 10 février 2019.

plus facile, plus supportable, préservant la masse de la population de ces ponctions effroyables subies en des temps plus anciens, les famines” (DUBY et MANDROU, 1968, p. 76). Le recul de la mortalité et la réduction des famines s’accompagnent de la hausse régulière des prix tout au long du siècle. Abstraction faite de quelques à-coups, la situation reste stable depuis l’hiver de 1709 jusqu’à la guerre des Farines de 1775 — en conséquence de la décision de Turgot de libéraliser le commerce des grains et de la mauvaise récolte de l’année précédente. Cependant, à mesure que les écarts se creusent entre ceux placés en haut de l’échelle sociale rurale (seigneurs nobles ou bourgeois, rentiers du sol, riches laboureurs) et les paysans vivant directement de leur travail³¹, il se produit une modification graduelle des anciens rapports de solidarités qui caractérisaient le mode de production agricole (et de vie) avant le triomphe de l’individualisme capitaliste :

“En même temps se raréfient les alliances interclassistes qui se formaient auparavant dans certaines émeutes entre petit peuple et notables et qui du reste étaient souvent assez éphémères, et bourgeois et nobles qui laissaient avec bienveillance se dérouler les rituels populaires folkloriques, cessent désormais d’y participer. Tend également à se répandre l’idée que le monde du travail constitue un groupe à part, préface des ‘classes dangereuses’ du XIXe siècle. Les ‘gens de peu’, devenus plus nombreux avec la croissance démographique et plus remuants, inquiètent et la tension sociale se développe.” (LEMARCHAND, 2002, s.p.)

Traditionnellement, le monde paysan s’organise autour de quelques institutions collectives : la famille (nucléaire ou élargie), la communauté villageoise, la seigneurie, la paroisse. Le pouvoir royal, en dépit des efforts de l’absolutisme, reste une instance encore lointaine — sa présence se faisant sentir principalement au moment de la ponction fiscale. C’est dans le cadre de la seigneurie qu’a lieu l’exploitation agricole proprement dite. Il s’agit d’une réalité foncière où s’actualisent les liens de dépendance hérités de la féodalité. Même si les seigneurs ne sont plus toujours nobles, le fait d’être titulaire d’une seigneurie confère non seulement du prestige au niveau local, mais aussi quelques privilèges non négligeables : la perception des droits dûs au seigneur, l’exercice de la justice, l’exclusivité de la chasse et de la pêche, etc.

La paroisse, coïncidant avec une seigneurie ou en englobant plus d’une, est la circonscription ecclésiastique fondamentale. Les actes rituels (baptême, mariage, extrême-onction) qui y ont lieu jalonnent — voire encadrent — la vie de tous les paroissiens. Sur le

³¹ Voici ce qu’en dit Goubert (1984, p. 217) : “[...] en revanche, les pauvres diables, s’ils ont à peu près gagné l’assurance habituelle du pain quotidien, n’ont ramassé que les miettes de l’expansion (souvent grâce à un travail accru) et ont commencé à ressentir l’écart entre leur sort et ceux des ‘nantis’”.

plan temporel, l'église d'une paroisse tient le registre des naissances, mariages et décès. La dîme est également recueillie dans les limites paroissiales. Les curés, dont le ministère revêt un sens utile à la vie sociale, s'assimilent naturellement aux communautés paysannes. Conformément aux préceptes contre-réformistes en vigueur³², ces prêtres s'efforcent, en vain la plupart du temps, de faire respecter les interdits religieux catholiques et de mettre fin aux nombreuses superstitions paysannes, vestiges des croyances païennes. Le calendrier liturgique établit les temps de pénitence au cours desquels fêtes et mariages sont interdits. Le rythme de la vie religieuse se confond avec celui des saisons dans une société dominée par l'agriculture de subsistance.

Au printemps, les travaux et les fêtes reprennent après la saison froide des veillées collectives à l'intérieur des maisons, elle-même précédée des semailles. Tous ces éléments cimentent une sociabilité paysanne qui s'exprime sous la forme des solidarités villageoises. Afin de préserver son autonomie face aux "tensions nées de l'exercice du pouvoir par les tutelles royale, seigneuriale et ecclésiastique" (MUCHEMBLED, 1994, p. 71), la communauté d'habitants a recours à une assemblée communale où siègent, outre le seigneur ou son représentant, les chefs de famille imposables de la paroisse. Il est tout de même commun que les paysans plus aisés finissent par avoir la main haute sur ce système de représentation. Quoi qu'il en soit, l'assemblée communale règle l'usage des biens communaux, la jouissance des droits collectifs (glanage, chaumage, vaine pâture, droit de parcours) et la perception de la taille.

Cellule élémentaire de l'organisation paysanne, la famille nucléaire se compose des deux époux et de leurs enfants, dont la moitié n'atteint pas l'âge adulte. Les paysans se marient généralement entre 25 et 27 ans, que ce soit dans l'attente de l'héritage paternel ou pour éviter une descendance trop nombreuse. Les mariages endogames et homogames sont la règle. En cas de veuvage, les familles se recomposent. Les enfants reçoivent une éducation pratique au sein des familles en accompagnant leurs parents aux labours.

La ville, territoire bourgeois par excellence, se présente au paysan comme un lieu d'échanges : c'est là qu'il achète son matériel agricole et commercialise sa production. L'expansion économique du XVIII^e siècle — qui bénéficie bien sûr de l'arrivée massive de métaux précieux américains — doit beaucoup au transfert des richesses agricoles vers les

³² Dictés par le concile de Trente au XVI^e siècle.

centres urbains grâce, par exemple, à des rentiers ou des décimateurs dont les gains varient désormais en fonction des récoltes qui, les conditions climatiques aidant, sont plutôt bonnes (DUBY et MANDROU, 1968, p. 85) et du prix (en hausse continue) des grains. Les liens entre l'essor économique au siècle des Lumières et le mouvement démographique sont éclairés par la demande accrue de produits agricoles : "Sauf exceptions, ce surcroît d'hommes à nourrir et à employer ne constituait pas alors un problème grave, puisque la croissance économique accompagnait, expliquait ou provoquait la croissance démographique" (GOUBERT, 1984, p. 213).

Dépendant de ses échanges avec la campagne sur le plan économique, la France urbaine non rentière se consacre notamment — outre les fonctions administratives — au commerce et à l'industrie. Quelques villes minoritaires peuvent même tirer profit du commerce manufacturier avec l'étranger et de l'exploitation coloniale. Politiquement, même si les villes sont exemptes de la taille, l'effort de centralisation monarchique s'y fait sentir également. L'autorité royale s'y affermit au détriment de l'administration locale. Le maire et les échevins, choisis de moins en moins par élection, sont en train de devenir des charges vénales. Les intendants se disséminent en milieu urbain, la même chose vaut pour la justice royale. La lieutenance de police et les hôpitaux pour interner les pauvres, créés à Paris comme des moyens répressifs sous Louis XIV, gagnent aussi les autres grandes villes du royaume.

Faute d'une véritable économie industrielle, la production manufacturière, voire pré-industrielle, française sous l'Ancien Régime est le fait des artisans — tant citadins que ruraux. L'activité artisanale urbaine est soumise à la logique des corps de métier qui réglementent et surveillent la production afin notamment d'éviter la concurrence des métiers voisins. Le maître tient un atelier où il accepte des apprentis pouvant accéder eux-mêmes à la maîtrise moyennant la production d'un chef-d'œuvre et le versement d'une somme importante d'argent à la corporation à titre de droits de réception et d'enregistrement. Le plus souvent, ces apprentis, condamnés à la stagnation professionnelle, sont intégrés à la main-d'œuvre artisanale en tant que des salariés, les compagnons. Généralement, la maîtrise se transmet plus facilement de père en fils, ce qui contribue à la création d'une petite bourgeoisie manufacturière quasi héréditaire.

À côté du monopole des métiers jurés, il y a des métiers libres, qui varient selon chaque région, et des zones franches, où les activités commerciales et artisanales ne sont pas

sujettes au contrôle corporatif. Les *chambrelans*, dont l'activité frôle la clandestinité, travaillent chez eux sur commande. La production artisanale est essentiellement tournée vers les besoins locaux et vendue dans les propres boutiques des artisans ou des petits commerçants des lieux, mais des marchands et des négociants peuvent très bien soit passer des commandes individuelles, soit coordonner le travail de plusieurs ateliers pour arriver à leur fins. Ces *capitalistes* fournissent normalement les matières premières et même le matériel de production, ce qui amène le maître-ouvrier, désormais un salarié, et les paysans-ouvriers à un état de dépendance par rapport à ceux qui distribuent le travail et commercialisent les produits. C'est là que se profile un modèle de capitalisme industriel en mesure de faire naître une bourgeoisie polyvalente (manufacturière, commerciale et financière en même temps) :

“Un capitalisme à la fois vivifiant et draconien, incarné par quelques familles de *marchands-banquiers* ou *marchands-fabricants* impose sa loi et son rythme de production à une foule de ‘gagne-deniers’, de fileurs, tisseurs, foulons, corroyeurs, ourdisseurs, teinturiers, etc. Cette bourgeoisie d’hommes d’affaires, cumulant les entreprises, associe au trafic de l’argent la production industrielle et la vente commerciale de ses produits, ébauche parfois une ‘concentration horizontale’ en trustant dans une région tous les moulins à foulons, tous les ‘martinets’ métallurgiques ou toutes les teintureries.” (MÉTHIVIER, 1988, p. 30)

Le textile forme la base de cette industrie naissante. Bien que les progrès mécaniques dans ce domaine restent limités — des artisans et paysans dispersés s’occupent de la plupart des commandes —, l’introduction de nouvelles machines s’observe dans quelques centres de la manufacture textile où se fabriquent des produits de luxe très à la mode, réputés dans toute l’Europe pour leur grande qualité³³ : les soieries de Lyon, les toiles peintes d’Alsace, les tissus imprimés de Jouy. Même si l’exploitation des mines de charbon dans le Nord pouvait faire fonctionner des “hauts fourneaux géants”, “l’essentiel du fer et de la fonte produits en France était dû encore aux petites forges presque rurales alimentées au charbon de bois” (MIQUEL, 1976, p. 239). À défaut de la multiplication d’établissements manufacturiers de grande importance qui concentrent spatialement le travail, l’essor industriel est catalysé par une riche bourgeoisie urbaine jouissant de grandes libertés économiques et capable d’accaparer les métiers à tisser ou les forges d’une région donnée. Il est à remarquer que les négociants en gros et les banquiers exercent des métiers libres (même les marchands jurés de produits spécifiques se trouvent bien au-dessus des patrons d’ateliers). Comme le rappellent Duby et

³³ Grâce en grande partie aux réglementations créées par Colbert et au contrôle strict des intendants, les produits artisanaux français sont en général (porcelaines, verreries, horlogerie) supérieurs à ceux fabriqués en Angleterre, dont la production est pourtant considérablement moins coûteuse en raison des progrès techniques obtenus outre-Manche.

Mandrou, “le capitalisme commercial est stimulé, plus encore que la vie ‘industrielle’” (1968, p. 88). Toutefois ce type de commerce achoppe forcément aux difficultés relatives à l’écoulement des produits à l’échelle nationale : tant les péages et douanes locales que la précarité du réseau routier³⁴ et du transport fluvial entravent l’intégration commerciale des diverses régions françaises. Un autre obstacle est l’absence de banques de crédit³⁵.

Tout en comportant de nombreux risques, le commerce maritime français, multiplié par cinq de 1716 à 1787³⁶, engraisse une haute bourgeoisie constituée de négociants et d’armateurs profitant de la puissance que la France, sous l’influence d’une politique mercantiliste, avait acquise sur mer. Le protectionnisme et le monopole du commerce avec les colonies et les comptoirs conquis par la France orientaient une exploitation commerciale administrée par des compagnies ou par la couronne — quoique la coexistence avec la contrebande soit la règle. Le commerce triangulaire français, concentré sur les principaux ports de l’Atlantique (Nantes, La Rochelle, Bordeaux et le Havre), alimente les plantations antillaises en main-d’œuvre esclave et en rapporte les produits tropicaux (sucre, café, coton, tabac, indigo) qui sont réexportés dans toute l’Europe³⁷. Le thé et les épices des Indes, de même que le bois et les fourrures de l’Amérique du Nord, contribuent aussi à l’opulence du commerce maritime. À travers le port de Marseille, les produits manufacturés français (comme les draps du Languedoc) et les produits coloniaux (trafic d’entrepôt) sont acheminés vers le Levant. L’esprit d’entreprise requis pour armer des navires et se lancer à corps perdu à la conquête souvent hasardeuse de réseaux commerciaux ne fait pas défaut à ces négociants. Dans cette carrière prodigue en dynasties portuaires, les grandes fortunes mobilières s’amassent très rapidement — de telle sorte que cette bourgeoisie négociante, prête à rejoindre l’élite du royaume du fait de sa richesse extraordinaire, peut envisager d’y accéder sans conteste par le biais de l’anoblissement :

“Profitant du système, les négociants, pour la plupart issus de la bourgeoisie, acquièrent en masse des offices ou bien reçoivent les lettres d’anoblissement sans complexe. Le statut noble dont ils bénéficient leur permet de garder intacte la fortune familiale en leur offrant la possibilité

³⁴ Il est vrai que les conditions des grandes routes se sont améliorées au cours du XVIII^e siècle, surtout à partir de la création d’une direction des Ponts et Chaussées au Conseil des finances en 1715 et de la fondation de l’École des Ponts et Chaussées en 1747.

³⁵ “Elle [l’industrie] était limitée par l’insuffisance des capitaux, l’inexistence de crédit, la difficulté de transporter des matériaux pondéreux sur un territoire très continental” (MIQUEL, 1976, p. 238).

³⁶ Voir MIQUEL, 1796, p. 237.

³⁷ En cas de besoin d’un afflux plus considérable de ce type de produit, il peut se pratiquer aussi un commerce binaire directement entre les Antilles et les ports français.

de transmettre la majorité du patrimoine à l'aîné des enfants, grâce au partage noble notamment." (PINEAU-DEFOIS, 2010, s.p.)

En réalité, le commerce en gros, fort utile au royaume, n'est plus une activité dérogeante depuis 1701. Si le négociant nourrit une culture de la mobilité bien bourgeoise par la nécessité de voyages constants vers différents ports étrangers et qu'il est loin d'embrasser le conservatisme et les préjugés d'une certaine noblesse, sa vie sociale se déroule suivant un ordre de choses où "il n'est pas incompatible de figurer comme une nouvelle élite moderne pré-capitaliste et de vouloir du même coup intégrer le sommet d'une structure sociale basée sur une hiérarchie traditionnelle et coutumière" (PINEAU-DEFOIS, 2010, s.p.).

Tandis que les négociants font fortune en satisfaisant le goût raffiné de la noblesse et d'une bourgeoisie urbaine moins mobile et portée aux dépenses somptuaires, cette dernière, dépourvue du capital ainsi que de l'esprit aventureux exigés pour affronter les vicissitudes du grand négoce, cherche sans cesse à se démarquer par ses nouvelles habitudes de la petite bourgeoisie des ateliers et des boutiques. Ne jouissant pas de la distinction sociale que le nom de négociant confère aux élites mercantiles, ce bourgeois moyen de Paris et des grandes villes françaises rêve de même d'une intégration à la noblesse. Des stratégies visant l'élévation sociale (ce tropisme bourgeois) se développent selon le niveau d'aisance de chaque individu : la terre et les offices semblent de bons moyens d'y parvenir.

Dans le double but de se faire admirer et de sécuriser ses finances, la moyenne (et même la haute) bourgeoisie urbaine se constitue des rentes foncières à travers l'acquisition de terres seigneuriales ou paysannes qu'elle va affermer au lieu de les faire valoir. Possédant d'ordinaire un hôtel de ville, signe de son aisance, et quelques propriétés urbaines qu'il loue³⁸, ce bourgeois rentier se propose maintenant d'unir le plaisir de la villégiature et la tranquillité du placement sûr. La dimension de l'embourgeoisement du sol n'est pas négligeable : les bourgeois détiendront environ 30 % des terres cultivables du royaume dans les années 1780 (MILLIOT, 1992, p. 30). Ce processus — encore plus intense aux alentours des centres urbains — ne s'accompagne pourtant pas d'une dynamisation de la production agricole par le réinvestissement des capitaux rentiers³⁹ issus de la terre ou l'adoption de l'*efficacité* bourgeoise dans le faire-valoir direct des domaines fonciers. Il aide plutôt à drainer vers les villes les richesses du monde campagnard. En tous cas, la seigneurie est à la portée de cette

³⁸ Maints nobles sont obligés de louer les maisons qu'ils habitent en ville.

³⁹ Voir DUBY et MANDROU, 1968, p. 87.

bourgeoise vivant de rentes. Le paiement du *franc-fief*⁴⁰, qui trahit l'origine roturière de l'acquéreur d'un bien noble, représente peut-être un inconvénient pour ceux qui sont à la recherche du prestige que procurent les mœurs nobiliaires, mais l'accession à la qualité de noble par la voie des apparences — voire de l'imposture — leur reste possible.

Acheter une charge anoblissante est un moyen moins détourné de passer de la roture à la noblesse. Mais tous les offices ne sont pas des *savonnettes à vilain*. En fait, il n'y a que quelques charges administratives, judiciaires et militaires du royaume (parfois des administrations locales) qui anoblissent leur titulaire. Au surplus, la plupart de ces officiers n'a droit qu'à la noblesse dite *personnelle* : il faut deux générations et un temps considérable en fonction pour que leur noblesse devienne héréditaire. En général, les officiers prétendent former un corps à part dans le royaume, d'où ils tirent une grande dignité. Il y a pourtant une distance infranchissable entre les modestes offices de greffiers et d'huissiers et ceux des riches robins anoblis des parlements. Les parlementaires, eux, jouent un rôle politique majeur au XVIIIe siècle en s'opposant aux réformes proposées par la couronne. Leur défense acharnée des privilèges fiscaux de la noblesse démontre à quel point ils s'empressent, une fois entrés dans les rangs nobiliaires, de faire oublier leurs origines. En effet, la haute bourgeoisie française voyait dans l'acquisition des offices une stratégie efficace d'ascension sociale :

“Le grand essor commercial de Bordeaux au XVIIIe siècle avait commencé : il allait faire de Bordeaux l'une des villes le plus riches d'Europe. Les négociants et leurs familles, enrichis par le commerce, pouvaient facilement achever leur montée sociale par l'achat de charges anoblissantes”. (DOYLE, 1968, p. 66)

Il est vrai que la noblesse tâche sans cesse de limiter l'accès des bourgeois aux charges anoblissantes (surtout aux parlements et à l'armée) depuis, au moins, l'édiction de la *paulette* (1604)⁴¹ — cet instrument de l'absolutisme pour évincer la noblesse d'extraction du pouvoir et, du même coup, renflouer le trésor royal. De toute façon, malgré l'existence d'offices anodins et de simples sinécures, une grande partie des officiers bourgeois participait activement à l'administration publique — au prix, bien entendu, d'une vie typiquement bourgeoise et plus avantageuse pour l'État dans des carrières industrielles ou commerciales.

Le monde des manieurs d'argent est aussi dominé par une haute bourgeoisie souvent nouvellement anoblie. Il y a certes de gros banquiers — métier libre exercé souvent par des

⁴⁰ Droit que les roturiers détenteurs de biens nobles doivent verser au roi pour le compenser de la perte des services qu'un propriétaire noble lui aurait rendus.

⁴¹ Voir les plaintes de la noblesse à ce sujet lors des états généraux de 1614.

étrangers protestants, à l'exemple de Necker — qui négocient principalement des lettres de change en rapport avec l'activité commerciale⁴², de même que quelques bourgeois usuriers qui, à l'encontre des préceptes catholiques, prêtent de l'argent à intérêt à des gentilshommes ruinés au jeu ou menant un train de vie au-dessus de leurs moyens. Le gros de l'élite financière de l'Ancien Régime est cependant formé par les fermiers ou traitants catholiques. Ces financiers sont des particuliers qui prennent à ferme les revenus royaux se rapportant notamment aux impôts indirects (aides et gabelles) et les traites (droits de douane). Leur activité consiste à avancer au roi le montant de l'impôt attendu et à recouvrer ultérieurement ces taxes avec des bénéficiaires. Pour contrer le morcellement des bails, l'administration royale crée la Ferme générale en 1680, institution unificatrice qui ne deviendra effective qu'à partir de 1726, dans la foulée de l'échec du système de Law. Même si le renouvellement des bails à ferme est censé avoir lieu tous les six ans, un même groupe de financiers peut continuer pratiquement à gérer la perception des impôts royaux affermés en cautionnant à chaque fois un concessionnaire différent.

Les fermiers généraux, en tant qu'actionnaires d'une compagnie spécialement constituée (la Compagnie des fermiers généraux), se placent au sommet de la hiérarchie financière. Il s'agit d'une caste où les vrais roturiers se glissent assez difficilement, à moins qu'ils ne soient *parrainés* par un financier. Tout en n'anoblissant pas, la charge de fermier général donne certaines prérogatives à son possesseur provisoire, comme celles de porter l'épée et de n'avoir ses affaires jugées que par la Cour des aides de Paris. Le pouvoir économique des financiers leur fait coudoyer la haute noblesse : les plus haut placés arrivent à marier leurs filles à des nobles d'épée et même de cour. Pour *vivre noblement*, ils font bâtir des hôtels somptueux à Paris et achètent des seigneuries. Il n'est pas rare que leur descendance passe à la robe ou à l'armée. En réalité, les fonds placés dans la Ferme ne représentent qu'une partie — considérable, bien sûr — de leur fortune mobilière. Les gestionnaires du prélèvement des impôts tendent néanmoins à se spécialiser au cours du XVIIIe siècle en raison du développement du commerce. Comme tout homme d'affaires, ils courent des risques que la mise en œuvre d'une machine fiscale inexorable essaie de restreindre. Pour se rembourser de l'avance faite au roi, les fermiers généraux se lancent implacablement à la poursuite des contribuables de tout le royaume en y déployant des

⁴² Les banquiers peuvent, bien sûr, entretenir des relations avec l'État en finançant occasionnellement ses activités.

troupes d'agents qui travaillent pour la Ferme dans chacune de ses directions provinciales. Tracassiers et tatillons, les commis de la Ferme, réputés également pour leur insensibilité et pour les exactions qu'ils commettent, peuvent se servir de délations pour mener à bien leurs perquisitions. Les brigadiers de la Compagnie ont coutume d'adopter des mesures comminatoires pour intimider fraudeurs et contrebandiers. Toutefois l'image de gabelous à la poursuite de faux-sauniers ne rend pas compte de toute la réalité du travail de la Ferme. Puisque les intérêts des financiers se heurtent fatalement à ceux des marchands et des négociants, il faut procéder à des vérifications et à des calculs minutieux pour établir le montant des impôts et déceler des fraudes. Les désaccords sur les taxes finissent par mettre aux prises le monde des finances et celui du commerce maritime, soit les couches supérieures de la bourgeoisie d'Ancien Régime.

La composition hétérogène du tiers état ne paraît pas permettre de donner une unité fonctionnelle à cet ordre. Il est cependant possible d'en effectuer une stratification selon la valeur sociale du travail réalisé par chaque groupe d'individus : de la masse, plus ou moins mobile, d'ouvriers urbains qui pâtissent de ce que la hausse de leurs salaires n'a pas suivi celle des prix au cours du XVIII^e siècle⁴³ aux élites commerçantes et financières susceptibles d'anoblissement, en passant par les paysans fortunés et les professionnels libéraux et intellectuels (médecins, procureurs et professeurs) pouvant se permettre d'aspirer à la noblesse. Ne pas travailler de ses mains, exercer une fonction administrative, ne pas payer la taille, posséder des biens fonciers, côtoyer la noblesse, être riche, voilà autant de critères pour se distinguer parmi les sujets du tiers état. Il en va de même de la noblesse, dont les membres appartiennent eux aussi à des groupes au prestige variable selon des principes bien particuliers. Pour préciser la manière dont s'estime la *qualité* des nobles, voyons maintenant, en grandes lignes, comment se structure socialement l'ordre nobiliaire sous l'Ancien Régime.

1.2.1.2 La noblesse

La noblesse est volontiers associée aux grands seigneurs féodaux chargés de défendre une portion de terre (fief) que leur attribuait le roi — ou un chef de guerre important. Les vieilles familles féodales, comme les Montmorency et les Guise, que les rois modernes

⁴³ Voir DUBY et MANDROU, 1968, p. 103 ou MÉTHIVIER, 1972, p. 15.

distinguent par l'érection de leurs domaines en duché-pairie, pourvoient toujours le royaume en grands officiers militaires et en gouverneurs de provinces. Ces pairs de France (titre maintenant purement honorifique qui désignait par le passé les électeurs primitifs de la couronne), placés immédiatement au-dessous des princes du sang, constituent la noblesse de premier rang. Beaucoup de ces familles, grandes propriétaires terriennes et possédant leurs propres clientèles, sont parmi les frondeurs du temps de Richelieu et de Mazarin :

“Ce corps de la noblesse, souplement hiérarchisé, servira ou combattra tour à tour le pouvoir central au gré de ce qu'il pense être son intérêt. Cet affrontement est du domaine de l'Histoire. Il connaîtra sa dernière bataille avec la Fronde. Après quoi, la noblesse ne sera plus que l'ornement de la royauté absolue de Versailles.” (DE CLINCHAMPS, 1978, p. 9)

La restauration nobiliaire esquissée pendant la Régence sous la forme de la Polysynodie marque le geste de résistance ultime d'une caste archaïque en voie de *domestication* par la monarchie. Même lorsqu'ils conservent des charges administratives au niveau local — pouvoir que leur disputent désormais les agents du roi —, ces aristocrates abandonnent presque invariablement leurs domaines pour la cour, attirés dans l'orbite du monarque par le faste et la distinction que promet la vie à Versailles. La perte d'influence politique ne prive cependant pas ces courtisans de leurs grandes fortunes, puisque la faveur royale restitue par des pensions et des gratifications financières ce qu'ils dépensent à l'envi. Domestiquée, l'aristocratie occupe auprès du souverain la place que lui destine sa naissance et dont elle est de plus en plus jalouse :

“Il faut par exemple prouver une noblesse de race ou d'extraction pour être présenté à la cour, c'est-à-dire quatre degrés de noblesse, donc quatre générations sans trace d'anoblissement. Pour y obtenir un office, au moment des grandes enquêtes de noblesse de Colbert, il faut prouver une noblesse dite immémoriale, soit une noblesse remontant au moins à 1500.” (LEFERME-FALGUIÈRES, 2001, s.p.)

Toute une couche intermédiaire de nobles qui ne peuvent pas loger chez le roi se réunit à Paris, à quelques pas à peine de la vie codifiée et hiérarchisée que mènent les *élus* dans le château de Versailles. Bien que peu de ces nobles puissent espérer vraiment approcher le roi, la proximité du centre du pouvoir paraît suffire à leur transmettre une certaine dignité. En agissant en émule des nobles de cour, la moyenne noblesse dépense sans compter pour se montrer digne de son rang : “Les intérêts tirés des droits seigneuriaux ou de l'exploitation du domaine, loin généralement de servir à l'essor de l'agriculture ou des marchés régionaux, sont dépensés dans la capitale” (MARRAUD, 2000, p. 47). Monter à Paris est probablement le

souhait de tout gentilhomme de province fier de sa qualité, mais le magnétisme urbain s'exerce partout dans le royaume. Les villes françaises, devenues des centres commerciaux et administratifs sous l'absolutisme, sont habitées non seulement par une bourgeoisie diverse et sa main-d'œuvre, mais aussi par des seigneurs ayant déserté la campagne en quête de l'éclat de la vie urbaine. La noblesse de cloche — nom dépréciatif que portent les anoblis par des charges municipales (échevinage) exercées dans certaines villes du royaume (La Rochelle, Angers, Poitiers) — y est dans son élément.

La concentration militaire dans les villes contribue également à modeler la société urbaine. Une gentilhommerie dépourvue de moyens financiers et moisissant au bas de la hiérarchie militaire sévit en milieu urbain. Les frustrations s'accumulant, les débordements deviennent fréquents : cette noblesse d'épée marginalisée peut se livrer à des duels, à des contraventions et à la débauche — une manière, peut-être, de braver l'autorité d'un roi indifférent à ses maux. D'une manière générale, la petite et moyenne noblesse d'extraction se voit frustrée par la bourgeoisie compétente des emplois et dignités que lui étaient réservés. Qui pis est, il arrive que quelques-uns de ces nobles, contraints de déboursier des sommes considérables pour rivaliser de magnificence avec les courtisans versaillais, aliènent leur patrimoine foncier en l'offrant comme garantie hypothécaire des emprunts qu'ils contractent auprès des usuriers bourgeois.

De toute façon, il est indubitable que, économiquement, la bourgeoisie, anoblée ou non, prend le pas sur la vieille noblesse sans accès à la cour au XVIII^e siècle. Les bourgeois français sont pourtant encore loin d'adopter la frugalité de leurs congénères hollandais : le désir d'imiter le train de vie noble qu'éprouve cette classe entraîne certes des frictions, mais aussi des côtoiements entre les ordres capables de tisser une nouvelle sociabilité au sommet de l'échelle sociale urbaine. Ce brassage est encore plus remarquable dans les villes disposant de parlement, universités ou académies. Les salons tenus par des personnalités nobles ou bourgeoises sont le lieu emblématique du développement des relations politiques, intellectuelles et culturelles qui consolident la fusion des élites citadines sur le plan symbolique. Il en résulte concrètement une modification des valeurs qui déterminent les rangs au sein de la noblesse : "L'argent, quoi qu'en disent les théoriciens de la noblesse au XVIII^e siècle [...], est devenu l'élément central autour duquel s'articulent les différentes catégories du second ordre" (MARRAUD, 2000, p. 42).

Les exemples de nobles qui marient leurs fils aux filles de riches bourgeois afin de redorer leur blason témoignent de cette nouvelle mentalité : puisque la noblesse ne se transmet en France que par les descendants mâles (agnation), ce type d'union n'est pas forcément envisagé comme une mésalliance. Lemarchand minimise cependant l'ampleur de cette intégration entre bourgeoisie et noblesse : "Les rapports entre noblesse et bourgeoisie au XVIIIe siècle ne sont pas faits d'une ouverture réelle du second ordre et d'une fusion entre les deux, mais d'une concurrence" (LEMARCHAND, 2000, p. 100). D'après lui, l'accès des roturiers aux hautes charges judiciaires et administratives reste un fait minoritaire, tout comme l'engagement noble dans les activités mercantiles qui mobilisent la grande bourgeoisie. Il reconnaît pourtant la portée de l'influence idéologique⁴⁴ des académies et autres institutions savantes et de la presse bourgeoise sur la noblesse :

"[...] involontairement ces sociétés secrètent des éléments dissolvants à long terme de la société d'Ancien Régime en sacrifiant à la laïcisation de la pensée et au goût de l'utilité, valeurs bourgeoises dont elles assurent la diffusion et qui s'écartent de la religiosité et du sens de l'honneur de la vieille aristocratie." (LEMARCHAND, 2000, p. 101)

Si une frange intellectualisée de la noblesse change au contact de la bourgeoisie, il y a des nobles qui ne semblent pas prêts à oublier qu'ils vivent dans une société d'ordres. La réaction nobiliaire va très évidemment dans le sens de mettre en valeur les privilèges et les insignes de la supériorité de la noblesse. Le mépris des activités manuelles ou mercantiles — qui entraînent la dérogeance — est aussi une manière de se distinguer de la bourgeoisie et de relever sa propre qualité. Ceux qui appartiennent à la noblesse immémoriale (dont la condition noble remonte au moins au milieu du XVIe siècle) dédaignent ceux qui arborent une noblesse nouvellement acquise. Si certains, plus fins, entendent bloquer les voies d'accès aux emplois anoblissants que la monarchie absolue a ouverts aux bourgeois, c'est qu'ils ont très bien compris le sens général des modifications sociales produites depuis Louis XIV :

"L'oisiveté et le divertissement ne sauraient suffire à caractériser le noble qui, dans le dessein d'obtenir une reconnaissance, doit bénéficier d'une position dans l'appareil étatique ou militaire, doit développer un mérite particulier. Alors que la naissance n'est pratiquement plus à elle seule un instrument de domination, et donc d'assouvissement, c'est bien souvent la fonction qui détermine la valeur de l'individu, au regard du monarque comme à celui de la société dans son ensemble. Aussi l'agrément ne peut-il transiter, s'il entend être entier, que par l'exercice

⁴⁴ "En matière de culture la noblesse exerce une forte emprise sur les académies et sociétés savantes de province, fournissant 37 % des 6000 membres recensés au XVIIIe siècle et même pour la hiérarchie des honoraires, 71 % de l'effectif. L'idéologie de ces organismes constitue sans doute un compromis acceptable et superficiel avec les idées nouvelles, ils intègrent la philosophie à la noblesse beaucoup plus que la noblesse à la philosophie" (LEMARCHAND, 2000, p.101).

d'une charge, même honorifique, dans la mesure où celle-ci assure la détention d'un pouvoir." (MARRAUD, 2000, p. 60)

La ruée vers les offices paraît témoigner en effet d'une réalité soigneusement préparée par la monarchie absolue dans le but d'opérer une synthèse des valeurs aristocratiques et bourgeoises qui lui permette de mieux contrôler en sa faveur les forces réformatrices de la société aussi bien que les forces réactionnaires. Au sommet de la hiérarchie nobiliaire, le culte du mérite se traduit par l'éducation soignée que les courtisans dispensent à leurs enfants pour qu'ils soient en mesure d'exercer leur dignité exclusive. La petite noblesse provinciale, en revanche, ne peut ni aspirer à gravir les marches du château de Versailles ni développer les compétences qui la rendrait apte à jouer des rôles importants dans la judicature ou dans l'administration royale. La majorité du second ordre est cependant formée par une petite noblesse rurale qui ne sait plus que faire de ses fiefs, châteaux, colombiers et droits de chasse devenus le symbole même de sa décadence dans un temps où domine le goût pour le luxe et les plaisirs citadins. Dépourvu du lustre de l'argent, tout l'attirail féodal de ces hobereaux délaissés par la monarchie ne les empêche de se voir souvent ravalés au niveau des paysans qui les entourent. Comme le précise Méthivier, les seigneuries — qui exigent une gestion d'autant plus "méthodique" que les revenus issus des droits seigneuriaux déclinent à l'époque moderne — "ne prospèrent qu'entre les mains de familles ayant d'autres revenus (négoce) et qui placent dans un fief terrien le surplus de leurs gains et leur expérience des affaires" (MÉTHIVIER, 1988, p. 62).

À la campagne, le mérite semble aussi l'emporter clairement sur une naissance sans les moyens de s'illustrer. En matière de prestige, la haute noblesse ne ménage même pas les mieux lotis parmi les nobles ruraux : "On se moque de la même manière du gentilhomme campagnard, qui vient profiter une fois dans sa vie des honneurs de la cour, sans en maîtriser les règles élémentaires" (LEFERME-FALGUIÈRES, 2001). La gentilhommerie campagnarde n'est certainement pas composée que de noblaillons rustres. Une noblesse titrée, ayant des sources multiples de revenus, figure parmi les détenteurs de fiefs. Leur éclat est tel que certains de ces seigneurs entretiennent même de somptueuses cours locales. Malgré son recul, la fortune immobilière et foncière reste indéniablement importante chez les nobles. Il n'en est pas moins vrai que, ainsi que la petite noblesse rurale, ces grands seigneurs, jaloux de leur ancienne noblesse, se ressentent tout de même des échecs accumulés lors de leur lutte identitaire contre la bourgeoisie et la noblesse sans naissance. Toutes ces frustrations

seigneuriales restent pourtant sans lendemain sur le terrain politique, puisque, du côté nobiliaire, c'est notamment l'opposition fiscale de la haute noblesse courtisane et des parlementaires aux projets de réformes de la monarchie qui contribue à saper le pouvoir royal.

1.2.1.3 Le clergé

Le premier ordre du royaume présente aussi une disparité sociale importante. Il y a en effet un grand écart entre les archevêques, évêques et abbés, d'un côté, et les curés, vicaires et prêtres habitués (non affectés à aucune paroisse), de l'autre. Le cloisonnement de la carrière ecclésiastique est la règle vu que le haut clergé se compose presque exclusivement de nobles, principalement des fils cadets privés de la succession familiale au profit de leurs frères aînés. Il arrive même que des *dynasties* ecclésiastiques se forment au sein de la noblesse, les bénéfices se transmettant, par exemple, d'oncle à neveu. Pour ce qui est du bas clergé, qui sera solidaire du tiers état en 1789, c'est parmi les paysans aisés surtout que se recrutent les prêtres de paroisse — la moyenne bourgeoisie, elle, vise surtout la dignité de chanoine. À ce clergé séculier, dont le ministère s'exerce au milieu des fidèles dans les paroisses et diocèses, s'ajoute un clergé dit régulier, comprenant ceux qui suivent la règle d'un ordre religieux et vivent en communauté, à l'écart de la société ou consacrés à la prédication. Les moines, frères et sœurs sont issus des rangs de la noblesse ou de la bourgeoisie suivant les exigences de chaque ordre. Les abbés et abbesses, quant à eux, viennent le plus souvent de la noblesse.

Le relief politique acquis par Richelieu, Mazarin et Fleury démontre le pouvoir d'influence que détient le haut clergé pendant l'Ancien Régime. Les particularités de l'Église gallicane explique en partie cette bonne entente entre l'épiscopat français et le roi : la monarchie française parvient, à travers la conclusion d'accords avec la papauté — comme la pragmatique sanction de Bourges (1438) et le concordat de Bologne (1516) —, à conforter son gallicanisme royal en obtenant le droit de nommer temporellement la plupart des évêques, abbés et abbesses et de percevoir les revenus des sièges épiscopaux lorsqu'ils sont vacants. Si l'Église peut recouvrer (en gros) la dixième partie de la production rurale (dîme) pour assurer la subsistance des clercs, financer ses œuvres de charité ou faire bâtir des lieux de culte, la royauté l'appelle à participer de son côté, malgré son immunité fiscale, aux dépenses du royaume. Le décime, ancien impôt sur les revenus ecclésiastiques pour financer notamment

des campagnes militaires ou régler la dette publique, devient ordinaire sous l'Ancien Régime. Mais le prélèvement de cette taxe se fait désormais sans le consentement du pontife, vu que les tractations entre le monarque, en tant que chef de l'Église gallicane, et son clergé se passe de plus en plus de l'entremise du Vatican. Les difficultés financières de la monarchie l'obligent en plus à accorder aux clercs la possibilité de former une représentation régulière contre le paiement — à titre de décime extraordinaire — d'un don gratuit. L'Assemblée du clergé, ayant pour fonction première de consentir et d'administrer la perception des contributions au monarque, n'en est pas moins délibérative. Il s'agit assurément d'un dispositif favorisant le dialogue entre le premier ordre et le pouvoir royal. C'est par son intermédiaire que Louis XIV tente de renforcer la mainmise de la monarchie sur le clergé en imposant la rupture de l'Église gallicane avec le pape. Ce mouvement consacre en réalité deux tendances gallicanes, à savoir le gallicanisme royal et le gallicanisme conciliaire, pour lequel les décisions papales sont sujettes à l'approbation et à la réforme des conciles. En ce sens, le Roi-Soleil force, en 1682, le vote et, par conséquent, l'adoption par l'Assemblée du clergé de quatre articles destinés à restreindre l'autorité papale sur l'Église de France :

“En plein débat avec Rome à propos de ces évêchés méridionaux, dont la régale spirituelle et temporelle échappe à l'administration royale, Louis XIV obtient du clergé, par la bouche même de Bossuet, la belle formule : ‘Nous sommes si étroitement attachés à votre Majesté que rien ne peut désormais nous en séparer’, puis la déclaration de 1682, enseignée comme loi de l'État, pendant une dizaine d'années... L'accord avec Rome, en 1694, met fin à ce triomphe gallican ; et Louis XIV, mieux conseillé par les confesseurs jésuites et Mme de Maintenon, n'est pas plus maître de l'Église de France que ses prédécesseurs : mais le sens de la tentative est clair.” (DUBY et MANDROU, 1968, pp. 53-54)

Gagnés aux idées gallicanes, les prélats de l'Église catholique en France s'assimilent naturellement à la structure du pouvoir monarchique. Un évêque choisi par le roi et investi par le pape administre un diocèse (circonscription religieuse qui regroupe plusieurs paroisses) où il exerce sa juridiction : il y dispose même de la prérogative de juger les infractions aux règles religieuses commises tant par des clercs que par des laïcs, vu le pouvoir de justice dont jouit l'Église à travers des tribunaux ecclésiastiques appelés officialités. Compte tenu de son pouvoir spirituel, il est responsable de l'ordination des prêtres qui exercent leur ministère sous sa tutelle. Pour inspecter les paroisses, l'évêque fait annuellement des visites pastorales dans le but de surveiller tous les aspects de la vie religieuse à l'intérieur de son diocèse. Agissant en intermédiaire entre le pape et les curés, l'évêque fait part à ceux-ci des décisions

pontificales et traite également d'autres sujets importants au cours des deux réunions diocésaines qu'il convoque chaque année. Sa cathédrale abrite un chapitre — corps de chanoines séculiers y remplissant des fonctions liturgiques. Secondé dans ses tâches habituelles par des vicaires généraux et archidiacons, il doit obéissance, pour sa part, à un archevêque (évêque métropolitain). Quoiqu'il en soit, du fait de leurs riches bénéfices, les membres de l'épiscopat français (150 évêques et 18 archevêques) qui préfèrent se consacrer à des activités mondaines peuvent, par la délégation de leurs attributions, s'accorder le luxe de ne pas résider dans le siège de leur diocèse.

La masse des clercs séculiers est formée par les prêtres paroissiaux. De manière générale, avant d'accéder à la prêtrise, les postulants doivent recevoir quatre ordres mineurs (portier, lecteur, exorciste et acolyte) et deux ordres sacrés (sous-diaconat et diaconat). Tandis qu'il est exigé des évêques qu'ils détiennent des grades universitaires, les prêtres en général suivent leur formation dans un séminaire pendant au moins six ans. Ordonné prêtre, un clerc peut être placé à la tête d'une paroisse. C'est généralement un collateur — fondateur d'une paroisse ou son successeur — qui désigne un curé en lui accordant un bénéfice, puisque l'évêque ne lui donne que l'investiture canonique. Cela va sans dire que ceux qui veulent devenir prêtres doivent posséder de bonnes relations sociales. L'exercice de son sacerdoce consiste notamment à célébrer la messe et à administrer les sacrements, mais aussi à s'occuper de l'éducation religieuse des fidèles. Temporellement, il tient les registres paroissiaux des baptêmes, des mariages et des décès. Le curé touche la prébende, une part des revenus relatifs au patrimoine immobilier et foncier de l'Église dans sa paroisse, ainsi que le casuel, rémunération versée par les fidèles pour prix des actes de son ministère — mariages, bénédictions, etc. Le décimateur lui destine aussi une partie de la dîme dite *portion congrue*.

Un curé peut parfois être assisté par un vicaire (prêtre sans cure) de son choix et rémunéré par lui ou par le décimateur pour assurer le culte et gérer sa paroisse. Tout comme les vicaires, les prêtres habitués ne possèdent pas de bénéfice, si bien qu'ils doivent vivre des revenus des fondations de messes pour les défunts et qu'il arrive qu'ils se réunissent en communautés solidaires. Le clergé paroissial est complété par les sous-diacres et diacres attendant leur ordination à la prêtrise : ces clercs tiennent un rôle auxiliaire principalement dans l'assistance aux fidèles. Tout ce personnel clérical assure, par l'exercice de son ministère, un service utile aux sujets laïques d'une paroisse.

Si les prêtres s'écartaient fréquemment du mode de vie qui convient à l'état ecclésiastique, leur formation s'améliore après le concile de Trente avec l'établissement de nouveaux séminaires diocésains destinés à corriger tant leur morale que leur connaissance insuffisante du latin et des Écritures. Dès lors, un bas clergé mieux formé va redoubler ses efforts pour instruire moralement les paroissiens et propager la doctrine catholique. Dans un contexte d'intensification du catéchisme et de la prédication, d'anciennes superstitions refont paradoxalement surface. L'Église et l'État opposent à cette résurgence de croyances païennes en plein XVIIIe siècle l'activité diligente de leurs agents : alors que les magistrats portent un intérêt renouvelé aux accusations de satanisme et de sorcellerie, les prêtres s'appliquent à propager auprès du peuple le catholicisme de la peur promu par la Contre-Réforme afin d'effacer tous vestiges de paganisme⁴⁵.

Le clergé dit régulier comprend les ecclésiastiques non ordonnés, ce qui ouvre leurs rangs aux femmes. S'ils sont tenus de garder le célibat comme les prêtres, ces religieux doivent encore prononcer des vœux de pauvreté, chasteté et obéissance à une règle de vie spirituelle. Isolés du monde, les moines et moniales pratiquent l'ascèse pour servir de modèle à tous les chrétiens. Les religieux de certains ordres ont, en revanche, plus de contact avec l'extérieur : c'est le cas des ordres mendiants qui vivent théoriquement d'aumônes et se mêlent au peuple pour prêcher. Les Dominicains, par exemple, combattent l'hérésie en contrôlant l'Inquisition. Les Ursulines constituent un ordre voué à l'enseignement, tout comme les Jésuites, qui vont être en évidence sur la scène politique du XVIIIe siècle. La vie dans les monastères masculins est soumise à l'autorité d'un prêtre, l'abbé. Ce personnage du haut clergé peut être choisi parmi les prêtres séculiers (pour ce qui est des principales abbayes) par le roi, par ses pairs dans un ordre ou encore par les descendants du fondateur de l'abbaye. Contrairement à son pendant masculin, la supérieure d'une abbaye de femmes, l'abbesse, n'est bien sûr pas ordonnée. À l'exemple des curés et évêques ne résidant pas dans leur circonscription ecclésiastique, un clerc séculier, désigné comme abbé commendataire, peut recevoir les droits sur les revenus d'une abbaye tout en abandonnant à un prieur le soin d'en gouverner les religieux. Ce sont les cadets et filles de familles nobles qui s'emparent très logiquement des nominations à ces fonctions rentables et de grand prestige social.

⁴⁵ Voir MUCHEMBLED, 1994, pp. 109-116.

La prise d'habit dans le clergé régulier est dominée par la noblesse et par la bourgeoisie, bien que la fine fleur des nobles mâles sans vocation, l'accès à l'épiscopat étant restreint, se rabatte sur les nombreux postes au canonat regardés comme plus lucratifs et prestigieux que le cloître. Le vœu de pauvreté que prononcent les clercs réguliers, en entraînant leur renonciation à tout droit dans la succession familiale (mort civile), règle d'ailleurs bien des problèmes de division patrimoniale. Pour les femmes, l'entrée dans la vie monastique signifie parfois l'acquisition d'une liberté — relative bien entendu — qu'elles ne sauraient trouver dans la société. Claustre, c'est aussi une manière d'écartier des filles — voire des fils — dont la présence est devenue indésirable (enfants du premier lit, illégitimes, enceintes). Même celles qui ne se retirent pas dans un couvent réservé à l'aristocratie doivent apporter une dot, ce qui finit par créer des inégalités : lorsque des femmes d'origine humble sont admises dans l'état monastique, elles deviennent le plus souvent des sœurs converses (ou laïes) chargées notamment des travaux manuels.

Les mutations du clergé français à l'époque moderne s'insèrent évidemment dans un contexte politique bien particulier. Les deux derniers siècles de l'Ancien Régime connaissent assurément un nouvel essor catholique sous l'impulsion du concile de Trente et des efforts de centralisation administrative faits par la monarchie. Si le pape déploie en France (et un peu partout dans le monde) ses fidèles soldats de la Compagnie de Jésus, la monarchie absolue s'évertue de son côté à assurer sa mainmise sur l'Église. La situation se complique évidemment par la nécessité de réprimer le jansénisme et le protestantisme. Au XVIII^e siècle, le concours des parlementaires aux causes janséniste et gallicane (celle-ci ayant été désertée par la monarchie) en opposition aux jésuites soulève encore d'innombrables questions religieuses et politiques que la Révolution va trancher sans ménagements par l'abolition des trois ordres.

1.2.2 LES TRANSFORMATIONS SOCIALES, ÉCONOMIQUES ET CULTURELLES AU XVIII^e SIÈCLE

Si l'Europe s'était appauvrie et dépeuplée pendant le règne du belliqueux Louis XIV, elle connaît une hausse démographique et un essor économique accentués à l'époque de Louis XV : les progrès que fait la France en ces domaines au XVIII^e siècle restent pourtant bien

inférieurs à ceux enregistrés par une Angleterre ouverte à la libre entreprise et débarrassée des privilèges d'ordre. De toute façon, le climat aidant, la production agricole française au XVIIIe siècle accompagne le dynamisme démographique, ce qui fait monter le prix des grains et développe l'économie agricole :

“La France travaille, en de nombreux secteurs, plus efficacement ; sa population s'accroît comme ses productions ; les affaires marchent, la rente foncière se gonfle après 1730, grâce à la hausse des prix, et jamais les rentiers — aristocrates et bourgeois — n'ont autant perçu de leurs propriétés.” (BOURDE, 1983, p. 305)

Même si les famines et disettes deviennent rares, les masses paysannes ne profitent guère de la hausse des prix agricoles et du développement économique, tout comme les ouvriers urbains dont le salaire ne suit pas l'élévation du prix des vivres. La mobilité sociale semble réservée plutôt à la bourgeoisie (offices, commerce et rentes) dont la richesse contraste aussi avec la situation précaire des finances de l'État. Le luxe et les plaisirs des courtisans versaillais leur étant inaccessible, les bourgeois vont créer leur propre culture matérielle urbaine, d'où le creusement de l'écart entre la campagne et les villes. Celles-ci connaissent alors, sous l'influence de l'argent, un embourgeoisement de leurs espaces tant privés que public :

“La bourgeoisie qui travaille, invente, crée, dirige la plupart des grandes entreprises modernes, dispose de beaucoup d'argent qu'elle met au service d'un style confortable et intelligent. C'est à ce nouveau public qu'elle représente, à ces nouveaux et nombreux clients que s'adressent désormais hommes de lettres, artistes, artisans. Des maisons, des meubles plus simples, mais admirablement exécutés, une atmosphère plus familiale, une forme de vie plus réglée, plus 'vertueuse', mais où les arts d'agrément sont activement cultivés, ainsi que les plaisirs de la lecture, du théâtre ou du concert.” (BOURDE, 1983, p. 329)

De ce fait, les milieux urbains se compartimentent et se spécialisent suivant les différents besoins et les possibilités matérielles. La distinction entre la minorité riche et les foules urbaines commence par les modes d'habitation : “Le confort de la maison établit de nettes hiérarchies urbaines. La spécialisation des pièces affirme des différences avec les masses populaires, souvent confinées dans une 'chambre' unique” (MUCHEMBLED, 1994, p. 171). La recherche incessante du bonheur matériel et de la distinction sociale entraîne des changements d'habitudes. Le mode de vie cosmopolite et raffiné des aristocrates et des bourgeois citadins du XVIIIe siècle se caractérise par un goût marqué pour les divertissements qui sont dans l'air du temps :

“La consommation du thé, du café, du chocolat va dans le même sens : au lieu de fréquenter les plaisirs canailles de la taverne, les gens de bien

vont boire ces nouveaux breuvages, fumer parfois, converser et lire des journaux dans des lieux spécifiques d'une sociabilité séparée de celle du vulgaire." (MUCHEMBLED, 1994, p. 172)

Le siècle des Lumières s'efforce, en effet, de dépasser non seulement la bigoterie louis-quatorzienne, mais aussi une pensée économique toujours imprégnée de colbertisme. La liberté relative des mœurs qu'éprouve la société française sous la Régence vient tout juste après le durcissement moral des dernières décennies du règne de Louis XIV. Sur le plan économique, le système de Law, qui a appris aux Français — de manière traumatique certes — les avantages et les inconvénients de la spéculation financière, met l'entreprise coloniale en évidence plus de trente ans avant la guerre de Sept Ans. L'investissement de capitaux dans les compagnies chargées de l'exploitation commerciale des colonies n'est plus une nouveauté. Les tentatives manquées de relever les finances de l'État comprennent aussi des efforts timides pour libéraliser l'économie française (Orry, Machault et Turgot), dont la base essentiellement agricole cadre d'ailleurs avec les idées des physiocrates, ces économistes libéraux obsédés par l'agriculture. C'est pourtant le commerce, malgré sa moindre importance, qui se concilie la faveur des intellectuels et des artistes. Le sens de l'utile ancré chez les capitalistes gagne la philosophie et l'expression esthétique — souvent par le biais des questions morales qu'il soulève :

"[...] l'idéologie majoritaire est l'utilitarisme bourgeois, déjà net dans les *Lettres anglaises* de Voltaire (1734) qui pose l'axiome du Progrès cyclique : commerce = facteur de richesse ; richesse = facteur de liberté ; liberté = stimulant du commerce (d'où grandeur de l'État). Cet utilitarisme va de pair avec le moralisme, fond commun de tous les philosophes, pour qui les institutions ne sont rien sans les mœurs." (METHIVIER, 1972, p. 76)

Après la détente du temps de la Régence, qu'illustrent très bien les *fêtes galantes* de Watteau, le siècle évolue du goût de la sociabilité facile et de l'harmonie avec la nature vers l'observation minutieuse de la réalité. Employer tous ses sens à scruter soigneusement le monde semble la meilleure manière de faire tomber par terre les préjugés enracinés dans les esprits par la tradition. L'examen de la réalité sociale française telle qu'elle se présente au milieu du XVIIIe siècle trouve dans le grand négociant un modèle de la vertu utile et agissante dont l'activité profiterait à l'ensemble de la société. C'est peut-être dans cette optique que l'embourgeoisement de la vie sociale de l'époque se laisse appréhender le plus intelligiblement. Aux pulsions hédonistes correspondant à la recherche incessante des plaisirs mondains s'ajoute, plutôt que ne s'oppose, un penchant net pour l'efficacité des relations

bourgeoises dans tous les domaines. Dans un contexte où tout est à explorer, le bourgeois connaîtrait-il une formule pratique pour domestiquer de son mieux une réalité (naturelle et humaine) aux limites inconnues et dont les philosophes et savants ne peuvent que tâter les vérités ?

Il est possible bien sûr d'en dégager un matérialisme optimiste : "l'homme par sa raison, par le développement des sciences et des techniques, comprend, domine et maîtrise la matière" (DIDIER, 2003, p. 211). N'ayant plus besoin de la tutelle religieuse, le bourgeois — fort de son autonomie et de sa liberté personnelle — agit sur le monde et en société de manière concrète pour atteindre au salut, conçu désormais comme bonheur individuel. L'utilité sociale de son action étant indissociable de sa morale, le bourgeois peut échapper aux accusations d'égoïsme. L'affirmation d'une vertu concrète est d'ailleurs la meilleure manière de concilier la liberté de l'individu et l'intérêt collectif dans un siècle où la morale religieuse, trop abstraite, est mise en doute. Cependant, le besoin de l'intelligence et de la finalité que confèrent les préceptes métaphysiques aux faits sociaux reste encore d'autant plus pressant que même certains des dénonciateurs des abus de la religion (dont Voltaire) ne sont pas prêts à fouler aux pieds l'idée d'un ordonnateur, d'un architecte de l'univers. Leur déisme trahit, pourtant, par le rejet des connaissances religieuses issues d'une révélation ou de toute religion instituée, des marques d'une spiritualité individuelle devant amener le sujet au perfectionnement personnel par l'emploi de la raison plutôt que par la souffrance ou les épreuves. D'autre part, l'hésitation à passer de l'anticléricalisme à l'agnosticisme (voire à l'athéisme) et l'insistance sur l'efficacité sociale bourgeoise empêchent plusieurs intellectuels de dépasser un moralisme dont les limites et les contradictions sont mises en relief, entre autres, par l'amoralisme libertin d'un Sade.

En écartant la révélation comme méthode cognitive, les philosophes des Lumières reconnaissent que les vérités, toutes relatives ou provisoires qu'elles sont, ne peuvent être appréhendées qu'au moyen de l'observation des faits et de l'expérience. La crédulité chrétienne fait alors place à l'attitude défiante des philosophes à l'égard des phénomènes physiques et intellectuels. Depuis les précurseurs des Lumières au XVIIe siècle, comme Bayle et Fontenelle, les vieilles croyances ne résistent pas à un examen rationnel. Ce raisonnement n'est pourtant pas purement spéculatif — c'est-à-dire un acte de pensée comme le *cogito* cartésien : la nouvelle démarche scientifique ne peut pas se passer des données matérielles.

Dès lors que les idées innées⁴⁶ liées au rationalisme du XVIIe siècle n'ont plus droit de cité, l'homme, conçu par Locke comme une *tabula rasa* à sa naissance, peut compter sur ses sens pour former empiriquement sa raison et conquérir le monde sensible. La méthode lockienne, même si elle dépend de la réflexion pour associer des idées complexes avec plus de justesse, prétend que la base de l'entendement humain est la sensation. En France, Condillac, auteur d'un *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) et d'un *Traité des sensations* (1754), renchérit sur la pensée du théoricien anglais en faisant dériver des sensations le développement de la faculté humaine de réfléchir. Le sensualisme, en mettant l'accent sur le rôle du monde physique dans la recherche des connaissances, finit par assimiler la nature non seulement à la vérité, mais aussi à la morale.

L'émancipation de l'individu voulue par les Lumières se rattache à la reconnaissance de ses droits naturels. La propriété et la jouissance des fruits de son travail lui étant *naturellement* assurées, le bourgeois, délivré du poids des contraintes des dogmes chrétiens, tend à user de la liberté dont la nature l'a également doté pour chercher le bonheur, ressort du capitalisme. Les conflits qui naissent du choc des intérêts personnels des divers sujets autonomes qui composent la société trouvent leur solution dans les lois, lesquelles visent surtout à éviter qu'un citoyen, dans l'usage de sa liberté, ne porte atteinte à celle d'autrui. Le contrat social, auquel adhèrent tacitement tous les membres d'une société, serait justifié originellement par les avantages qu'a chaque individu à renoncer à une parcelle de sa liberté au profit d'une entité collective, à savoir l'État comme garant du droit : "La majorité des penseurs [...] affirment [...] que la coopération n'est, en réalité, qu'une série complexe d'exploitations mutuelles, fondées sur l'égoïsme individuel, mais dont les conséquences générales se révèlent socialement utiles et finalement bénéfiques" (BOURDE, 1983, p. 318).

La pensée des Lumières à ce sujet va cependant plus loin que ne le toléraient les circonstances politiques de l'époque, de telle sorte que les philosophes ne songent — le plus souvent — qu'à un relâchement du carcan absolutiste. Leur anglomanie leur fait penser alors à une monarchie constitutionnelle qui protégerait la liberté religieuse et l'égalité devant la loi et le fisc en même temps qu'elle encouragerait l'estime pour l'argent et l'esprit d'entreprise. Le souverain devrait évidemment veiller à la stabilité institutionnelle et éviter un bellicisme comme celui de Louis XIV (ce qu'a cherché Fleury avec ardeur), car seule la paix continue

⁴⁶ La raison était pour Descartes un attribut inné du genre humain.

permettrait à ses sujets de poursuivre sans à-coups leur prospérité économique. Si l'ignorance du peuple est un obstacle à une démocratie pleine, l'égoïsme de la noblesse demande aussi à être contourné par le nouveau système politique.

Montesquieu, réputé pour sa proposition de la séparation des pouvoirs de l'État, préconise pour son pays une monarchie où l'autorité royale serait contrôlée par des corps intermédiaires — clergé, noblesse et parlements en l'occurrence — de manière à empêcher que le gouvernement ne sombre dans le despotisme. Rousseau, contrairement à la tendance de Hobbes et de Locke à considérer comme inhérent à l'État le conflit entre la liberté de l'individu et l'autorité de l'État, fait dépendre celle-ci du consentement d'individus libres qui ne renoncent pas pour autant à leur liberté originelle. Pour ce philosophe genevois, l'homme doit s'associer à ses égaux tout en restant son seul maître. Loin de préconiser l'individualisme social, la théorie rousseauiste fait coïncider la volonté de l'individu avec celle de ses concitoyens par l'introduction du concept de *volonté générale*.

Le projet d'utiliser la raison pour *éclairer* la réalité trouve peut-être dans l'*Encyclopédie* sa meilleure illustration. Cette entreprise monumentale démontre la capacité créative du génie humain par la réunion et l'accumulation de toutes sortes de connaissances, en même temps qu'elle satisfait le goût du classement que nourrit le XVIIIe siècle. L'optimisme encyclopédique quant à la maîtrise du monde par la technique contraste cependant avec la fragilité politique de la pensée éclairée sous l'absolutisme français. Outre la censure de l'État⁴⁷, l'*Encyclopédie* se heurte à l'opposition intellectuelle de l'église et des anti-philosophes. Du reste, cette œuvre rédigée par de nombreux collaborateurs comporte des articles dont les inégalités et les imperfections ne sont pas négligeables. Le mouvement encyclopédique n'en occupera pas moins le rôle de catalyseur du débat philosophique et de propagateur des Lumières auprès d'un nouveau public dès la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Mettant l'image à l'honneur, les onze volumes de planches de l'*Encyclopédie* témoignent déjà d'une conception de la connaissance comme quelque chose de pratique et de tangible. Ils obéissent également aux impératifs d'une consommation bourgeoise des biens intellectuels et esthétiques vouée à l'appréhension sensualiste de la réalité⁴⁸ et à l'utilité. En ce

⁴⁷ La contrebande de livres imprimés en Hollande était une manière de se soustraire à la censure royale.

⁴⁸ "Quoique la hiérarchie des arts et des sens commence à être remise en cause et que les Philosophes aient été des passionnés de musique, on accorde volontiers le primat à la vue" (DIDIER, 2003, p. 217).

sens, la vulgarisation du livre et de la lecture accompagne celle des connaissances scientifiques. La littérature n'échappe pas bien sûr à l'embourgeoisement de l'art. Alors que le roman s'accommode aux exigences de diversité thématique et expressive en présentant aux lecteurs des mondes lointains ou en sondant la vie intérieure, sociale et morale des personnages sous la forme de mémoires, de témoignages, de dialogues ou de lettres, le théâtre s'embarrasse un moment des genres légués par la tradition — même si, du point de vue du spectacle, la nouvelle sociabilité urbaine entretenue dans les cafés et les salons y trouve son versant artistique.

L'embourgeoisement de l'esthétique théâtrale suit en quelque sorte le modèle de la peinture, elle-aussi animée au cours du XVIIIe siècle par la création de nouveaux genres, la multiplication d'expositions et le développement de la critique. Les essais de renouvellement des expressions picturale et dramatique passent inévitablement par l'adoption de sujets bourgeois. D'après une tendance générale de l'époque, des éléments de la vie domestique et familiale deviennent centraux dans tableaux et pièces de théâtre :

“C'est donc un trait essentiel du XVIIIe siècle que l'envahissement de la vie privée, dans la politique, nous l'avons dit, dans la philosophie par la recherche d'une morale, dans les mœurs où s'introduisent des rapports plus familiers, dans toutes les conditions de l'existence, et ce sont ces rapports sous leurs aspects normaux ou troublés que la littérature va prendre pour objet.” (BARRIÈRE, 1961, p. 391)

La vie théâtrale parisienne au XVIIIe siècle s'organise autour de quelques institutions ou lieux. La Comédie-Française, née en 1680 de la fusion de la troupe de Molière et de celle de l'Hôtel de Bourgogne, est la compagnie officielle du roi. Détenant le privilège de jouer des pièces parlées, elle conserve dans son répertoire les pièces de Corneille, Racine et Molière et donne aussi des représentations à la cour. En 1716, le retour des comédiens italiens chassés par Louis XIV en 1697 pour leurs audaces, marque la réinstallation à Paris de la Comédie-Italienne. Dépositaire naturelle de la tradition italienne, mais ouverte aux nouveautés (dont des comédies de Marivaux), cette troupe devient elle aussi officielle en 1723. Le théâtre des foires Saint-Germain-des-Prés et Saint-Laurent adopte très logiquement un registre dramatique populaire fondé sur un comique burlesque et un jeu fait d'improvisation. Le départ momentané des Italiens donne un nouvel essor aux spectacles forains au début du XVIIIe siècle, d'où la défense jalouse que font de leurs privilèges la Comédie-Française et l'Opéra (Académie royale de musique). Sous la pression de ces troupes officielles, les forains perdent coup sur coup, par exemple, le droit de tenir des dialogues (1707), puis celui de parler

sur scène (1710). Ils font preuve de beaucoup d'ingéniosité pour contourner les interdictions royales : le recours aux marionnettes, les pièces à écriteaux, les monologues ou l'intervention du public leur permettent de continuer leurs représentations. Ayant pris le nom d'Opéra-Comique, l'une des troupes foraines fonde son propre théâtre et finit par fusionner en 1762 avec la Comédie-Italienne. Paris comporte aussi des théâtres de boulevards, installations assez précaires. Dans les théâtres de société, des salles de spectacle privées que tenaient des aristocrates et de riches bourgeois, les parades, nées du goût populaire, amusent par leur légèreté un public raffiné (il s'agit d'un genre de spectacle où foisonnent les parodies des pièces jouées par la Comédie et les allusions circonstanciées). Les tragédies et les comédies à la mode y ont aussi leur place.

Même si la sensibilité bourgeoise est destinée à brouiller les genres dramatiques, la tragédie et la comédie suivent leur cours au XVIII^e siècle. Quelques changements se font pourtant sentir dans ces deux genres traditionnels. Le pathétique de l'horreur domine la tragédie au début du siècle, dont *Atrée et Thyeste* (1707) de Crébillon est le meilleur exemple. Voltaire, le grand auteur tragique du siècle, commence sa carrière de dramaturge par un *Œdipe* (1718) déjà marqué par la rationalisation de la culpabilité tragique. Houdar de La Motte — auteur, entre autres, d'une tragédie réussie, *Inès de Castro* (1723) — cherche à éveiller chez son public un pathétique des sentiments⁴⁹ en montrant sur la scène tragique, de manière encore mitigée, l'amour conjugal ou celui de la patrie. Les auteurs tragiques prennent parfois des risques pour renouveler le genre : meurtre sur la scène (*Édouard III* de Gresset), tentative de tragédie en prose (*Œdipe* de La Motte) ou recherche d'inspiration chez Shakespeare (TRUCHET, 1972).

La comédie de la fin du règne de Louis XIV tire toujours parti des frictions issues du côtoiement des classes sociales. Si Regnard et Dancourt sont en quelque sorte les continuateurs de Molière, Lesage lui emprunte le sujet de *Turcaret* pour dénoncer âprement la corruption du monde de l'argent et de ses satellites. C'est d'ailleurs un signe des temps : Dancourt fait de même dans *Les Agioteurs* (1710), une comédie de mœurs. Sur la scène officielle, la sensibilité bourgeoise ne tarde pas à produire des comédies moralisantes : celles de Nivelles de La Chaussée, connues sous le nom de *comédies larmoyantes*, en sont l'exemple extrême. Voltaire donne lui aussi des comédies attendrissantes (*Nanine*). Destouches (*Le*

⁴⁹ Les termes de *pathétique de l'horreur* et de *pathétique des sentiments* sont dus à TRUCHET, 1972, p. XVIII.

Glorieux) et Gresset (*Le Méchant*), attentifs au goût du siècle, créent également des comédies qui annoncent le drame. Marivaux, quant à lui, concilie les traditions italienne et française pour composer une œuvre dramatique à part. Quoiqu'il en soit, Arlequin est souvent le seul élément carrément burlesque dans des pièces où les aventures des jeunes amants fortunés — et de leurs domestiques — se déroulent sans risques dans une ambiance assez bon enfant et sous les yeux bienveillants de leurs parents (*Le Jeu de l'amour et du hasard*).

Le drame — même lorsqu'il paraît sous le nom de comédie — tente de donner à la nouvelle sensibilité une expression plus réaliste. Plutôt que de se borner à dénoncer les vices, il indique volontiers le chemin de la vertu et rappelle aux gens leurs devoirs. Selon le nouvel ordre bourgeois et contrairement aux comédies du début du siècle, l'argent y apparaît comme bénéfique à la société. Diderot, Mercier et Beaumarchais ne sont pas que des auteurs de drames, ils en sont aussi les théoriciens. Sedaine en a donné, pour sa part, l'exemple le mieux achevé : *Le Philosophe sans le savoir* (1765). Du reste, en polarisant les tendances moralisantes et attendrissantes du domaine dramatique, le genre créé par Diderot influe indirectement sur la comédie pratiquée sous Louis XVI : "Dans le domaine de la comédie, c'était le triomphe de la franche gaieté ; il semble que l'avènement du drame ait libéré le genre en le déchargeant de ses plus hautes responsabilités" (TRUCHET, 1972, p. XXV). Toutefois une comédie d'intrigue comme *Le Mariage de Figaro*, tout en étant d'une gaieté indéniable, intègre habilement certains traits du drame dans sa facture.

Somme toute, le théâtre du XVIIIe siècle n'est pas du tout réfractaire à l'esprit des Lumières. Même *Les Philosophes* (1760), diatribe de Palissot contre Diderot et le groupe encyclopédique qui suscite une réponse dramatique — et tout autant satirique — de Voltaire, *L'Écossaise* (1760), contribue à faire parler des idées philosophiques. En effet, comme toute la vie sociale, le théâtre est envahi par le sens de l'examen de la réalité, la séduction de l'efficacité et les valeurs bourgeoises liées directement à la vie domestique et familiale. Or, si les Lumières n'ont pas produit d'unité de pensée à proprement parler et que la portée de l'action philosophique sur les événements politiques demeure assez incertaine — sinon surestimée —, il n'en est pas moins utile d'apprécier la manière dont certains aspects des mouvements intellectuels et sociaux qui précèdent la Révolution se matérialisent esthétiquement dans la production dramatique.

2 **TURCARET DE LESAGE**

2.1 AUTOUR DE LESAGE

2.1.1 *La vie de Lesage*⁵⁰

Alain-René Lesage (Sarzeau, 1668 - Boulogne-sur-Mer, 1747) peut être considéré comme un véritable écrivain de métier⁵¹. Issu d'une famille de gens de robe⁵² bretonne, il devient orphelin à 14 ans. Placé alors sous la tutelle de son oncle Gabriel Lesage, qui dissipera son héritage, il est élevé chez les jésuites au collège de Vannes. En 1694, avocat sans aucun bien, il épouse Marie-Élisabeth Huyard, fille d'un ancien maître menuisier devenu "bourgeois de Paris"⁵³. L'année suivante, le couple voit naître le premier de ses quatre enfants, René-André, futur comédien sous le nom de Montmény et sociétaire à la Comédie-Française. Cette même année marque l'entrée en littérature de Lesage avec les *Lettres galantes d'Aristénète traduites du grec*. La notoriété littéraire tardant, il reçoit une pension annuelle de 600 livres de son protecteur, l'abbé de Lionne⁵⁴, qui lui transmet le goût pour la littérature espagnole en lui apprenant la langue de Cervantes.

Ses traductions et adaptations d'œuvres espagnoles se succèdent : il publie en 1700, dans un recueil intitulé *Théâtre espagnol, Le Traître puni* de Francisco de Rojas et *Don Felix de Mendoce* de Lope de Vega. Son adaptation du *Point d'honneur* de Rojas est représentée sans succès à la Comédie-Française deux ans plus tard. Lesage publie, de 1704 à 1706, sa traduction des *Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, célèbre imitation de l'ouvrage de Cervantes dont l'auteur adopte le pseudonyme d'Alonso Fernández de Avellaneda. Créée en 1707 par la Comédie-Française, sa version de *Don César Ursin*, pièce de Calderón, reçoit un accueil froid du public. C'est une petite pièce originale de Lesage en un acte qui, jouée la même soirée, acquiert par son succès le droit de rester au répertoire de

⁵⁰ Nous avons consulté les ouvrages suivants pour rédiger cette notice biographique sur Lesage : DIDIER, 2003 ; POITEVIN, 1838 ; RIZZONI, 1999.

⁵¹ Il passe même pour le premier à avoir vécu de sa plume en France.

⁵² Son père, Claude Lesage, est avocat et notaire royal ; sa mère, Jeanne Brenugat, est la fille d'un procureur.

⁵³ Qualité que lui attribue le contrat de mariage de Lesage.

⁵⁴ Lesage percevra cette pension jusqu'à la mort du religieux en 1721.

la Comédie : *Crispin rival de son maître*⁵⁵. Ce triomphe auprès des Comédiens-Français est, pourtant, suivi, la même année, du rejet des *Étrennes*, première version en un acte de *Turcaret*, et du retrait⁵⁶, début 1708, de *La Tontine*, autre petite pièce en un acte jouée sans succès en 1732⁵⁷. Parallèlement à cet effort pour donner des pièces de son cru, peut-être motivé par la réception chaleureuse de *Crispin*, Lesage publie, toujours en 1707, *Le Diable boiteux*. Ce roman inspiré de Luis Velez de Guevara lui vaut désormais une réputation littéraire solide.

Considérablement remaniée et présentée à nouveau aux Comédiens-Français dès l'année suivante, *Les Étrennes* est retenue sous le nouveau titre de *Turcaret*. La comédie, désormais en cinq actes, se heurte à la mauvaise volonté que les financiers auraient inspirée aux comédiens du roi et ne sera jouée qu'en 1709 sur l'ordre du Dauphin⁵⁸. Le fait que la pièce n'a que sept représentations malgré son apparent succès⁵⁹ suggère que l'auteur n'est pas venu complètement à bout de la cabale montée par les financiers. Cela n'empêche que *Turcaret* demeure l'exemple le mieux achevé du talent dramatique de Lesage. À la même époque, il révisera et corrigera la traduction que François Pétis de la Croix avait fait des *Mille et Un Jours*⁶⁰, recueil de contes orientaux.

Les attaques essuyées lors de la présentation de son chef-d'œuvre dramatique à la Comédie-Française semblent l'avoir rebuté. En 1712, il aurait donné, seul ou en collaboration, des pièces, dont *Les Petits-mâîtres*, au théâtre de la Foire (Saint-Germain et Saint-Laurent). *Arlequin roi de Serendib*, de 1713, est la première pièce foraine que l'on lui attribue sans conteste. Il n'en demeure pas moins que, dès lors, il ne cesse d'écrire pour les forains des pièces comiques dans un style franchement populaire et varié jusque vers 1738⁶¹. Même détourné de la scène officielle pour ce qui est du théâtre, il continue à soigner sa réputation littéraire en publiant, à partir de 1715⁶², des livres de *Gil Blas de Santillane*, son chef-d'œuvre

⁵⁵ Les réactions de la cour à *Don César Ursin* et à *Crispin* quelques jours auparavant auraient été opposées à celles du public parisien.

⁵⁶ "Je présentai cette comédie aux Comédiens en 1708. Ils la reçurent, et ils se disposaient à la jouer mais je la retirai pour des raisons que le public se passera bien de savoir, et elle n'a été représentée qu'au mois de février 1732" (Apud BAHIER-PORTE, 2011, p. 839).

⁵⁷ Elle sera jouée à la foire en 1714 sous le titre d'*Arlequin colonel*.

⁵⁸ Bien que l'ordre du Dauphin, fils de Louis XIV, date du 13 octobre 1708, la rigueur de l'hiver aurait retardé la représentation jusqu'au 14 février 1709.

⁵⁹ 4989 spectateurs pour l'ensemble des représentations.

⁶⁰ Publié à partir de 1710.

⁶¹ Lesage publie, avec Dorneval, *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent*. Paris, Ganeau, 1721-1737, 10 vol.

⁶² Six livres en 1715, trois livres en 1724 et trois livres en 1735.

romanesque dont le cadre espagnol ne saurait cacher la peinture des mœurs de la société française de l'époque. Habitué à traduire, à adapter et à imiter des ouvrages espagnols, Lesage sera accusé de plagiat pour des emprunts utilisés dans la composition de ce roman d'inspiration picaresque.

L'auteur de *Turcaret* n'abandonne pourtant pas son commerce avec les cultures étrangères. Entre 1717 et 1721, il publie sa traduction libre de *Roland amoureux*, épopée de l'Italien Boiardo. Il puisera encore dans sa source castillane pour donner des imitations : *Histoire de Guzman d'Alfarache* (1732) et *L'Histoire d'Estevanille Gonzales surnommé le garçon de bonne humeur* (1734), aussi bien que le roman *Le Bachelier de Salamanque* (dès 1736). *Les Aventures de M. Robert Chevalier*, inspirées de l'histoire vraie d'un flibustier telle quelle aurait été transmise par sa veuve, paraît en 1732. Son dernier ouvrage, sorte de roman par lettre polyphonique, *La Valise trouvée* est publié anonymement en 1740.

Même contrarié par la décision de son fils aîné — destiné au barreau — de devenir comédien, Lesage a la satisfaction de le voir jouer le personnage du Marquis dans la récréation de *Turcaret* à la Comédie-Française en 1732. Son troisième fils, dit Pittenec, travaille, pour sa part, sur les planches campagnardes. Après la mort de son fils aîné, en 1743, Lesage se retire avec sa femme et sa fille à Boulogne-sur-Mer où son deuxième fils est chanoine. S'il n'a jamais connu l'aisance et s'il a dû mener une vie laborieuse pour subvenir aux besoins de sa famille, Lesage a obtenu une notoriété littéraire durable. Toujours ébranlé par la perte de son fils et quasi octogénaire, il meurt entouré de sa famille chez son fils ecclésiastique en 1747.

2.1.2 L'œuvre de Lesage

Le renommée dont jouit Lesage du XVIII^e siècle à nos jours se doit, en grande partie, à ses ouvrages romanesques, notamment *Le Diable boiteux* et *Gil Blas*. Si le premier a attiré l'attention du public sur son talent comme écrivain, le second lui a assuré une place définitive parmi les grands romanciers du siècle des Lumières. L'inspiration abondamment trouvée dans la littérature espagnole l'expose à des accusations de plagiat. Dans ses remerciements à Luis Vélez Guevara (1579-1644), dès l'édition de 1707 du *Diable boiteux*, Lesage reconnaît que *El Diablo cojuelo* (1641) "a fourni le titre et l'idée" de son roman, même s'il prétend y avoir

“fait un nouveau livre sur le même fonds”⁶³ (LESAGE, 1970, p. 83). Dans la préface de l’édition de 1726 du *Diable*, Lesage réitère cette reconnaissance et se sent également obligé d’admettre qu’il a fait des emprunts à Francisco Santos, auteur de *Día y noche de Madrid* : “Quoique le larcin ne soit pas de grande importance, je déclare que je l’ai fait, afin que quelque mauvais plaisant ne vienne pas me comparer aux voleurs qui, pour vendre impunément une vaisselle qu’ils ont volée, en ôtent les armoiries” (LESAGE, 1838, p. 1). Dans les deux éditions, Lesage souligne qu’il a ressenti la nécessité d’accommoder cet ouvrage au goût des Français, sans quoi il ne saurait plaire “sous un autre climat” (LESAGE, 1970, p. 83 ; LESAGE, 1838, p.1). Quoi qu’il en soit, l’auteur français y déploie tout son talent pour la satire des mœurs de la société de son temps⁶⁴ en présentant l’histoire d’un écolier espagnol, don Cléophas Léandro Perez Zambullo, qui libère Asmodée, un démon capable de lui faire voir l’intérieur des maisons de Madrid. Le démon va, en effet, promener son libérateur à travers toute la ville afin de lui dévoiler les secrets cachés dans les bâtiments dont il enlève les toits. Ainsi, le lecteur découvre successivement une myriade de types sociaux qui dépassent souvent le registre caricatural. Don Cléophas, lui-même un libertin surpris sur un toit en train de fuir la maison de sa maîtresse au premier chapitre, se fait un scrupule, à la fin du roman, de revendiquer indûment le sauvetage⁶⁵ de la fille d’un grand seigneur déterminé à la lui donner en mariage en récompense de cette action héroïque. Son honnêteté lui assure finalement les bonnes grâces du père.

Si le récit a, en principe, un enchaînement visuel, le diable et l’écolier s’entretenant de ce qu’ils voient à chaque coin de la ville, la forme dialogique donne occasion à des interruptions et à des digressions : “— Pardon, seigneur Asmodée, dit don Cléophas, si j’ai coupé le fil de l’histoire de Léonor : continuez-la, je vous prie” (LESAGE, 1838, p. 17) . Le roman séduit justement par cette variété, laquelle s’appuie sur une unité thématique fournissant des portraits sommairement dressés⁶⁶ pour s’arrêter de temps en temps sur le sort d’un des personnages rencontrés. À la fin du chapitre III, la joie manifeste des personnes d’une maison en particulier attire l’attention de don Cléophas. C’est là que le Diable introduit

⁶³ Dans la préface de l’édition de 1726, Lesage utilise l’expression “sur le même plan” (LESAGE, 1838, p. 1).

⁶⁴ Dans la préface de l’édition de 1726, Lesage déclare à propos de son livre que “il a fallu le retoucher et le remettre, pour ainsi dire, à la mode” (LESAGE, 1838, p.1).

⁶⁵ C’est en fait Asmodée qui, sous l’apparence de don Cléophas, sauve la fille de sa maison en flammes.

⁶⁶ Les noms des chapitres suivants en sont la preuve : Des prisonniers ; Des fous enfermés ; Des Tombeaux, Ombres et de la Mort ; Des Songes ; Des Captifs.

une longue histoire⁶⁷ qui aboutit au mariage du comte Belflor et de sa bien-aimée, Léonor : dans l'intention d'abuser de celle-ci, le comte lui fait de fausses promesses qu'il finira par tenir après s'être rendu compte de l'indignité de sa conduite envers la famille de sa future épouse. Ce récit moral, dont l'intérêt est relevé par des quiproquos, nuance un roman au ton volontiers satirique, mais qui peut aussi glisser au pathétique, comme lorsque les deux promeneurs voient agir la Mort : "Elle entra d'abord dans une maison bourgeoise, dont le chef était malade à l'extrémité. Elle le toucha de sa faux et il expira au milieu de sa famille, qui forma aussitôt un concert touchant de plaintes et de lamentations" (LESAGE, 1838, p. 53). Cette variation de ton dans le roman de Lesage est ainsi condensée par don Cléophas à la vue de la scène qui introduit la longue histoire de La Force de l'amitié⁶⁸ : "le pitoyable ne m'attendrit pas moins que le ridicule me réjouit" (LESAGE, 1838, p. 54)

Comme on le verra au long de deux chapitres (XIII et XV), La Force de l'amitié est l'histoire d'un jeune cavalier de Tolède qui, s'en étant évadé après avoir tué le puissant amant de son épouse, finit par devenir le rival amoureux de son nouvel ami, don Fradrique, à Valence. Lorsque le cavalier qui avait déjà disputé à ce dernier l'amour de doña Théodora enlève celle-ci, le cavalier de Tolède et don Fradrique, réconciliés, s'unissent pour la sauver. Leur aventure sur mer les rendant tous les trois esclaves en Afrique, ils sont touchés par un nouveau malheur au moment même où ils parviennent à échapper à la captivité : sur la plage où une embarcation attendait le Tolédan et Théodora, Don Fradrique, prenant son ami pour le ravisseur de sa bien-aimée, lui porte un coup d'épée⁶⁹. Désolé de sa méprise, il va, lui-même, s'enfoncer l'épée dans la poitrine. Si la blessure du Tolédan n'est pas mortelle, celle de don Fradrique aura raison de lui. Rentrés en Espagne, le cavalier de Tolède, pardonné par le roi grâce à un oncle de son défunt ami, se marie avec sa bien-aimée. Ce sont justement les lamentations de doña Théodora pour son mari agonisant qui avaient tant attendri don Cléophas quand Asmodée lui faisait voir l'activité de la Mort. Il paraît évident par là que le roman, plutôt que de se limiter à la satire des mœurs, relève d'un style composite allant de pair avec une certaine ingéniosité formelle. L'enchâssement narratif non seulement permet de complexifier l'analyse des types sociaux et d'apporter des variations thématiques et formelles,

⁶⁷ "C'est une histoire qu'il me prend envie de vous raconter: elle est un peu longue, à la vérité, mais j'espère qu'elle ne vous ennuiera point" (LESAGE, 1838, p. 9).

⁶⁸ Cette histoire sera racontée à partir du chapitre suivant.

⁶⁹ Nouveau quiproquo dans le roman.

mais aussi d'identifier le narrataire du récit premier, don Cléophas, avec le narrataire extradiégétique, le lecteur, de manière à remporter l'adhésion de celui-ci et à produire une complicité maligne pleine de significations. Il paraît impossible de n'y pas voir l'annonce des aventures outre-mer de Manon Lescaut ou la forme dialogique adoptée par Diderot dans *Jacques le fataliste*.

Dans *Gil Blas de Santillane*, roman publié entre 1715 et 1735, Lesage présente l'histoire d'un aspirant à écolier qui, détourné de sa première vocation, voire sa seule perspective d'avenir, se voit engagé dans des aventures pittoresques dans une Espagne pleine d'exotisme pour le lectorat français. Parti pour l'université de Salamanque sous les auspices de son oncle chanoine, le jeune Gil Blas devient la dupe de tout malin qui le croise: "Ô vie humaine ! m'écriai-je quand je me vis seul et dans cet état, que tu es remplie d'aventures bizarres et de contretemps ! Depuis que je suis sorti d'Oviédo, je n'éprouve que des disgrâces. À peine suis-je hors d'un péril, que je retombe dans un autre" (LESAGE, 1838, p. 115). Le premier fruit de son génie consiste à se faire recevoir dans la troupe des voleurs qui l'avaient fait prisonnier, ce qu'il ressent déjà comme une possibilité professionnelle avantageuse⁷⁰. Après un coup d'essai assez maladroit, le nouveau brigand prendra part à l'attaque d'un carrosse qui entraîne la mort de ses défenseurs et de quelques-uns de ses assaillants. Sa bienveillance et son envie de s'évader lui aussi le décideront pourtant à délivrer doña Mencia, l'otage que la troupe avait faite lors de ce dernier coup⁷¹. Malgré sa bonne action, Gil Blas, surpris en possession d'objets volés, passe quelque temps en prison avant d'en être relâché sur la foi de doña Mencia, laquelle marquera son estime pour son libérateur par une généreuse récompense. En poursuivant ses aventures, Gil Blas ne tarde pas à être dévalisé dans un nouveau piège avec la complicité de son valet nouvellement pris. Sur le conseil de Fabrice, son ami d'enfance, ce maître raté abandonne son projet de se rendre à Salamanque pour étudier et entre lui-même dans la domesticité :

"Le métier de laquais est pénible, je l'avoue, pour un imbécile ; mais il n'a que des charmes pour un garçon d'esprit. Un génie supérieur qui se met en condition ne fait pas son service matériellement comme un

⁷⁰ "Je m'en remettais donc au temps que les voleurs m'avaient prescrit pour me recevoir dans leur troupe, et je l'attendais avec autant d'impatience que si j'eusse dû entrer dans une compagnie de traitants" (LESAGE, 1838, p. 108) Voir ces mots de Frontin dans *Turcaret* : "[...] la fortune t'appelle : te voilà chez un homme d'affaires par le canal d'une coquette. Quelle agréable perspective ! Je m'imagine que toutes les choses que je vais toucher vont se convertir en or..." (acte II, scène 6).

⁷¹ "Enfin, après avoir bien plaint sa destinée, je rêvai aux moyens de préserver son honneur du péril où il était et de me tirer en même temps du souterrain". (LESAGE, 1838, p. 111)

nigaud. Il entre dans une maison pour commander plutôt que pour servir”. (LESAGE, 1838, p. 124)

L’art de servir ne sera pourtant pas si facile à maîtriser à ce novice songeant surtout à fuir la misère⁷². Cet apprentissage graduel qui le fait aller d’un humble valet de chanoine à un riche seigneur anobli par le roi s’avérera plus long mais plus fructueux qu’il ne se laissait deviner au départ. Si chez son premier maître on fait la bonne chère propre aux ecclésiastiques⁷³, chez le suivant, un médecin, il acquerra tellement bien les principes de la médecine que lui et son maître, le docteur Sangrado, sur la base uniquement de saignées et d’ingestion d’eau chaude, tueront régulièrement tous leurs malades :

“Les autres médecins en font consister la connaissance dans mille sciences pénibles ; et moi, je prétends t’abrèger un chemin si long, et t’épargner la peine d’étudier la physique, la pharmacie, la botanique et l’anatomie. Sache, mon ami, qu’il ne faut que saigner et faire boire de l’eau chaude”. (LESAGE, 1838, p. 132)

Traqué par les proches de ses patients, Gil Blas quitte Valladolid pour la cour⁷⁴, où il se place successivement au service de différents personnages, tels un indolent vivant de son héritage, un petit maître et une comédienne. Il ne tarde pas à servir des maîtres de l’importance du comte de Leyva ou de l’archevêque de Grenade. Il parvient à se frayer une route vers le monde politique en devenant secrétaire de deux premiers ministres. S’il s’enrichit en pratiquant la concussion⁷⁵ en tant que secrétaire du duc de Lerme, il n’hésite pas à renier celui-ci lorsque qu’il se met au service de son successeur, le comte d’Olivarès : “Enfin, je peignis la monarchie en péril, et censurai si vivement le précédent ministère, que la perte du duc de Lerme était, suivant mon mémoire, un grand bonheur pour l’Espagne” (LESAGE, 1838, p. 376). Mais ce parcours ascendant ne sera pas sans aléas : Gil Blas est encore une fois emprisonné et subit la perte de sa première femme et de leur enfant. Entré dans l’âge mûr, il se retire définitivement dans son château de Lirias et épouse en secondes noces une jeune noble sans fortune dont il aura deux enfants.

⁷² “La prochaine misère dont j’étais menacé, et l’air satisfait qu’avait Fabrice, me persuadant plus que ses raisons, je me déterminai à me mettre dans le service”. (LESAGE, 1838, p.125)

⁷³ “Je faisais bonne chère dans cette maison. J’y menais une vie très douce. Je n’y avais qu’un désagrément : c’est qu’il me fallait veiller mon maître et passer la nuit comme un garde-malade”. (LESAGE, 1838, p. 127)

⁷⁴ “Je sentais à tout moment mon cœur tressaillir d’effroi. Je me rassurai pourtant après avoir fait une bonne lieue, et je continuai plus doucement mon chemin vers Madrid, où je me proposais d’aller. Je quittais sans peine le séjour de Valladolid”. (LESAGE, 1838, p. 139)

⁷⁵ “Cet imprimeur avait contrefait un ouvrage d’un de ses confrères, et son édition avait été saisie. Pour trois cents ducats, je lui fis avoir mainlevée de ses exemplaires, et lui sauvai une grosse amende. Quoique cela ne regardât point le premier ministre, Son Excellence voulut bien à ma prière interposer son autorité”. (LESAGE, 1838, p. 301)

La présence de déictiques temporels et l'emploi du présent aux dernières lignes du roman accusent pour ainsi dire l'effacement de la distance entre le temps de l'énonciation narrative et celui de l'histoire : "Il y a déjà trois ans, ami lecteur, que je mène une vie délicieuse avec des personnes si chères" (LESAGE, 1838, p. 407). Ce rapprochement témoigne de l'unité psychologique, morale et sociale du narrateur-personnage vers la fin du roman. C'est dans la perspective d'un homme ayant atteint la maturité que le Gil Blas narrateur se penche sur son histoire pour examiner les événements qui l'ont conduit à sa situation finale. Tout en restant le même, le narrateur transmet de la cohérence au récit des transformations que subit le protagoniste au long d'un roman si varié. Fabrice, qui connaît Gil Blas depuis l'enfance, fera le constat de la mutation de son ami : "En vérité, Gil Blas, je ne te reconnais plus. Avant que tu fusses à la cour, tu avais toujours l'esprit tranquille. À présent je te vois sans cesse agité. Tu formes projet sur projet pour t'enrichir ; et plus tu amasses de bien, plus tu veux en amasser" (LESAGE, 1838, p. 310). Et le narrateur autodiégétique d'ajouter quelques lignes plus loin : "Dans la situation où était mon esprit, l'amitié d'un poète ne me paraissait pas une chose assez précieuse pour devoir m'affliger de sa perte" (LESAGE, 1838, p. 311). Une rencontre ultérieure avec ce même personnage révèle une nouvelle transformation de Gil Blas :

"Cependant, mon ami, tu me revois dans un état plus brillant encore que celui où tu m'as vu. Cela n'est pas possible, dit Nuñez ; ton maintien est sage et modeste ; tu n'as pas l'air vain et insolent que donne ordinairement la prospérité. Les disgrâces, repris-je, ont purifié ma vertu ; et j'ai appris à l'école de l'adversité à jouir des richesses sans m'en laisser posséder". (LESAGE, 1838, p. 378)

Bien que le protagoniste évolue dans une société aux relations plutôt complexes, son ascension comprend des aspects déjà fréquentés par Lesage dans *Turcaret* (1709), où le personnage éponyme s'élève de la condition de laquais à celle d'un riche financier en profitant de sa connaissance des rouages de l'État. Son valet, Frontin, qui envisage aussi de quitter la domesticité au plus vite, agit sur le même mode prescrit dans *Gil Blas*⁷⁶ : "[...] et puis je viendrai ici prendre possession de Monsieur Turcaret mon nouveau maître" (*Turcaret*, acte III, scène 1). Les petits maîtres, quant à eux, sont dépeints comme des dissipateurs habitués des tripots. Ces mots de don Mathias, l'un des maîtres de Gil Blas, auraient pu décrire la conduite du Chevalier dans *Turcaret* :

⁷⁶ Rappelons que Fabrice, dans *Gil Blas*, conçoit qu'un valet "entre dans une maison pour commander plutôt que pour servir" (LESAGE, 1838, p. 124).

“J’ai joué de malheur cette nuit. Avec cent pistoles que j’avais, j’en ai encore perdu deux cents sur ma parole. Vous savez de quelle conséquence il est, pour des personnes de condition, de s’acquitter de cette sorte de dette. C’est proprement la seule que le point d’honneur nous oblige à payer avec exactitude”. (LESAGE, 1838, p. 159).

Encore plus illustratif de l’allusion à *Turcaret* est le portrait que fait le même don Mathias des mœurs des financiers :

“Un de mes amis m’entraîna chez un de ces seigneurs qui lèvent les impôts, et font leurs affaires avec celles de l’État. J’y vis de la magnificence, du bon goût, et le repas me parut assez bien entendu ; mais je trouvai dans les maîtres du logis un ridicule qui me réjouit. Le partisan, quoique des plus roturiers de sa compagnie, tranchait du grand ; et sa femme, bien qu’horriblement laide, faisait l’adorable et disait mille sottises assaisonnées d’un accent biscayen qui leur donnait du relief”. (LESAGE, 1838, p. 161)

En réalité, Nathalie Rizzoni a déjà attiré l’attention sur la possibilité de lire l’œuvre romanesque de Lesage à la lumière de ses pièces de théâtre :

“Puisqu’il est acquis aujourd’hui que les écrivains du premier XVIII^e siècle ont volontiers débordé les limites des genres dans lesquels ils s’exerçaient, on a tout lieu de penser que, s’agissant de Lesage, un examen de sa production dramatique peut apporter quelque lumière sur l’œuvre du romancier”. (RIZZONI, 2003/4, p. 824)

C’est peut-être par la voie de leurs aspects thématique et technique que l’on doit considérer tout rapprochement des ouvrages de Lesage. Toujours selon Nathalie Rizzoni : “Les scènes [dans les pièces foraines de Lesage] se juxtaposent plutôt qu’elles ne s’enchaînent selon un principe de causalité” (RIZZONI, 2003/4, p. 828). Il s’agit d’un procédé qui n’est pas étranger au lecteur de *Gil Blas*, tout comme celui des pièces à tiroirs pour la Foire consistant à faire défiler des personnages différents devant un seul personnage fixe. Sur le plan thématique, on pourrait citer non seulement cette prédominance de la sphère de l’argent ou des moyens d’en accaparer, mais aussi la variété même des sujets, laquelle s’exprime distinctement dans les productions de Lesage pour le Théâtre de la Foire.

À l’ombre de la Comédie-Française, détentrice du privilège royal de jouer des pièces de théâtre, et de l’Académie royale de musique - ou l’Opéra -, seule habilitée à employer la danse, le chant et la musique dans ses représentations, se développent des spectacles forains très appréciés d’un public accoutumé aux conventions du très populaire Théâtre italien, fermé sur l’ordre du roi dès 1697. En 1713, Lesage, probablement las de ses rapports difficiles avec

les Comédiens-Français⁷⁷, se tourne vers la Foire. Cette année-là⁷⁸, il compose *Arlequin roi de Serendib*, pièce à écriteaux⁷⁹ au titre de laquelle percent déjà l'inscription dans la tradition burlesque de la *Commedia dell'arte* et le goût pour l'exotisme. *La Tontine*, comédie présentée par Lesage à la Comédie-Française puis retirée⁸⁰, sera remaniée pour la Foire sous le titre d'*Arlequin colonel*. *Arlequin Mahomet*, *Arlequin Deucalion*, *Pierrot Romulus*, *Arlequin Thétis* ou *Arlequin traitant* sont autant de titres de pièces foraines.

Dans *Arlequin roi de Serendib*, le protagoniste éponyme est un naufragé qui arrive sur une île où tout étranger est couronné roi avant de périr sur l'autel de l'idole Késaya. Il se trouve que Mezzetin, déguisé en grande prêtresse, et Pierrot, en sa suivante, y vivent depuis trois mois. Au moment où le premier s'apprête à immoler l'étranger, il reconnaît en lui son ami Arlequin et suspend le sacrifice. Après avoir pillé le temple et fracassé l'idole, tous les trois partent sur un vaisseau que Mezzetin s'était procuré afin de se soustraire à l'inconvénient de devenir l'épouse du grand vizir.

On n'aura pas de peine à y reconnaître une parodie d'Iphigénie en Tauride⁸¹, dont le mythe est la base d'un opéra de Desmarets et Campra sur un livret de Duché de Vancy et Danché représenté à l'Opéra à partir de 1704⁸². Cette formule n'est pourtant pas exceptionnelle chez un auteur qui "n'ignore pas que le spectateur de la Foire est familier des contrées et des fables mythologiques qui représentent une part importante du répertoire tragique et lyrique en ce début de XVIII^e siècle" (RIZZONI, 2003/4, p. 831). Loin de là, ce dialogue intertextuel constitue une partie importante du comique des pièces foraines, au même titre que le rapport de la fable au réel :

“MEZZETIN
J'ai fait préparer un vaisseau
Pour nous sauver en France.
Le jour a perdu son flambeau,
Partons en diligence.
Que nous allons boire à Paris
De flacons de Champagne !” (*Arlequin roi de Serendib*, acte III, scène 8)

⁷⁷ Le besoin de nourrir sa famille semble y être pour quelque chose.

⁷⁸ La première pièce de Lesage pour les forains aurait été, en 1712, *Les Petits-Maitres*, dont on ne fit pas imprimer le texte. Voir TRUCHET, 1972, p. 1357.

⁷⁹ Pour contourner l'interdiction de parler ou chanter, les personnages présentaient leurs paroles sur des cartons qu'ils déroulaient aux yeux du public, lequel chantait sur des airs connus ce qu'il y lisait.

⁸⁰ Ou refusée. Voir RIZZONI, 2003/4, p. 839.

⁸¹ À part la tragédie d'Euripide, on peut citer une tragédie de Goethe (1779) et une tragédie lyrique de Gluck (1779) comme exemples de l'utilisation du mythe d'Iphigénie en Tauride.

⁸² TRUCHET, 1972, p. 1360.

Ces procédés de référence à un univers extérieur élargissent le pacte fictionnel et suggèrent une rupture de l'illusion dramatique dont les effets ajoutent au farcesque, lequel se révèle dans *Arlequin roi du Serendib* par le moyen de plusieurs éléments. La répétition d'une même action (les trois voleurs mutilés se succèdent pour dévaliser Arlequin) tient de la farce. La scatologie apparaît pendant le sacre d'Arlequin :

“LE GRAND SACRIFICATEUR *posant le turban royal sur la tête d'Arlequin*

Tragizo, trapeza, porphyra, Kecaca

LES SUIVANTS

Kecaca

LE GRAND SACRIFICATEUR

Porphyra, pisma, Kecaca

LES SUIVANTS

Kecaca

Arlequin, qui croit par ce dernier mot que le Grand Sacrificateur et ses suivants lui disent qu'il est de la cérémonie de se servir de son turban comme d'un pot de chambre, se met en devoir de leur obéir ; mais ils font tous un cri d'indignation. Le Grand Sacrificateur remet le turban sur la tête d'Arlequin. Ils remportent leur Roi, et par-là finit le premier acte”. (*Arlequin roi de Serendib*, acte I, scène 6)

La lubricité et la gourmandise caractéristiques des personnages farcesques dominent les scènes où Arlequin peut jouir de ses prérogatives de roi. À un certain moment de la pièce, Arlequin se voit même tiraillé entre ces deux plaisirs :

“L' ESCLAVE FAVORITE

Je ne dois songer qu'à vous plaire ;

Mais, hélas ! Seigneur, je crains bien

Que l'amour de la bonne chère...

ARLEQUIN

Allez, cela ne gêne rien.

Je porterai mon hommage

De la table à vos beaux yeux ;

Ne craignez point ce partage,

J'en aimerai trois fois mieux”. (*Arlequin roi de Serendib*, acte II, scène 6)

Cette mise en scène du repas⁸³ trancherait avec les conventions scéniques des comédies régulières, tant il est vrai que le célèbre souper de *Turcaret*, auquel on compte inviter ce burlesque poète M. Gloutonneau, ne sera qu'annoncé. Le respect des bienséances

⁸³ “Pendant ce temps-là, les officiers s'occupent à dresser une table. Ils la couvrent d'une nappe et y mettent deux couverts. Cela fait, Arlequin prend l'esclave par la main, la place à un bout de la table, et va se mettre à l'autre.” [...] “Arlequin pose ses pieds sur la table, et frappe de temps en temps avec le manche de son couteau. Il siffle même quelquefois pour faire venir les officiers. Dès qu'il les voit paraître avec leurs plats, il se lève, court au-devant d'eux, et met la main dans les sauces, prend et mange sans songer que c'est pour lui qu'on apporte ces mets. Enfin il se remet à table, et se dispose à bien manger”. (*Arlequin roi de Serendib*, acte II, scène 7)

propres aux comédies régulières se fait remarquer également lorsque M. Turcaret, dans un accès de jalousie, casse les porcelaines de la Baronne hors scène.

Tient de la farce aussi la cupidité d'Arlequin. À la première scène, on apprend que l'aventure du protagoniste débute par un larcin :

“Après de ce rivage,
Hélas ! notre vaisseau,
Avec tout l'équipage,
Vient de fondre sous l'eau !
Un procureur du Maine,
Dans la liquide plaine,
A trouvé son tombeau ;
Moi, grâce à mon génie,
J'ai su sauver ma vie,
Et l'argent du Manceau”. (*Arlequin roi de Serendib*, acte I, scène 1)

Plus qu'une aubaine, ce premier coup annonce que l'escroquerie s'érige en mode de vie chez Arlequin. Au moment où celui-ci est conduit au sacrifice, il subtilise par instinct la bourse du grand vizir⁸⁴, geste dont il reconnaît vite l'inutilité. À la fin de la pièce, le sacrilège qu'est le pillage du temple vient confirmer ce trait distinctif du protagoniste.

L'amour apparaît aussi comme sujet récurrent des productions foraines. Dans l'opéra-comique⁸⁵ *Les Eaux de Merlin* (1715), Arlequin et Mezzetin se retrouvent dans la forêt des Ardennes pour se plaindre de leurs déceptions amoureuses. Ils s'en guérissent cependant en buvant l'eau de la fontaine magique de Merlin qui change l'amour en haine, l'eau d'une deuxième fontaine produisant l'effet contraire. Ce prologue⁸⁶ merveilleux témoigne déjà de la réunion d'éléments disparates⁸⁷ dans l'opéra-comique, puisque, au début de l'acte I, les protagonistes seront passés de la forêt enchantée au Paris du XVIIIe siècle, où il tiennent une boutique pour vendre des bouteilles des eaux rapportées des fontaines de Merlin. La farce se profile aussi dans la récursivité de la démarche qui structure l'intrigue, en l'occurrence un élément merveilleux. Avant que les deux boutiquiers ne se raccommoient avec Colombine et Marinette, qui les forcent de boire l'eau de l'amour, plusieurs types comiques défilent sur scène, telle la comtesse qui répugne à être aimée de son mari ou le jeune mari complaisant

⁸⁴ *Arlequin roi du Serendib*, acte III, scène 5.

⁸⁵ Ce genre profite du droit de chanter que les forains acquièrent à l'Académie Royale de Musique dès décembre 1714. Voir TRUCHET, 1972, p. 1357.

⁸⁶ La pièce est composée d'un acte précédé d'un prologue.

⁸⁷ “La bigarrure de l'opéra-comique se traduit encore par la capacité de ce genre à faire cohabiter dans une même pièce des sujets, des registres, des tons, des temps, des catégories de personnages parfaitement hétérogènes : le trivial avec le merveilleux, le burlesque avec le pathétique, la mythologie avec la société contemporaine. Les listes de personnages annoncent d'emblée la couleur” (RIZZONI, 2003/4, p. 830).

(Pierrot) qui veut profiter des libéralités des amants de sa femme. À la dernière scène, le merveilleux fait nouvelle irruption lorsque Mezzetin et Arlequin sont sauvés du commissaire, qui les accuse de charlatans, par le lutin que Merlin avait fait les accompagner à Paris. On trouve le même cadre merveilleux dans une pièce d’amour comme *L’École des amants* (1716), véritable intrigue marivaudienne⁸⁸ où l’autorité, au lieu d’empêcher que les amants ne se rencontrent, les oblige à se côtoyer sans cesse dans le seul but de les faire se lasser l’un de l’autre. Le stratagème de l’enchanteur Friston aboutissant, lui et Pierrot, son valet, peuvent enfin remplacer Léandre et Arlequin auprès d’Isabelle et d’Olivette.

Figure de proue des écrivains forains dans une période de transformations, Lesage renouvelle l’esthétique de la Foire sans rejeter ses différentes sources de comique. Sa plume, d’ailleurs, saura toujours s’accommoder de cette variété des spectacles burlesques pour composer ses romans et comédies régulières. Pourtant, la veine érudite de Lesage, en codifiant le discours et le jeu des acteurs aurait rendu ces spectacles moins populaire selon l’avis de Pierre Berthiaume : “En donnant une forme au théâtre de la Foire, Lesage l’a anobli, certes, mais il lui a enlevé son caractère véritablement populaire qui consistait dans l’improvisation” (1979, p. 141).

2.2 UNE ANALYSE DRAMATOLOGIQUE DE *TURCARET*

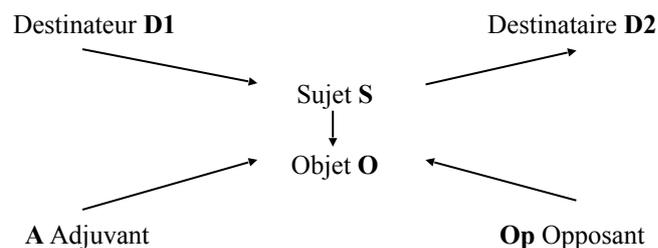
L’étude dramatologique de *Turcaret* offre la possibilité de dévoiler de quelle façon la thématique financière voulue par Lesage influe sur la signification des formes dramatiques ou en crée de nouvelles plus adaptées à son expression. À cet effet, nous décrivons non seulement les composantes de l’action générale de la pièce et les forces individuelles (personnages) qui l’engendrent, mais aussi les circonstances spatiales et temporelles de son déroulement. L’analyse de la mise en intrigue des événements dans *Turcaret* cherche notamment à en dégager trois moments clés : l’exposition, le nœud et le dénouement (PRUNER, 2010). Il est possible par là de faire ressortir la construction de l’intelligibilité dramatique de la situation initiale des personnages et de l’action, aussi bien que le développement des conflits et les tensions qui y prennent naissance et, finalement, l’élimination des obstacles dressés aux désirs individuels. L’analyse des indications

⁸⁸ Pour Jacques Truchet (1972, p. 1358), l’intrigue de la petite pièce de Lesage annonce celle de *La Double inconstance* de Marivaux.

didascaliques et du discours des personnages sert de base à la description de l'espace dramatique, que la théoricienne Anne Ubersfeld définit comme une abstraction comprenant “non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène” (UBERSFELD, 1996, p. 45). En ce qui concerne la catégorie du temps, plutôt que de mettre l'accent sur l'impossible coïncidence entre le temps de la représentation théâtrale et celui de la fiction, nous essayons de distinguer les temporalités qui se superposent dans le discours des personnages afin d'établir le parcours du protagoniste depuis sa naissance jusqu'au moment où ses actions déterminent l'intrigue. Pour mieux combiner l'analyse des personnages et celle de l'action, il est utile de schématiser les actions des personnages les plus importants de la pièce. Mis au point par Greimas à partir des idées de V. Propp⁸⁹, le schéma actantiel est un modèle abstrait qui pourrait être appliqué à n'importe quel texte fictionnel renfermant une action. Ce modèle actantiel repose sur la notion d'actant (force agissante) et non pas sur celle de personnage, bien qu'il y ait évidemment des convergences entre ces deux notions. Pruner résume son fonctionnement de la façon suivante :

“[...] un *sujet*, poussé par un *destinateur* qui l'incite à agir, est orienté vers ce qui constitue l'*objet* de sa quête ou de son désir (entité ou personnage). Aidé par un *adjuvant* qui l'assiste dans la réalisation de son désir, il agit pour un *destinataire* qui est le bénéficiaire de l'action, et se heurte à un *opposant* qui contrarie son projet et l'empêche de se réaliser”. (PRUNER, 2010, p. 30)

Voici la manière dont s'organise visuellement le schéma actantiel à six cases :



En faisant remplir successivement aux quatre personnages centraux de la pièce la fonction de *sujet* dans ce système de forces, nous pouvons repérer plus aisément les relations des personnages entre eux, d'un côté, et entre ceux-ci et les éléments qui conditionnent leurs actions, de l'autre.

Avant de commencer notre analyse de *Turcaret*, présentons-en le résumé : l'action de notre pièce se passe à Paris, dans le domicile d'une baronne veuve et sans moyens qui fait

⁸⁹ Voir REUTER (1991), RYNGAERT (1991) et UBERSFELD (1996).

l'objet de l'affection et de la prodigalité de M. Turcaret, dont les cadeaux faits à cette coquette paient les dettes de jeu d'un jeune chevalier. L'intrigue s'organise autour des projets communs de ruiner le financier, sauf que la Baronne, aveuglée par l'amour, est aussi la dupe du Chevalier. Le double jeu des maîtres gagne l'appui des valets : Frontin, le finaud qui sert le Chevalier, sera mis au service de Turcaret par l'entremise de la Baronne. Lisette, qui agit de connivence avec Frontin et son maître, remplacera l'importune Marine auprès de la Baronne. Les choses commencent à mal tourner lorsque Mme Jacob, sœur du financier et revendeuse à la toilette, accourue par hasard chez la Baronne, laisse échapper que son frère, censé être veuf, cache Mme Turcaret en province. Les scènes finales précipitent la ruine de Turcaret. Arrivé sur place pour un dîner, il doit essuyer les remontrances de sa femme, qui s'était insinuée dans la société de la Baronne en qualité de comtesse aisée à laquelle le Chevalier et son ami, le Marquis, font la cour, chacun de son côté. Le dénouement de l'intrigue est amené par une intervention d'agents extérieurs pourtant vraisemblable⁹⁰: Frontin rapporte que M. Turcaret, qui venait de s'absenter pour résoudre une affaire d'importance, est aux mains de ses créanciers pour complicité dans une banqueroute frauduleuse. Le valet fait accroire aux convives qu'il aurait été fouillé par les associés du financier, lesquels se seraient saisis d'un billet que la Baronne avait confié au Chevalier. Du coup, la Baronne rompt avec celui-ci, qu'elle découvre n'être qu'un profiteur. Finalement, Frontin révèle à Lisette qu'il a conservé en sa possession le billet en question, de même que l'argent destiné par M. Turcaret à l'achat d'un carrosse pour la Baronne. Le rideau tombe sur la promesse de mariage entre nos deux domestiques.

Pour développer notre description de *Turcaret*, passons maintenant à l'analyse de cette pièce à partir des composantes dramatiques suivantes : l'action, l'espace, le temps, et les personnages.

2.2.1 L'action

Pour ce qui est de la mise en intrigue dans *Turcaret*, nous pouvons, dans un premier temps, essayer d'en dégager trois moments clés : l'exposition, le nœud et le dénouement. À la première scène du premier acte, nous avons la scène habituelle entre la maîtresse et sa femme

⁹⁰ La banqueroute d'un caissier cautionné par Turcaret, aussi bien que les procédures engagées contre lui, est mentionnée par M. Raflé à la scène 7 de l'acte III.

de chambre. Nous y apprenons que la Baronne a le dessein d'épouser M. Turcaret, riche financier qui la comble de bienfaits. Marine, sa femme de chambre, lui reproche alors d'être éprise d'un chevalier dissolu qui lui soutire de l'argent avec le concours de Frontin, son valet. Voilà en quelques mots ce qui constitue, en gros, l'exposition de la pièce. Le dialogue de la première scène met le spectateur/lecteur au courant de ce qu'il doit savoir pour suivre l'histoire représentée sur scène. La suite du premier acte peut être pourtant envisagée comme une extension de l'exposition dans la mesure où l'on nous y fournit des informations capitales pour la compréhension des personnages et des étapes ultérieures de l'intrigue. Si la fin de la première scène de la pièce nous montre la Baronne persuadée de la mauvaise foi du Chevalier et déterminée à rompre avec lui, la scène 2 vient révéler la faiblesse et l'inconstance de cette femme, puisqu'elle finit par s'attendrir en écoutant le rapport que fait Frontin des mésaventures de son maître au jeu. En même temps, le caractère rusé de Frontin y est réaffirmé. M. Turcaret, pour sa part, apparaît comme un bourgeois ridicule aux aspirations poétiques dont la largesse fait la joie de tout un chacun. En se rendant tour à tour au domicile de la Baronne, M. Turcaret, le Chevalier et leurs valets respectifs nous permettent de tracer un parallèle entre les deux prétendants de la Baronne, ce que rendent évident ces paroles que la Baronne échange avec sa femme de chambre :

“LA BARONNE - J'en [de M. Turcaret] fais assez ce que je veux, comme tu vois.

MARINE - Oui : mais par malheur je vois arriver ici des gens [le Chevalier et Frontin] qui vengent bien Monsieur Turcaret.” (acte I, scène 6)

C'est cette situation comique, présentée dès la première scène, que l'on voit illustrée tout au long du premier acte. Si ce jeu paraît susceptible de se reproduire *ad nauseam*, il trouvera ses limites dans l'introduction même de quelques éléments dans cet acte initial : le portrait de la prétendue rivale de la Baronne que Frontin présente à celle-ci ; le diamant et le billet au porteur de dix mille écus que M. Turcaret avait donnés à la Baronne; le départ de Marine et l'idée de mettre Frontin au service de M. Turcaret. Tous ces éléments vont préparer le nœud de l'intrigue. Même si la situation initiale est confortable pour ceux qui en profitent, on songe à la pousser à la limite :

“LE CHEVALIER - Oh non. Si jamais je me brouille [avec la Baronne], ce ne sera qu'après la ruine totale de Monsieur Turcaret.” (acte I, scène 9)

En plus du fait qu'elles démontrent que cette situation est une intrigue en puissance, car on accepte qu'elle ne se prolonge pas de manière indéfinie, ces paroles du Chevalier ont

un ton prémonitoire, sauf que la pièce n'aura pas la fin escomptée par lui du point de vue des profits qu'il compte en tirer. La prise en considération de toutes ces potentialités n'élimine pourtant pas la fonction d'exposition de l'intégralité du premier acte. Tant il est vrai que le monologue de Frontin qui clôture l'acte initial de notre pièce semble résumer les informations présentées dès la première scène de la pièce et développée dans les scènes suivantes :

“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.” (acte I, scène 10)

Le nœud de l'intrigue intervient à la scène 10 de l'acte IV, lorsque la sœur de M. Turcaret, revendeuse à la toilette, vient révéler que son frère cache sa femme en province. Cette information est un obstacle au projet d'union conjugale avantageuse que nourrit la Baronne :

“Quoique je ne l’aime pas, puis-je perdre sans chagrin l’espérance de l’épouser ? Le scélérat ! il a une femme ; il faut que je rompe avec lui.” (acte IV, scène 11)

Du coup, le projet du Chevalier et des valets de ruiner le financier indirectement, par l'intermédiaire de la Baronne, semble arriver à son terme avec la probable rupture entre celle-ci et leur “vache à lait”. On voit par là que tout est centré sur la figure du bourgeois qui assure le bon train de cette société corrompue. C'est le lien douteux qui se tisse entre la Baronne et Turcaret qui fonde l'espoir de tous les personnages.

Le Chevalier, conformément à son caractère badin, songeait, dès l'acte II, à faire couronner l'exploitation du traitant par un festin donné aux dépens de celui-ci. Pourtant, lorsque tous les personnages se rendent sur scène au dernier acte pour cet événement, des reconnaissances fâcheuses se produisent, ce qui ne fait que précipiter la fin de la liaison illégitime entre la Baronne et M. Turcaret : lors du dîner, ce dernier est confronté à sa femme, qui se faisait passer pour une comtesse. La péripétie qui entraîne le dénouement de l'action ne permet pas que M. Turcaret renoue avec la Baronne ou, du fait d'un attendrissement familial, avec sa femme, ni ne rétablit les conditions qui rendaient possible que l'on tire profit du personnage éponyme de la pièce. Ce dernier est arrêté par ses créanciers pour son implication dans une banqueroute frauduleuse. Ce retournement a des incidences non seulement sur le sort du financier, mais sur celui de tous les personnages, ce qui démontre à quel point l'argent, incarné par Turcaret, influe sur cette société. Cela est d'autant plus vrai que le dénouement dépend de facteurs extérieurs à l'action. Une fois que Turcaret est ruiné, la source est tarie. Le

Chevalier aurait pu garder le fruit des dernières bontés du traitant envers la Baronne, mais Frontin s'empresse d'en faire son butin en jouant un dernier tour à tout le monde: il prétexte avoir été fouillé par les créanciers de son nouveau maître afin de justifier la perte de la somme destinée à l'achat d'un carrosse pour la Baronne et du billet au porteur que le Chevalier lui avait confié. La seule mention de ce billet par Frontin éclaire la Baronne sur la mystification dont elle faisait l'objet, ce qui finit par la brouiller avec le Chevalier.

Vu qu'il ne reste à la sœur et à la femme de M. Turcaret que de s'affliger de sa situation, Frontin et Lisette sont les seuls à bénéficier du revirement qui apporte le dénouement de l'action. M. Turcaret, ancien valet, est en quelque sorte remplacé par des personnages de sa même condition initiale. Les paroles de Frontin à ce sujet ne laissent planer aucun doute: "Voilà le règne de Monsieur Turcaret fini ; le mien va commencer" (acte V, scène 14). La manière dont se termine la pièce suggère une structure dramatique circulaire, puisqu'elle paraît parcourir toute l'histoire d'ascension et de déclin d'un bourgeois afin de recommencer avec un nouveau personnage.

2.2.2 L'espace

Une didascalie limite spatialement la pièce: "La scène est à Paris, chez la Baronne". Dans cet espace privé et social à la fois, on voit, côte à côte, des personnages relevant de la petite noblesse urbaine et désargentée, de la bourgeoisie financière et de la domesticité. Les intérêts particuliers qui dictent les relations entre ces personnages justifient le choix du lieu scénique dans la mesure où l'affluence de ceux-ci apparaît comme motivée. Le brassage social ayant lieu dans le salon de la Baronne engendre un comique qui tire sa force non seulement des situations, mais aussi de l'allusion à la réalité du début du XVIIIe siècle. Pour mieux cerner notre objet d'étude, nous nous penchons sur ce que la théoricienne Anne Ubersfeld a nommé *espace dramatique*, défini par elle comme une abstraction comprenant "non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène" (UBERSFELD, 1996, p. 45).

Commençons par la description de l'espace *raconté* ou *inféré*. Tout ce qui se passe hors scène élargit la géographie dramatique de la pièce ou, si l'on veut se borner à la terminologie du récit, l'espace diégétique. Lorsque Marine dit à sa maîtresse que la femme

dans le portrait montré par Frontin à la scène 2 de l'acte premier est "ce colosse de provinciale que nous vîmes au bal⁹¹ il y a trois jours"⁹², elle fait une référence expresse à un espace fréquenté par la petite noblesse urbaine de la pièce. La même chose vaut pour les mots de Frontin à propos de cette femme : "Nous rencontrâmes l'autre jour cette comtesse dans un lansquenet⁹³" (acte I, scène 2). Le jeu est d'ailleurs la cause de la perte d'argent rapportée dans le billet adressé à la Baronne par le Chevalier⁹⁴. Ces deux personnages et la prétendue comtesse occupent les espaces ludiques de la noblesse, laquelle a besoin de moyens pour financer son train de vie, d'où son association avec la bourgeoisie. Pour sa part, Turcaret, dès sa première apparition sur scène, nous apprend qu'il va à une des "assemblées" des traitants. Le hors-scène semble peuplé selon l'état de chaque personnage.

Contraint de se procurer de l'argent, le Chevalier est sommé d'aller récupérer la bague de la Baronne chez le prêteur sur gage auquel il l'avait confiée afin de solder ses dettes de jeu. L'espace des finances et celui des amusements se croisent. Le salon de la Baronne représente ce carrefour vers où convergent les transactions financières et les repas qui scellent le commerce entre noblesse et bourgeoisie. La dynamique des espaces marque également la caractérisation des domestiques. Les agissements de Frontin trahissent déjà le raisonnement bourgeois qui fera sa fortune :

"Je ne manque pas d'occupation, Dieu merci : il faut que j'aïlle 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." (acte II, scène 10)

Lisette, pour sa part, a préféré quitter sa condition initiale. Au lieu de continuer à mener une vie retirée et ennuyeuse en servant "un mari et une femme qui s'aiment", elle opte pour la maison de la Baronne. Selon la femme de chambre, elle-même, "il faut que l'air qu'on respire dans une maison fréquentée par un financier, soit contraire à la modestie" (acte III, scène 11).

Marine et Flamand en sont éloignés. Ce dernier est envoyé à Falaise, en Basse-Normandie, pour occuper la place à laquelle M. Turcaret aurait débuté, sauf qu'il n'a pas

⁹¹ Souligné par nous.

⁹² *Turcaret*, acte I scène 3.

⁹³ Lieu où l'on joue le jeu de cartes de même nom.

⁹⁴ À la toute première scène de la pièce, Marine dit du Chevalier qu'il "fait ses caravanes dans les lansquenets".

l'esprit rusé de son ancien maître. Celui-ci prodigue, en effet, des “directions”⁹⁵ en province : “C’est ma manière d’écarter les incommodes. Ah combien de cousins, d’oncles, et de maris j’ai fait directeurs en ma vie ! J’en ai envoyé jusqu’en Canada” (*Turcaret*, acte II, scène 3). L’opposition entre Paris et la province s’avère centrale pour la compréhension de l’espace dramatique. La capitale française émane le luxe et le plaisir tant recherchés, tandis que la province est ressentie soit comme un exil soit comme un purgatoire précédant obligatoirement le salut. Si Flamand compte pouvoir un jour monter à Paris, Mme Turcaret est maintenue en province, moyennant une pension, pour ne pas troubler les aventures de son mari. Celui-ci, ayant fait ce parcours spatialement et socialement défini, peut désormais influencer sur le sort des autres personnages. Telle est la prérogative du bourgeois dans une société où l’argent fait la loi.

Aucune mention des lieux du pouvoir politique n’est faite dans *Turcaret*. En revanche, on y parle de la rue Quincampoix, célèbre pour ses activités commerciales et financières. Selon la logique de la pièce, l’argent seul peut mettre en relation la bourgeoisie aisée et la noblesse urbaine dépossédée. La fréquentation par celle-là des divertissements nobles est le prix que celle-ci doit payer pour financer son mode de vie. Les plaisirs mondains, domaine dans lequel excelle la noblesse, ont leurs propres lieux dans l’espace dramatique de *Turcaret*. On y fait allusion non seulement aux bals et aux salons de jeux, mais également au marché du luxe. Fite et La Morlière, deux restaurateurs de l’époque, sont mentionnés dans la pièce. Lorsque M. Turcaret veut remplacer la glace et les porcelaines cassées de la Baronne, il fait savoir à celle-ci qu’il en achètera de nouvelles chez Dautel. Même si le financier exerce son esprit pratique à outrance (“tout ce que j’ai cassé ne valait pas plus de trois cents pistoles”⁹⁶), il est capable de juger du prestige découlant des marchands et des marchandises à la mode. Il dit même à la Baronne qu’il trouvait ses porcelaines “assez communes”. Son projet de se faire bâtir un hôtel⁹⁷ à Paris illustre bien son désir de s’anoblir par le goût et par le faste, de même que celui de faire inviter le poète Gloutonneau au dîner offert par le Chevalier⁹⁸. Les objets ne sont pas convoités pour leur utilité ou pour leur valeur marchande, ils sont fétichisés par cette société ostentatoire qui s’accommode de la promiscuité de classes et où triomphe

⁹⁵ Postes dans les finances.

⁹⁶ (*Turcaret*, acte II, scène 4)

⁹⁷ À comprendre dans le sens de grande maison urbaine dénotant la qualité ou la richesse de son propriétaire.

⁹⁸ “je ne saurais manger si je n’ai quelque bel esprit à ma table”. Acte II. p. 128.

l'individualisme par-dessus tout clivage social⁹⁹. C'est, avant tout, le culte de la supercherie à qui mieux mieux qui régit ce groupe d'individus jouant avec leurs contraintes sociales.

Le lieu scénique, comme nous l'avons déjà dit, représente un salon de l'hôtel de la Baronne. Puisqu'on s'aperçoit, dès la première scène de *Turcaret*, de la nature des liens qui se tissent entre celle-ci et le protagoniste éponyme, l'agencement même de l'espace où se déroulent les actions dépend pour ainsi dire du financier. C'est ce que nous montre, du reste, cette réplique de Marine à sa maîtresse : "Il ne vous restait plus que vos meubles, que vous auriez été obligée de vendre, si la fortune propice ne vous eût fait faire la précieuse conquête de Monsieur Turcaret le traitant" (acte I, scène 1). Il paraît y avoir un pacte entre la bourgeoisie et la petite noblesse permettant à cette dernière de sauver les apparences. Il s'établit de la sorte un fin jeu destiné à masquer les intentions premières de part et d'autre. Le salon où la Baronne reçoit ses visiteurs s'oppose aux pièces réservées à l'intimité. C'est dans son cabinet, par exemple, que sa première femme de chambre garde le billet au porteur dont son soupirant bourgeois lui fait cadeau. La Baronne, elle-même, rapporte ce billet pour le donner au chevalier, resté sur scène avec Frontin. C'est Turcaret qui viendra rompre la barrière entre public et privé en envahissant la chambre de la Baronne pour se venger sur ses porcelaines et sa glace. Sa condition d'entreteneur lui accorde comme un laissez-passer. La liberté de se déplacer librement à travers ces frontières lui permet de mettre au jour l'intimité de la Baronne. Turcaret l'avertit en effet : "Je ne crains pas le scandale" (acte II, scène 2). Puisque noblesse oblige, c'est à elle à employer tout son art pour le radoucir.

L'hôtel nobiliaire de la Baronne, notamment son salon, devient aussi le lieu des affaires bourgeoises. La situation la plus remarquable à ce sujet est la réunion entre M. Turcaret et son commis, M. Rafle. Le financier dispose de la demeure de son amoureuse en grand souverain. Il dit même à son commis qu'il en est le maître. La Baronne, de son côté, n'a plus scrupule à reconnaître la liberté qu'il y trouve. Il est libre de s'y livrer à toutes sortes d'escroqueries : "Hé non, non : faites-le [Rafle] monter, Flamand. Monsieur, vous lui parlerez dans cette salle ; n'êtes-vous pas ici chez vous?" (acte III, scène 6). Si Turcaret cherche à faire la part entre affaires et plaisir¹⁰⁰, rangeant son lien avec la Baronne au second terme du binôme et croyant avoir l'exclusivité du premier, il ignore toute la multitude d'intérêts qui

⁹⁹ Voir le chapitre "Les Noblesses de l'agrément" dans MARRAUD, 2000.

¹⁰⁰ Turcaret reproche à Rafle d'être allé le chercher chez la Baronne: "Ne savez-vous pas bien que quand on vient chez les dames ce n'est pas pour y entendre parler d'affaires" (*Turcaret*, acte III, scène 7).

occupent la scène à son insu sous forme de tête-à-tête furtifs. Somme toute, c'est comme si le traitant, à lui seul, animait la scène et l'intrigue. Une fois la présence physique de M. Turcaret sur la scène devenue impossible, le salon de la Baronne se vide de son atmosphère pécuniaire. Nous rappelons que, au dire de Lisette, "Il faut que l'air qu'on respire dans une maison fréquentée par un financier, soit contraire à la modestie" (acte III, scène 11).

2.2.3 *Le temps*

En ce qui concerne les temporalités de la pièce, on peut dire qu'il paraît y avoir convergence entre le moment historique de son écriture (et de sa première représentation/réception) et celui de l'histoire qu'elle présente. Cependant, notre analyse se concentre pour l'instant sur le temps de la fiction, en distinguant le temps de l'histoire de celui de la représentation¹⁰¹. Celui-ci ne dépasse pas d'ailleurs les limites imposées par la doctrine classique: la représentation montre sur scène des événements allant du matin jusqu'au soir du même jour. Au dialogue entre Marine et la Baronne qui ouvre la pièce se succède l'arrivée de Frontin qui annonce la mission que lui a confiée son maître : "Mais ce matin, à son réveil, il a senti renaître ses chagrins [...] Il m'a fait partir sur-le-champ pour venir ici, et il n'attend que mon retour pour disposer de son sort" (acte I, scène 2). La résolution de l'intrigue à l'acte V intervient lors du souper offert par le Chevalier, lequel, après le rapport de l'arrestation du financier par Frontin, est invité par le Marquis à "aller souper chez le traiteur, et passer la nuit à boire" (acte V, scène 14). La durée des événements fictionnels présentés sur scène excédant la durée du spectacle, il importe donc de combler les trous temporels et événementiels des entractes afin de reconstituer toute l'action représentée.

Il y a au moins trois événements, ou mouvements, prospectifs qui peuvent aider à inférer le temps qui découle entre la fin de l'acte premier et le début du second acte : M. Turcaret quitte la scène pour se rendre à une assemblée de traitants (scène 5) ; Marine part en faisant connaître à sa maitresse son intention de révéler à M. Turcaret la supercherie dont il fait l'objet (scène 7) ; la Baronne demande à Frontin et au Chevalier d'aller récupérer, moyennant le billet au porteur donné par le financier, la bague qu'elle croyait avoir été déposée en gage (scène 10). Dès la première scène du second acte, on voit Frontin rapporter la

¹⁰¹ À ne pas confondre avec la durée du spectacle, bien que le terme de *représentation* recouvre également cette acception.

baguette de la Baronne. Il se vante même de ne pas avoir “perdu de temps”. Elle lui demande alors de trouver une femme de chambre pour remplacer Marine, ce qu’il fera sur-le-champ. Après un court monologue de la Baronne et sa longue altercation avec Turcaret (scène 3), le valet revient sur scène pour annoncer que la remplaçante de Marine arrivera sous peu, ce qui se produira effectivement à la scène 7. On voit par là que Frontin s’évertue à remplir promptement toutes ses tâches (scène 4). Passé au service de M. Turcaret, il déclare devoir s’acquitter d’une dernière obligation envers son ancien maître : commander le souper que ce dernier offrira au traitant le soir même. Turcaret part aussi acheter des porcelaines pour remplacer celles cassées à l’occasion de son démêlé déjà mentionné avec la Baronne.

Frontin, dernier à sortir de scène à l’acte II, informe la Baronne, à la première scène de l’acte III, qu’il a déjà commandé le souper et part tout de suite mettre le Chevalier au courant des préparatifs pour cette occasion. À la scène 3, c’est au tour de Turcaret à s’acquitter envers la Baronne: “je viens, Madame, de vous acheter pour dix mille francs de glaces, de porcelaines et de bureaux”. Après avoir participé à huit scènes (sur les douze de l’acte III), le financier doit s’absenter pour cause d’affaires: “Tu [Frontin] diras de ma part à Madame la Baronne qu’une affaire qui sera bientôt terminée m’appelle au logis” (acte III, scène 10). Il avait déjà déclaré à M. Rafle, lorsque que celui-ci lui avait proposé l’affaire qui motivera son départ, qu’il serait “au logis dans un quart d’heure” (acte III, scène 7). Avant de partir, il ordonne à son nouveau valet d’aller commander un “équipage” pour la Baronne — idée que celui-ci lui a pourtant inspirée.

À la première scène de l’acte IV, Frontin rend compte au Chevalier de la raison pour laquelle il n’a pas encore touché l’argent du billet au porteur, bien qu’il soit retourné chez l’agent de change de sa connaissance : ce dernier “n’était pas en fonds”. Même si le Chevalier lui avait confié cette tâche à la fin de l’acte II, il n’y en a pas mention tout au long de l’acte III. La première visite à l’agent n’est, d’ailleurs, rapportée qu’implicitement à cette première scène de l’acte IV par le Chevalier : “ne m’avais-tu pas dit que tu retournerais chez ton agent de change ? [...] est-ce que tu ne l’aurais pas encore trouvé au logis ?”. Nous pouvons supposer que ces deux visites se font, respectivement, pendant l’entracte précédant l’acte III¹⁰² et pendant la longue absence¹⁰³ de Frontin à l’acte III (ou bien à l’entracte qui le suit). À

¹⁰² Frontin dit à la Baronne, à la première scène de l’acte III, que le Chevalier l’attend.

¹⁰³ C’est au cours de cette longue absence que Frontin a dû avertir le Chevalier qu’il n’a pas pu trouver l’agent de change chez lui.

l'acte IV, le valet part, dès la première scène, mettre au point ses manœuvres destinées à soutirer de l'argent à M. Turcaret. Il ne revient qu'à la scène 7 de ce même acte avec M. Furet et repart peu après avec celui-ci et M. Turcaret, qui s'empressera de payer la somme d'un faux "acte solidaire" par lequel la Baronne se reconnaîtrait codébitrice de son défunt mari. Tout comme le Marquis, parti prendre sa comtesse pour l'amener au souper (scène 2), et le Chevalier, qui a pris congé de M. Turcaret pour s'occuper des apprêts du repas (scène 5), celui-ci et Frontin ne réapparaîtront sur scène qu'au dernier acte. À la scène 8 de l'acte V, Mme Jacob rapporte à la Baronne les garnitures promises à la scène 10 de l'acte précédent. Tous ces personnages disposent du laps de temps allant de leur départ à l'acte IV à leur retour sur scène au dernier acte, en passant par l'entracte, pour accomplir les actions annoncées.

Le souper de l'acte V, qui se tient le soir du même jour¹⁰⁴, est le moment où toutes les actions entamées auparavant confluent sur scène pour produire une séquence de reconnaissances et étayer le dénouement annoncé par Frontin (l'arrestation de Turcaret).

Le domaine temporel de la pièce s'élargit considérablement lorsque l'on prend également en considération les événements rapportés ou inférés. Ceux-ci se stratifient de la manière suivante: ceux évoquant un passé plus reculé, ceux expliquant le statu quo et ceux en lien direct avec ce qui se passe sur scène. Ces strates ne sont pourtant pas incommunicables dans la mesure où tous les événements connus semblent expliquer les motivations des personnages sur scène et déterminer l'intrigue de la pièce à quelque degré que ce soit.

Le fait que M. et Mme Turcaret vivent séparés depuis dix ans représente non seulement une allusion à un passé relativement lointain, mais aussi une explication du fait que le financier puisse faire librement la cour à la Baronne. De toute façon, il s'agit d'un événement antérieur aux relations entre les personnages telles qu'elles sont présentées au lever de rideau. Turcaret a déjà eu l'occasion de s'amouracher d'autres femmes, comme en témoigne cette réplique de sa sœur à la Baronne : "il a toujours quelque demoiselle qui le plume" (acte IV, scène 10)¹⁰⁵. Plus récent est le veuvage de la Baronne, laquelle aurait perdu son mari l'année précédente en Flandres (1708) dans le cadre de la guerre de Succession

¹⁰⁴ Le Chevalier: « Et ce matin même elle [Mme Turcaret] a eu la bonté de m'envoyer son portrait. » (scène 7, acte V)

¹⁰⁵ Cette réplique de Flamand adressée à la Baronne souligne de même le parallélisme de la situation actuelle du traitant avec celles de son passé: "Le commis que l'on révoque aujourd'hui pour me mettre à sa place, a eu cet emploi-là par le moyen d'une certaine dame que Monsieur Turcaret et qu'il n'aime plus." (acte V, scène 3)

d'Espagne¹⁰⁶. C'est précisément cet événement qui la libère pour faire la connaissance de M. Turcaret et du Chevalier. De la même façon, l'interruption de la pension de Mme Turcaret depuis quinze mois aura pour effet de l'amener à Paris : "elle m'a fait prier ce matin de ne vous en dire rien, et de vous faire souvenir seulement qu'il lui est dû quinze mois de la pension de quatre mille livres que vous lui donnez pour la tenir en province"¹⁰⁷ (acte III, scène 7). La fâcheuse rencontre entre M. Turcaret et le Marquis nous apprend que celui-ci a dû recourir aux services d'usurier du premier à la même époque où Mme Turcaret cessait de toucher sa pension. En fait, leur "petit commerce d'amitié" date de l'enfance du Marquis, moment où Turcaret serait laquais de son grand-père, information que le traitant ne démentira d'ailleurs qu'en l'absence du Marquis : "Je n'ai jamais été que son homme d'affaires" (acte III, scène 5). D'une part, cette reconnaissance informe le public du train de vie actuel du Marquis et des pratiques professionnelles de Turcaret, d'autre part, elle dévoile la basse extraction du traitant. C'est ce jeu entre le passé récent et le passé reculé qui met en valeur son ascension sociale. Reste que la reconnaissance en question, première de la pièce, à ses propres effets du point de vue de sa place dans l'intrigue.

En ce qui concerne les événements passés qui auront des répercussions sur scène, nous évoquons volontiers ceux concernant la figure de Mme Turcaret. La première mention de ce personnage apparaît dans la lettre du Chevalier à la Baronne : "Je viens de recevoir le portrait d'une comtesse, je vous l'envoie et vous le sacrifie" (acte I, scène 2). Et Frontin d'ajouter : "Nous rencontrâmes l'autre jour cette comtesse dans un lansquenet" (acte I, scène 2). Au dernier acte (scène 7), le Chevalier sera plus précis sur la durée de leur relation : "Il y a huit jours que je suis en liaison avec elle". La fausse comtesse semble en effet avoir le don de l'ubiquité : "Ah ! justement c'est ce colosse de provinciale que nous vîmes au bal il y a trois jours" (acte I, scène 3). Quant au Marquis, c'est probablement à la même occasion qu'il l'a rencontrée, car il révèle au Chevalier avoir fait sa connaissance au bal "trois ou quatre jours" avant. M. Rafle, de son côté, avertit Turcaret que sa femme est à Paris : "Je la rencontrai hier dans un fiacre, avec une manière de jeune seigneur, dont le visage ne m'est pas tout à fait inconnu, et que je viens de trouver dans cette rue-ci en arrivant" (acte III, scène 7). Ce "jeune seigneur" désigne très probablement le Marquis qui vient de quitter la scène. Peu à peu, le

¹⁰⁶ Voir la réplique de Marine à la première scène de la pièce.

¹⁰⁷ Cette réplique de M. Rafle à Turcaret fait songer également à l'allusion postérieure (acte IV, scène 10) de Mme Jacob à un certain "dérangement" dans les affaires de son frère.

public commence à se douter que ces femmes dont les actes ne sont que rapportés sont en réalité la même personne. Le cercle se referme au fur et à mesure que sa présence sur le plateau devient imminente.

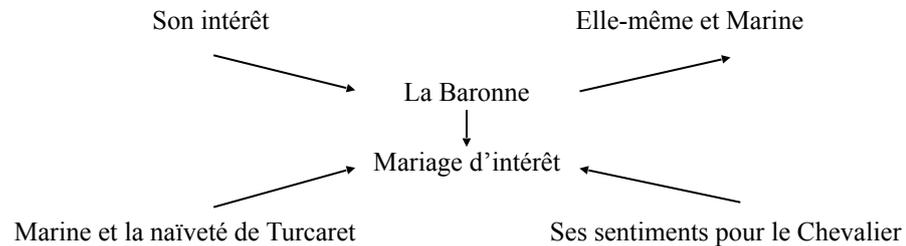
D'autres événements de ce type ont pour fonction de dresser l'exposition de l'intrigue. Marine ouvre la pièce par cette question : "Encore hier deux cents pistoles ?". Il s'agit d'un reproche adressé à sa maîtresse et laissant percer son indignation contre la situation dans laquelle elles semblent stagner, à savoir l'extorsion par le Chevalier de l'argent que M. Turcaret donne à la Baronne¹⁰⁸. À la scène suivante, le faux récit que le Chevalier fait dans la lettre apportée par son valet donne une idée des procédés qu'il adopte : "J'ai perdu cette nuit tout mon argent, et Frontin vous dira le reste" (acte I, scène 2). Le rapport du domestique se limite aux efforts prétendument déployés pour ramener son maître à la vie et à la décision prise par celui-ci de s'en remettre à sa bien-aimée pour ce qui est de sa vie. Inutile de dire que le stratagème aboutit. Du coup, la Baronne se dessaisit de la bague que M. Turcaret, "en badinant", lui avait mise "l'autre jour au doigt" (acte II, scène 3). C'est à titre d'exposition également que Lesage fait mentionner par Baronne le moment où le traitant lui a donné ce diamant, car il en dit long sur la situation dramatique circulaire en place dès le départ. À noter que la cession de la bague à Frontin, outre qu'elle met en relief cette circularité par laquelle se caractérise l'intrigue, va déclencher aussi une série d'événements se soldant par la rupture entre la Baronne et le Chevalier. D'une manière générale, malgré une certaine stabilité initiale des relations, les jours immédiatement antérieurs au lever du rideau connaissent des événements capables de précipiter l'action dramatique.

2.2.4 Les personnages

Pour approfondir l'étude de l'action dramatique, nous pouvons entreprendre le dévoilement du schéma actantiel sous-jacent aux actions des personnages les plus importants de la pièce. Afin d'établir les forces qui motivent les personnages dans *Turcaret*, nous mettons Turcaret, La Baronne, le Chevalier et Frontin à la case du sujet (S), qui est relié à l'objet (O) par l'axe du désir. Nous pouvons débiter cette analyse par les personnages représentant la noblesse. Dans les limites de la pièce, ils ne sont ni la source ni les destinataires finaux de

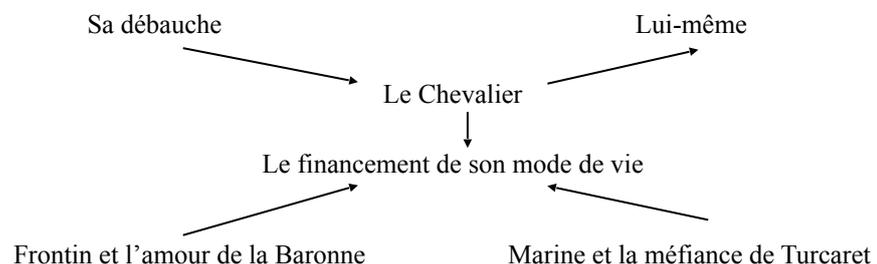
¹⁰⁸ Cette situation est décrite par Marine dans une longue réplique où prédomine le présent de l'indicatif.

l'argent qui y coule à grands flots. Cela transparait dans le schéma actantiel ayant ces personnages pour sujet. Voyons le cas de la Baronne:



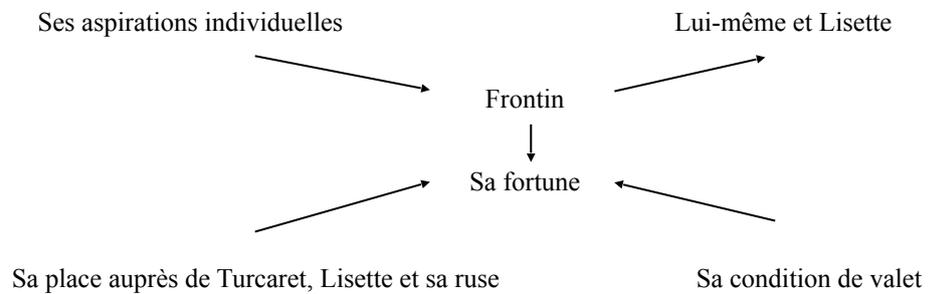
Il est également possible d'inverser le schéma actantiel de ce personnage en mettant "ses sentiments pour le chevalier" à la case du destinataire (D1), ce qui provoque la migration du destinataire original (son intérêt) vers la case de l'opposant (Op) et érige l'amour du Chevalier en objet (O). Cette dualité qu'illustrent les deux schémas potentiels de la Baronne témoignent notamment de son irrésolution quant à l'objet de sa quête. C'est cette particularité de la Baronne qui permet au Chevalier de la mener par le bout du nez : elle écarte Marine et met la naïveté de Turcaret (ses adjuvants) au profit de celui qui la manœuvre. En éliminant ses adjuvants, ou en subvertissant leur rôle, elle voit l'échec de sa double quête personnelle, d'où la stérilité de ses efforts. Les vraies intentions du Chevalier finissent par se dévoiler. Le mariage avec M. Turcaret s'avère également impossible à la fin. Son incapacité à tenir la route tracée par Marine la prive même de la possibilité de conserver les cadeaux que lui faisait son faux prétendant.

Pour ce qui est des forces qui dictent l'action du Chevalier, nous pouvons dégager le schéma suivant:



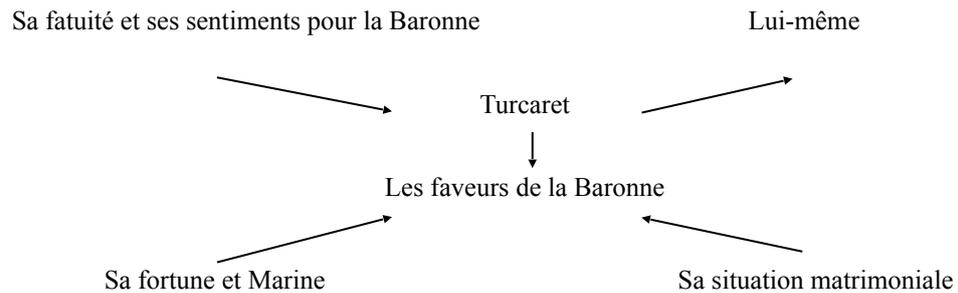
Nous y remarquons la même stérilité qui caractérise la situation de la Baronne. Elle n'est pourtant pas le fait d'une indécision, mais de la vacuité du mouvement que fait le Chevalier vers son objet. Ce personnage a pour seul but d'assouvir ses instincts libertins. À cet effet, il arrive à éloigner Marine et à gagner la confiance de M. Turcaret. Les obstacles à son désir ayant été éliminés, il donne libre cours à sa fantaisie en préparant le dîner chez la

Baronne. Ces soins l'empêchent de prendre garde au danger que représente Frontin à l'accomplissement de ses desseins. Celui-ci, qui comptait parmi les adjuvants du Chevalier, agira dans son propre intérêt dès qu'il en aura l'occasion:



Plus qu'une aubaine, les gains obtenus par Frontin sont le fruit d'un plan soigneusement ourdi. Il saute aux yeux son habilité à saisir toute occasion de ranger des forces au nombre de ses adjuvants. Pour sa position sociale inférieure, il doit employer des moyens créés par d'autres actants afin de faire avancer son projet. Sa proximité avec Turcaret, aussi bien que la possibilité de choisir la femme de chambre qui succédera à Marine, constituera son principal atout. Par là, il concilie ses intérêts financiers avec ses aspirations amoureuses. Sa société avec Lisette a des fondements autres que le seul amour, elle est étayée par l'intérêt économique commun. Frontin s'adresse à Lisette en ces termes : "Voilà toujours soixante pistoles que nous pouvons garder : je les gagnerai bien sur l'équipage ; serre-les ; ce sont les premiers fondements de notre communauté" (acte III, scène 11). La soumission de l'amour à l'argent apparaît comme condition de la réussite matérielle. En même temps, l'espoir de se marier, outre qu'il sert à rendre les partenaires plus diligents dans sa quête, justifie tous les efforts faits pour s'enrichir. Ainsi, écarte-t-on la possibilité d'une activité aussi stérile que celle des nobles de la pièce.

Nous arrivons enfin à Turcaret. Nous sommes inclinés à croire que sa véritable ruine (arrestation), dont les causes sont extérieures à l'intrigue, découle des mêmes procédés malhonnêtes par lesquels il a établi sa fortune. Lors même que l'on attribue sa perte à ce système véreux qui finit par écraser ceux qu'il enrichit, un coup d'œil sur le schéma de ce personnage peut confirmer l'existence d'une logique sociale bourgeoise sous-jacente à l'intrigue de *Turcaret* :



Nous nous apercevons sans peine que M. Turcaret se livre à la même activité improductive que le Chevalier. Il dépense sans compter sa fortune au nom d'un caprice, à savoir la cour qu'il fait à la Baronne. Contrairement à Frontin, il se montre incapable de faire ses sentiments amoureux (ou érotiques) travailler à son profit. Selon sa sœur, Mme Jacob (scène 10, acte IV), "il jette tout par les fenêtres dès qu'il est amoureux." Et cela serait la cause d'un prétendu "dérangement dans ces affaires". Cette explication lie le sort du personnage éponyme de la pièce à son goût pour les femmes, ce qui vient assurer la cohérence de l'intrigue. S'il avait été tout simplement démasqué par sa sœur et par la présence de sa femme, il aurait certainement dû faire face à des conséquences fâcheuses, mais il aurait pu s'en sortir. Son arrestation toutefois représente un échec inéluctable. C'est le prix qu'il doit payer, sur l'autel social, pour avoir négligé ses affaires.

La compréhension du jeu d'intérêts qui s'installe dans *Turcaret* demande évidemment que nous dépassions la considération des aspects purement formels de cette pièce. En prenant les éléments suscités par notre analyse dramatologique, nous comptons faire ressortir maintenant les principaux termes du dialogue entre la société et le discours dramatique conçu par Lesage dans le cadre de l'esthétisation de l'image du bourgeois au début du XVIIIe siècle en France.

2.3 LES ASPECTS SOCIAUX ET ESTHÉTIQUES DU PERSONNAGE DE TURCARET

2.3.1 *Les Gens de finances*

Le passage du Grand Siècle à celui des Lumières se fait sans solution de continuité immédiate : dans les quinze dernières années de son règne, nous l'avons vu, Louis XIV continue à réprimer les dissidents à l'intérieur et à dilapider les finances publiques pour faire

la guerre à ses voisins. Enfoncé dans la guerre de Succession d'Espagne, le roi doit se lancer continuellement à la recherche de liquidité. Puisque la politique financière de l'État monarchique absolutiste consiste à déterminer ses recettes selon ses besoins au lieu de conformer ses dépenses à celles-là, les apports nécessaires pour financer ses activités en temps de troubles viennent surtout de la bourse des financiers, que ce soit moyennant des emprunts ou des avances faites au roi contre le droit de percevoir les impôts indirects ou de vendre des offices et rentes. Fermiers-généraux et traitants avancent une somme forfaitaire au trésor royal dans le but de recouvrer plus d'argent qu'ils n'ont déboursé, à la différence que les premiers constituent ensemble une compagnie à des fins fiscaux, alors que les seconds concluent un *traité* avec le roi pour la vente de rentes, d'offices et de nouveaux droits pour les officiers. Pour récupérer le capital investi, les financiers font gérer leurs affaires par des spécialistes chargés de traquer les contribuables ou les *clients* potentiels. Ce système financier subvient bien sûr aux besoins immédiats de l'État, mais entraîne à la longue un lourd endettement, d'où la nécessité récurrente de banqueroutes partielles ou l'installation de chambres de justice (tribunaux exceptionnels) en vue de réduire les profits des financiers au bénéfice du roi.

Le recours aux financiers s'inscrit peut-être dans le mouvement absolutiste de rationalisation de l'administration de l'État. En effet, d'après l'historien français Joël Félix, "los *traitants* desempeñaron un papel fundamental al crear una red financiera en un reino aquejado por dificultades de comunicación para acceder al ahorro de las provincias" (FÉLIX, 2015, s.p.). De ce point de vue, il y aurait une dépendance mutuelle entre l'État et les financiers :

"Le problème [du financement de l'État] ne se pose pas en terme de confiance d'un milieu financier séparé d'un État qui y trouve des bailleurs de fonds quand le besoin s'en fait sentir. [...] Le système réel est autre. Les financiers y participent directement, en sont un rouage qu'il faut intégrer d'emblée. Les mécanismes qui permettent l'existence du crédit et ceux qui assurent à l'État des revenus réguliers sont en étroite et directe connexion, même si elle est indirecte en apparence." (GUERY, 1986, p. 1070)

Pour avancer les énormes sommes requises par un État en crise économique permanente, les financiers ont très évidemment besoin de réserves de capital considérables. La prise en compte de cette exigence peut éclairer les zones obscures du système fisco-financier mis en place par le pouvoir royal sous l'absolutisme : "En fait les financiers sont très souvent des prête-noms. Ils avancent à l'État des sommes d'argent qui leur ont été avancées à

eux-mêmes. Ce sont des intermédiaires, qui permettent aux très grosses fortunes, qui dépassent les leurs, de s'investir dans les finances de l'État" (GUERY, 1986, p. 1071). On compte parmi les grands bailleurs de fonds du système toute une élite¹⁰⁹ courtisane composée d'importants personnages du royaume, lesquels profitent de la proximité du pouvoir, voire de la connivence royale, pour s'enrichir au dépens de l'État. Pris dans son propre piège, Louis XIV doit, au nom de la grandeur de son règne, non seulement se battre contre ses ennemis étrangers, mais aussi ménager sa vaste clientèle. Même si ce système de captation d'argent draine des réserves métalliques qui auraient pu financer des activités productives, il n'est pas étonnant que ses plus grands bénéficiaires cherchent à le perpétuer.

Dans un contexte de pression économique, se distancier de sa propre machine fiscale en détournant sur ses opérateurs toute l'hostilité des contribuables semble la meilleure stratégie que puisse adopter l'État pour ne pas devenir lui-même la cible des mécontentements populaires : "Parce que les financiers étaient les troupes du front d'un système de taxation accablant, ils pouvaient en incarner toutes les injustices" (LEON, 1999, p. 108). Malgré la complexité de ce phénomène, lié sans doute à de multiples causes, il se peut que ce soit au moins avec le consentement de l'État que prend corps le mouvement populaire de détraction des financiers¹¹⁰. Ce qui est sûr pourtant, c'est qu'au début du XVIII^e siècle — au moment même où paraissent de nombreux pamphlets¹¹¹ contre les gens de finances et que les manifestations contraires à l'activité de ce groupe commence à avoir l'air d'une campagne diffamatoire orchestrée — les conditions de vie sont particulièrement éprouvantes :

"L'hiver 1709 fut l'un des plus rigoureux de l'histoire : les paysans, qui se trouvaient déjà en difficulté à cause de la pénurie de bras envoyés sur les champs de bataille des Pays-Bas et du Milanais, mais aussi à cause d'une fiscalité très lourde, furent ruinés par les gelées. Le commerce et l'industrie s'interrompirent, et alors que les armées furent défaites à plusieurs reprises, la disette, la peste et la révolte se répandaient dans le royaume." (ADDOBBATI, 2014, pp. 40-41)

Selon le portrait tracé par l'opinion publique, les gens de finances sont des parvenus d'extraction populaire et sans éducation (on leur prête volontiers une condition initiale de

¹⁰⁹ Toujours selon Alain Guery, "Quelques noms peuvent être avancés, non des moindres : Sully, Seguier, Richelieu, Mazarin, Condé, La Tremoille, Bullion, Montpensier, La Rochefoucault, etc." (GUERY, 1986, p. 1071).

¹¹⁰ Rappelons que c'est le dauphin qui, devant le refus des comédiens-français, leur donne l'ordre de jouer enfin *Turcaret*.

¹¹¹ En voici les plus connus : *Nouvelle école publique des finances ou l'art de voler sans ailes*, Paris, 1707 ; *Les partisans démasqués, nouvelle plus que galante*, Cologne, 1707 ; *Pluton Maltôtier, nouvelle galante*, Cologne, 1708. Voir RIZZONI, 1999, p. 22.

laquais¹¹²). Physiquement, ils sont réputés pour leur laideurs, tout comme leurs femmes. Moralement, ils sont rusés, sans scrupules, impitoyables, cupides et lubriques. Ces véritables *sangsues* feraient grand étalage d'une richesse obtenue exclusivement sur le dos du peuple. Il y en a qui déplorent l'abâtardissement des familles nobles unies par les liens d'un mariage de convenance à ces êtres vicieux¹¹³. C'est d'ailleurs leur éclatante apparition soudaine sur la scène sociale qui choque le plus¹¹⁴. Leur expédient ultime consisterait à faire une faillite frauduleuse tout en mettant leur argent à couvert. Cette image populaire des financiers demande évidemment à être nuancée, sinon démentie. Comme le souligne Mechele Leon, "Les études récentes sur la finance pendant l'Ancien Régime révèlent [...] combien ce stéréotype du financier est éloigné de la réalité, et comment cette image du financier, comme n'importe quelle construction de 'l'autre', n'est pas politiquement neutre" (LEON, 1999, p. 110). Selon Françoise Bayard, les financiers "sont des boucs émissaires. [...] comprendre les activités et les méthodes de travail exactes des financiers, l'effet réel de leur action dans l'État et la société n'est pas à la portée de tous et, surtout, n'est pas politiquement utile" (BAYARD, 1986, p. 20).

Ne nous y trompons pas toutefois, les fraudes et exactions existaient bel et bien, car les financiers pouvaient effectivement recourir à des banqueroutes ou faire pourchasser un débiteur par leurs diligents employés afin de réaliser le plus grand profit possible sur les avances faites au roi. Cela est d'autant plus vrai que leur activité n'était pas sans risques : "Leur bénéfice, 'l'excédent', était constitué par la différence entre le total de leurs rémunérations et celui de leurs frais généraux. Il était généralement positif, mais le contraire pouvait se produire" (VILLAIN, 1988, p. 546). Lorsque la somme récupérée est inférieure au capital investi, il peut s'ensuivre des faillites, voire des emprisonnements pour dettes. Exposés aux pulsions vindicatives¹¹⁵ et à l'opportunisme des envieux et des démagogues au service de

¹¹² "Al contrario de lo que pretendía la opinión pública – por tontería, celos o costumbre –, los financieros no eran hijos de lacayos sino de burgueses, incluso burgueses ennoblecidos, con una sólida educación – en particular jurídica – y una gran experiencia en el mundo financiero y de los negocios, por el hecho de haber ejercido a menudo las funciones de empleado o secretario de personajes importantes" (FÉLIX, 2015, s.p.).

¹¹³ "Un mélange d'envie et d'indignation feinte accompagnait toutes ces mésalliances entre des jeunes nobles et les rejetons du ploutocrate anobli. Aux ragots succédait la diffamation dans la presse" (ADDOBBATI, 2014, p. 46).

¹¹⁴ "On constate que les financiers sont riches ; on proclame que cette fortune démesurée provient des vols qu'ils ont commis dans les fonctions qu'ils exercent puisqu'ils sont 'sortis de rien' ; on en déduit que de là naissent tous les malheurs de l'État qui les répercute sur toutes les classes de la société — avant tout le peuple — et qu'il faut éliminer les fauteurs de troubles" (BAYARD, 1986, p. 20).

¹¹⁵ "Il est des moments où il est dangereux d'être riche, plus encore de le paraître. Inconsciemment, ces fortunes jugées d'emblée mal acquises, on veut les détruire" (VILLAIN, 1988, p. 561).

l'État, les financiers risquent même d'être traduits devant les chambres de justice pour restituer au trésor royal une part importante des bénéfices obtenus à travers des baux ou traités déjà réglés. Aux premiers moments de la Régence, la nouvelle élite politique ne songe qu'à faire rendre gorge aux gens de finances en prétextant vouloir venger le peuple : "Rouillé¹¹⁶ soutenait qu'une Chambre de justice était le seul moyen de consoler les sujets du Roi des vexations dont ils avaient souffert. C'est un penchant fréquent chez les gouvernants d'invoquer l'opinion publique pour justifier l'opportunité de leurs décisions" (VILLAIN, 1988, p. 566). Pourtant, si l'établissement d'une nouvelle chambre de justice par l'édit de mars 1716 laisse craindre le pire aux manieurs d'argent, elle se termine un an plus tard sur une reculade du pouvoir royal alors aux mains du régent. Après tout, l'État dépend toujours du métal sonnante et trébuchant que lui apportent les gens de finances.

2.3.2 *Le bourgeois ridicule*

L'image dépréciative du bourgeois que se font et la société et le théâtre n'est évidemment pas une invention de Lesage : "Dès lors qu'il pénétrait les milieux exclusifs de la cour, le riche banquier se trouvait déjà confronté au cliché du bourgeois grossier, plein de présomptions ridicules. On reconnaissait volontiers en lui le *Bourgeois Gentilhomme*"¹¹⁷ (ADDOBBATI, 2014). En fait, le théâtre contribue énormément à la construction de la représentation sociale d'un bourgeois couvert de ridicule, soit par ses aspirations ou ses manières : "En Samuel Bernard¹¹⁸, on a voulu reconnaître Monsieur Jourdain¹¹⁹, un arriviste ridicule dans sa prodigalité, son luxe excessif, comme dans son désir démesuré de se faire accepter par la plus haute aristocratie et la cour" (ADDOBBATI, 2014, p. 44). Et ce qui vaut pour le personnage de Molière paraît valoir de même pour celui de Lesage presque quatre décennies après : "Il est aisé de reconnaître Bernard sous les traits du personnage de Lesage" (ADDOBBATI, 2014, p. 45).

¹¹⁶ Directeur de finances.

¹¹⁷ Titre d'une comédie-ballet de Molière (1670).

¹¹⁸ 1651-1739. Après des débuts comme marchand de drap, il évolue vers les finances. Devenu grand banquier, il finance les campagnes militaires de Louis XIV.

¹¹⁹ Protagoniste du *Bourgeois gentilhomme*.

Pour ce qui est plus précisément de Samuel Bernard, la source des commentaires moqueurs à propos de son état serait une haute société de cour que la nature de son métier l'oblige à fréquenter :

“Les anecdotes qui dépeignent Bernard comme un banquier dupé ou un bourgeois ridicule ont toutes la même matrice. Toute la haute aristocratie, qui ne manque pas de se rendre aux banquets offerts par Bernard, ne peut s'empêcher en même temps de railler le riche parvenu. La raillerie est bienveillante, certes ! Car il n'existe pas un grand dans le royaume qui ne pratique la dépense inconsidérée comme une forme toute naturelle d'expression de soi, au point, tôt ou tard, d'avoir besoin de l'amitié du ridicule accumulateur.” (ADDOBBATI, 2014, p. 45)

Ces anecdotes portant sur le ridicule des bourgeois — générées en l'occurrence par des tensions au sommet de la pyramide sociale — gagnent vraisemblablement une vaste étendue du corps social en temps de pression fiscale ou de crises frumentaires, le passage de l'anecdotique au comique se déclinant, cela va sans dire, selon chaque milieu. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, par exemple, Molière fait côtoyer un bourgeois bien établi et un noble de cour en quête d'un moyen facile pour financer ses plaisirs. Loin d'être méchant, M. Jourdain se laisse duper facilement par quiconque entre chez lui. Son air bonhomme est d'ailleurs l'un des ses traits les plus saillants, mais c'est son entêtement à se faire passer pour un gentilhomme qui caractérise principalement ce personnage. En effet, l'oxymoron présent déjà dans le titre de la comédie suggère que Molière est enclin à jouer des ambiguïtés sociales de son époque. Or, le comique de cette pièce moliéresque prend sa source préférentiellement dans le contraste de l'étroitesse bourgeoise avec les manières propres à la condition nouvelle à laquelle aspire le protagoniste. Il n'est pas difficile de deviner que celui-ci passe les bornes en singeant les manières nobles — soit par son extravagance vestimentaire soit par le ridicule de ses gestes, de son raisonnement et de son expression. Dès son entrée en scène, par exemple, M. Jourdain prend plaisir à présenter ses nouveaux habits — aussi bien que les livrées de ses laquais — à ses maîtres à danser et de musique :

“MONSIEUR JOURDAIN

Je vous ai fait un peu attendre, mais c'est que je me fais habiller aujourd'hui comme les gens de qualité ; et mon tailleur m'a envoyé des bas de soie que j'ai pensé ne mettre jamais.

MAÎTRE DE MUSIQUE

Nous ne sommes ici que pour attendre votre loisir.

MONSIEUR JOURDAIN

Je vous prie tous deux de ne vous point en aller, qu'on ne m'ait apporté mon habit, afin que vous me puissiez voir.” (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte I, scène 2)

Un autre exemple de son comportement outrancier : pour contenter son désir de parvenu de se faire remarquer, il entend s'afficher socialement à la tête de deux laquais après s'être fait accoutrer par son maître tailleur :

“MONSIEUR JOURDAIN

Suivez-moi, que j'aie un peu montrer mon habit par la ville ; et surtout ayez soin tous deux de marcher immédiatement sur mes pas, afin qu'on voie bien que vous êtes à moi.” (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III , scène 1)

Plus tard, en face de la marquise Dorimène, veuve à laquelle il prétend faire la cour, et de Dorante, le noble courtisan qui lui soutire de l'argent, M. Jourdain peut enfin déployer toute les connaissances que lui ont transmises une profusion de “maîtres” dont il s'entoure (maître de musique, maître à danser, maître d'armes, maître de philosophie, maître tailleur) et qui abusent aussi de sa naïveté¹²⁰. À l'arrivée de la marquise chez lui, le bourgeois fait preuve d'une extrême gaucherie en exécutant maladroitement la révérence ridicule que son maître à danser lui avait enseignée¹²¹ et en s'embrouillant dans les compliments adressés à son hôte :

“MONSIEUR JOURDAIN, *après avoir fait deux révérences, se trouvant trop près de Dorimène.*

Un peu plus loin, Madame.

DORIMÈNE

Comment ?

MONSIEUR JOURDAIN

Un pas, s'il vous plaît.

DORIMÈNE

¹²⁰ À l'ouverture de la pièce, le maître de musique et le maître à danser s'entretiennent de l'intérêt que monsieur Jourdain manifeste pour les arts :

“MAÎTRE DE MUSIQUE

Il est vrai. Nous avons trouvé ici un homme comme il nous le faut à tous deux ; ce nous est une douce rente que ce Monsieur Jourdain, avec les visions de noblesse et de galanterie qu'il est allé se mettre en tête ; et votre danse et ma musique auraient à souhaiter que tout le monde lui ressemblât.

MAÎTRE À DANSER

Non pas entièrement ; et je voudrais pour lui qu'il se connût mieux qu'il ne fait aux choses que nous lui donnons.

MAÎTRE DE MUSIQUE

Il est vrai qu'il les connaît mal, mais il les paye bien ; et c'est de quoi maintenant nos arts ont plus besoin que de toute autre chose.” (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte I, scène 1)

Plus bas :

“MONSIEUR JOURDAIN, *en regardant l'habit du tailleur.*

Ah ! ah ! Monsieur le tailleur, voilà de mon étoffe du dernier habit que vous m'avez fait. Je la reconnais bien.

MAÎTRE TAILLEUR

C'est que l'étoffe me sembla si belle que j'en ai voulu lever un habit pour moi.” (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 5)

¹²¹ “MONSIEUR JOURDAIN

À propos. Apprenez-moi comme il faut faire une révérence pour saluer une marquise : j'en aurai besoin tantôt.

[...]

MAÎTRE À DANSER

Si vous voulez la saluer avec beaucoup de respect, il faut faire d'abord une révérence en arrière, puis marcher vers elle avec trois révérences en avant, et à la dernière vous baisser jusqu'à ses genoux.” (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 1)

Quoi donc ?

MONSIEUR JOURDAIN
Reculez un peu, pour la troisième.

DORANTE
Madame, Monsieur Jourdain sait son monde.

MONSIEUR JOURDAIN
Madame, ce m'est une gloire bien grande de me voir assez fortuné pour être si heureux que d'avoir le bonheur que vous ayez eu la bonté de m'accorder la grâce de me faire l'honneur de m'honorer de la faveur de votre présence ; et si j'avais aussi le mérite pour mériter un mérite comme le vôtre, et que le Ciel... envieux de mon bien... m'eût accordé... l'avantage de me voir digne... des...

DORANTE
Monsieur Jourdain, en voilà assez : Madame n'aime pas les grands compliments, et elle sait que vous êtes homme d'esprit. (*Bas, à Dorimène.*) C'est un bon bourgeois assez ridicule, comme vous voyez, dans toutes ses manières." (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 16)

Tout ridicule qu'il est, M. Jourdain n'est pas lui-même né dans la pauvreté : sa femme et lui appartiennent en effet aux milieux bourgeois, plus précisément à la bourgeoisie marchande — à cette différence près que le mari est le seul à renier ses origines :

“MADAME JOURDAIN.
Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie ?

MONSIEUR JOURDAIN.
Voilà pas le coup de langue ?

MADAME JOURDAIN.
Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien ?

MONSIEUR JOURDAIN
Peste soit de la femme ! Elle n'y a jamais manqué. Si votre père a été marchand, tant pis pour lui ; mais pour le mien, ce sont des malavisés qui disent cela." (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 12)

Lorsque Covielle, valet du roturier Cléonte, vient demander au nom de son maître — qu'il fait désormais passer pour le fils du Grand Turc — la main de la fille de M. Jourdain, il sait très bien comment s'y prendre :

“MONSIEUR JOURDAIN.
Il y a de sottes gens qui me veulent dire qu'il [le père de M. Jourdain] a été marchand.

COVIELLE.
Lui marchand ! C'est pure médisance, il ne l'a jamais été. Tout ce qu'il faisait, c'est qu'il était fort obligeant, fort officieux ; et comme il se connaissait fort bien en étoffes, il en allait choisir de tous les côtés, les faisait apporter chez lui, et en donnait à ses amis pour de l'argent.

MONSIEUR JOURDAIN.
Je suis ravi de vous connaître, afin que vous rendiez ce témoignage-là, que mon père était gentilhomme." (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte IV, scène 3)

Il s'agit là du même expédient flatteur dont se sert un "garçon tailleur" qui lui demande du pourboire en l'appelant "gentilhomme"¹²². En réalité, M. Jourdain conçoit la condition de noble en fonction de ses signes extérieurs, de telle sorte qu'il croit, en bon bourgeois, pouvoir les acheter afin de jouir de la reconnaissance sociale qu'ils procurent. En même temps, le souci d'établir l'origine de son père et sa recherche de perfectionnement personnel révèlent à quel point il est conscient de la nature héréditaire de la noblesse. Sa réponse à la question "Que voulez-vous apprendre", posée par son "maître de philosophie", en est la preuve — ou l'intuition au moins :

"MONSIEUR JOURDAIN.

Tout ce que je pourrai, car j'ai toutes les envies du monde d'être savant ; et j'enrage que mon père et ma mère ne m'aient pas fait bien étudier dans toutes les sciences, quand j'étais jeune." (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 4)

Lorsque son maître de philosophie lui donne une leçon oiseuse sur l'articulation des sons du français, M. Jourdain reproche de manière réitérée à ses parents d'avoir négligé son éducation :

"MONSIEUR JOURDAIN.

U, U. Cela est vrai. Ah ! Que n'ai-je étudié plus tôt, pour savoir tout cela ?" (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 4)

"MONSIEUR JOURDAIN.

Fa, Fa. C'est la vérité. Ah ! Mon père et ma mère, que je vous veux de mal !" (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 4)

À en juger d'après les nombreuses plaintes contre la pratique de l'anoblissement par charges ou par lettres, la naissance semble être la pierre de touche de la noblesse au siècle de Molière. Il se constate aisément que plus M. Jourdain se débat contre cette logique¹²³, plus il s'enferme dans le ridicule. En effet, son comportement est en net contraste avec celui du soupirant de sa fille. Tout en vivant *noblement*, Cléonte répugne à usurper la condition nobiliaire. Même s'il reconnaît le flou social entourant l'attribution de la noblesse, il préfère se garder de commettre toute imposture, vu que la qualité d'*honnête homme* lui suffit. Voici la longue réponse qu'il donne à M. Jourdain qui lui a demandé s'il est bien gentilhomme :

"CLÉONTE.

¹²² "MONSIEUR JOURDAIN

'Mon gentilhomme !' Voilà ce que c'est de se mettre en personne de qualité. Allez-vous-en demeurer toujours habillé en bourgeois, on ne vous dira point : 'Mon gentilhomme.' Tenez, voilà pour 'Mon gentilhomme'." (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène 5)

¹²³ Il l'a reconnaît pourtant : "je voudrais qu'il m'eût coûté deux doigts de la main, et être né comte ou marquis" (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 14).

Monsieur, la plupart des gens sur cette question n'hésitent pas beaucoup. On tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments sur cette matière un peu plus délicats : je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le Ciel nous a fait naître, à se parer aux yeux du monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables. Je me suis acquis dans les armes l'honneur de six ans de services, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable. Mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d'autres en ma place croiraient pouvoir prétendre, et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme." (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 12)

Il s'agit bien sûr d'une prise de position assez raisonnable pour un bourgeois établi songeant à son élévation morale : l'homme sans naissance n'est plus condamné à vivre dans l'abjection, car de nouvelles possibilités s'ouvrent alors devant lui. Il peut désormais mener une *honnête* vie de manière que ses qualités morales reflètent ses attributs les plus évidents, comme sa richesse ou son apparence extérieure, par exemple. Et madame Jourdain s'appuie justement sur des critères physiques et moraux pour justifier sa préférence pour un genre bourgeois au lieu d'un noble :

“MONSIEUR JOURDAIN

[...] Tout ce que j'ai à vous dire, moi, c'est que je veux avoir un genre gentilhomme.

MADAME JOURDAIN

Il faut à votre fille un mari qui lui soit propre, et il vaut mieux pour elle un honnête homme riche et bien fait, qu'un gentilhomme gueux et mal bâti." (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 12)

Se sentant bien dans sa peau, la femme de M. Jourdain conserve, elle aussi, une dignité propre à son état : “Je ne veux point qu'un genre puisse à ma fille reprocher ses parents, et qu'elle ait des enfants qui aient honte de m'appeler leur grand-maman” (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 12). Plutôt que de cacher ses origines, madame Jourdain reconnaît non seulement les fondements bourgeois de l'ascension sociale de sa famille, mais aussi combien il serait ridicule de s'approprier une condition qui ne lui revient pas :

“Voyez-vous, dirait-on, cette Madame la Marquise qui fait tant la glorieuse ? c'est la fille de Monsieur Jourdain, qui était trop heureuse, étant petite, de jouer à la Madame avec nous. Elle n'a pas toujours été si relevée que la voilà, et ses deux grands-pères vendaient du drap auprès de la porte Saint-Innocent. Ils ont amassé du bien à leurs enfants, qu'ils payent maintenant peut-être bien cher en l'autre monde, et l'on ne devient guère si riches à être honnêtes gens.” (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 12)

Fidèle à son milieu, madame Jourdain se montre contraire au statut social recherché par son mari. Puisqu'elle entend consolider sa richesse de préférence à son nom, cette sage bourgeoise à l'esprit pragmatique préconise une attitude de modération. C'est pour cela qu'elle choisit pour sa fille un "honnête homme riche"¹²⁴. Outre qu'il n'a pas les vices onéreux d'une certaine noblesse, Cléonte permettrait aux Jourdain, par son *honnêteté*, d'envisager un avenir respectable pour sa famille — sans pour autant avoir à briser les liens d'avec son milieu ni à être ridiculisée. Il n'en est pas de même, bien entendu, de M. Jourdain : "Voilà bien les sentiments d'un petit esprit, de vouloir demeurer toujours dans la bassesse. Ne me répliquez pas davantage : ma fille sera marquise en dépit de tout le monde ; et si vous me mettez en colère, je la ferai duchesse" (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 12).

Étant donné que M. Jourdain n'est aucunement enclin à entendre raison, il ne lui reste dramatiquement qu'à repousser les limites du ridicule en servant de jouet dans une mystification ourdie par le valet rusé de Cléonte afin de favoriser le mariage de son maître avec la fille du bourgeois — et pour laquelle celui-ci semble parfaitement taillé : "il est homme à y jouer son rôle à merveille, à donner aisément dans toutes les fariboles qu'on s'avisera de lui dire" (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 13). La situation est d'autant plus comique qu'elle permet en plus à M. Jourdain de donner libre cours à sa fantaisie nobiliaire : lors d'une fausse cérémonie d'anoblissement, il prend le titre ridicule de "mamamouchi" et endosse — conformément à sa nouvelle dignité turque — des habits encore plus extravagants. Du même coup, il consent au mariage de sa fille avec Cléonte déguisé en fils du Grand Turc et voit Dorante annoncer son dessein de se servir du même notaire pour épouser la marquise Dorimène. Le ballet que le noble avait fait préparer aux frais de M. Jourdain pour le plaisir de la marquise vient clore la pièce et couronner l'échec du protagoniste de Molière.

Incapable de se modérer pour incarner des valeurs bourgeoises positives, M. Jourdain persiste dans un comportement fort déplacé pour son véritable état, ce qui, du point de vue dramatique, amplifie ses potentialités comiques. Il permet ainsi à Molière d'immortaliser le type même du personnage du bourgeois ridicule par ses aspirations nobiliaires (voire amoureuses) et sa crédulité. Cette pièce nous intéresse surtout parce que, sous maints aspects (allant de l'histoire à la construction des personnages), elle sert d'inspiration à Lesage pour la

¹²⁴ *Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 12.

création de *Turcaret*. Comme nous le verrons, le bourgeois M. Jourdain compte indéniablement parmi les aïeux de M. Turcaret.

2.3.3 *Le valet bourgeois*

Dans *Crispin rival de son maître*, courte pièce en un acte représentée avec succès en 1707 par la Comédie-Française, Lesage met en avant un nouveau type de valet. En inscrivant la relation entre maître et serviteur sous le signe de la rivalité, notre auteur insiste sur la volonté individuelle d'émancipation de ce dernier. Débarrassé des liens psychiques de subordination l'unissant à son maître, ce nouveau valet peut désormais s'occuper exclusivement de son propre bien. Il s'agit là évidemment du principal aspect dont Turcaret est redevable à cette petite comédie, mais il y en a d'autres qui valent bien la peine d'être également évoqués.

Résumons en quelques lignes l'histoire de la pièce : l'aristocrate Valère fait une cour intéressée à Angélique, jeune fille bourgeoise promise par son père, le riche M. Oronte, à Damis, un jeune homme de Chartres. Crispin, valet de Valère, doit se charger d'écarter le rival de son maître. Il rencontre pourtant son confrère La Branche, valet de Damis venu avertir M. Oronte de l'impossibilité du mariage arrangé par celui-ci avec le père du fiancé, M. Orgon. Étant tous deux d'un naturel rusé, les valets n'hésitent pas à saisir cette occasion favorable : Crispin va se faire passer pour Damis afin de s'emparer de la dot et prendre la fuite avec son complice. L'arrivée intempestive de M. Orgon dévoile le stratagème des domestiques. Malgré leur attitude malveillante, M. Oronte projette complaisamment de les faire entrer dans les affaires. Valère, lui, pourra épouser Angélique.

Dès la première scène de la pièce, Crispin laisse comprendre qu'il n'a aucunement intention de respecter les hiérarchies sociales. Voici ce qu'il rétorque à son maître lorsque celui-ci se plaint de son absence prolongée¹²⁵ : “Parbleu ! Monsieur, je vous sers comme vous me payez : il me semble que l'un n'a pas plus de sujet de se plaindre que l'autre” (*Crispin rival de son maître*, scène 1). Nathalie Rizzoni y voit l'émergence d'une logique de réciprocité dans des rapports marqués jusqu'alors par l'inégalité entre les parties : “Je vous sers comme vous

¹²⁵ “VALÈRE

De quoi je me plains, traître ! Tu m'avais demandé congé pour huit jours, et il y a plus d'un mois que je ne t'ai vu. Est-ce ainsi qu'un valet doit servir ?” (*Crispin rival de son maître*, scène 1)

me payer'. Située dans la première scène de la comédie, cette réplique de Crispin qui revendique l'application de la loi du talion donne le ton de la relation inédite instaurée par Lesage entre le valet et son maître" (RIZZONI, 1999, p. 14). Le principe de l'"équivalence de statut entre les deux contractants"¹²⁶ étant maintenant posé là où régnait naguère l'asymétrie de pouvoir, le serviteur soumis à l'autorité de son maître fait place à celui capable de rompre une alliance qui ne lui soit plus avantageuse du point de vue pécuniaire. La relation entre maître et valet s'adapte désormais aux relations économiques bourgeoises qui commencent à gagner la société d'ordres.

L'excuse même de Crispin pour son absence suggère que son sort se détache de celui de Valère : "Je viens de travailler à ma fortune. J'ai été en Touraine, avec un Chevalier de mes amis, faire une petite expédition" (*Crispin rival de son maître*, scène 1). Ayant la liberté de se consacrer à son propre intérêt, le valet, au lieu de favoriser les affaires de son maître, envisage plutôt de tirer profit des relations sociales de celui-ci. Et l'effronterie de Crispin va plus loin que ne songe La Branche, car il s'estime même au-dessus de Valère :

“LA BRANCHE.
[...] Parle ; de quoi s'agit-il ? Est-ce que tu voudrais faire passer ton maître pour Damis, et la lui faire épouser ?
CRISPIN.
Mon maître, fi donc, voilà un plaisant gueux pour une fille comme Angélique ; je lui destine un meilleur parti.
LA BRANCHE.
Qui donc ?
CRISPIN
Moi.” (*Crispin rival de son maître*, scène 3)

Doué d'un génie inégalable, Crispin ose franchir un pas décisif vers sa liberté : en refusant de servir d'intermédiaire aux intérêts de Valère, il est prêt à assumer la fonction de destinataire des fruits de ses propres actions. Si, dans un premier moment, la grandeur des projets de Crispin dépasse la compréhension de La Branche, ce dernier se convertit vite à la machination hasardeuse proposée par son confrère : "Le coup, je l'avoue est un peu hardi ; mais mon audace se réveille, et je sens que je suis né pour les grandes choses" (*Crispin rival de son maître*, scène 3). Puisque la distinction des origines passe justement pour un attribut de la noblesse, il est ironique que La Branche aborde la question de la grandeur de ses aspirations personnelles en termes de naissance. Ayant fait litière des prérogatives nobles, les domestiques se croient en droit de remplacer leurs maîtres. Ces paroles de La Branche à propos des habits que Crispin doit prendre pour se déguiser renferment alors un double sens :

¹²⁶ Expression utilisée par RIZZONI, 1999, p. 15.

“Tu peux te servir de ceux de mon maître ; oui, justement, tu es à peu près de sa taille” (*Crispin rival de son maître*, scène 3). Symboliquement, les habits de Damis ne font qu’investir Crispin de la dignité à laquelle il semble destiné.

Il s’opère de la sorte le renversement de l’ordre social qui rend possible que des valets s’érigent en rivaux de leurs maîtres. C’est là, d’ailleurs, que réside l’importance la pièce d’après Jacques Truchet : “Rien de tout cela n’irait bien loin, si cette pièce ne marquait une étape dans l’évolution des rôles de valet” (TRUCHET, 1972, p. 1347). Toujours selon ce dernier, “[...] il y a loin de ces valets [Crispin et La Branche] à ceux de Molière, car ils se distinguent sur un point capital : ils trahissent leurs jeunes maîtres, alors que ceux de Molière servaient fidèlement les amours des leurs”. (TRUCHET, 1972, p. 1347). Même la comparaison avec le valet d’une pièce contemporaine de celle de Lesage n’est pas moins éclairante. Le serviteur de Valère agit tout autrement que ne le fera son homologue (et homonyme) dans le *Légataire universel*, comédie de Regnard représentée¹²⁷ un an après celle de Lesage. Le Crispin de ce dernier donne comme faux prétexte de sa duplicité l’intention de pratiquer un acte qui servira justement à attester la communion d’intérêts entre valet et maître dans la pièce de Regnard. Tandis que, dans *Le Légataire*, le valet prend successivement la place des concurrents de son maître pour l’héritage de M. Géronte — leur oncle — afin de les mettre en mauvais termes avec ce dernier, le Crispin de Lesage tente de faire accroire à tout le monde qu’il ne s’est servi de cet ancien expédient de valet que pour aider son maître :

“CRISPIN.

Eh bien ! Messieurs, je vais vous dire la chose naturellement. J’ai pris le nom de Damis, pour dégoûter par mon air ridicule Monsieur et Madame Oronte, de l’alliance de Monsieur Orgon, et les mettre par-là dans une disposition favorable pour mon maître ; mais au lieu de les rebuter par mes manières impertinentes, j’ai eu le malheur de leur plaire, ce n’est pas ma faute, une fois.” (*Crispin rival de son maître*, scène 26)

Dans *Crispin rival de son maître* la valeur de l’individu paraît être à même de surmonter les contraintes sociales imposées par la naissance. Le portrait désavantageux que Lesage dresse du maître de Crispin semble dénoter, du moins, une certaine égalité morale entre les personnages des différents ordres. Jacques Truchet rappelle, par exemple, “qu’il y a loin aussi des jeunes maîtres de Scapin et de Sylvestre, amoureux ardents et sincères, au Valère de Lesage, qui n’est qu’un coureur de dots” (TRUCHET, 1972, pp. 1347-1348). Si la vision cynique de l’auteur de *Crispin* sur la société l’empêche encore d’attribuer des

¹²⁷ Mais écrite en 1704.

connotations positives à l'individualisme des domestiques, la noblesse n'y est nullement épargnée à cause de ses qualités morales douteuses. Issu d'une société où tous se valent, Valère, lui, ne pourrait pas bien sûr être à la hauteur de son homologue dans *Légataire universel*. Ce dernier, fidèle à sa condition, convoitise la fortune de son oncle surtout dans la mesure où elle lui permettrait de lever les obstacles à son mariage avec celle qu'il aime.

“ÉRASTE
[...]
C'est d'un plus noble feu dont mon coeur est épris.
Je devais épouser Isabelle à ce prix :
Ce n'est qu'avec ce bien, qu'avec ces avantages,
Que je puis de sa mère obtenir les suffrages ;
Faute de testament, je perds, et pour toujours,
Un bien dont dépendait le bonheur de mes jours.” (*Le Légataire universel*, acte IV, scène 1)

Il s'ensuit que, contrairement à ce qu'il se passe dans le *Légataire*, l'argent est le mobile de l'intrigue de la petite pièce de Lesage. Or, à la différence de ses prédécesseurs, le domestique de Valère ne se contente pas des gains limités que sa condition de valet lui apporte. En matière de possibilités d'ascension sociale, le monde des finances lui paraît naturellement le milieu le plus propice pour employer ses talents : “Que je suis las 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” (*Crispin rival de son maître*, scène 2). Et la réplique suivante de monsieur Oronte — adressée à Crispin déguisé en maître — non seulement ratifie l'importance du thème des finances dans *Crispin rival de son maître*, mais fait aussi allusion au succès éphémère des financiers : “Écoutez, j'ai chez mon notaire cinquante mille écus que je réservais pour acheter le château d'un certain financier qui va bientôt disparaître¹²⁸, je veux vous en donner la moitié” (*Crispin rival de son maître*, scène 15).

L'élément financier dans la pièce ne se comprend, bien entendu, qu'en rapport avec le thème de la mobilité sociale, lui-même intrinsèquement déterminé par celui des ambitions et des talents de l'individu indépendamment de la classe sociale où il est né. C'est en ce sens que Crispin va se battre contre la rigidité des anciennes relations hiérarchiques entre les individus dans la société, laquelle ne connaît pas encore toute la souplesse des formes bourgeoises de stratification sociale. De toute façon, quelque chose a déjà changé. Gentilhomme appauvri, Valère se voit aussi contraint de chercher le secours de l'argent d'une bourgeoise sans tenir

¹²⁸ Souligné par nous.

compte à proprement parler de l'amour, ces unions mixtes étant encore — nous pourrions le dire — une étape intermédiaire de l'évolution sociale. Cette nouvelle société reconnaît le mérite personnel de Crispin et de la Branche : monsieur Oronte les récompense pour avoir fait preuve d'une disposition naturelle pour les affaires. Seulement il va leur donner cette fois les moyens appropriés d'y réussir :

“MONSIEUR ORONTE.

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. J'obtiendrai pour toi, La Branche une bonne commission.

LA BRANCHE.

Je vous répons : Monsieur, de ma bonne volonté.

MONSIEUR ORONTE.

Et pour le valet de mon gendre, je lui ferai épouser la filleule d'un sous-fermier de mes amis.

CRISPIN.

Je tâcherai, Monsieur, de mériter par ma complaisance toutes les bontés du parrain.” (*Crispin rival de son maître*, scène 26)

Le parrainage suit d'ailleurs la logique du monde des finances¹²⁹, car les fonctions subalternes constituent une véritable pépinière de financiers dans une société où le choix des plus aptes à faire carrière régule une mobilité sociale naissante. L'adresse des valets n'est plus donc employée au seul profit de leurs maîtres, de telle sorte que Crispin peut désormais *travailler à sa propre fortune*. Lesage donne ainsi son adhésion au mythe populaire du laquais-financier, homme sans naissance qui gravit rapidement les échelons du métier. La possibilité d'ascension sociale des valets rend plus évidente, dans la fiction en tout cas, la dépendance de la noblesse à l'égard de leurs domestiques. Valère, impuissant, déclare à son valet : “Écoute, Crispin, je veux bien te pardonner le passé, j'ai besoin de ton industrie” (*Crispin rival de son maître*, scène 1). Il reste que, chez Lesage, la décadence matérielle de la noblesse va de pair avec un certain rabaissement moral, vue que, sous ce rapport, Valère ne vaut pas mieux que Crispin — qui l'emporte nettement sous le rapport de l'efficacité. C'est le cynisme, du reste, qui donne le ton moral de la pièce. À quel point monsieur Oronte est-il sincère lorsqu'il annonce son dessein de mettre les deux valets dans les affaires pour les rendre *honnêtes gens* ? Mettre à profit dans les finances le *talent* avéré de Crispin et La Branche à tromper est-il édifiant ? Plutôt que de vanter la fonction moralisatrice des activités financières — tant s'en faut —, Lesage dénonce justement les tentatives de

¹²⁹ Rappelons que c'est M. Turcaret qui confie une commission à son ancien valet Flamand. Plus tard, il pressent Frontin afin de le faire entrer dans les affaires.

présenter comme socialement acceptables des pratiques répréhensibles du point de vue moral. La Branche a recours au même procédé dans un monologue : “Nous autres gens d'intrigue, nous nous gardons les uns aux autres une fidélité plus exacte que les honnêtes gens” (*Crispin rival de son maître*, scène 20).

Somme toute, si les deux domestiques de *Crispin rival de son maître* annoncent — notamment par la prise de conscience de leur mérite personnel et par la revendication de la réciprocité dans les relations sociales — des changements dans le personnage du valet, ils ne poussent quand même pas très loin leurs vertus bourgeoises : “Le côté Scapin reste encore trop fort en La Branche et en Crispin ; la fantaisie, le goût du risque les empêchent d’être tout à fait assez calculateurs. Frontin, dans *Turcaret*, saura s’en corriger” (TRUCHET, 1972, p. 1349). L’étude non seulement de la construction de Frontin, mais aussi de celle du financier Turcaret (ancien laquais) et de tous les domestiques dans *Turcaret* peut révéler dans quelle mesure Lesage reprend ou modifie les apports de Crispin. C’est sur cette pièce justement que nous nous penchons de plus près maintenant.

2.3.4 Le personnage de Turcaret

Les nobles, les bourgeois et les domestiques se croisent naturellement dans *Turcaret*. Ce brassage social sur scène peut, certes, refléter tant les changements produits dans la société urbaine française sous l’absolutisme que l’état de celle-ci au début du XVIII^e siècle, il faut pourtant éviter de considérer les relations qu’entretiennent les personnages de Lesage comme reproduisant strictement celles de la réalité historique. Loin de vouloir nier un certain souci de réalisme de la part du dramaturge, nous reconnaissons son dessein évident d’inscrire sa pièce dans le réel. S’il ne compose pas une comédie de circonstance, il fait des allusions au moment historique de sa production — comme lorsque Marine rappelle la mort du mari de la Baronne, survenue au cours de la guerre de Succession d’Espagne : “Vous êtes veuve d’un colonel étranger, qui a été tué en Flandres l’année passée” (*Turcaret*, acte I, scène 1). Mais c’est surtout indirectement que la réalité influe sur l’art dramatique, lequel s’approprie plutôt discursivement les données sociales, économiques ou historiques — tout en respectant les limites et les règles imposées par ses propres conventions.

Il est indéniable que la vision populaire sur les manières d’argent comme nuisibles à la société constitue une composante importante du comique de *Turcaret*. L’avilissement des

financiers dans le théâtre semble avoir une utilité politique : celle de permettre à l'opinion publique de se défouler sur ceux qui, tenus pour coupables de perpétrer des actes jugés blâmables et injustes socialement, se trouveraient le plus souvent à l'abri de la justice. Du reste, ce procédé est assez commun dans la comédie. Crispin, par exemple, ne ménage pas non plus les institutions de l'Ancien Régime : “Mais la justice est une si belle chose, qu'on ne saurait trop l'acheter” (*Crispin rival de son maître*, scène 10). Pour ce qui est de *Turcaret*, le clair de ce discours dépréciatif servant de base au comique consiste à montrer la rapacité des financiers. Le double sens des mots de M. Turcaret lorsqu'il explique les ficelles de son métier illustre bien l'image que l'opinion publique se fait des financiers : “Nous nous étudions à prendre ce que le monde a de meilleur ; voilà toute notre science” (*Turcaret*, acte II, scène 4). En partant de cet aspect du comique de *Turcaret*, nous comptons arriver à l'analyse du nouveau statut du valet dans la pièce en question, en passant bien sûr par l'étude d'autres conventions dramatiques de la comédie, à savoir celles du bourgeois ridicule et des relations asymétriques entre les classes sociales. Nous espérons que ce parcours analytique nous permettra d'approfondir la compréhension de la représentation comique du bourgeois dans les dernières années du règne de Louis XIV, point de départ que nous avons choisi pour étudier la trajectoire dramatique de ce personnage au cours du XVIIIe siècle.

2.3.4.1 Turcaret, le Financier

Le constat de la déchéance morale de Turcaret et de ceux avec qui il fraie s'accompagne souvent d'un rappel de l'aversion populaire contre les financiers lors de la création de la pièce de Lesage :

“[...] dans un climat d'hostilité générale à l'égard du monde de la finance, était monté sur les planches le *Turcaret* de Lesage, impitoyable portrait d'un « traitant » méprisable qui s'entiche d'une veuve titrée mais sans le sou. Grand corrupteur, Turcaret est vulgaire dans ses manières et incapable de tout sentiment honnête, comme du reste tous les autres personnages de la comédie qui, à l'exception de la servante Marine, s'évertuent à s'escroquer les uns les autres, en cherchant à mettre les mains sur les richesses suspectes de Turcaret.” (ADDOBBATI, 2014)

Il est pourtant inexact de prétendre que, au moment de la première représentation de *Turcaret* par la Comédie-Française, une rébellion populaire contre le fisc et ses agents est sur

le point d'éclater. C'est plutôt un sentiment de résignation à l'égard du système fiscal de l'Ancien Régime qui semble l'emporter sur toute velléité révolutionnaire :

“Certes, il [le peuple] manifestait son dégoût des partisans, se plaisait à les entendre chançonner, à les voir maltraiter sur les tréteaux du Pont-Neuf. Turcaret a toujours été un bon personnage de comédie. Son ressentiment embrassait collectivement tous les sbires qui participaient de près ou de loin au recouvrement des taxes, mais il était résigné, sachant d'instinct que tous ces fâcheux seraient éternels comme l'impôt.” (VILLAIN, 1988, p. 567)

Si les hommes de finances n'inspirent pour l'instant à la société qu'une antipathie passive, les activités financières — légales ou clandestines — n'en font pas moins l'objet de la critique des auteurs comiques. En réalité, les relations sociales, telles qu'elles sont dépeintes dans les comédies du début du siècle, sont marquées par l'ubiquité des questions d'argent. Avant qu'il n'eût à sa disposition la bourse de M. Turcaret, le Chevalier, par exemple, cherchait déjà le secours des gens de finances pour être en mesure de vivre en gentilhomme parisien : “J'ai été chercher un usurier qui m'a déjà prêté de l'argent, mais il n'est plus à Paris : des affaires qui lui sont survenues l'ont obligé d'en sortir brusquement” (*Turcaret*, acte II, scène 9)¹³⁰. Et la mention de la fuite de l'usurier renforce l'idée que l'activité financière a souvent lieu en marge de la loi. Dans *Les Agioteurs*, comédie de Dancourt représentée pour la première fois en 1710, il est surtout question du trafic d'argent qui s'établit par l'échange de billets. L'auteur y fait défiler des types sociaux qui, ayant besoin de liquidités, se font escroquer par l'agioteur Trapolin, dont la malhonnêteté dans les affaires est reconnue par un de ses associés, Durillon : “Le bon négoce que celui de Monsieur Trapolin ! S'il s'avisait de faire banqueroute, elle serait diablement frauduleuse” (*Les Agioteurs*, acte II, scène 11).

M. Turcaret, lui, est publiquement un traitant¹³¹. La nature même de son office limiterait la portée de l'indignation populaire à son égard : “Il existait assurément une forte animosité à l'encontre des traitants, mais celle-ci était surtout réelle parmi la bourgeoisie ou la noblesse”, qui étaient les “classes de population auxquelles appartenaient les candidats aux charges à vendre ou les officiers sollicités pour des augmentations de gages” (VILLAIN, 1988, p. 566). Il se trouve que les activités de Turcaret s'étendent bien au-delà de la compétence d'un traitant. En couvrant son personnage de défauts moraux, selon les

¹³⁰ Cette réplique de la Baronne illustre bien la rareté de métal à cette époque-là : “Tu lui diras, Frontin, qu'il peut toujours faire fonds sur moi, et que, n'étant point en argent comptant...” (*Turcaret*, acte I, scène 2).

¹³¹ Voir la section initiale de ce chapitre.

conventions comiques, Lesage crée un financier stéréotypé capable de polariser la haine de l'opinion publique dont la violence est exprimée dans la pièce par les autres personnages : “Si jamais je me brouille [avec la Baronne], ce ne sera qu'après la ruine totale de monsieur Turcaret” (*Turcaret*, acte I, scène 9), dit le Chevalier à Frontin. La sœur du financier n'est pas plus clément : “Si je connaissais sa maîtresse, j'irais lui conseiller de le piller, de le manger, de le ronger, de l'abîmer” (*Turcaret*, acte IV, scène 10).

Le dialogue entre M. Turcaret et M. Rafle chez la Baronne fait connaître la nature illicite des affaires auxquelles se livre en secret le traitant. Même s'il avait réfuté auparavant l'accusation d'usure que le Marquis¹³² lance contre lui, ces propos de son commis révèlent que le financier prête de l'argent à des taux prohibitifs :

“Premièrement, cet enfant de famille à qui nous prêtâmes l'année passée trois mille livres, et à qui je fis faire un billet de neuf par votre ordre, se voyant sur le point d'être inquiet pour le paiement, a déclaré la chose à son oncle le président, qui, de concert avec toute la famille, travaille actuellement à vous perdre.” (*Turcaret*, acte III, scène 7)

Turcaret, selon le stéréotype populaire du financier, a recours aussi à la pratique avantageuse des faillites frauduleuses :

“M. RAFLE, *après avoir regardé dans son bordereau.*
Ce caissier que vous avez cautionné, et qui vient de faire banqueroute de deux cent mille écus...”

M. TURCARET
C'est par mon ordre qu'il... Je sais où il est.” (*Turcaret*, acte III, scène 7)

Le financier songe de même à détourner des fonds de la caisse d'une administration fiscale sous la responsabilité de l'un de ses protégés :

“M. TURCARET
[...] Avez-vous passé chez ce jeune homme de la rue Quincampoix, à qui j'ai fait avoir une caisse ?

M. RAFLE
Oui, monsieur. Il veut bien vous prêter vingt mille francs des premiers deniers qu'il touchera, à condition qu'il fera valoir à son profit ce qui pourra lui rester à la Compagnie, et que vous prendrez son parti, si l'on vient à s'apercevoir de la manœuvre.” (*Turcaret*, acte III, scène 7)

¹³² Voici ce que dit le Marquis à la Baronne “Il vous pillera, il vous écorchera, je vous en avertis. C'est l'usurier le plus vif! Il vend son argent au poids de l'or” (*Turcaret*, acte III, scène 4). Une scène plus tard, c'est au tour de Turcaret de s'en plaindre à celle-ci : “Moi, usurier, quelle calomnie !”

Ayant la main haute sur les affaires de sa compagnie, il use des directions non seulement pour satisfaire sa concupiscence¹³³, mais aussi pour faire multiplier illégalement sa fortune. Lorsque M. Rafle lui annonce la disgrâce de “ce grand homme sec, qui vous donna il y deux mois deux mille francs pour une direction que vous lui avez fait avoir à Valognes” (*Turcaret*, acte III, scène 7), M. Turcaret se montre implacable :

“M. RAFLE
Il m'a écrit une lettre fort touchante, par laquelle il vous prie d'avoir pitié de lui.
M. TURCARET
Papier perdu, lettre inutile.
M. RAFLE
Et de faire en sorte qu'il ne soit point révoqué.
M. TURCARET
Je ferai plutôt en sorte qu'il le soit : l'emploi me reviendra, je le donnerai à un autre pour le même prix.” (*Turcaret*, acte III, scène 7)

En ce qui concerne les méthodes intransigeantes prêtées aux financiers, le nom même de Turcaret en donne une bonne idée. Il semble hériter onomastiquement de la brutalité associée aux Turcs, bien que des résonances moliéresques y soient également perceptibles. Mais, si le souvenir du Grand Turc (sultan ottoman) du *Bourgeois gentilhomme* ajoute en même temps au ridicule du personnage de Lesage, la mention d'un autre souverain oriental par Turcaret à propos de la rudesse de sa femme, avec laquelle la Baronne tente de le réconcilier, sert à souligner tant le tempérament de Mme Turcaret que celui de son mari, vu leurs origines communes : “Vous ne la connaissez pas, c'est un démon; j'aimerais mieux vivre avec la femme du Grand Mogol” (*Turcaret*, acte V, scène 9). Le traitement inhumain que le traitant réserve à sa propre sœur, réduite à travailler comme revendeuse à la toilette et entremetteuse pour nourrir sa famille, renforce ce trait de son caractère. Tout riche qu'il est, le financier interdit l'entrée de sa maison à sa sœur et refuse de l'aider financièrement¹³⁴. En tout cas, c'est Lisette, femme de chambre de la Baronne, qui exprime le sens commun au sujet du manque de pitié des manieurs d'argent sans merci même pas pour leurs proches : “ne plaignons point un homme qui ne plaint personne” (*Turcaret*, acte IV, scène 8).

¹³³ Turcaret a l'habitude d'éloigner ceux qui pourraient faire obstacle à ses conquêtes amoureuses :

“LA BARONNE

Une direction ?

M. TURCARET

C'est ma manière d'écarter les incommodes. Ah ! combien de cousins, d'oncles et de maris j'ai fait directeurs en ma vie ! J'en ai envoyé jusqu'en Canada” (*Turcaret*, acte II, scène 3). Rappelons que le Chevalier, qui fait aussi la cour à la Baronne, se fait passer pour son *cousin* devant Turcaret.

¹³⁴ Voir *Turcaret*, acte IV, scène 10.

Madame Jacob, sœur de Turcaret, donne la clé pour comprendre un autre défaut moral de la classe des financiers : leur luxure. L'incidence de ce trait de la personnalité des hommes de finances sur leurs affaires transparait dans la scène où madame Jacob, offre ses services d'entremetteuse à la Baronne. Cette dernière rejetant l'offre de la sœur de Turcaret, Lisette s'empresse de l'accepter :

“LA BARONNE

Je ne me sens point en disposition d'en profiter ; je ne veux pas si tôt me marier, je ne suis point encore dégoûtée du monde.

LISETTE

Oh ! bien, je le suis, moi, madame Jacob ; mettez-moi sur vos tablettes¹³⁵.

MADAME JACOB

J'ai votre affaire : c'est un gros commis qui a déjà quelque bien, mais peu de protection ; il cherche une jolie femme pour s'en faire.” (*Turcaret*, acte IV, scène 10)

Si l'image du commis qui cherche à se ménager l'appui de quelqu'un de plus puissant dans le monde des finances en étant le mari complaisant d'une “jolie femme” établit en quelque sorte une nouvelle caractéristique collective des financiers, madame Jacob s'empresse de la rattacher à son frère en particulier : “C'est un vieux fou qui a toujours aimé toutes les femmes, hors la sienne : il jette tout par les fenêtres dès qu'il est amoureux, c'est un panier percé” (*Turcaret*, acte IV, scène 10). La première fois que M. Turcaret rencontre la soubrette Lisette chez la Baronne, son comportement révèle, d'ailleurs, son caractère grivois :

“M. TURCARET

Je viens, madame... Oh ! oh ! vous avez une nouvelle femme de chambre.

LA BARONNE

Oui, monsieur. Que vous semble de celle-ci ?

M. TURCARET

Ce qu'il m'en semble ? Elle me revient assez ; il faudra que nous fassions connaissance.” (*Turcaret*, acte III, scène 3)

C'est par ce penchant pour les plaisirs sensuels commun aux financiers que s'explique la cour que Turcaret fait à la Baronne — et qui est, en définitive, à l'origine de l'histoire de la pièce. Puisque le traitant demeure dans l'impossibilité d'épouser la veuve noble, les nombreux cadeaux qu'il lui offre (diamant, billets au porteur, carrosse) s'inscrivent dans une logique de la séduction amoureuse en vue de la satisfaction de désirs charnels — et sociaux¹³⁶ — inavoués. D'où une certaine incapacité du protagoniste à nouer de vrais liens affectifs hors

¹³⁵ *Mettre qqch. sur ses tablettes* : en prendre bonne note.

¹³⁶ La proximité avec la noblesse par l'intermédiaire de sa relation avec la Baronne.

de la sphère libidinale qui semble orienter sa conduite sociale. En évitant de cohabiter avec sa femme et sa sœur — qu’il tient à distance — ou en persévérant dans une relation qu’il sait sans avenir avec la Baronne, Turcaret renonce non seulement à l’affection familiale, sentiment cher à la petite bourgeoisie, mais aussi à la légitimité des liens qu’exige la noblesse. Donner libre cours à ses passions le condamne à rompre rétrospectivement avec son passé familiale et prospectivement, une fois assouvi son désir¹³⁷, avec ses maîtresses. Confiné dans le présent par ces ruptures temporelles, Turcaret doit maintenir un équilibre précaire entre ses véritables intentions et celles qu’il avoue socialement¹³⁸ pour ne pas échouer — sa situation finale dans la pièce de Lesage venant à l’appui de cette interprétation. En réalité, la nature mensongère de son attachement aux autres entraîne la stérilité de ses efforts au-delà des limites de ses besoins immédiats, de telle sorte qu’il se trouve dans des limbes sociaux, à mi-chemin entre la bourgeoisie et la noblesse dans une société où les repères traditionnels de classe commencent à se perdre. En ce sens, Turcaret sert de modèle au portrait d’un homme sans liens et caractérisé par l’immodération de ses appétits sexuels et financiers, qui est, après tout, le portrait que l’opinion publique brosse des financiers.

Les financiers ainsi dépeints tirent vanité, selon toute vraisemblance, de leurs *conquêtes* matérielles. La notable opulence pharaonique des hommes de finances serait l’une des raisons pour lesquelles ils se font souvent envier et haïr de tous. Leur goût pour le luxe ostentatoire est à la mesure de leur vulgarité dont témoigne, dans *Turcaret*, l’importance qu’accorde le traitant aux dimensions exactes du terrain choisi pour faire construire son imposant hôtel. La distinction sociale souhaitée par les financiers est entendue comme la matérialisation grandiose de leur réussite dans les affaires. Le fait que Turcaret règle ses pas selon les attentes de ses confrères permet de généraliser ce comportement :

“M. TURCARET

Oui, grâce au Ciel, et surtout en bâtiments. Vous verrez, vous verrez l’hôtel que je vais faire bâtir.

LA BARONNE

Quoi ! vous allez faire bâtir un hôtel.

M. TURCARET

J’ai déjà acheté la place, qui contient quatre arpents, six perches, neuf toises, trois pieds et onze pouces. N’est-ce pas là une belle étendue ?

LA BARONNE

Fort belle.

¹³⁷ Rappelons également son *infidélité* à son protégé (*Turcaret*, acte III, scène 7).

¹³⁸ Remarquons qu’il se réunit à huis clos avec M. Rafle, qui lui parle et de ses affaires et de la présence de Mme Turcaret à Paris.

M. TURCARET

Le logis sera magnifique. Je ne veux pas qu'il y manque un zéro, je le ferais plutôt abattre deux ou trois fois.

LA BARONNE

Je n'en doute pas.

M. TURCARET

Malepeste ! je n'ai garde de faire quelque chose de commun ; je me ferais siffler de tous les gens d'affaires." (*Turcaret*, acte III, scène 3)

Les hautes ambitions des financiers contrastent aussi avec leur basse extraction, à l'exemple de Trapolin dans *Les Agioteurs* de Dancourt. Madame Sara, que cet agioteur trompait par une fausse promesse de mariage, s'exprime de la sorte au parrain de celui-ci : "[...] mais faisons rendre compte à votre coquin de filleul, et qu'il rentre dans le néant, d'où nous l'avons tiré" (*Les Agioteurs*, acte III, scène 27). Turcaret, lui aussi, grossit le nombre des personnages qui renforce encore ce cliché de l'époque au sujet des financiers. Il revient au Marquis¹³⁹ d'être le premier à signaler les humbles débuts du traitant :

"LE MARQUIS

Non, madame, mon dessein n'est pas d'insulter : je suis trop serviteur de monsieur Turcaret, quoiqu'il me traite durement. Nous avons eu autrefois ensemble un petit commerce d'amitié : il était laquais de mon grand-père ; il me portait sur ses bras ; nous jouions tous les jours ensemble ; nous ne nous quittions presque point ; le petit ingrat ne s'en souvient plus.

M. TURCARET

Je me souviens, je me souviens ; le passé est passé, je ne songe qu'au présent¹⁴⁰." (*Turcaret*, acte III, scène 4)

Les insultes échangées entre Mme Turcaret et sa belle-sœur au dernier acte de la pièce révèlent que Turcaret est effectivement un homme sans naissance¹⁴¹, son père n'étant qu'un simple maréchal-ferrant¹⁴². En plus, le fait d'avoir une sœur revendeuse à la toilette, ce qu'anticipe le Marquis¹⁴³, sert d'indice supplémentaire des origines familiales du financier. Mais l'examen de son passé montre aussi que le protagoniste de Lesage s'élève d'une petite commission dans sa Normandie natale (en tant que "capitaine concierge de la porte de

¹³⁹ Il est à remarquer que le Marquis, par opposition à un homme *sans naissance* comme Turcaret, peut faire librement allusion à ses ancêtres nobles ("grand-père") et à son enfance. À en juger d'après la présomption suivante de Marine à propos du portrait de la prétendue comtesse présenté par Frontin à la Baronne, le même paraît valoir pour le Chevalier : "C'est quelque vieux portrait de famille ; que sait-on ? De sa grand-mère peut-être" (*Turcaret*, acte I, scène 3).

¹⁴⁰ Cette nouvelle négation du passé par Turcaret s'insère, elle aussi, dans le contexte des ruptures sociales et temporelles abordées plus haut.

¹⁴¹ "MADAME TURCARET — Oh ! je n'en doute pas : la fille d'un maréchal de Domfront ne doit point demeurer en reste de sottises" (*Turcaret*, acte V, scène 8).

¹⁴² Artisan chargé de ferrer les chevaux.

¹⁴³ "LE MARQUIS — [...] il a des revendeuses à sa disposition, et, à ce qu'on dit même, dans sa famille" (*Turcaret*, acte III, scène 4).

Guibray” à Falaise) à une position privilégiée à Paris. Flamand, un ancien valet lui-même, y fait allusion au cours de la visite qu’il rend à la Baronne pour la remercier d’avoir facilité son entrée dans le monde des finances : “Oh ! ce qu’il y a de meilleur, c’est que cet emploi-là porte bonheur à ceux qui l’ont ; car ils s’y enrichissent tous. Monsieur Turcaret a, dit-on, commencé par là” (*Turcaret*, acte V, scène 3). Il reste que l’ascension fulgurante de Turcaret par des moyens illicites fait bien partie de la manière stéréotypée¹⁴⁴ dont l’opinion publique voit les financiers. Françoise Bayard résume en ces termes la mauvaise réputation que leur colle la littérature : “Ainsi, par l’entremise des gens de lettres s’érige le mythe du ‘laquais-financier’, homme de peu qui, par ses pilleries, obtient rapidement une incommensurable fortune dont il jouit d’une manière éhontée pour le plus grand malheur de son âme” (BAYARD, 1986, p. 10). Villain en trace un tableau semblable :

“On répétait que nombre de trafiquants logés maintenant dans de splendides palais, à la tête de somptueux équipages et d’une armée de laquais, étaient eux-mêmes d’anciens laquais, de vagues commis ou des ouvriers manuels, gâtés par le hasard et disposés à l’aider sans respecter la stricte honnêteté.” (VILLAIN, 1988, p. 561)

Cette façon de percevoir la réalité de l’ascendant du monde des finances — et de l’ensemble de la bourgeoisie dans une certaine mesure — sur la société paraît prendre son origine plus dans le ressentiment d’une noblesse consciente de sa décadence que dans un véritable sentiment populaire de révolte contre le fisc. Le succès des financiers et les changements sociaux pendant le règne de Louis XIV ne plaisent sans doute pas aux nobles déclinants, surtout lorsque ces roturiers sans foi ni loi s’ornent des signes d’une somptuosité triomphante et cherchent souvent à s’emparer de prérogatives nobiliaires :

“Ainsi, premiers de leur race, ils prenaient le nom du village où leurs ancêtres payaient la taille. Circonstance aggravante, leur ascension avait accompagné la ruine de valeureuses familles qui n’avaient jamais marchandé leur soutien à la Couronne. La rancœur de ces maisons ruinées s’explique contre les parvenus qui leur avaient ravi leur rang ”. (VILLAIN, 1988, p. 561)

Et justement, nous passons maintenant à l’analyse de la représentation dramatique des relations entre bourgeois et nobles dans *Turcaret*. Pour ce faire, nous avons choisi comme point de départ d’aborder non seulement la manière dont le thème du bourgeois ridicule est traité dans la pièce, mais aussi en quoi il diffère de ses manifestations plus conventionnelles.

¹⁴⁴ Il vaut la peine de rappeler que “ce qui émerge à travers plusieurs études récentes est l’image des financiers comme un groupe légitime et influent dans la société de leur temps; des hommes cultivés qui mènent un style de vie contribuant à l’économie culturelle. Leurs activités financières sont indispensables au système fiscal, et souvent très loin d’être limitées à celles vues par le public dans son ensemble” (LEON, 1999, p. 111).

En même temps, nous nous efforçons de comprendre comment la représentation des nobles par Lesage influe sur la conception même de la bourgeoisie dans le théâtre comique et sur celle de la société. En étudiant les situations de superposition et d'indifférenciation sociale concernant la noblesse et la bourgeoisie dans *Turcaret*, nous espérons pouvoir préciser les facteurs qui déterminent la signification qu'y prend la satire des mœurs.

2.3.4.2 Le bourgeois ridicule et la noblesse avilie

La mobilité sociale au début du XVIIIe siècle permet aux dramaturges de créer des personnages au statut équivoque. Le cas du marquis de Daudinet, personnage des *Agioteurs* de Dancourt, en est un exemple des plus éclairants. “Fils d'un riche financier”¹⁴⁵ qui “lui tient la bride un peu trop serrée”, le jeune marquis se rend au bureau d'agiotage de Trapolin parce qu'il “a dessein de prendre le mors aux dents, pour galoper un peu sans contrainte dans les terres de la belle galanterie” (*Les Agioteurs*, acte III, scène 9). Les projets que ses parents d'origine bourgeoise ont pour son avenir illustrent des voies différentes empruntées par les anoblis pour s'intégrer à la noblesse : “[...] le père veut que je prenne une Charge à la Cour, parce qu'ils m'ont toujours fait appeler Monsieur le Marquis à la maison et au Collège, où j'ai bien payé ce peste de nom-là. Que de coups de poings il a fallu faire, aussi bien à l'Académie ! Car je n'ai jamais voulu me battre à l'épée” (*Les Agioteurs*, acte III, scène 9). Mais sa mère diffère sur ce point : “Et la mère, elle, veut que je sois de robe, parce que j'ai étudié : voilà une chienne de raison, j'ai étudié ; mais je n'ai rien appris, je serais un plaisant Juge” (*Les Agioteurs*, acte III, scène 9). L'inaptitude du marquis de Daudinet à embrasser l'épée ou la robe — malgré l'éducation nobiliaire que ses parents ont eu le soin de lui donner, un effort qui n'est pas sans rappeler ceux de M. Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* pour obtenir, sur le tard, une instruction compatible avec l'état auquel il aspire — ne paraît pas décourager ses parents, car ils comptent s'appuyer sur leur fortune¹⁴⁶ pour pousser leur rejeton dans les rangs de la noblesse. À côté de la naissance, la richesse apparaît en effet comme nouveau fondement ou appui de la condition noble, surtout par l'éclat de ses signes

¹⁴⁵ Très probablement un bourgeois anobli.

¹⁴⁶ “DAUDINET — Palsambleu, mon père et ma mère, il n'y a pas de meilleure hypothèque : ils ont des maisons à Paris, de riches meubles, des rentes, des terres, des maisons à la campagne, et du papier aussi bien que vous. Allez, allez, si je pouvais mettre la main sur le portefeuille, je me passerais bien du secours du vôtre”. (*Les Agioteurs*, acte III, scène 9)

extérieurs. Dans *Turcaret*, la servante Marine énonce sans détours à sa maîtresse cette vérité sociale :

“MARINE

Vous commencez à entendre raison. C'est là le bon parti. 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.” (*Turcaret*, acte I, scène 1)

M. Turcaret, nous l'avons vu, n'est pas ignorant des stratégies d'anoblissement basées sur les biens matériels et le mode de vie, témoin son projet de se faire bâtir un hôtel somptueux. Les aspects plus saillants de ce penchant du financier pour la vie nobiliaire se trouvent pourtant dans la cour qu'il fait à la Baronne. Ne sachant pas s'en abstenir non plus, le marquis de Daudinet, de son côté, déclare présomptueusement à Trapolin dans *Les Agioteurs* : “je vous mènerai dîner chez une belle Dame de mes amies, où vous verrez que je suis le maître, sans vanité” (*Les Agioteurs*, acte III, scène 9). Turcaret adopte une attitude pareille lorsque M. Rafle, venu le chercher chez la Baronne, lui demande s'il peut y parler librement : “Oui, vous le pouvez ; je suis le maître. Parlez” (*Turcaret*, acte III, scène 7). Le peu de cas qu'en font cependant les mâles de la noblesse dans la pièce suggère qu'ils ne voient dans la galanterie qu'une espèce de jeu : “Une affaire de cœur ne me [au Marquis] tient au cœur que très faiblement, comme tu [le Chevalier] sais. C'est une conquête [celle de la prétendue comtesse] que j'ai faite par hasard, que je conserve par amusement, et dont je me déferai par caprice, ou par raison, peut-être” (*Turcaret*, acte IV, scène 2). Ce “par hasard” revient bien peut-être au “sans y penser” utilisé par Frontin pour indiquer le caractère léger et circonstanciel des aventures amoureuses de son maître :

“LA BARONNE

Il ne m'a point parlé de cette comtesse-là, Frontin.

FRONTIN

C'est une conquête, madame, que nous avons faite sans y penser. Nous rencontrâmes l'autre jour cette comtesse dans un lansquenet.” (*Turcaret*, acte I, scène 2)

Toute autre manière de s'y prendre dénoterait, par contre, un attitude “bourgeoise” selon l'avis du Marquis : “Marquer tant d'empressement, c'est courir après une femme ; cela est bien bourgeois” (*Turcaret*, acte IV, scène 2). Marine a son mot à dire là-dessus : “Un penchant tendre ! Ces faiblesses vous [à la Baronne] conviennent-elles ? Hé fi ! vous aimez comme une vieille bourgeoise” (*Turcaret*, acte I, scène 3). Turcaret, lui, aime bourgeoisement.

Averti par Marine des véritables intentions de la Baronne, il déclare à celle-ci : “Oh ! vous n'en serez pas quitte pour des reproches ! Ne croyez pas que je sois assez sot pour rompre avec vous sans bruit, pour me retirer sans éclat ; je veux laisser ici des marques de mon ressentiment” (*Turcaret*, acte II, scène 3). Et il ira jusqu'à ravager la chambre de la Baronne pour se défouler¹⁴⁷.

En fait, M. Turcaret ne paraît pas vouloir, du moins clairement, usurper un titre de noblesse. Sa stratégie sociale n'est peut-être pas celle de M. Jourdain, qui cherche à effacer les traces de son activité professionnelle. S'il tient toujours à cacher sa basse naissance et ses débuts comme laquais, ce bourgeois de Lesage tente d'attribuer une certaine dignité à sa profession : “Je vais à une de nos assemblées, pour m'opposer à la réception d'un pied-plat, d'un homme de rien, qu'on veut faire entrer dans notre compagnie” (*Turcaret*, acte III, scène 8). Dans un contexte où la perméabilité croissante des limites entre les ordres implique aussi des questions d'identité sociale qui ne se posaient pas avec autant d'insistance par le passé, les individus peuvent adopter des stratégies particulières pour se (con)fondre dans une noblesse fragmentée qui essaie de se distinguer de plus en plus au XVIIIe siècle par son aisance matérielle et son implantation urbaine. Dans l'impossibilité de se servir d'autres moyens d'intégration à l'ordre nobiliaire, Turcaret mise sur le poids de l'argent pour se détacher progressivement de sa condition. En faisant une cour onéreuse à la Baronne, ce riche traitant s'ouvre les portes d'une société qui, malgré sa gêne d'argent, ne s'est pas encore débarrassée de ses sédiments aristocratiques en matière de coutumes. L'essentiel du ridicule de Turcaret consiste, d'ailleurs, dans le manque de savoir-vivre que ce personnage démontre en présence de la Baronne et de son entourage.

N'étant pas taillé pour la courtoisie, Turcaret se perd en gestes qui témoignent de l'échec de ses tentatives d'assimilation à la noblesse galante. D'une part, il reconnaît la séparation entre les activités mercantiles et la galanterie : “De quoi est-il question, monsieur Rafle ? Pourquoi me venir chercher jusqu'ici ? Ne savez-vous pas bien que, quand on vient chez les dames, ce n'est pas pour y entendre parler d'affaires?” (*Turcaret*, acte III, scène 7). D'autre part, les cadeaux qu'ils offre à la Baronne portent la marque du financier. Le billet au porteur accompagné d'un poème qu'il fait parvenir à sa bien-aimée par l'intermédiaire de

¹⁴⁷ “Me voilà à demi soulagé. J'ai déjà cassé la grande glace et les plus belles porcelaines” (*Turcaret*, acte II, scène 3).

Flamand en donne une bonne idée. Son inspiration poétique marquée par un sens pratique tout bourgeois ne saurait masquer sa véritable condition :

“LA BARONNE
 Les voici ; écoute. (*Elle lit.*)
Recevez ce billet, charmante Philis,
Et soyez assurée que mon âme
Conservera toujours une éternelle flamme,
Comme il est certain que trois et trois font six.” (*Turcaret*, acte I, scène 4)

Même sa manière de raisonner révèle son incapacité à se dépouiller des signes particuliers de son origine. À la Baronne qui lui reproche les dépenses inconsidérées qu’il doit faire à cause de son accès de colère, Turcaret répond selon sa logique professionnelle : “Bagatelle ! Tout ce que j’ai cassé ne valait pas plus de trois cents pistoles” (*Turcaret*, acte II, scène 3). Son raisonnement bourgeois et son tempérament colérique permettent de le rapprocher d’un autre personnage de Lesage. Voici, dans *Crispin rival de son maître*, ce que dit La Branche, le confrère de Crispin, à propos de la prétendue réaction de madame Oronte à la nouvelle de l’impossibilité du mariage de sa fille : “C’est ce que je lui ai répondu ; mais comment voulez-vous qu’une femme en colère entende raison ? C’est tout ce qu’elle peut faire de sens froid : elle a fait là-dessus des raisonnements bourgeois” (*Crispin rival de son maître*, scène 19).

Ces caractéristiques ne sont évidemment pas les seules partagées par les bourgeois dans le théâtre de l’époque. Leur crédulité commune les expose habituellement à devenir la dupe des plus malins ou mieux préparés pour fréquenter la société nobiliaire. La Baronne, par exemple, mène M. Turcaret par le bout du nez en le flattant : “Et vous avez trop l’air et les manières d’une personne de condition, pour pouvoir être soupçonné de ne l’être pas” (*Turcaret*, acte III, scène 5). Dans *Crispin*, La Branche, lui aussi, ne cesse d’exploiter la naïveté de monsieur Oronte pour faire réussir son stratagème : “Sans doute. Malepeste ! Monsieur, que vous êtes pénétrant ! Comment ! Rien ne vous échappe” (*Crispin rival de son maître*, scène 14). Il se conduit de la même façon à la scène suivante : “Oh diable ! Monsieur Oronte est un des plus gros génies !” (*Crispin rival de son maître*, scène 15). Le désir du bourgeois de s’agrèger à une société prestigieuse passe, bien entendu, par son acceptation par les membres de celle-ci, où, du reste, il se débrouille assez mal. La confusion de Turcaret

devant les salutations du Chevalier¹⁴⁸ fait sans doute penser à celle de M. Jourdain en accueillant la marquise Dorimène dans *Le Bourgeois gentilhomme* :

“LE CHEVALIER, *embrassant M. TURCARET.*

Monsieur Turcaret veut bien permettre qu'on l'embrasse, et qu'on lui témoigne la vivacité du plaisir qu'on aura tantôt à se trouver avec lui le verre à la main ?

M.TURCARET

Le plaisir de cette vivacité-là... monsieur, sera... bien réciproque : l'honneur que je reçois d'une part, joint à... la satisfaction que... l'on trouve de l'autre... avec madame, fait en vérité, que... je vous assure... que... je suis fort aise de cette partie-là”. (*Turcaret*, acte IV, scène 5)

Le peu d'esprit dont ces personnages bourgeois font preuve en présence de nobles produit non seulement une intégration imparfaite et comique des premiers à la société nobiliaire, mais explique surtout qu'ils y soient franchement bernés. Puisqu'il s'agit d'une réalité reconnue tant par ceux qui les trompent que par le public, l'effet qu'en tirent les dramaturges s'amplifie. Avant de vanter la perspicacité de monsieur Oronte, La Branche avait déclaré sans ambages à propos du caractère de celui-ci : “C'est un bourgeois fort simple, un petit génie” (*Crispin rival de son maître*, scène 3). L'écart entre, d'une part, ce que sait Turcaret et, d'autre part, ce que savent les autres personnages et le public rend possible la plupart des situations et des procédés comiques de la pièce. En rapportant les prétendus propos de Marine à l'égard de Turcaret, la Baronne finit par révéler indirectement les véritables caractéristiques de celui-ci aux yeux de la société : “Est-il rien de si ridicule, me disait-elle à tous moments, que de voir la veuve d'un colonel songer à épouser un monsieur Turcaret, un homme sans naissance, sans esprit, de la mine la plus basse...” (*Turcaret*, acte II, scène 3).

Un autre type d'écart révélé dans la réplique de la Baronne détermine également le comique de la pièce. Même dans le flou des frontières sociales mouvantes du début du XVIIIe siècle, le ridicule des aspirations amoureuses de M. Turcaret saute aux yeux : tout roturier qu'il est, le traitant fait la cour à une femme appartenant à la noblesse. Une telle disproportion n'est pas étrangère à la comédie. Dans *Le Légataire universel*¹⁴⁹ de Regnard, un riche vieillard au bord de la mort, M. Géronte, prétend se prévaloir de sa fortune pour épouser la jeune

¹⁴⁸ En cherchant à justifier ses mensonges à la Baronne, Turcaret s'embrouille à nouveau : “J'ai cru, madame... qu'en vous faisant accroire que... je croyais être veuf... Vous croiriez que... je n'aurais point de femme... (*Bas.*) J'ai l'esprit troublé, je ne sais ce que je dis” (*Turcaret*, acte V, scène 9).

¹⁴⁹ Cet exemple est d'autant plus opportun que *Le Légataire* de Regnard semble avoir gardé son importance pour les générations ultérieures : “Des pièces de ce tout début du XVIIIe siècle, *Turcaret* est la seule à avoir été souvent remise à l'affiche. Ainsi que, à un moindre degré, *Le Légataire universel* de Regnard” (DIDIER, 2003, p. 32).

femme aimée par son neveu. Harpagon, protagoniste de *L'Avare* de Molière (1668), devient, de son côté, le rival amoureux de son propre fils, tandis qu'il destine sa fille à un autre barbon. Si ces vieillards sont ridiculisés pour leurs prétentions considérées comme déplacées dans la mesure où elles révèlent une rupture avec l'idéal comique de l'amour jeune, M. Turcaret enfreint lui aussi un interdit social et dramatique en cherchant à établir une relation amoureuse exogamique (un bourgeois et une noble) avec la Baronne. Or, dans un milieu aussi cynique que celui de la pièce de Lesage, les relations fondées sur les sentiments sortent de l'ordinaire. Ce dialogue entre Frontin et la Baronne au sujet de la démission de Lisette de sa condition antérieure montre à quel point leur société corrompue s'adapte mal à des préceptes moraux jugés pourtant plus sains :

“FRONTIN

Non, elle est sortie de condition depuis quelques jours.

LA BARONNE

Et pour quel sujet ?

FRONTIN

Elle servait des personnes qui mènent une vie retirée, qui ne reçoivent que des visites sérieuses, un mari et une femme qui s'aiment, des gens extraordinaires ; enfin c'est une maison triste, ma pupille s'y est ennuyée.” (*Turcaret*, acte II, scène 1)

La règle générale des relations conjugales ou amoureuses dans *Turcaret* paraît comporter l'existence de disparités de tout genre (d'âge, de fortune, d'origine), ce qui dicte une conduite sociale marquée par le maintien d'un équilibre fragile entre ce que l'on est vraiment et ce que l'on montre. Le cas des Turcaret est illustratif. Dans un premier moment, les deux époux adoptent une stratégie matrimoniale cohérente avec leur état : le fils du maréchal-ferrant de Domfront prend en mariage la fille de M. Briochais, pâtissier à Falaise¹⁵⁰. La réussite professionnelle du financier fait cependant qu'il s'installe à Paris où ses relations sociales sont placées dans un nouveau contexte : au gré des intérêts personnels, bourgeois et nobles s'y fréquentent. Lieu de confluence, la capitale approfondit la confusion spatiale entre la noblesse et la bourgeoisie, le salon de la Baronne illustre toutes les caractéristiques parisiennes en la matière. Pour Turcaret, la meilleure manière d'assurer sa promotion sociale dans ce contexte imprécis est donc de cacher son passé, de rester dans le flou à la faveur de cette tendance à la fusion (relative) des classes. Voilà pourquoi le traitant tient à cacher sa femme¹⁵¹. L'arrivée de Mme Turcaret représente le dernier élément de la découverte graduelle

¹⁵⁰ Domfront et Falaise sont des villes normandes.

¹⁵¹ Abstraction faite, bien sûr, de sa luxure.

des origines de M. Turcaret. Dans ce monde des apparences, elle expose également au grand jour ce que tous feignaient d'ignorer au départ sous peine de perdre leur "vache à lait"¹⁵². En effet, surprise par son mari chez la Baronne, Mme Turcaret riposte : "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..." (*Turcaret*, acte V, scène 9).

Il n'y a pourtant pas que M. Turcaret qui songe à se débarrasser de sa femme dans les comédies du temps de Louis XIV : monsieur Jourdain déclare aussi son intention de donner sa "femme à qui la voudra" (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte V, scène dernière) — quoiqu'il s'agisse clairement d'une plaisanterie¹⁵³. Même si les deux femmes contrarient les projets de leurs maris, Mme Turcaret seule ambitionne d'imiter le sien en quelque sorte. Alors que madame Jourdain se montre raisonnable et contente de sa condition, la femme du traitant va jusqu'à usurper le titre de comtesse. Elle réalise en fait, ainsi que son mari, un déplacement géographique et social dans le seul but de renier ses origines. Le statut de Mme Turcaret dans sa nouvelle société n'en est pourtant pas moins équivoque : son comportement ambigu lui vaut effectivement des épithètes dépréciatives, tels que "comtesse de lansquenet", "connaissance de bal", "colosse de provinciale", "notre vieille folle de comtesse", "comtesse de province". Ayant érigé la dissimulation en mode de vie, la fausse comtesse se déclare très logiquement amatrice naturelle des bals masqués : "Les dames de Valognes sont les premières dames du monde pour savoir l'art de se bien masquer" (*Turcaret*, acte V, scène 6). C'est par là donc que notre fausse noble s'insinue dans sa nouvelle société.

Son portrait en comtesse, qu'elle offre à tout gentilhomme qui la croise, est également un symbole de son identité forgée. Mais il révèle aussi que son inclination prononcée pour les aventures amoureuses — elle se déguise habituellement en Vénus — contraste avec ses attributs physiques. Et Frontin, malgré l'euphémisme, ne cache pas à la Baronne ce qui est évident dans le portrait de Mme Turcaret : "ce n'est pas, comme vous voyez, une beauté régulière" (*Turcaret*, acte I, scène 2). Le comique lié au personnage de la bourgeoise coquette qui n'est pas "dans la première jeunesse"¹⁵⁴ prend sa source justement dans cet écart, même si

¹⁵² Turcaret dit à la Baronne que, d'après Marine, elle et le Chevalier le verraient comme leur "vache à lait" (*Turcaret*, acte II, scène 3).

¹⁵³ En outre, M. Jourdain ne néglige pas la position sociale de sa fille. Malgré son côté ridicule, M. Jourdain se distingue moralement de Turcaret.

¹⁵⁴ *Turcaret*, acte III, scène 2.

Mme Turcaret, selon les principes de sa nouvelle société, parvient — tant bien que mal — à le dissimuler :

“LA BARONNE, *regardant toujours le portrait.*
Quel âge a-t-elle, Frontin ?

FRONTIN

C'est ce que je ne sais pas trop bien ; car elle a le teint si beau que je pourrais m'y tromper d'une bonne vingtaine d'années.

MARINE

C'est-à-dire qu'elle a pour le moins cinquante ans.” (*Turcaret*, acte I, scène 2)

Madame Oronte, la bourgeoise vaniteuse créée par Lesage dans *Crispin*, est, elle aussi, “une femme de cinquante-cinq à soixante ans”¹⁵⁵ qui ose se piquer d’être courtisée par son futur gendre. De la même façon, les aventures amoureuses de Mme Turcaret sont marquées par une nette disproportion d’âge et de beauté. Pour ce qui est du Marquis, la Baronne révèle qu’il “est un jeune seigneur fort agréable de sa personne” (*Turcaret*, acte II, scène 3)¹⁵⁶. Le Chevalier, au dire de Lisette, ne serait pas en reste : “Je ne l'avais pas encore vu. Ah ! qu'il est bien fait, Frontin !” (*Turcaret*, acte II, scène 7). Il n’est pas difficile de se rendre compte que, par ses aspirations galantes, la femme de Turcaret finit par s’attirer le même type de ridicule que son mari, ce qui est un nouvel indice de son incapacité à s’intégrer à la société nobiliaire parisienne — d’où la nécessité constante de cacher sa véritable identité.

Cette disparité d’âge se double chez Mme Turcaret d’une disparité géographique : dans un mouvement qui n’est pas étranger aux efforts absolutistes de centralisation, la vieille bourgeoise quitte Valognes pour Paris. Ce déplacement produit certes un déracinement social et culturel. N’appartenant pas à la société des nobles parisiens, la fille de M. Briochais voit dans un bal masqué l’occasion parfaite pour s’y intégrer. Marine rappelle cependant à la Baronne que la comtesse du portrait apporté par Frontin est la provinciale de l’autre jour “qui se fit tant prier pour ôter son masque, et que personne ne connut quand elle fut démasquée” (*Turcaret*, acte I, scène 3). Bien que Mme Turcaret cherche à dissimuler sa position sociale, elle se trouve être, à la lumière, une inconnue sans liens avec la noblesse de la capitale. Obligée de vivre à Paris dans un “hôtel garni”¹⁵⁷, elle singe le mode d’habitation des vrais nobles titrés de province qui possèdent leurs propres hôtels pour séjourner dans la

¹⁵⁵ *Crispin rival de son maître*, scène 3.

¹⁵⁶ M. Rafle corrobore la déclaration de la Baronne concernant la jeunesse du Marquis : “Je la rencontrai [Mme Turcaret] hier dans un fiacre avec une manière de jeune seigneur [le Marquis] dont le visage ne m'est pas tout à fait inconnu, et que je viens de trouver dans cette rue-ci en arrivant” (*Turcaret*, acte III, scène 7).

¹⁵⁷ Meublé pour être loué.

capitale. Marine, qui connaît bien les milieux fréquentés par le Chevalier, flaire le secret de la fausse noble : “Je vais parier que cette comtesse-là est quelque dame normande. Toute sa famille bourgeoise se cotise pour lui faire tenir à Paris une petite pension, que les caprices du jeu augmentent ou diminuent” (*Turcaret*, acte I, scène 2). Au bout du compte, pour se farder socialement après s’être montrée sous son vrai jour, elle noue de nouvelles relations qui lui seront finalement néfastes : le besoin continu de chercher l’équilibre entre ses origines et ses prétentions sociales aura raison d’elle.

La distance qu’il y a entre la noblesse provinciale avec ses seigneuries et une noblesse parisienne jalouse du raffinement urbain qui la distingue est encore plus marquée au siècle des Lumières. Le comique en tire logiquement profit. Madame Turcaret, elle, fait de son mieux pour combler le retard de la province dans le domaine de l’urbanité : “Oh ! je ne vis pas comme une dame de campagne, au moins. Je ne me tiens point enfermée dans un château, je suis trop faite pour la société ; je demeure en ville, et j’ose dire que ma maison est une école de politesse et de galanterie pour les jeunes gens” (*Turcaret*, acte V, scène 6). Le modèle qu’elle choisit pour sa cour de Valognes n’est pas un secret : “J’en ai fait un petit Paris par la belle jeunesse que j’y attire” (*Turcaret*, acte V, scène 6). Ce Paris caricatural — s’il obéit à la tendance centralisatrice de l’époque — met surtout en évidence le ridicule de l’engouement des provinciaux pour le mode de vie recherché de la noblesse urbaine. Dans la tradition comique, le comportement de Mme Turcaret évoque celui de la comtesse d’Escarbagnas, personnage de la petite pièce éponyme de Molière (1671). Voyons ce que dit Julie, une femme de qualité, à propos des extravagances de la comtesse moliéresque : “Le petit voyage qu’elle a fait à Paris l’a ramenée dans Angoulême plus achevée qu’elle n’était. L’approche de l’air de la Cour a donné à son ridicule de nouveaux agréments, et sa sottise tous les jours ne fait que croître et embellir” (*La Comtesse d’Escarbagnas*, scène 1)¹⁵⁸.

Du point de vue de la galanterie, le personnage de Molière n’a rien à envier à la bourgeoise de Lesage :

“Vous pouvez bien croire, Madame [Julie], que tout ce qui s’appelle les galants de la cour n’a pas manqué de venir à ma porte, et de m’en conter ; et je garde dans ma cassette de leurs billets, qui peuvent faire voir quelles propositions j’ai refusées ; il n’est pas nécessaire de vous dire leurs noms : on sait ce qu’on veut dire par les galants de la Cour.” (*La Comtesse d’Escarbagnas*, scène 2)

¹⁵⁸ Le déracinement mental qui s’opère chez la comtesse d’Escarbagnas est telle que, piquée d’une remarque de Julie, elle exprime son mécontentement en ces termes : “Me prenez-vous pour une provinciale, Madame ?” (*La Comtesse d’Escarbagnas*, scène 2).

Toutefois les conquêtes qu'elle fait dans sa petite cour provinciale ne lui permettent pas d'être aussi fière. L'un de ses amants est un receveur des tailles au nom suggestif, Monsieur Harpin, qui, n'ayant pas respiré les airs de Paris, n'a pas la prodigalité d'un M. Turcaret : "je ne suis point d'humeur à payer les violons pour faire danser les autres" (*La Comtesse d'Escarbagnas*, scène 8).

Au fur et à mesure que les aspects sociaux et culturels de la distinction géographique entre la province et Paris se creusent, le caractère mouvant de la société urbaine devient plus évident. Dans certains milieux, le principal signe matériel de la noblesse, le domaine, se dépouille de sa fonction référentielle. Voici ce que, confrontée à la nouvelle identité de sa belle-sœur, Mme Jacob rétorque au Marquis qui lui enjoint de respecter la qualité de la première : "Eh ! dans quel lieu, s'il vous plaît, est sa¹⁵⁹ comté ? Ah ! vraiment, j'aime assez ces gros airs-là !" (*Turcaret*, acte V, scène 8). Ce sont désormais des éléments moins tangibles — comme les manières (ou les "gros airs") — qui remplacent les signes nobiliaires vidés de leur ancienne matérialité (châteaux, tours, domaines). Dans une société où se multiplient les points de contact et les échanges financiers entre les ordres, la mobilité sociale paraît suivre celle de l'argent qui alimente le mode de vie somptuaire des centres urbains.

Les Turcaret, en ce sens, doivent s'appuyer notamment sur l'argent pour se faire accepter au sein d'une petite noblesse urbaine qui ne peut plus financer son train de vie. Si les manières ridicules du traitant ne l'empêchent pas d'y être admis — la Baronne étant réellement encline à l'idée de l'épouser —, celles de Mme Turcaret n'assurent que partiellement son intégration au groupe de nobles désargentés de la pièce. Le Marquis, qui ne songe que réjouissances, vante bien sûr les manières extravagantes de la bourgeoise normande¹⁶⁰, mais le Chevalier, son compagnon de débauche, paraît plus réticent à accueillir une "vieille folle de comtesse, qui n'a pas le sou"¹⁶¹. Il ne se sert pas moins de sa conquête fortuite comme un atout auprès de la Baronne — et Marine ne manque pas d'attirer l'attention de sa maîtresse sur ce fait : "Mais si la comtesse était femme d'affaires, on ne vous la sacrifierait pas, sur ma parole" (*Turcaret*, acte I, scène 2). Une fois pourtant que le secret du

¹⁵⁹ Comme l'explique Nathalie Rizzoni dans une note de bas de page de notre édition de *Turcaret* (LESAGE, 1999, p. 182), "le mot 'comté' a longtemps été féminin (cf. Franche-Comté)".

¹⁶⁰ "Tu en seras charmé, toi. Les jolies manières ! Tu verras une femme vive, pétulante, distraite, étourdie, dissipée, et toujours barbouillée de tabac ! On ne la prendrait pas pour une femme de province" (*Turcaret*, acte IV, scène 2).

¹⁶¹ Selon l'avis de Frontin (*Turcaret*, acte I, scène 9).

couple bourgeois est dévoilé (et les possibilités de gains de la Baronne et du Chevalier anéanties), ses liens avec cette société se rompent, non sans que la dimension spatiale des rapports sociaux dans la pièce occupe le devant de la scène.

Lorsque M. Turcaret, qui s’attendait à une soirée typiquement nobiliaire chez son amante, y voit ses propres liens familiaux refaire surface, le Marquis emploie une métaphore géographique qui n’est pas anodine en ce sens : “Vous voilà en pays de connaissance, monsieur Turcaret. Vous voyez une belle comtesse dont je porte les chaînes : vous voulez bien que je vous la présente, sans oublier madame Jacob !” (*Turcaret*, acte V, scène 9). Le rétrécissement de la distance géographique entre Paris et la province sur scène¹⁶² représente non seulement la perte de Turcaret, mais aussi le paroxysme de la critique du phénomène social de la fusion des ordres en fonction de l’argent. Tout comme Molière dénonce dans *La Comtesse d’Escarbagnas* le ridicule de l’aspiration de la noblesse provinciale au mode de vie parisien, un public respectueux des distinctions d’ordre n’est pas prêt à ignorer l’irruption d’un type social comme Turcaret, devenu *monsieur Turcaret* par la seule force de l’argent. Dans un contexte où les frontières sociales sont en voie de perdre leur étanchéité, la réaction du conservatisme aux audaces bourgeoises est d’autant plus forte.

La superposition des espaces sociaux provoquée par l’arrivée de Mme Turcaret et de Mme Jacob sur scène efface l’image de Turcaret comme un financier implacable et met l’accent sur le ridicule de sa condition bourgeoise. La tendresse familiale — attribut bourgeois qui connaîtra comme thème dramatique un sort totalement différent au milieu du XVIIIe siècle — est la cible des remarques moqueuses du Marquis : “Embrassez ces deux objets chéris. Ah ! qu’il paraît ému ! J’admire la force du sang et de l’amour conjugal” (*Turcaret*, acte V, scène 9). Ridiculiser les relations affectives bourgeoises est la manière de restituer Turcaret au domaine du franc comique où il peut égaler Monsieur Jourdain dans son impuissance à se débarrasser des signes de son origine sociale. En tournant en dérision le sentimentalisme dont s’emprennent les relations familiales des bourgeois, la sortie de scène des deux parentes de M. Turcaret révèle en effet l’enracinement irrévocable du traitant dans sa condition roturière. Mme Jacob paraît s’attendrir véritablement devant l’infortune d’un membre de sa famille : “Mon frère, entre les mains de ses créanciers ! Tout dénaturé qu’il est, je suis touchée de son

¹⁶² Mme Turcaret confirme que son mari entend renforcer cette distance par la voie de l’argent : “je ne viendrais point à Paris troubler vos plaisirs, si vous étiez plus exact à payer la pension que vous me faites pour me tenir en province” (*Turcaret*, acte V, scène 9).

malheur : je vais employer pour lui tout mon crédit, je sens que je suis sa sœur” (*Turcaret*, acte V, scène 12). Mme Turcaret, par contre, reprend l’usage du verbe *sentir* justement pour dénoncer un sentimentalisme qui ignore la réalité des “tendres époux”¹⁶³ pris à contrecœur dans une relation matrimoniale sans liens affectifs : “Et moi, je vais le chercher pour l’accabler d’injures ; je sens que je suis sa femme” (*Turcaret*, acte V, scène 12).

Lesage ne se limite néanmoins pas à donner la voix aux partisans de l’immobilité sociale, il fait de sa comédie une satire cinglante de l’argent. C’est pour cela qu’il n’épargne pas toute une noblesse vénale portée aux plaisirs mondains. La conjecture de Crispin sur la raison de la détresse de son maître au début de *Crispin rival de son maître* anticipe clairement l’un des aspects de l’intrigue de *Turcaret* : “Ah ! J’entends. Cette généreuse Marquise, qui alla elle-même payer votre tailleur qui vous avait fait assigner, a découvert que nous agissions de concert avec lui” (*Crispin rival de son maître*, scène 1). Vivre d’expédients, c’est désormais la seule manière que trouvent les nobles sans moyens de faire face aux dépenses nécessaires pour conserver la dignité de leur rang ou tout simplement de satisfaire leur vices.

Tandis que Turcaret compte sur son argent pour faire réussir ses aventures amoureuses, le Chevalier fait de la galanterie son gagne-pain. Contrairement à Turcaret, ce noble possède — nous l’avons vu — le physique du rôle, ce que son valet lui reconnaît volontiers : “Il ne faut pas être mal bâti pour donner de l’amour à une coquette” (*Turcaret*, acte II, scène 7). Mais son avilissement moral s’exprime par contraste avec l’idéal aristocratique dans cette allusion de Marine aux campagnes des chevaliers de Malte : “C’est un chevalier de Paris, il fait ses caravanes dans les lansquenets” (*Turcaret*, acte I, scène 1). La servante de la Baronne fait savoir à Frontin qu’elle n’ignore pas la vraie finalité des gestes amoureux du joueur invétéré : “vous n’êtes pas gens à faire sottement des sacrifices. Vous en connaissez bien le prix” (*Turcaret*, acte I, scène 2). Ce portrait du galant calculateur est beaucoup moins flatteur, par exemple, que celui de Dorante, gentilhomme qui trompe M. Jourdain mais qui est résolu dès le départ à épouser la veuve Dorimène. Si le personnage du Marquis est franchement plus gai que celui du Chevalier, il n’en est pourtant pas plus vertueux. Ivrogne de mœurs nocturnes, il met en gages les bijoux de sa famille en attendant d’hériter d’une vieille tante aux yeux de laquelle il dissimule ses vices. Ses folies l’obligeant à entretenir commerce avec M. Rafle, il est pris aussi dans les rouages du monde financier.

¹⁶³ Expression utilisée par le Marquis (*Turcaret*, acte V, scène 9) qui essaie ironiquement d’associer la tendresse au ce couple bourgeois.

Dans cette société mouvante, la petite noblesse oisive a évidemment du mal à tenir son rang. La Baronne, dont la situation financière rappelle d'ailleurs celle de la nièce de M. Géronte — une baronne veuve sans douaire — dans *Le Légataire universel*, doit refouler ses penchants nobiliaires en matière d'amour pour sauver les apparences. C'est Marine qui avertit sa maîtresse des risques de l'endogamie sociale : “et si vous êtes réduite¹⁶⁴ à épouser le chevalier, ce sera un fort mauvais mariage pour l'un et pour l'autre” (*Turcaret*, acte I, scène 1). En acceptant M. Turcaret comme source extérieure d'argent, la Baronne adopte des habitudes propres au monde des finances — et, au moins en principe, étranges à son milieu originel :

“Il [Turcaret] m'a fait présent d'un billet au porteur de dix mille écus : je veux changer cet effet-là de nature ; il en faut faire de l'argent : je ne connais personne pour cela ; chevalier, chargez-vous de ce soin ; je vais vous remettre le billet, retirez ma bague, je suis bien aise de l'avoir, et vous me tiendrez compte du surplus.” (*Turcaret*, acte I, scène 8)

Puisque le Chevalier, lui aussi, ne se fait pas scrupule de profiter de la faiblesse de la Baronne pour avoir accès à l'argent du financier, il serait une erreur de vouloir faire de Turcaret le seul représentant de la force corruptrice de l'argent dans la pièce. Il paraît plutôt que toute la société dépeinte par Lesage est moralement corrompue : “Donc, ce que nous avons ici n'est pas simplement l'histoire d'un financier qui reçoit ce qu'il mérite, mais une constellation de rapacité, un cercle de trahison, auquel nul personnage ne peut échapper” (LEON, 1999, p. 114).

La grande tolérance envers la malhonnêteté de M. Turcaret dont fait preuve la Baronne lorsque le Marquis lui apprend que Turcaret est un usurier et un ancien laquais de son grand-père indique un relâchement moral frôlant le cynisme. Qui pis est, la Baronne tolère que le financier diffère indéfiniment la conclusion de leur mariage. Marine y voit une manœuvre assez lucrative :

“Or, ce monsieur Turcaret, qui n'est pas un homme fort aimable, et qu'aussi vous n'aimez guère, quoique vous ayez dessein de l'épouser, comme il vous l'a promis, monsieur Turcaret, dis-je, ne se presse pas de vous tenir parole, et vous attendez patiemment qu'il accomplisse sa promesse, parce qu'il vous fait tous les jours quelque présent considérable.” (*Turcaret*, acte I, scène 1)

La Baronne finit elle-même par s'encanailler en accueillant M. Turcaret, car, ce faisant, elle ouvre aussi sa porte à des personnages douteux comme M. Rafle et M. Furet (complice de Frontin) — en plus d'attirer un opportuniste comme le Chevalier. En effet, elle

¹⁶⁴ L'emploi du verbe *réduire* dénote clairement la dégradation sociale de la petite noblesse urbaine.

doit encore se montrer complaisante lorsque le Marquis la compare, bien qu'ironiquement, avec la femme même du traitant : "Je viens, ma charmante baronne, vous présenter une aimable dame, la plus spirituelle, la plus galante, la plus amusante personne... Tant de bonnes qualités, qui vous sont communes, doivent vous lier d'estime et d'amitié" (*Turcaret*, acte V, scène 6).

Au bout du compte, c'est toute la société qui semble s'avilir au contact de l'argent. Dans un tel contexte, le ridicule, s'il ne perd pas sa vitalité dramatique, doit partager la scène avec la satire mordante d'un milieu social dominé par les relations financières. La comparaison avec *Le Bourgeois gentilhomme* proposée par Jacques Truchet rend encore plus évident à quel point les questions sociales et morales liées à l'argent sont centrales pour comprendre la pièce de Lesage :

"Ici encore une comparaison avec Molière donne la mesure de l'âpreté de la satire. *Turcaret*, c'est, si l'on veut, un second M. Jourdain, et les souvenirs du *Bourgeois gentilhomme* sont évidents : la cour ridicule qu'il fait à la baronne, ses prétentions artistiques, ses tentatives littéraires. Mais M. Jourdain ne faisait de mal à personne ; c'était un honnête commerçant enrichi par son travail, et nulle malversation — sauf celles dont il pouvait être la victime — n'entraînait dans la trame de la pièce. Avec *Turcaret*, l'argent et les moyens de se le procurer deviennent les ressorts essentiels de la comédie." (TRUCHET, 1972, p. 1350)

2.3.4.3 Frontin, le valet bourgeois

Turcaret, nous l'avons déjà remarqué, n'est pas que la dupe de nobles malins. Outre qu'il se montre inexorable dans les affaires, il illusionne la Baronne sur leur mariage. Plutôt que de postuler une place dans la noblesse pour des raisons de respectabilité, le protagoniste de Lesage paraît chercher la satisfaction de désirs plus mondains en fréquentant une maison noble. S'il se détache de ses liens originels de classe, c'est pour mieux s'intégrer à une société qui lui permette de jouir individuellement des prérogatives sociales accordées par son succès financier. La désintégration graduelle du sentiment d'appartenance à un ordre — plus marquée dans la société urbaine — favorise l'épanouissement de l'individualisme bourgeois illustré par le financier. Contrairement à monsieur Jourdain, *Turcaret* ne se laisse pas guider par les anciens repères sociaux : il n'espère pas, par exemple, assurer l'avenir de sa descendance¹⁶⁵ — il n'en a même pas. Victime, au moins en partie, de son inclination aux

¹⁶⁵ Rappelons les projets de mariage que monsieur Jourdain nourrit pour sa fille.

plaisirs sensuels dans une société dont il ne maîtrise pas assez les rapports de forces, Turcaret a pourtant profité de ses habilités et de son ambition pour faire une ascension sociale vertigineuse. À vrai dire, l'histoire du laquais devenu financier n'est-elle pas en quelque sorte le développement de la situation de Crispin, valet aussi industrieux qu'individualiste entré dans le monde des finances par la main de M. Oronte ?

La débrouillardise est traditionnellement associée aux valets de comédie. Ce sont eux qui apportent presque invariablement la solution aux problèmes amoureux ou financiers de leur maîtres. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, c'est Covielle qui conçoit la ruse permettant à son maître d'épouser la fille de M. Jourdain :

“CLÉONTE.
De quoi ris-tu ?

COVIELLE.
D'une pensée qui me vient pour jouer notre homme ; et vous faire obtenir ce que vous souhaitez.” (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 13)

Dans *Turcaret*, cependant, le financier choisit un valet sans aucun esprit, ce qui constitue encore un trait de son individualisme : Flamand n'est pas seulement l'antithèse de son maître, mais aussi des domestiques des jeunes amants de comédie. N'étant pas capable de favoriser les aventures amoureuses de Turcaret, Flamand enfreint les lois dramatiques qui régissent les relations entre maître et valet. Si une telle infraction sert à renforcer l'assimilation du financier aux personnages ridicules destinés à être trompés, elle souligne aussi que Flamand n'est pas fait pour le rôle de valet. Ce dialogue entre la Baronne et Lisette met en lumière son incapacité à s'y adapter :

“LA BARONNE
Voilà le garçon le plus ingénu...

LISETTE
Il y a pourtant longtemps qu'il est laquais, il devrait bien être déniaisé.” (*Turcaret*, acte V, scène 4)

Après tout, la situation de Flamand paraît démentir le proverbe du forgeron¹⁶⁶. Selon la pièce de Lesage, ce sont les aptitudes personnelles qui compteraient le plus dans la réussite des domestiques, la même chose valant pour les emplois de finances :

“LA BARONNE
Faites avoir une commission pour l'amour de moi, à ce pauvre Flamand, votre laquais. C'est un garçon pour qui j'ai pris de l'amitié.
M. TURCARET

¹⁶⁶ C'est en forgeant qu'on devient forgeron.

Je l'aurais déjà poussé, si je lui avais trouvé quelque disposition ; mais il a l'esprit trop bonasse, cela ne vaut rien pour les affaires.” (*Turcaret*, acte II, scène 3)

Faute d'une vocation réelle pour les affaires, Flamand, inspiré par sa sottise, ne peut que porter extérieurement les signes sociaux de son ascension professionnelle :

“LISETTE
Eh ! c'est Flamand, madame ; Flamand sans livrée ! Flamand l'épée au côté ! Quelle métamorphose !

FLAMAND
Douxement, mademoiselle, douxement ! On ne doit pas, s'il vous plaît, m'appeler Flamand tout court. Je ne suis plus laquais de monsieur Turcaret, non ; il vient de me faire donner un bon emploi, oui. Je suis présentement dans les affaires, da ! et, par ainsi il faut m'appeler monsieur Flamand, entendez-vous ?” (*Turcaret*, acte V, scène 3)

Même si ses débuts dans les finances sont comparables à ceux de Turcaret, Flamand préfère se fier au clientélisme qu'à ses propres habilités pour y réussir. En fait, ses instances inconvenantes auprès de la Baronne trahissent, par opposition à la perte des liens de solidarité et au goût de l'indépendance propres à l'individualisme bourgeois, une conception traditionnelle des relations sociales :

“FLAMAND
Je vous enverrai, madame, de petits présents de fois à autres.

LA BARONNE
Non, mon pauvre Flamand, je ne te¹⁶⁷ demande rien.

FLAMAND
Oh ! que si fait ! Je sais bien comme les commis en usent avec les demoiselles qui les placent¹⁶⁸ ; mais tout ce que je crains, c'est d'être révoqué, car dans les commissions on est grandement sujet à ça, voyez-vous.

LISETTE
Cela est désagréable.

FLAMAND
Par exemple, le commis que l'on révoque aujourd'hui pour me mettre à sa place, a eu cet emploi- là par le moyen d'une certaine dame que monsieur Turcaret a aimée, et qu'il n'aime plus. Prenez bien garde, madame, de me faire révoquer aussi.” (*Turcaret*, acte V, scène 3)

Marine, de son côté, manifeste son allégeance à sa maîtresse sans faire preuve d'un esprit étroit. Prévoyante, elle envisage un “établissement solide”¹⁶⁹ pour une Baronne oscillant entre son propre intérêt et son faible pour le Chevalier. Le dialogue entre les deux femmes qui ouvre la pièce donne une idée assez claire du caractère de la servante :

“MARINE

¹⁶⁷ Le fait que la Baronne tutoie Flamand après l'avoir vouvoyé peut indiquer non seulement un geste affectif, mais surtout la fragilité et l'ambiguïté de la nouvelle condition sociale de l'ancien valet.

¹⁶⁸ Encore un indice de la libido exacerbée des financiers.

¹⁶⁹ *Turcaret*, acte I, scène 1.

Encore hier deux cents pistoles !

LA BARONNE
Cesse de me reprocher...

MARINE
Non, madame, je ne puis me taire, votre conduite est insupportable.” (*Turcaret*, acte I, scène 1)

L’impertinence de Marine n’est pas une invention de Lesage. L’attitude de la soubrette à l’égard de sa maîtresse rappelle en effet le franc-parler dont use Lisette dans *Le Légataire* pour s’adresser à M. Géronte : “Je ne sais point, monsieur, farder la vérité, / Et dis ce que je pense avecque liberté” (*Le Légataire Universel*, acte III, scène 4). Alors que la domestique du vieillard s’unit aux autres personnages de la pièce pour le rouler, Marine défend sincèrement les intérêts de sa maîtresse qui préfère cependant se laisser bernier par le Chevalier :

“LE CHEVALIER
Voilà, je l'avoue, une créature impertinente : vous avez eu raison de la [Marine] chasser.

FRONTIN
Oui, madame, vous avez eu raison : comment donc ! mais c'est une espèce de mère que cette servante-là.

LA BARONNE
C'est un pédant éternel que j'avais aux oreilles.” (*Turcaret*, acte I, scène 8)

Le départ de Marine est le signe d’un changement dans la relation entre maîtres et serviteurs dont les sorts confluent généralement dans la comédie. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Nicole demande à madame Jourdain de lui permettre d’épouser le valet du futur mari de sa fille : “En vérité, Madame, je suis la plus ravie du monde de vous voir dans ces sentiments ; car, si le maître vous revient, le valet ne me revient pas moins, et je souhaiterais que notre mariage se pût faire à l'ombre du leur” (*Le Bourgeois gentilhomme*, acte III, scène 7). Dans *Turcaret*, la rupture de la complicité entre les domestiques — révélée dans les propos suivants de Marine au sujet du Chevalier — est le premier indice de la désagrégation de la communauté formée par amants et domestiques : “je le crois un grand comédien, et ce qui me confirme dans mon opinion, c'est que Frontin, son bon valet Frontin, ne m'en a pas dit le moindre mal” (*Turcaret*, acte I, scène 1). L’absence d’une conscience de classe ou, au moins, d’une solidarité professionnelle entre Marine et Frontin s’inscrit, au même titre que la dissolution des fondements du rapport maître-valet, dans le cadre des transformations dues à l’intense mobilité sociale dans *Turcaret*. Les emplois subalternes y sont remplis suivant la logique des intérêts individuels, et non plus en fonction de liens de dépendance : Marine et Flamand sont écartés de leurs positions pour faire place à des domestiques (Lisette et Frontin)

voués à tromper leurs nouveaux maîtres respectifs dans le but d’obtenir des avantages pour eux-mêmes et, jusqu’à nouvel ordre, pour leur véritable maître.

Lisette se désolidarise complètement de sa maîtresse : elle est avant tout la créature de Frontin¹⁷⁰. C’est en cette qualité que la nouvelle soubrette suit cet ordre du nouveau valet de M. Turcaret : “Flatte sans cesse l’entêtement que la baronne a pour le chevalier ; c’est là le point” (*Turcaret*, acte II, scène 7). Toutefois, bien qu’elle soit placée auprès de la Baronne pour faciliter les manœuvres de Frontin, Lisette ne se laisse pas éclipser par ce dernier. “Tu me fatigues de leçons inutiles” (*Turcaret*, acte II, scène 7), lui dit-elle pour revendiquer son indépendance. En fait, selon l’avis de la Baronne, sa nouvelle servante égale le valet du Chevalier en talent : “Je ne vous crois pas moins habile [que Frontin]” (*Turcaret*, acte III, scène 2). Dans un contexte dominé par l’argent¹⁷¹, Lisette, forte de ses qualités personnelles, cherche à satisfaire son ambition d’ascension sociale¹⁷² en faisant de sa nouvelle position un moyen d’atteindre ses propres objectifs. Quand Frontin se félicite d’avoir convaincu M. Turcaret d’acheter un carrosse pour la Baronne, la servante lui rappelle que leur intérêt ne coïncide pas forcément avec celui de sa maîtresse :

“FRONTIN

Cela ne commence pas mal.

LISETTE

Non pour madame la baronne ; mais pour nous ?” (*Turcaret*, acte III, scène 11)

Son esprit pratique l’empêche aussi de se livrer à des aventures sans lendemain. Elle sait bien, par exemple, esquiver les avances du Chevalier : “Trêve de douceurs, monsieur le chevalier. Je vais me présenter à ma maîtresse, qui ne m’a point encore vue ; vous pouvez venir, si vous voulez, continuer devant elle la conversation” (*Turcaret*, acte II, scène 8). Au reste, elle ne cache pas à Frontin la véritable nature de leur liaison : “Hâte-toi d’amasser du bien ; autrement, quelque engagement que nous ayons ensemble, le premier riche faquin qui viendra pour m’épouser...” (*Turcaret*, acte III, scène 11). En réalité, le valet n’a jamais négligé cet aspect central de leur relation. Pour lui, les soixante pistoles que Turcaret lui a avancées

¹⁷⁰ Voir la réponse de Frontin à la Baronne lorsque celle-ci lui demande si elle peut faire confiance à Lisette : “Comme à moi-même ; elle est sous ma tutelle ; j’ai l’administration de ses gages et de ses profits, et j’ai soin de lui fournir tous ses petits besoins” (*Turcaret*, acte II, scène 1).

¹⁷¹ “Il faut que l’air qu’on respire dans une maison fréquentée par un financier soit contraire à la modestie ; car depuis le peu de temps que j’y suis, il me vient des idées de grandeur que je n’ai jamais eues” (*Turcaret*, acte III, scène 11).

¹⁷² “Je m’ennuie d’être soubrette” (*Turcaret*, acte III, scène 11).

pour l'achat du carrosse "sont les premiers fondements" de sa "communauté" avec Lisette (*Turcaret*, acte III, scène 11).

De ce point de vue, l'ascension sociale dépendrait plutôt de bonnes stratégies personnelles — ou d'une "communauté" constituée à cette fin — visant à l'accumulation de richesses que de l'intégration à un ordre déterminé. Déplacés ainsi vers la sphère individuelle, les faits sociaux paraissent indiquer désormais l'érosion graduelle des fondements de la vieille société d'ordres caractérisée par l'appartenance des individus à des entités collectives relativement stables. Dans le flou créé par la mobilité sociale, l'*anoblissement* viendrait couronner les efforts des individus les plus aptes à s'enrichir dans une société profondément marquée par le poids de l'argent, c'est du moins ce que révèle Lisette dans un monologue où elle se montre satisfaite de son partenariat avec Frontin : "Je ne saurais m'empêcher d'aimer ce Frontin, c'est mon chevalier à moi ; et au train que je lui vois prendre, j'ai un secret pressentiment qu'avec ce garçon-là je deviendrai quelque jour femme de qualité" (*Turcaret*, acte III, scène 12).

Dans les comédies jusqu'alors, l'habileté des valets constitue en général un véritable atout pour leurs maîtres. Frontin apparaît effectivement pour la Baronne comme le principal instrument de sa fortune :

"Le laquais de monsieur Turcaret est un sot, un benêt, dont on ne peut tirer le moindre service, et je voudrais mettre à sa place quelque habile homme, quelqu'un de ces génies supérieurs qui sont faits pour gouverner les esprits médiocres et les tenir toujours dans la situation dont on a besoin." (*Turcaret*, acte I, scène 8)

La Baronne s'imagine avoir damé le pion au financier en lui imposant Frontin comme serviteur, mais c'est plutôt celui-ci qui fait de la Baronne un moyen pour atteindre ses fins, à savoir s'insinuer dans la terre promise des finances : "Courage ! Frontin¹⁷³ ! courage, mon ami, la fortune t'appelle. Te voilà chez un homme d'affaires par le canal d'une coquette. Quelle joie ! L'agréable perspective ! Je m'imagine que toutes les choses que je vais toucher vont se convertir en or..." (*Turcaret*, acte II, scène 6). L'individualisme de Frontin n'est pas une nouveauté : nous avons déjà vu la manière indépendante dont Crispin et La Branche se conduisent envers leurs maîtres. C'est justement le fait de se soucier avant tout de leurs propres intérêts qui vaut à ces deux domestiques d'être introduits dans les affaires par M. Oronte. En ce qui concerne Frontin, Turcaret promet à la Baronne "de le faire commis au

¹⁷³ Il s'agit d'un monologue.

premier jour” (*Turcaret*, acte II, scène 3). Mais le nouveau valet du traitant se contentera-t-il du sort réservé à Flamand dans la pièce ? La distinction entre deux types de valets par la Baronne (Flamand et Frontin) révèle combien les aptitudes personnelles comptent pour la réussite dans une société capable d’engendrer des personnages comme M. Turcaret. Devant l’“agréable perspective” que lui offre le milieu professionnel de son nouveau maître, Frontin fera usage de son “génie supérieur” pour franchir les obstacles posés par la naissance de manière à ne pas rester confiné à sa condition initiale. Dès lors, remplacer Turcaret paraît le seul but à la hauteur de ses compétences.

Une remarque plaisante au sujet de Lisette adressée à Frontin par le Chevalier éclaire un peu plus la situation générale des personnages dans *Turcaret*, surtout celle du valet : “Je me plains de vous, vous dis-je ; vous savez toutes mes affaires, et vous me cachez les vôtres” (*Turcaret*, acte II, scène 8). L’indépendance des personnages subalternes, mise à la mode par Lesage dans *Crispin*, doit pourtant s’accommoder des règles imposées par la société d’ordres : c’est en tant que domestique que Frontin doit y évoluer. Dans *Turcaret*, le déguisement, expédient burlesque habituel des valets¹⁷⁴, fait place au masque social. Plutôt que de cacher leur véritable identité¹⁷⁵, les personnages de cette pièce se signalent par leur duplicité, celle de Frontin et Lisette comportant, elle-même, un double degré : ces deux domestiques ne trompent pas seulement M. Turcaret, mais également leurs propres maîtres. La situation du Chevalier est similaire, car, s’il s’unit à la Baronne pour bernier le financier, il n’en réserve pas moins le même traitement à sa complice. Les deux victimes du Chevalier se trompent aussi mutuellement. Ce “ricochet de fourberies”, au dire de Frontin, diffère des machinations ourdies par les valets dans les comédies précédentes où un seul personnage est d’ordinaire la dupe des autres.

Il n’est pas exagéré de dire que Frontin porte un masque au moment de se présenter à son nouveau maître :

“LA BARONNE
Monsieur, voilà le garçon que je veux vous donner.
M.TURCARET
Il paraît un peu innocent.
LA BARONNE
Que vous vous connaissez bien en physionomie !” (*Turcaret*, acte II,
scène 4)

¹⁷⁴ Voir à ce sujet le cas des Crispin du *Légataire* et de *Crispin rival de son maître*, ainsi que celui de Covielle dans le *Bourgeois gentilhomme*.

¹⁷⁵ À part, bien sûr, Mme Turcaret et M. Furet.

Le comportement simulé du valet lors de son entretien d'embauche confirme la première impression de M. Turcaret sur lui : “Quelle ingénuité ! Ce garçon-là, madame, est bien niais”. La réponse de la Baronne au financier — “Il se déniaisera dans vos bureaux” (*Turcaret*, acte II, scène 4) — cache aussi un enseignement qui aurait pu être utile à ce dernier : d’après la pièce de Lesage, les compétences personnelles viennent de la nature. Tout comme Flamand ne se “déniaise” pas en exerçant la profession de laquais, Frontin n’a pas besoin des leçons du traitant pour développer ses habilités. Il ne lui faut donc qu’un milieu propre où son esprit ne se heurte pas aux limites des structures sociales figées — et c’est son masque qui lui en ouvre les portes. Avec la relative mobilité de la société du début du XVIIIe siècle, les meilleures perspectives pour un valet ingénieux et individualiste se déplacent logiquement de la noblesse sans ressources vers la bourgeoisie financière.

La perspicacité de Marine — elle connaît très bien les intentions du Chevalier et de son valet — ne l’empêche pas d’aligner son sort sur celui de la Baronne. Dès que la relation maîtresse-servante typique des comédies s’avère infructueuse, Marine opte pour une rupture stérile. Le double jeu de Frontin, par contre, lui donne la pleine liberté de saisir toute occasion lucrative, même au détriment de son maître. Tandis que les nobles, attachés à un mode de vie déclinant, s’occupent surtout de leurs besoins immédiats, Frontin et Lisette, partant d’une condition inférieure, travaillent les yeux tournés vers l’avenir : “La bonne maison que celle-ci pour Frontin et pour moi ! Nous avons déjà soixante pistoles, et il nous en reviendra peut-être autant de l’acte solidaire. Courage ! Si nous gagnons souvent de ces petites sommes-là, nous en aurons à la fin une raisonnable” (*Turcaret*, acte V, scène 1). L’ascension sociale est, bien entendu, le fruit d’une activité soutenue. Mme Jacob, qui se donne beaucoup de mal pour entretenir sa famille, paraît cependant condamnée à demeurer la fille d’un maréchal-ferrant de Domfront. La stérilité de ses efforts s’oppose clairement à l’efficacité de ceux de Frontin. Sous ce prisme, il ne suffit pas de mener une vie de labeur pour assurer son futur. Dans une société où les plus aptes rivalisent d’ingéniosité et de ruse, la recette du succès financier consiste à s’insinuer dans les bons milieux sociaux et à en tirer le meilleur profit.

Le monde des finances est dépeint par Lesage comme celui d’une mobilité sociale intense¹⁷⁶, quoique fragile, car entrer dans les affaires, même pour les mieux doués, comporte

¹⁷⁶ “L’ascension sociale est représentée sous trois formes différentes dans la comédie de Lesage : ‘en action’, avec la métamorphose du valet Flamand en ‘Monsieur Flamand’ ; rétrospectivement, à travers les récits par le Marquis et par Flamand des débuts de Turcaret ; par anticipation, dans la dernière réplique de Frontin” (RIZZONI, 1999, p. 21).

bien des risques et des revers. Dans *Les Agioteurs* de Dancourt, l'ancien valet Dubois envisage un retour à la domesticité après la chute de son cousin Trapolin : “Tu voulais faire ma fortune, cousin, voilà la tienne bien dérangée : je m'en vais reprendre les livrées du Président” (*Les Agioteurs*, acte III, scène 27). Il avait pourtant fait des débuts prometteurs apparemment : “Je ne débute pas mal, à ce qu'il me semble. Monsieur Trapolin ne fait les affaires qu'à trente-neuf, et je les fais à cinquante, moi, et avec un gentilhomme de Normandie encore ; je prévois que j'irai loin. Cet excédent de profit ne devrait-il pas être pour le commis ?” (*Les Agioteurs*, acte III, scène 20).

Si la pièce de Dancourt ne présente qu'en passant le mythe¹⁷⁷ courant du laquais-financier, *Turcaret* en est l'expression la plus achevée. L'échec sur lequel se termine le parcours du financier de Lesage ouvre cependant à Frontin les portes du monde des finances : “Voilà le règne de monsieur Turcaret fini ; le mien va commencer” (*Turcaret*, acte V, scène 14). Le fait que Frontin espère prendre la relève de son maître bourgeois — lui-même un ancien domestique — suggère que Lesage ne conçoit pas l'ascension sociale de son protagoniste comme un cas isolé ou extérieur au jeu des forces qui s'opposent au sein de la société. Les événements qui se déroulent chez la Baronne feraient partie d'une réalité plus vaste de ce début de XVIII^e siècle où la machine financière mise à point par la société corrompue du siècle antérieur produit sans cesse des vainqueurs et des vaincus. La dénonciation de la corruption d'une société dominée par l'argent est peut-être l'aspect le plus important de la pièce pour comprendre le traitement esthétique que Lesage donne à la figure du financier. En même temps qu'il semble adhérer au stéréotype du financier¹⁷⁸, l'auteur de *Turcaret* intègre son protagoniste à une société qui non seulement alimente sa richesse, mais qui vit également à ses dépens. Remarquons à ce sujet le caractère circulaire des échanges de la noblesse avec le financier dans notre pièce : le diamant que Turcaret avait arraché au Marquis est le même qu'il offre à la Baronne, qui le donnera, elle-même, au Chevalier avant de le retrouver. Selon Mechele Leon, *Turcaret* dévoile une réalité sociale qui dépasse la caricature du traitant malhonnête :

¹⁷⁷ “[...] tandis que le personnage fictif de Turcaret reflète bien la conception populaire du financier, cette conception elle-même est une fiction” (LEON, 1999, p. 108).

¹⁷⁸ “Il est bon de tous temps de laisser croire que l'ascension sociale est possible pour un homme seul et pauvre. Il est bon de plus à cette époque et s'agissant d'argent, de finance, de laisser croire que la ‘canaille’ ne peut être tonduë que par la ‘canaille’” (GUERY, 1986, p. 1071).

“Mais tout en exploitant cette image [du financier], Lesage n’évite pas de nous donner un portrait de l’hypocrisie inhérente à cette fiction [...] Turcaret est la mise en scène de l’avarice, de l’opportunisme, et de la dégénérescence morale qui ont étayé le système économique de l’ancien Régime. [...] Si le but de la construction imaginaire du financier était d’obscurcir les mécanismes réels de la finance en créant un signifiant universel pour la corruption fiscale, la pièce de Lesage, tout en montrant ce financier fictif, révèle précisément les vérités que cette fiction veut obscurcir.” (LEON, 1999, p. 115)

La société formée autour de M. Turcaret se dissout à la fin de la pièce. Après la sortie de scène de M. Turcaret, la Baronne découvre le stratagème du Chevalier, qui finit par donner son congé à Frontin. Cette exhortation du Marquis au Chevalier suggère pourtant que le même jeu va recommencer : “Ah ! Ah ! ma foi, chevalier, tu me fais rire. Ta consternation me divertit. Allons souper chez le traiteur et passer la nuit à boire” (*Turcaret*, acte V, scène 14). Frontin et Lisette sont après tout les seuls à qui la connaissance du financier a réellement profité. Et leur ascension économique doit s’accompagner de la poursuite d’un nouveau statut social, ce que propose effectivement le valet à la soubrette : “Si ton ambition veut se borner à cette petite fortune, nous allons faire souche d’honnêtes gens” (*Turcaret*, acte V, scène 14). Impossible de ne pas se souvenir des paroles susmentionnées de M. Oronte à propos du destin des valets dans Crispin (“pour vous rendre honnêtes gens, je veux vous mettre tous deux dans les affaires”¹⁷⁹), ou même de l’emploi avantageux du terme d’*honnête homme* par Cléonte dans *Le Bourgeois Gentilhomme*.

En fait, l’usage — le plus souvent ironique — d’expressions avec le mot *honnête* référant à une dignité imprécise, voire douteuse, est assez répandu dans les comédies de l’époque. Selon Marmier : “L’honnêteté condense les aspirations d’une société polie, solidement tenue par le pouvoir royal, où le courtisan se dépouille de toute ambition politique comme de toute rudesse militaire, où le bourgeois affiné se satisfait d’égaliser sur le plan mondain l’aristocrate” (MARMIER). Notre comédie s’approprie cet idéal social de conduite de manière caricaturale : pour Frontin et Lisette, l’assimilation à une société distinguée est le corollaire de l’accumulation de richesses, Turcaret en étant la preuve. De toute façon, le couple de domestiques songe à une ascension comprenant sa descendance (“faire souche”), ce qui s’oppose à la stérilité des relations familiales de Turcaret. Après tout, Frontin serait-il destiné à suivre les traces du financier ou à s’intégrer pour de bon à la classe des *honnêtes gens* ? La question demeure apparemment ouverte.

¹⁷⁹ *Crispin rival de son maître*, scène 26.

Toutefois, en matière de principes moraux, il reste aux domestiques de *Turcaret* un long chemin à faire. Lisette souscrit ouvertement au cynisme de la société qu'elle fréquente : "il vaut mieux sentir quelque jour des remords pour avoir ruiné un homme d'affaires, que le regret d'en avoir manqué l'occasion" (*Turcaret*, acte IV, scène 8). Frontin, qui se montre légèrement plus soucieux que sa partenaire des aspects éthiques de ses actions, parvient même à formuler une espèce de déontologie bourgeoise capable de le faire échapper au sort réservé à *Turcaret*¹⁸⁰ : "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 : alors quelle satisfaction ! quelle tranquillité d'esprit ! je n'aurai plus que ma conscience à mettre au repos" (*Turcaret*, acte II, scène 10). La suspension de la morale revendiquée par Frontin jusqu'à un moment plus opportun démontre que l'indépendance que cherche le valet dans le théâtre de Lesage de la première décennie du XVIIIe siècle (*Crispin et Turcaret*) n'est pas vouée à l'opposer moralement à une noblesse dépeinte comme corrompue, même si Lesage reconnaît l'ascension financière par les talents comme une nouvelle réalité sociale. Plutôt que de proposer une nouvelle morale qui aille de pair avec l'ascension sociale d'un personnage d'extraction populaire, Lesage se préoccupe d'insérer le valet dans un milieu moralement homogène afin d'exploiter le comique des situations qui en découlent. Quelque liberté d'action qu'y trouve ce personnage qui était réduit naguère à l'immobilité sociale, il est, du point de vue moral, de plain-pied avec une société en déliquescence :

"Turcaret n'est pas une pièce révolutionnaire. Ou du moins elle ne l'est qu'en tant que dénonciation de la corruption totale d'une société par l'argent ; il lui manque pour l'être pleinement, non seulement l'ébauche d'une lutte de classe, mais même la présence du peuple représenté comme l'élément sain de la société." (TRUCHET, 1972, p. 1351)

Il faudra peut-être attendre le drame bourgeois pour que le théâtre aborde sous un jour plus favorable les aspects moraux de la fusion de la bourgeoisie enrichie et de la noblesse. De son côté, le personnage du valet, homme du peuple, ne se réhabilitera totalement dans la comédie que vers la fin du XVIIIe siècle, à peine quelques années avant la Révolution. Sur fond de remise en question des injustices sociales, il apparaîtra dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (1784) comme le domestique habile et dévoué qui triomphe de son maître sur le plan moral.

¹⁸⁰ Mais, une fois enrichi, ne se mêlerait-il pas, de même que son ancien maître, de frayer avec la noblesse ?

2.3.5 Un dernier mot sur *Turcaret*

La lecture de *Turcaret* éclaire indéniablement certains aspects de la réalité esthétique et sociale du début du XVIII^e siècle. Pour mieux comprendre comment cette pièce de Lesage dialogue avec le réel, il faut essayer de la lire sous le prisme des transformations politiques et sociales de la France au moment du processus de centralisation du pouvoir par l'absolutisme et de l'ascension de la bourgeoisie. Écrivant pour une société où la mobilité sociale s'accroît relativement, Lesage introduit dans *Le Diable boiteux* et *Gil Blas*, deux de ses romans, tant le thème de l'ascension sociale et financière que celui de la fusion des ordres — mais aussi ceux de l'attendrissement, du bonheur familial et de la vertu récompensée. *Gil Blas* fournit effectivement l'exemple d'une trajectoire ascendante : il passe de la condition de candidat à étudiant universitaire et, puis, de valet à celle de riche seigneur anobli qui se marie avec une jeune noble sans fortune. Au XVII^e siècle, *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière s'insère déjà dans un contexte où les nouveaux venus sur la scène sociale côtoient constamment une noblesse soucieuse de ses prérogatives de classe que l'État français s'efforce de codifier¹⁸¹ dans son effort de centralisation du pouvoir.

Il convient pourtant de rappeler que, tout au long du règne somptuaire et guerrier de Louis XIV, le gouvernement français peine à équilibrer son budget et à concilier les intérêts de ses élites sociale et économique. L'image d'un roi qui impose sa volonté à ses sujets est démentie par une réalité où certains groupes s'infiltrèrent dans les rouages de l'État pour s'enrichir à ses dépens. En exposant justement les coulisses du fonctionnement de la machine fiscale destinée à financer les activités de l'État, *Turcaret* dénonce les petits parasites qui pressurent le peuple et sapent les efforts de redressement économique du gouvernement. Si Lesage ne va pas jusqu'à montrer du doigt les grands bénéficiaires de ce système fiscal truqué, il n'épargne pas les membres d'une certaine société corrompue où les frontières sociales s'estompent au gré des intérêts financiers.

Turcaret n'apparaît alors pas, dans la fiction, comme une simple excroissance sociale condamné à être ridiculisée pour son manque de savoir-vivre ou pour sa basse naissance, mais surtout comme la conséquence inévitable de la nouvelle logique de son milieu social. Devant la stérilité d'une petite noblesse oisive qui, délaissée par le roi, cherche à se rapprocher du

¹⁸¹ Voir l'étiquette stricte observée à Versailles.

pouvoir politique en s'implantant dans les centres urbains, quelques individus des classes populaires, forts de leur naturel rusé et de leur indépendance mentale par rapport aux hiérarchies sociales, saisissent toute occasion pour se frayer un chemin vers la fortune. L'individualisme n'est pourtant pas l'apanage de ces arrivistes qui parviennent à rejoindre la bourgeoisie financière, il devient plutôt une tendance chez tous les membres d'une société consacrée à satisfaire leurs plaisirs sensuels sans se soucier de l'avenir. Toutefois, à la différence d'une petite noblesse qui se console de son impuissance présente en contemplant son passé et en donnant libre cours à sa débauche, l'individualiste sans naissance fait de son présent ascétique et laborieux un moyen d'assurer son bonheur futur.

Turcaret, lui, ayant atteint le succès financier, est contraint de cacher son passé pour essayer de s'intégrer à sa nouvelle société. Au lieu de jouir paisiblement de son aisance aux côtés de sa famille bourgeoise, il devient l'esclave des passions (les pouvoirs financier, social et amoureux) qui prédominent dans le milieu urbain parisien. En ce sens, Turcaret, espèce de roi bouffon¹⁸², incarne le héros dionysiaque destiné à être immolé sur l'autel social¹⁸³ par une petite noblesse qui tente d'oublier sa propre impuissance et sa marginalité en attaquant les symboles du système financier qui soutient le nouvel ordre socio-économique. Il se trouve que ce système puissant vient réclamer lui-même la victime expiatoire choisie par les nobles marginalisés de la pièce : un événement inattendu¹⁸⁴ frustre ces derniers de leur vengeance et réaffirme leur impuissance.

Dorénavant, rien ne se soustrait à l'emprise des structures financières de l'Ancien Régime. Même les individus que ce système daigne distinguer sont condamnés par avance à tomber en disgrâce. En effet, les candidats à remplacer les héros déchus des finances ne font pas défaut : les Frontins et les Flamands se présentent volontiers pour succéder aux Turcarets. La fin de notre pièce révèle lequel des deux est le plus apte à y réussir. De toute façon, Frontin parviendra-t-il à conserver une fortune mal assurée qui est le fruit de pulsions malsaines et de manœuvres frauduleuses à l'exemple de celle de son prédécesseur ? Les laquais-financiers sont certes les porte-drapeau du système financier qui sévit dans le royaume, mais ceux qui en

¹⁸² "Voilà le règne de monsieur Turcaret fini ; le mien va commencer" (*Turcaret*, acte V, scène 14).

¹⁸³ La victime expiatoire étant choisie en dehors de la communauté qui prétend se purifier par le sacrifice, comme dans *Arlequin roi de Sérendib* du même Lesage. À remarquer qu'Arlequin doit aussi être assimilé — comme roi — à la communauté archaïque de Sérendib avant d'être immolé. Tout comme Turcaret, il est en proie à des passions, à savoir la glotonnerie et la luxure.

¹⁸⁴ Les associés de Turcaret s'emparent de lui.

tirent les ficelles, au contraire des premiers, ne se trouvent pas à la portée du mécontentement populaire.

Frontin représente réellement l'individualiste ambitieux capable de travailler sans cesse et de planifier ses actions (illicites) afin d'atteindre son objectif de manière efficace. Quoi qu'il en soit, même si Frontin réussit à obtenir un succès financier et social durable, il est encore loin de promouvoir une image positive de la bourgeoisie et de ses qualités. La réalité est que le valet de Turcaret s'insère dans une société urbaine foncièrement improductive dont la richesse dépend, en grande partie, du travail d'une paysannerie provinciale exposée à de mauvaises conditions de vie et accablée par ses nombreuses obligations envers le pouvoir royal (impôts, corvée, conscription). Des points de vue politique, culturel et socio-économique, la centralisation du pouvoir par la monarchie et l'ascension de la bourgeoisie creusent le fossé entre les milieux rural et urbain, Paris devenant le symbole triomphant de la vie urbaine au XVIII^e siècle. La province devient alors, aux yeux l'individualiste, soit un lieu d'exile (Mme Turcaret et Flamand en quelque sorte) soit le point de départ d'un parcours ascendant vers les centres urbains (Turcaret et Flamand). Dans ce contexte, le bourgeois, tel qu'il apparaît dans *Turcaret*, ne peut pas encore incarner au théâtre la classe efficace et bienfaitante qui va mettre en œuvre, par son travail utile et par ses vertus, un nouveau système économique capable de produire des richesses et d'étendre le progrès social à tout le royaume.

3 LE FILS NATUREL DE DIDEROT

3.1 AUTOUR DE DIDEROT

3.1.1 La vie de Diderot¹⁸⁵

Né à Langres en 1713, Denis Diderot est le premier des six enfants de Didier Diderot, maître coutelier, et d'Angélique Vigneron, fille d'un maître tanneur. Destiné par ses parents à l'état ecclésiastique — il sera tonsuré en 1726 —, il étudie chez les Jésuites de sa religieuse ville natale de 1723 à 1728. Ensuite, il part étudier à Paris, au collège d'Harcourt et au lycée Louis-le-Grand. Il obtient le titre de maître ès arts à l'université de Paris. Pendant les années suivantes, il est contraint de vivre de l'air du temps, ayant souvent recours à ses capacités intellectuelles : il donne des leçons ou traduit des ouvrages anglais pour subsister, dont *l'Histoire de la Grèce* de Stanyan et *le Dictionnaire de médecine* de James. En 1743, il épouse, malgré l'opposition de son père, la marchande de lingerie Antoinette Champion, dont il aura une fille en 1753, Marie-Angélique, future Mme de Vandeuil.

La publication de sa trop matérialiste *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* en 1749 lui vaut quelques mois (juillet-novembre) d'incarcération au château de Vincennes, d'où il sera relâché grâce à la pression exercée par les libraires ayant investi dans l'*Encyclopédie*, à laquelle il est lié depuis 1747. Si le libraire Lebreton ne l'avait engagé au départ que pour entreprendre la traduction de la *Cyclopædia* de Chambers (1728), la direction de l'*Encyclopédie*, partagée avec D'Alembert, s'avérera une tâche monumentale, qui accaparera Diderot durant un quart de siècle. Tout absorbé qu'il est par cet ouvrage collectif, notre intellectuel langrois ne renonce pas à son esprit polygraphe. Avant son arrestation, il avait déjà fait publier ses *Pensées philosophiques* (1746), condamnées par le Parlement, et un roman pseudo-oriental et libertin, *Les Bijoux indiscrets* (1748). Le premier tome de l'*Encyclopédie* paraît en juin 1751¹⁸⁶, même année de sa *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, qui jouit d'une permission tacite.

¹⁸⁵ Nous avons consulté les ouvrages suivants pour rédiger cette notice biographique sur Diderot : DELON, 2006 ; DIDIER, 2003 ; GOLDZINK, 2005 I et II ; SÉGUIN, 2006.

¹⁸⁶ De 1751 à 1757 on en fera paraître un tome chaque année. Les dix derniers volumes paraissent en 1766.

Déjà critiquée par les jésuites dans le *Journal de Trévoux* lors de la parution de son prospectus en 1750, l'Encyclopédie devra compter, en 1752, sur l'intervention de Mme de Pompadour et du comte d'Argenson pour voir révoquer tacitement l'annulation de son privilège. En 1754, il signe un nouveau contrat avec les libraires, ce qui améliore sa situation financière. L'année suivante marque le début de sa liaison avec Louise Henriette Volland, appelée Sophie Volland par le philosophe. Les deux entretiendront une brillante correspondance dont les lettres conservées, seulement celles de Diderot, vont de 1759 à 1774, tandis que leur liaison aurait duré effectivement de 1755 à la mort de Sophie en 1784.

En 1756, il collabore activement à la *Correspondance littéraire*, périodique manuscrit lu par une partie de la royauté européenne et dirigé par son ami allemand, Friedrich Melchior Grimm. Dès 1759, il en assure d'ailleurs, à la place de celui-ci, la rubrique *Salons*¹⁸⁷. La publication du *Fils naturel* en 1757, complété par les *Entretiens sur Le Fils naturel*, va le brouiller avec Rousseau, qu'il fréquente depuis 1742 : dans ses *Confessions*, son ancien ami genevois avouera s'être senti visé par la phrase "il n'y a que le méchant qui soit seul". Diderot poursuit son entreprise dramatique l'année suivante avec *Le Père de famille*, accompagné d'un *Discours sur la poésie dramatique*. Avec ces deux pièces et ces deux écrits théoriques, il jette les bases du drame bourgeois, dont il trouvera les principaux éléments - le réalisme et la sensibilité - aussi dans l'œuvre de peintres comme Chardin et Greuze.

En 1759, dans le sillage de l'attentat de Damiens contre Louis XV et du raidissement de la censure, la situation du projet encyclopédique n'est pas florissante. La condamnation de l'Encyclopédie par le Pape et la révocation du privilège royal ébranlent les encyclopédistes à tel point que d'Alembert et d'autres collaborateurs abandonnent le projet. Menacé d'arrestation, Diderot y travaille clandestinement. Tout n'est pourtant pas perdu grâce à l'obtention du privilège pour les planches¹⁸⁸. Le philosophe voyage à Langres en juin pour les obsèques de son père. En 1760, il rédige un roman, *La Religieuse*¹⁸⁹, et, deux ans plus tard, commence la rédaction du *Neveu de Rameau*, qui ne sera publié qu'au XIXe siècle¹⁹⁰. Le premier volume des planches de l'*Encyclopédie* paraît en 1762, même année de la diffusion clandestine de la suite des volumes d'articles, toujours interdits. En 1764, un an avant de

¹⁸⁷ Les célèbres *Salons* de Diderot sont des comptes rendus des expositions qu'organise tous les deux ans au Louvre L'Académie royale de peinture et de sculpture. Il en écrit neuf : de 1759 à 1771, puis en 1775 et en 1781.

¹⁸⁸ Dont le premier volume paraît en 1762.

¹⁸⁹ Ce roman paraîtra vingt ans plus tard dans la *Correspondance littéraire*.

¹⁹⁰ Une traduction de Goethe en allemand paraît en 1805.

s'acquitter définitivement de sa mission encyclopédique, Diderot connaît un nouveau revers : il découvre que Lebreton a censuré quelques articles des derniers volumes.

L'achat de sa bibliothèque par Catherine II en 1765 lui permet de doter sa fille, laquelle se mariera en 1772. Diderot est nommé membre de l'Académie impériale des arts de Saint Pétersbourg en 1767. En raison du départ en voyage de Grimm en 1769, sa maîtresse, Louise d'Épinay¹⁹¹, et le philosophe langrois prennent la tête de la *Correspondance littéraire*, où paraît cette année-là *Garrick ou les acteurs anglais*, compte rendu qui donne origine à son célèbre écrit sur le métier d'acteur, *Le Paradoxe sur le comédien* (1773). Le *Supplément au voyage de Bougainville*, véritable réquisitoire contre le despotisme à tous les niveaux, est rédigé en 1772¹⁹². L'année suivante, il part pour un séjour de cinq mois à Saint-Pétersbourg auprès de sa protectrice. Son *Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de ****, paru en 1776, est un ouvrage carrément matérialiste. *Jacques le fataliste et son maître*, roman novateur rédigé entre 1765 et 1773, commence à paraître en 1778 dans la *Correspondance littéraire*. Dès 1775, il travaille à *Est-il bon? est-il méchant?*, comédie dont la première version portait le titre de *La pièce et le prologue*. Des autorités assez complaisantes le persécutent à nouveau lors de la parution en 1782 de son *Essai sur les règnes de Claude et Néron*, nouvelle version de l'*Essai sur Sénèque* de 1778. Quelques mois après la mort de Sophie Volland, il succombe à une attaque d'apoplexie en 1784.

3.1.2 L'œuvre de Diderot

L'œuvre de Diderot est tellement variée que l'on peut éprouver des difficultés à la saisir dans son intégralité. Un tel souci demanderait un effort incompatible avec l'objectif de cette étude. Nous ne renonçons pourtant pas à donner une idée cohérente de cette variété dont font preuve les ouvrages diderotiens. À cet effet, sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) semble constituer un point de départ approprié en ce sens qu'elle est non seulement marquée par la présence du matérialisme qui caractérise son œuvre, mais aussi par la multiplicité des procédés narratifs et expérimentaux¹⁹³.

¹⁹¹ Mme d'Épinay tenait salon à plusieurs intellectuels de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

¹⁹² Édition posthume en 1796.

¹⁹³ Diderot approfondira ce matérialisme dans son *Rêve de d'Alembert* (1769), texte aussi formellement varié où il défendra une sensibilité essentielle de la matière.

Trompé dans son espoir d'assister à une opération de cataracte faite par M. de Réaumur sur un aveugle-né, Diderot va se rejeter sur sa propre *expérimentation* philosophique à propos des sens :

“[...] forcé de me passer d'une expérience où je ne voyais guère à gagner pour mon instruction ni pour la vôtre¹⁹⁴, mais dont M. de Réaumur tirera sans doute un bien meilleur parti, je me suis mis à philosopher avec mes amis sur la matière importante qu'elle a pour objet. Que je serais heureux, si le récit d'un de nos entretiens pouvait me tenir lieu, auprès de vous, du spectacle que je vous avais trop légèrement promis !” (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, pp. 279-280)

Sa démarche expérimentale comprend soit l'entretien avec un aveugle de naissance du Puisieux, soit le rapport du dialogue de Saunderson, géomètre aveugle sur le point de mourir, avec le révérend Holmes ou encore la discussion d'un célèbre problème hypothétique proposé par Molyneux. En même temps, il joue avec les idées théoriques de figures comme Condillac, Newton ou Locke pour faire avancer son raisonnement empreint de sensualisme et de matérialisme. La thèse générale de Diderot dans cet essai est que, comme l'aveugle explore le monde à travers les sens dont il dispose, sa manière de comprendre ce monde ne saurait être la même que celle des voyants, ce qui a pour corollaire l'émergence d'une métaphysique et d'une morale toutes neuves. Autrement dit, celles-ci varient suivant le rapport des sens au réel :

“Comme je n'ai jamais douté que l'état de nos organes et de nos sens n'ait beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale, et que nos idées les plus purement intellectuelles, si je puis parler ainsi, ne tiennent de fort près à la conformation de notre corps, je me suis mis à questionner notre aveugle sur les vices et sur les vertus”. (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 288)

En bon philosophe des Lumières, Diderot appelle ses lecteurs à contester les conventions à propos de l'usage des sens. Selon Katia Genel, “La sensation est au principe de la constitution du monde ; la perspective de l'aveugle permet donc de mettre en évidence l'étrangeté du monde ordinaire, d'exhiber son fonctionnement” (GENEL, 2003, p. 87). En effet, Diderot dépayse ses lecteurs en leur faisant connaître une sensibilité différente, un nouveau mode d'accès au réel. Ce faisant, il propose qu'il appartient au penseur de remettre en cause les certitudes fondées sur des évidences émanant de préjugés. Mais l'esprit ne relève pas que des sensations : “ce n'est pas assez que les objets nous frappent, qu'il faut encore que nous soyons attentifs à leurs impressions” (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 320). Ainsi, on

¹⁹⁴ La *Lettre sur les aveugles* est adressée à Madeleine de Puisieux, maîtresse de l'auteur de 1746 à 1755.

peut apprendre à mieux *sentir* au moyen de l'application intellectuelle, sans que cela implique la vérité de l'expérience. L'aveugle du Puiseaux, fils d'un philosophe, "c'est un homme qui ne manque pas de bon sens ; [...] qui sait un peu de chimie, et qui a suivi, avec quelques succès, les cours de botanique au Jardin du Roi" (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 280). Ses explications des phénomènes perçus par la seule vue, malgré leur inexactitude, ne sont pas sans susciter l'admiration de Diderot : "Combien de philosophes renommés ont employé moins de subtilité, pour arriver à des notions aussi fausses !" (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 282).

En réalité, l'aveugle se méprend, par exemple, sur le fonctionnement du miroir à cause des analogies inexactes qu'il fait entre le toucher et la vue, ce qui démentirait, d'ailleurs, la méthode cartésienne fondée sur l'innéisme et la autosuffisance de la raison. Pour Diderot, il faut plutôt baser les jugements rationnels sur les données extérieures fournies par les sens. Si les idées changent suivant que l'on se sert d'un sens ou de l'autre, les vérités seront sujettes aussi à des variations. La critique que fait Diderot du rationalisme adepte de principes universels ne tarde pas à déboucher sur l'impiété. D'abord, cet homme ayant naguère l'apanage de la raison se voit désormais de plain-pied avec les autres animaux sensibles : "Nous avons un si violent penchant à surfaire nos qualités et à diminuer nos défauts, qu'il semblerait presque que c'est à l'homme à faire le traité de la force, et à l'animal celui de la raison" (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 285). Puis, des vertus chrétiennes comme la compassion¹⁹⁵ ou la fidélité¹⁹⁶ de la femme envers son mari sont relativisées. Enfin, le dialogue imaginé entre Saunderson et le révérend Holmes met à nu le matérialisme de l'essai. La beauté et la perfection du monde, qui prouveraient l'existence d'un être créateur et ordonnateur, ne sauraient être vérifiées par un aveugle, de telle sorte que cette preuve perdrait sa validité universelle. La cécité même de Saunderson, en tant que défaut, démentirait également la perfection du monde ordonné par un être suprême imperfectible : "Voyez-moi bien, monsieur Holmes, je n'ai point d'yeux. Qu'avions-nous fait à Dieu, vous et moi, un pour avoir cet organe, l'autre pour en être privé ?" (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 310). En

¹⁹⁵ "Comme de toutes les démonstrations extérieures qui réveillent en nous la commisération et les idées de la douleur, les aveugles ne sont affectés que par la plainte, je les soupçonne, en général, d'inhumanité". (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 289)

¹⁹⁶ "Il y a cependant bien de l'apparence que les femmes seraient communes, chez un peuple d'aveugles, ou que leurs lois contre l'adultère seraient bien rigoureuses. Il serait si facile aux femmes de tromper leurs maris, en convenant d'un signe avec leurs amants !" (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, pp. 286-287)

même temps, Diderot se sert de l'interrogatoire de Saunderson pour exposer une conception évolutionniste¹⁹⁷ de la matière :

“Je puis vous soutenir que [...] les monstres se sont anéantis successivement ; que toutes les combinaisons vicieuses de la matière ont disparu, et qu'il n'est resté que celles où le mécanisme n'impliquait aucune contradiction importante, et qui pouvaient subsister par elles-mêmes et se perpétuer”. (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 309)

Diderot va encore plus loin dans son irréligion par le truchement de Saunderson pour lequel, si certaines conditions matérielles ne s'étaient pas confirmées, “cet être orgueilleux qui s'appelle homme, dissous et dispersé entre les molécules de la matière, serait resté, peut-être pour toujours, au nombre des possibles” (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 310). Voilà une atteinte irréversible portée à l'idée de la création divine.

La tentative diderotienne de donner une résolution au problème dit de Molyneux — qui consiste à savoir si un aveugle-né à qui il serait donné de voir pour la première fois parviendrait à reconnaître par la vue un cube et une sphère, formes qu'il pouvait distinguer par le toucher — conclut encore une fois à la nécessité de combiner raisonnement et expérience à partir de l'éducation des sens considérés dans leur complexité. Plutôt que de concourir à la découverte d'une vérité matérielle, les sens, selon Genel, déterminent chacun un mode différent de percevoir un monde “toujours plus riche que ce qu'en saisit la sensation” (GENEL, 2003, p. 112). L'éducation peut les faire travailler en commun de manière fructueuse, mais la possibilité de contradiction n'est pas exclue¹⁹⁸. À la fin, Genel prétend que “Diderot refuse d'absolutiser le résultat de l'expérience. Il serait illégitime de l'étendre, puisqu'il dépend du type d'objet, de la qualité de l'organe et de l'éducation de l'aveugle” (GENEL, 2003, p. 111).

Somme toute, le rapport que Diderot voit entre la compassion et la vue ne saurait être sans importance pour la compréhension d'un genre ayant de grandes aspirations morales comme le drame bourgeois. Ce n'est pas par hasard que Diderot souligne, dans ses écrits sur le drame, les potentialités de la pantomime pour l'obtention d'effets pathétiques au théâtre.

¹⁹⁷ Cette conception sera reprise et développée dans *l'Entretien entre d'Alembert et Diderot* (1769) : “Si la question de la priorité de l'œuf sur la poule ou de la poule sur l'œuf vous embarrasse, c'est que vous supposez que les animaux ont été originairement ce qu'ils sont à présent. Quelle folie ! On ne sait non plus ce qu'ils ont été qu'on ne sait ce qu'ils deviendront” (*Entretien entre d'Alembert et Diderot*, 1875 II, p. 110).

¹⁹⁸ “Il n'y a que l'expérience qui puisse apprendre s'il y a conformité de relation entre la vue et le toucher : ces deux sens pourraient être en contradiction dans leurs rapports, sans que j'en susse rien”. (*Lettre sur les aveugles...*, 1875 I, p. 316)

Visuellement et moralement orientée est aussi sa proposition de l'usage dramatique du *tableau*, terme qu'Anne Ubersfeld définit ainsi :

L'idée du tableau est celle d'une action faite pour produire des constructions scéniques orientées vers le *visuel*. Le mot, dont l'emploi dans le domaine du théâtre remonte à Diderot, renvoie aussi à la présence de figurations scéniques propres à concurrencer la peinture" (UBERSFELD, 1996, p. 93).

Cet attraction que le visuel exerce sur Diderot s'accorde avec son activité comme critique de peinture. Ses *Salons* (entre 1759 et 1781), comptes rendus des expositions bisannuelles que l'Académie royale de peinture et de sculpture organise au Louvre, révèlent son goût pour les œuvres capables d'éveiller les sens. En 1759, dans la série de tableaux de Vernet intitulée *Marines*, Diderot célèbre justement la manière consciente dont le peintre crée des effets sensoriels et cinétiques : "Les mers se soulèvent et se tranquillisent à son gré ; le ciel s'obscurcit, l'éclair s'allume, le tonnerre gronde, la tempête s'élève, les vaisseaux s'embrasent ; on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent; on voit..., on voit tout ce qui lui plaît" (*Salon de 1759*, 1876, p. 99). En réalité, la conception artistique consciente ne saurait se passer d'un labeur incessant : "Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet, avoir perdu le sommeil, s'être levé pendant la nuit, et avoir couru en chemise et pieds nus jeter sur le papier ses esquisses à la lueur d'une lampe de nuit" (*Salon de 1761*, 1876, p. 145). En même temps, l'idée d'inspiration n'est pas écartée par Diderot : "ils ne savent pas que le premier point, le point important, c'est de trouver une grande idée ; qu'il faut se promener, méditer, laisser là les pinceaux, et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée" (*Salon de 1759*, 1876, p. 96).

La liberté que lui procurent l'éloignement de son public et le nombre limité d'abonnés de la *Correspondance littéraire* lui permettent de traiter méchamment les peintres dont l'œuvre ne lui plaît pas. Il dit, par exemple, à propos d'un tableau de Nattier : "Le *Portrait de feu Madame Infante en habit de chasse* est détestable. Cet homme-là n'a donc point d'ami qui lui dise la vérité ?" (*Salon de 1761*, 1876, p. 117). Il n'en reste pas là : "De par Apollon, dieu de la peinture, nous condamnons le sieur Parrocel, auteur de cette maussade composition, à lécher sa toile jusqu'à ce qu'il n'y reste rien, et lui défendons de choisir à l'avenir des sujets qui demandent du génie" (*Salon de 1759*, 1876, p. 101). Ses premiers *Salons*, dominés d'ailleurs par ce ton trop sévère, révèlent un critique à la plume encore hésitante. Outre que le nombre de pages destinées à la rubrique ira en s'accroissant au fil des années, Diderot perfectionne aussi son propre jugement à chaque *Salon*.

Initialement, il se permet, malgré son devoir tacite de décrire les tableaux à son lectorat, d'ignorer les pièces qui lui semblent de moindre importance, comme dans ce court passage de son compte rendu de 1759 qu'il consacre à Challe : "Vous savez avec quelle dédaigneuse inadvertance on passe sur les compositions médiocres" (*Salon de 1759*, 1876, p. 97). Deux ans plus tard pourtant, le jugement qu'il portera sur le *Socrate sur le point de boire la ciguë* du même Challe, beaucoup plus favorable et moins concis, alternera description et appréciation. L'un de ses procédés critiques, celui qui consiste à imaginer les choix que l'auteur aurait pu faire pour que son ouvrage produise son effet propre, est appliqué à *Cléopâtre expirante*, toile de Challe exposée cette même année :

"C'est que le choix du moment est vicieux. Il fallait prendre celui où cette femme altière, déterminée à tromper l'orgueil romain qui la destinait à orner un triomphe, se découvre la gorge, sourit au serpent, mais de ce souris dédaigneux qui retombe sur le vainqueur auquel elle va échapper et se fait mordre le sein. Peut-être l'expression eût-elle été plus terrible et plus forte si elle eût souri au serpent attaché à son sein. Celle de la douleur serait misérable, celle du désespoir commune. Le choix du moment où elle expire ne donne pas une Cléopâtre, il ne donne qu'une femme expirante par la morsure d'un serpent. Ce n'est plus l'histoire de la reine d'Alexandrie, c'est un accident de la vie". (*Salon de 1761*, 1876, p. 129)

Faisant passer la finalité — l'effet sur le public — avant, par exemple, les questions techniques, cette méthode témoigne d'une conception téléologique de l'art. Tout comme Challe aurait dû s'ingénier à rendre par son art la terreur qui conviendrait à la grandeur tragique de son sujet antique, Greuze doit chercher à dégager le pathétique de situations domestiques. Dans la rédaction de son premier *Salon* (1759), Diderot adopte le même ton dédaigneux et le style laconique qui marquent ce coup d'essai critique pour parler d'un peintre qui l'avait cependant ravi en 1755 avec son très sentimental *Père de famille lisant la Bible à ses enfants* : "Les Greuze ne sont pas merveilleux cette année. Le faire en est raide et la couleur fade et blanchâtre. J'en étais tenté autrefois; je ne m'en soucie plus" (*Salon de 1759*, 1876, p. 101). En 1761, pourtant, notre critique, plus expérimenté, accorde plus de lignes aux œuvres exposées de ce peintre, parmi lesquelles on compte quelques portraits, l'esquisse de *La Pitié filiale* (ou *Le Paralytique*) et le tableau qui semble avoir atteint le mieux le but moral recherché :

"C'est un beau dessin que celui du *Fermier incendié*. Une mère sur le visage de laquelle la douleur et la misère se montrent ; des filles aussi affligées et aussi misérables, couchées à terre autour d'elle ; des enfants affamés qui se disputent un morceau de pain sur ses genoux ; un autre qui mange à la dérobée dans un coin ; le père de cette famille qui

s'adresse à la commisération des passants ; tout est pathétique et vrai".
(*Salon de 1761*, 1876, p. 143)

Au même *Salon*, Diderot donne, en appendice, une longue — et élogieuse — description de *L'Accordée de village*, arrivé au Louvre en retard¹⁹⁹. C'est au Salon de 1763 que l'enthousiasme du philosophe pour Greuze est à son comble. Le version définitive de *La Pitié familiale* lui arrachera des propos tel que "C'est vraiment là mon homme que ce Greuze" (*Salon de 1763*, 1876, p. 207) ou "Quoi qu'on en dise, Greuze est mon peintre" (*Salon de 1763*, 1876, p. 212). Le détachement avec lequel il examine les portraits peints par cet auteur, que ce soient ceux de 1763 ou des autres éditions, paraît confirmer sa préférence pour la figuration *dramatique* d'événements familiaux. Bien que statiques, ces peintures donnent l'illusion d'une scène qui se déroule sous les yeux des spectateurs. C'est comme si l'intérieur des maisons bourgeoises s'animait par la force des gestes ou de la physionomie des personnages sur la toile. Au Salon de 1765, Diderot examine deux esquisses de Greuze qui illustrent bien ce type de composition. L'analyse du *Fils ingrat* débute par une manière de didascalie, dont le drame diderotien est prodigue, invitant ses lecteurs à participer à l'aménagement de la scène :

"Imaginez une chambre où le jour n'entre guère que par la porte, quand elle est ouverte, ou que par une ouverture carrée pratiquée au-dessus de la porte, quand elle est fermée. Tournez les yeux autour de cette chambre triste, et vous n'y verrez qu'indigence. Il y a pourtant sur la droite, dans un coin, un lit qui ne paraît pas trop mauvais ; il est couvert avec soin. Sur le devant, du même côté, un grand confessionnal de cuir noir où l'on peut être commodément assis : asseyez-y le père du fils ingrat. Attenant à la porte, placez un bas d'armoire, et tout près du vieillard caduc, une petite table, sur laquelle on vient de servir un potage". (*Salon de 1765*, 1876, pp. 354-355)

Diderot dirige le regard des lecteurs en utilisant un code visuel qui leur est familier. L'adhésion morale des lecteurs à l'univers sentimental de Greuze est scellée par les adjectifs qui qualifient l'espace pictural ou ses éléments : une "cette chambre *triste*" ou "un lit qui ne paraît pas trop *mauvais*". L'usage du passé récent ("on vient de servir un potage") installe, dès la description de la salle, cette idée de mouvement et de continuité que recherche Diderot. Le moment figé dans le dessin est envisagé dans son déroulement par notre critique :

"Malgré le secours dont le fils aîné de la maison peut être à son vieux père, à sa mère et à ses frères, il s'est enrôlé ; mais il ne s'en ira point sans avoir mis à contribution ces malheureux. Il vient avec un vieux soldat ; il a fait sa demande. Son père en est indigné ; il n'épargne pas

¹⁹⁹ "Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze ; mais ce n'a pas été sans peine ; il continue d'attirer la foule. C'est *Un Père qui vient de payer la dot de sa fille*. Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant". (*Salon de 1761*, 1876, p. 151)

les mots durs à cet enfant dénaturé qui ne connaît plus ni père, ni mère, ni devoirs, et qui lui rend injures pour reproches”. (*Salon de 1765*, 1876, p. 355)

La description de la gestuelle de ce fils dénaturé — et des autres personnages — vient à l’appui du contexte que s’imagine Diderot pour rendre tout le dynamisme dramatique de l’œuvre : “il a l’air violent, insolent et fougueux ; il a le bras droit élevé du côté de son père, au-dessus de la tête d’une de ses sœurs ; il se dresse sur ses pieds ; il menace de la main ; il a le chapeau sur la tête ; et son geste et son visage sont également insolents” (*Salon de 1765*, 1876, p. 355). *Le Mauvais Fils puni*, esquisse que l’auteur des *Salons* préfère au travail antérieur de Greuze, confirme son penchant pour ce type d’ouvrage. Après la description des circonstances et du décor, Diderot y introduit le mouvement :

“Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat. Il s’avance. Le voilà sur le pas de la porte. [...] Il entre. C’est sa mère qui le reçoit. Elle se tait ; mais ses bras tendus vers le cadavre lui disent : ‘*Tiens, vois, regarde ; voilà l’état où tu l’as mis.*’ Le fils ingrat paraît consterné ; la tête lui tombe en avant, il se frappe le front avec le poing”. (*Salon de 1765*, 1876, p. 356)

Et notre critique de conclure : “Quelle leçon pour les pères et les enfants !” (*Salon de 1765*, 1876, p. 356). Ces scènes bourgeoises et domestiques créées par Greuze, qu’elles soient édifiantes (*L’Accordée du village*) ou abominables (*Le Fils ingrat*), méritent toutes de la part de Diderot le qualificatif de *pathétique*, effet que celui-ci avait tant recherché dans ses drames.

L’autre aspect central de la conception dramatique de Diderot est son réalisme d’inspiration matérialiste et sensualiste qui trouve chez Chardin une juste expression picturale. Les vertus de l’esthétique visuelle de ce peintre sont encore une fois liées à sa conscience artistique : “c’est toujours la nature et la vérité. Vous prendriez les bouteilles par le goulot si vous aviez soif ; les pêches et les raisins éveillent l’appétit et appellent la main. M. Chardin est homme d’esprit, il entend la théorie de son art” (*Salon de 1759*, 1876, p. 98). La tangibilité que remarque Diderot dans les tableaux de Chardin ne suggère-t-elle pas, au reste, cette convergence des sens que seule l’expérience raisonnée saurait mener à bien selon l’auteur même de la *Lettre sur les aveugles* ? N’est-ce pas là que la conception esthétique rencontre la théorie des sens ? L’artiste n’arrangerait-il pas consciemment les éléments de son œuvre en vue de tirer le meilleur parti de la combinaison des sens ? Réel et sensations se confondent dans la critique que Diderot fait de l’œuvre de Chardin :

“S’il est vrai, comme le disent les philosophes, qu’il n’y a de réel que nos sensations ; que ni le vide de l’espace, ni la solidité même des corps n’est peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons, qu’ils m’apprennent ces philosophes quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi ?” (*Salon de 1765*, 1876, p. 299)

Tout ouvrage artistique ainsi conçu proposerait une manière particulière d’appréhender le monde par les sens et, de ce fait, une morale. Le réalisme diderotien serait peut-être une manière de saisir la société française de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et de lui fournir une morale propre. Si, en 1761, Diderot considère la nature fidèlement imitée par Chardin comme “basse, commune et domestique”²⁰⁰, il se reprendra dès le *Salon* suivant, où, mettant ce peintre parmi ses favoris, il voit ses natures mortes et scènes d’intérieur sous le jour plus favorable de la simplicité et de la vérité²⁰¹. Impossible de mieux condenser dans un jugement favorable toutes une série d’attributs bourgeois dignes désormais de représentation picturale. La bourgeoisie ayant besoin de la réalité matérielle immédiate pour exercer sa *sensibilité* esthétique, Diderot proscriera les formes artistiques trop intellectualisées au profit de celles appréhendées plus directement par les sens - et tenues pour plus vraies : “Vous savez que je n’ai jamais approuvé le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques [...] Les êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques, et ceux-ci jettent toujours quelque obscurité dans la composition”²⁰² (*Salon de 1761*, 1876, p. 108). Cette conception esthétique imprégnée de matérialisme et de sensualisme produit un art réaliste qui s’accorde avec l’ascension bourgeoise sur le plan social. Avant le triomphalisme révolutionnaire, règne ce sentimentalisme dont l’expression artistique, à en croire la réception critique du théâtre bourgeois de Diderot²⁰³, aurait vite pris un coup de vieux.

Les sens et la morale sont à nouveau abordés dans *Le Neveu de Rameau*, roman en forme de dialogue que Diderot aurait rédigé et remanié au long de plus de vingt ans à partir de 1761. L’auteur y met en œuvre un procédé commun à d’autres ouvrages comme *Le Rêve de*

²⁰⁰ *Salon de 1761*, 1876, p. 129.

²⁰¹ “Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu’il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d’une infinité d’enthousiasmes différents, une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, *simple et vrai avec Chardin*, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet ; et dites-moi où est ce Vertumne-là ? Il faudrait aller jusque sur le bord du lac Léman pour le trouver peut-être”. (*Salon de 1763*, 1876, p. 160)

²⁰² Commentaire à propos de *la Publication de la Paix en 1749* de Dumont le Romain dans le *Salon* de 1761.

²⁰³ “Mais rien de plus vieilli que *Le Fils naturel*, *Le Père de famille*, rien qui semble moins naturel aujourd’hui que cette chasse au naturel à coups de points de suspension, d’exclamation – ô ciel ! hélas ! – et de prêchi-prêcha philosophique”. (BELAVAL, Yvon)

d'Alembert ou même la *Lettre sur les aveugles*, à savoir la fictionnalisation de personnages réels. Le personnage éponyme de ce roman dialogué est Jean-François Rameau (neveu bohème du célèbre compositeur français Jean-Philippe Rameau) qui rencontre par hasard un philosophe (Diderot ?), personnage et narrateur de l'ouvrage, au café de la Régence, siège parisien des joueurs d'échecs. Les deux habitués on ne peut plus dissemblables de l'établissement, désignés dans des didascalies nominatives comme *Lui* et *Moi*, entament une conversation insolite roulant, parmi d'autres sujets, sur l'influence de l'indigence sur la morale. Le portrait d'un Rameau avili permet également à Diderot de régler ses comptes avec des anti-philosophes comme Palissot — auteur des *Philosophes* (1760), comédie satirique qui vise Diderot et ses compagnons :

“Jamais on ne vit ensemble tant de bêtes tristes, acariâtres, malfaisantes et courroucées. On n'entend que les noms de Buffon, de Duclos, de Montesquieu, de Rousseau, de De Voltaire, de d'Alembert, de Diderot, et Dieu sait de quelles épithètes ils sont accompagnés. Nul n'aura de l'esprit, s'il n'est aussi sot que nous. C'est là que le plan des *Philosophes* a été conçu”. (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 100)

Il y est question aussi de la controverse connue sous le nom de *querelle des Bouffons*, qui opposa les défenseurs de la musique française, représentés par Jean-Philippe Rameau, aux partisans d'un renouvellement de celle-ci sous l'influence italienne, parmi lesquels on comptait notamment Rousseau. L'univers musical y est d'ailleurs évoqué en raison de la situation même d'un protagoniste qui, issu d'une famille de musiciens, joue du clavecin ou du violon, compose médiocrement et donne des leçons comme moyen de subsistance. Toutefois l'aspect le plus important du roman est la discussion morale que seule l'originalité du neveu de Rameau saurait soutenir. Si c'est au café de la Régence “qu'on voit les coups les plus surprenants et qu'on entend les plus mauvais propos” parce que l'on “peut être aussi un grand joueur d'échecs et un sot” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, pp. 45-46), *Lui* est un personnage qui, tout en n'excellant pas dans son art, parvient à y tenir une conversation intéressante avec un philosophe “discrètement caricaturé dans ce moraliste un peu pontifiant qu'est ‘Moi’” (PEROL, 1995, p. 45). Un être devenu symbole de l'inconstance tel le neveu aura pour vis-à-vis ce philosophe qui, au dire de Michel Delon, “sait que chacun est déterminé par le milieu où il vit, que chacun est mû par ses intérêts, mais il persiste à croire à un jugement moral ou esthétique qui dépasse ces influences et ces besoins immédiats” (DELON, 2006, p. 8).

Ernst Robert Curtius a déjà souligné l'intérêt que Diderot porte à l'œuvre d'Horace²⁰⁴, à qui il emprunte, pour *le Neveu*, non seulement le titre de *satire*²⁰⁵, mais aussi la citation en exergue²⁰⁶ et la forme du dialogue. Le philologue allemand voit un parallèle entre le roman de Diderot et le portrait que l'esclave Davus dresse des hommes inconstants — parmi lesquels il compte son propre maître — dans la satire horacienne d'où notre auteur tire son épigraphe :

“[...] le thème fondamental - opposition entre le fou rendu esclave par sa misère, ses besoins, ses erreurs, ses passions, et le sage dénué de besoins, et par là seul homme libre - est le même dans les deux ouvrages. À l'homme esclave de ses désirs correspond chez Diderot le thème : 'L'homme nécessaire ... passe sa vie à prendre et à exécuter des positions.' Et à la comparaison que fait Horace avec les marionnettes correspond le thème de la pantomime, qui finit ainsi 'Il y a pourtant un être dispensé de la pantomime, c'est le philosophe qui n'a rien et ne demande rien'. (CURTIUS, 1991, p. 943)

Il n'en demeure pas moins que cette opposition entre le fou et le sage prend un nouveau tour dans *Le Neveu de Rameau*. Au lieu de la prédominance remarquée chez Horace des réprimandes que l'esclave Davus adresse, pendant les Saturnales²⁰⁷, aux hommes en proie à l'inégalité d'esprit, on trouve chez Diderot un équilibre entre la défense de la liberté issue du renoncement et l'apologie de l'inconstance. Séguin y voit, du reste, une contradiction intérieure que l'auteur expose dans une forme appropriée : “Le dialogue pourrait ainsi représenter l'expression de deux tendances contradictoires de l'auteur : 'Lui' a sa vitalité, son côté bavard, brouillon, et surtout son expérience de la comédie sociale; 'Moi', c'est le philosophe circonspect, vertueux et moralisateur” (SÉGUIN, 2006, p. 96). Aucune de ces deux forces n'arrivent pourtant pas à faire pencher la balance de son côté : “Et ce dédoublement [en Lui et Moi] permet à Diderot de donner de sa pensée une expression nuancée, aucun des deux personnages ne l'emportant nettement sur l'autre” (SÉGUIN, 2006, p. 96). Au nom d'une compréhension réellement dialogique des questions morales, il est tentant de conclure à l'impossibilité de choisir un camp dans l'opposition d'idées qui a lieu tout au long de ce texte diderotien. En effet, ce même Diderot, auteur de drames moralistes,

²⁰⁴ “Nous constatons donc que Diderot aime rattacher ses œuvres aux idées d'Horace, son poète préféré, puisqu'il met ses vers en exergue”. (CURTIUS, 1991, p. 932)

²⁰⁵ *Satire seconde* étant d'ailleurs le seul titre apposé de la main de Diderot sur le manuscrit autographe du *Neveu*. Voir DELON, 2006, p. 189.

²⁰⁶ *Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis* (Horace, livre II, satire 7). Michel Delon en donne la traduction suivante : “Né sous l'influence de tous les Vertumnes réunis” (DELON, 2006, p. 189). Vertumne était le dieu romain des jardins et des vergers qui présidait à la succession des saisons et qui, par conséquent, pouvait adopter plusieurs formes.

²⁰⁷ “Horatius. — Allons, use de la liberté de Décembre, ainsi que nos pères l'ont voulu. Parle”. (HORACE, s.d., p. 139)

avait lui aussi vécu en bohème avant que son talent littéraire ne lui assurât une aisance relative : “Diderot a bien connu ce milieu [la bohème littéraire] dans sa jeunesse ; il rêve à travers le Neveu ce qu’il aurait pu être si sa vie avait été autre” (DIDIER, 2003, p. 301). Dans ce clivage du moi, *Lui* jouerait le rôle d’un *alter ego* faisant resurgir un passé que Moi préférerait refouler :

“LUI : [...] Là, monsieur le philosophe, la main sur la conscience ; parlez net. Il y eut un temps où vous n’étiez pas cossu comme aujourd’hui.

MOI : Je ne le suis pas encore trop.

LUI : Mais vous n’iriez plus au Luxembourg, en été, vous vous en souvenez.

MOI : Laissons cela ; oui, je m’en souviens.

LUI : En redingote de pluche grise.

MOI : Oui, oui.

LUI : Éreinté par un des côtés ; avec la manchette déchirée, et les bas de laine, noirs et recousus par-derrrière avec du fil blanc.

MOI : Et oui, oui ; tout comme il vous plaira”. (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 71).

Un peu plus détendu, Moi, malgré sa prédilection pour les actions vertueuses, avoue avec complaisance : “Je ne méprise pas les plaisirs des sens [...] Quelquefois avec mes amis, une partie de débauche, même un peu tumultueuse, ne me déplaît pas” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 84). De toute façon, le rapport entre Moi et Lui semble relever d’un renversement, comme le suggère le choix d’une exergue tirée de la satire d’Horace qui porte justement sur l’inversion provisoire de l’ordre hiérarchique opérée lors des Saturnales. Pour Stephen Werner, “The text [la satire d’Horace en question] is generally referred to as the Saturnalian or ‘carnival’ satire. It is the spirit of Carnival, or a world turned upside down which — at first glance at least — provides the structure of Diderot’s story” (WERNER, 1987, p. 8). Que l’on envisage cette dualité comme l’expression d’une réalité psychologique ou sociale, il paraît indéniable que la voix du neveu de Rameau dispose, dans le roman de Diderot, d’une liberté exceptionnelle — pareille à celle qu’accordent les Saturnales — dans la mesure où Moi lui reconnaît la capacité à faire entendre une vérité originale par des moyens peu conventionnels : “Ô fou, archifou, m’écriai-je, comment se fait-il que dans ta mauvaise tête, il se trouve des idées si justes, pêle-mêle, avec tant d’extravagances ?” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 74).

Il se trouve, pourtant, que les vérités débitées par Lui sont autant d’attaques au moralisme que professe Moi, mais elles ne contredisent pas du tout la logique avancée par Diderot dans la *Lettre sur les aveugles*, la supposition d’un lien entre les sens et la morale

persistant dans son roman dialogué. La question que Moi pose à Lui vers la fin de leur conversation est probante : “Comment se fait-il qu’avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l’art musical, vous soyez aussi aveugle en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu ?” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 132). La nouveauté, c’est peut-être que l’on puisse aimer le beau sans être porté à faire le bien. Cette dissociation rend possible une analyse morale de ces caractères originaux qui “rompent avec cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d’usage ont introduites” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 47). La subtilité des nouveaux rapports entre sensibilité et morale se manifeste, par exemple, en Lui, qui, plutôt que de trouver du plaisir dans la vertu, semble s’en procurer dans le vice²⁰⁸. Vivant “au jour la journée”²⁰⁹, le neveu de Rameau acquiert une sensibilité autre, dont on peut essayer de sonder la genèse.

Moi paraît admettre que l’homme de génie, par son utilité pour la société, est le seul être qui puisse se soustraire aux règles morales générales. Lui, de son côté, est d’un avis différent : “Ils ne sont bons qu’à une chose. [...] Ils ne savent ce que c’est d’être citoyens, pères, mères, frères, parents, amis” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, pp. 50-51). Lorsque Moi demande s’il aurait mieux valu à Racine d’être un commerçant dévoué à sa famille ou un méchant auteur de succès, son interlocuteur choisit la première option, mais pour des raisons étrangères à la morale du philosophe : “C’est que toutes ces belles choses-là qu’il a faites ne lui ont pas rendu vingt mille francs” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 54). À supposer qu’il eût été un “bon marchand”, “il n’y aurait eu sorte de plaisirs dont il n’eût joui” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 54). Et Lui de conclure : “Et à quoi diable, voulez-vous donc qu’on emploie son argent, si ce n’est à avoir bonne table, bonne compagnie, bons vins, belles femmes, plaisirs de toutes les couleurs, amusements de toutes les espèces” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 55). Pour Lui, d’ailleurs, la seule importance de l’argent réside dans le fait qu’il donne accès à des plaisirs : “J’aimerais autant être gueux que de posséder une grande fortune, sans aucune de ces jouissances” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 55).

²⁰⁸ “Quand je dis vicieux, c’est pour parler votre langue ; car si nous venions à nous expliquer, il pourrait arriver que vous appelliez vice ce que j’appelle vertu, et vertu ce que j’appelle vice” (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 104).

²⁰⁹ *Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 47.

L'hédonisme s'érige donc en morale chez le neveu, qui assimile volontiers son corps à une machine : "Ces dix doigts, c'étaient autant de bâtons fichés dans un métacarpe de bois ; et ces tendons, c'étaient de vieilles cordes à boyau plus sèches, plus roides ; plus inflexibles que celles qui ont servi à la roue d'un tourneur" (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 68). Cette machine corporelle est sensible et aura par conséquent des besoins²¹⁰ tant que la logique matérialiste ultime ne s'imposera : "Pourrir sous du marbre, pourrir sous de la terre, c'est toujours pourrir" (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 68). En ne faisant pas abstraction de son corps, Lui inscrit ses actions dans la temporalité assez restreinte de l'urgence journalière, diamétralement opposée à celle à laquelle aspire le philosophe : "regardons la chose du côté vraiment intéressant ; oublions pour un moment le point que nous occupons dans l'espace et dans la durée ; et étendons notre vue sur les peuples à naître. Songeons au bien de notre espèce" (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 56). Si ce philosophe, vivant en bon bourgeois, propose un peu hypocritement à son indigent interlocuteur d'adopter la vie austère de Diogène²¹¹ afin de retrouver sa liberté dans une société vénale, ce dernier lui rappelle ses besoins immédiats : "Mais il me faut un bon lit, une bonne table, un vêtement chaud en hiver ; un vêtement frais, en été ; du repos, de l'argent, et beaucoup d'autres choses, que je préfère devoir à la bienveillance, plutôt que de les acquérir par le travail" (*Le Neveu de Rameau*, 2006, pp. 150-151). Son dégoût peu bourgeois du travail le réduit au parasitisme social, attendu qu'il ne saurait mettre ses talents²¹² à profit pour réussir sans effort. À l'instar de tout solliciteur, il ne lui reste que d'"exécuter des positions"²¹³, c'est-à-dire de jouer des rôles pour obtenir des faveurs. Après tout, sous le prisme d'une doctrine fondée sur les sens et sur la matière, il importe d'être en vie, de prolonger l'existence de sa *machine corporelle* — et la réplique du neveu de Rameau qui clôt le dialogue évoque bien cette nécessité : "Que j'aie ce malheur-là [vivre] encore seulement une quarantaine d'années — rira bien qui rira le dernier !" (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 153).

²¹⁰ "La voix de la conscience et de l'honneur est bien faible lorsque les boyaux crient". (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 81)

²¹¹ Dans la satire d'Horace, lorsque Davus, après avoir énuméré les excès de son maître et de quelques citoyens romains, doit dire qui est l'homme vraiment libre, son jugement semble coïncider avec celui du philosophe diderotien : "[...]le sage, qui se commande à lui-même, que n'épouvantent ni les chaînes, ni la pauvreté, ni la mort, qui est assez fort pour refréner ses désirs et mépriser les honneurs, qui est tout en soi, qui, poli et rond, n'offre de prise à rien d'extérieur, et contre qui la Fortune se rue toujours impuissante" (HORACE, s.d., p. 145).

²¹² "[...] je connais le mépris de soi-même, ou ce tourment de la conscience qui naît de l'inutilité des dons que le ciel nous a départis". (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 66)

²¹³ "L'homme nécessaire ne marche pas comme un autre ; il saute, il rampe, il se tortille, il se traîne ; il passe sa vie à prendre et à exécuter des positions" (*Le Neveu de Rameau*, 2006, p. 147)

Impossible de ne pas voir l'immoralisme d'une conception du monde reconnaissant que "Tout ce qui vit [...] cherche son bien-être au dépens de qui il appartiendra" (p. 138). *Le Neveu* s'insère par là d'une façon hétérodoxe dans le développement de la pensée diderotienne sur la morale. Cette problématique, qui se présente aussi dans *Le Fils naturel*, prend une tournure sinieuse dans le dialogue entre Moi et Lui, sans pour autant démentir l'importance des sens pour la définition de la morale. Ce constat ouvre une voie d'interprétation du drame de Diderot à partir d'une sensibilité bourgeoise dont les limites sont signalées par l'auteur lui-même dans son *Neveu de Rameau*.

3.2 UNE ANALYSE DRAMATOLOGIQUE DU *FILS NATUREL*

Pour produire notre analyse dramatologique du *Fils naturel*, nous adoptons la même démarche utilisée pour analyser *Turcaret*.

3.2.1 *L'action*

Avec la guerre de Sept Ans²¹⁴ (1756-1763) en toile de fond, Dorval, riche homme d'affaires d'origine obscure, est partagé entre les devoirs de l'amitié envers Clairville et l'amour — réciproque — qu'il ressent pour la fiancée de ce dernier, Rosalie. Sur le point de quitter la maison de son ami à Saint-Germain-en-Laye sous le faux prétexte d'aller régler quelques affaires à Paris, il est appelé à porter secours à son ami lors d'un démêlé. À peine rentrés chez Clairville, les deux amis apprennent, dans une scène on ne peut plus pathétique, que le père de Rosalie — qui vit aux Antilles — a dû essuyer de cruels revers pendant la traversée de l'Atlantique qu'il a entreprise afin d'assister au mariage de sa fille et s'installer définitivement auprès d'elle. Au moment où son navire s'approchait de la France, il avait été fait prisonnier par les Anglais qui lui ont infligé de terribles sévices. Libéré grâce à la compassion d'une connaissance anglaise, il gagne Paris pour s'y reposer un instant avant de rejoindre sa fille. Dorval, déterminé dès lors à rester vertueux, dépêche un émissaire chez son banquier pour faire restituer au vieillard, sous couvert d'indemnisation, la fortune qu'il avait

²¹⁴ Dans ce conflit à l'échelle *mondiale*, l'Angleterre et la Prusse s'opposent à la France, l'Autriche, l'Espagne, la Suède et la Russie sur le continent, alors que les Anglais et les Français s'affrontent sur mer et dans leurs colonies en Amérique du Nord, en Inde et en Afrique pour l'hégémonie maritime et coloniale.

perdue, de telle sorte que Rosalie puisse toucher la dot lui permettant d'épouser un Clairville à la fortune assez mince. Dorval, inspiré par la supériorité morale de Constance — sœur de son ami —, parvient à décider Rosalie au mariage. L'arrivée du père de celle-ci, de son vrai nom Lysimond, révèle qu'elle est la demi-sœur de Dorval²¹⁵ et qu'il avait conservé sa fortune. Après le soulagement général, Lysimond bénit l'union de Rosalie et Clairville, d'un côté, et de Dorval et Constance, de l'autre.

La scène initiale de la pièce montre l'agitation de Dorval²¹⁶, qui, seul sur les planches, est partagé entre le besoin moral de partir et le désir de rester auprès de la femme aimée²¹⁷. Lorsqu'il est décidé à partir, Constance descend dans le salon, elle aussi inquiète d'après la didascalie : "Constance arrive en robe de matin, tourmentée de son côté par une passion qui lui a ôté le repos" (I, 3, p. 48). Elle va déclarer à Dorval qu'elle l'aime. Clairville vient, pour sa part, lui demander d'intervenir auprès de Rosalie qui ne semble plus disposée au mariage : "À mesure que les obstacles qui s'opposaient à mon bonheur ont disparu, elle est devenue réservée, froide, indifférente" (I, 6, p. 53). Ces premières scènes composent plus qu'une simple *exposition* des caractères et des relations des personnages, elle plongent ceux-ci aussitôt dans une complication. Dorval ne pouvant avouer à Clairville son amour pour Rosalie, sa gêne s'étend jusqu'au dénouement de la pièce. En même temps, c'est sa présence à Saint-Germain-en-Laye la cause du dérangement actuel de Constance, naguère si placide : "Vous m'avez trouvée ici il y a six mois, tranquille et heureuse" (I, 4, p. 53). L'inconstance de Rosalie, dont Clairville pâtit dès son entrée en scène, est également le fait de Dorval — nous l'apprenons à la deuxième scène du second acte. Quand bien même Constance remémore son passé conjugal malheureux et Clairville rappelle les aléas de sa liaison avec Rosalie, il reste que celle-là finit par découvrir le bonheur dans une certaine ataraxie, tandis que celui-ci peut compter finalement épouser sa bien-aimée²¹⁸. Cet équilibre sera pourtant troublé, à un moment donné, par l'arrivée de Dorval, ce qui met l'intrigue en mouvement. Étant

²¹⁵ Dorval est le fils naturel de Lysimond. Un enfant naturel est celui qui n'est pas né en légitime mariage.

²¹⁶ La didascalie indique son état d'âme: "Il est en habit de campagne, en cheveux négligés, assis dans un fauteuil, à côté d'une table sur laquelle il y a des brochures. Il paraît agité. Après quelques mouvements violents, il s'appuie sur un des bras de son fauteuil, comme pour dormir. Il quitte bientôt cette situation" (I, 1, p. 46).

²¹⁷ "Il faut sortir d'ici... Sortir d'ici ! Et j'y suis enchaîné ! J'aime..." (I, 1, p.46)

²¹⁸ "Mon bonheur n'était plus traversé que par la volonté d'une mère inquiète qui redemandait sa fille. Je me préparais à passer dans les climats éloignés où Rosalie a pris naissance : mais sa mère meurt ; et son père, malgré sa vieillesse, prend le parti de revenir parmi nous. Je l'attendais, ce père, pour achever mon bonheur ; il arrive, et il me trouvera désolé". (I, 6, p. 53)

responsable de la destinée de ses hôtes, le protagoniste doit s'ingénier à trouver une solution lui permettant de garder sa vertu.

Le départ était la solution apparente au dilemme de Dorval entre l'amitié et l'amour. Dès lors qu'il convient de rester pour aider son ami tout en lui taisant ses sentiments envers Rosalie, il se voit contraint d'agir hors de son cadre moral habituel : "Moi, paraître devant Rosalie ; et je voudrais me cacher à moi-même... Que deviens-je, si Rosalie me devine ? Et comment en imposerai-je à mes yeux, à ma voix, à mon coeur ?... Qui me répondra de moi ?... La vertu ?... M'en reste-t-il encore ?"²¹⁹ (I, 7, p. 55). Clairville, quant à lui, fait fond justement sur la vertu chancelante de son ami :

"Vous pouvez tout ; et vous ne me refuserez point. Rosalie vous révère : votre présence la saisit de respect ; c'est elle qui l'a dit. Elle n'osera jamais être injuste, inconstante, ingrate à vos yeux. Tel est l'auguste privilège de la vertu ; elle en impose à tout ce qui l'approche. Dorval, paraissez devant Rosalie ; et bientôt elle redeviendra pour moi ce qu'elle doit être, ce qu'elle était". (I, 6, p. 54-55)

Ne pouvant se dérober à cette épreuve²²⁰, Dorval rencontre Rosalie (II, 2, p. 57) qui lui confirme ce que Clairville appréhendait dès le départ et qu'elle avait déjà fait connaître à sa femme de chambre à la première scène du second acte : elle aime un autre que son fiancé. Encore une fois, Dorval se voit attribuer la responsabilité de l'infortune de ses cohabitants : "J'aimais Clairville ; je n'imaginai pas que je pusse en aimer un autre, lorsque je rencontrais l'écueil de ma constance et de notre bonheur..." (II, 2, p. 58). L'aveu réciproque que se font alors Dorval et Rosalie ne fait qu'accroître la gêne de ce premier, réduit, en conséquence, à justifier l'indifférence de cette dernière par des prétextes lors de son entretien avec Clairville à la scène suivante. Étant donné que sa première tentative de résolution de la complication initiale se révèle infructueuse, Dorval est forcé de constater, dans le monologue qui suit, tout le mal qu'il cause à son entourage :

"Je viens ici, j'y porte une âme pure... Oui, car elle l'est encore... J'y trouve trois êtres favorisés du ciel, une femme vertueuse et tranquille, un amant passionné et payé de retour, une jeune amante raisonnable et sensible... La femme vertueuse a perdu sa tranquillité. Elle nourrit dans son coeur une passion qui la tourmente. L'amant est désespéré. Sa maîtresse devient inconstante, et n'en est que plus malheureuse... Quel plus grand mal eût fait un scélérat ?..." (II, 5, p. 62)

À ce stade, l'intrigue a peu évolué. Dorval, s'étant acquitté de son devoir envers Clairville, est libre de partir — comme il entendait le faire à l'ouverture de la pièce. Les

²¹⁹ Monologue de Dorval.

²²⁰ À remarquer que le titre alternatif de la pièce est *Les Épreuves de la vertu*.

enjeux moraux de la situation, dont il a une très bonne compréhension, pèsent sur cette décision. En tout état de cause, son départ ne ferait pas évoluer l'intrigue dans la mesure où il ne lui permettrait que de conserver sa vertu, et ce, aux dépens des liens d'amitié et d'amour. Comme il faut absolument qu'il reste pour mettre un terme à la complication, un changement dans l'intrigue s'amorce quand Clairville le prévient que Constance s'est rendue chez une amie pour s'enquérir des rumeurs selon lesquelles la fortune de Rosalie serait en danger et qu'elle le sommait d'attendre son retour. Entre temps, Dorval reçoit une lettre où Rosalie lui communique ses préoccupations morales et lui demande une solution pour leur impasse. Obstiné à partir, il se met à écrire une réponse lorsque son valet vient lui demander d'empêcher que Clairville, parti rejoindre Constance, ne soit assassiné par deux hommes qui lui avaient fait des insinuations malveillantes à l'égard de Dorval. Une fois de retour chez elle, Constance trouve sur une table la lettre inachevée de Dorval et se méprend quant à sa destinataire : "Ciel ! Quel est mon bonheur !... Il m'aime... Dorval, vous m'aimez..." (II, 9, p. 65). Et ce quiproquo la conforte dans sa passion²²¹ de telle sorte qu'elle prend une résolution capable d'influer sur l'intrigue : "Non, vous [Dorval] ne partirez point... Vos craintes sont frivoles... Votre délicatesse est vaine..." (II, 9, p. 65). En retenant Dorval à Saint-Germain-en-Laye, Constance le confronte, à son insu, aux complications qu'il cherchait à fuir. En présentant la lettre trouvée à Clairville comme preuve de l'amour de Dorval — et comme la raison de son trouble —, elle empêche celui-ci de partir pour le moment. Le frère de Constance voit déjà le mariage comme la suite logique de cette déclaration écrite : "Qu'ai-je lu ? Mon ami, mon libérateur va devenir mon frère ! Quel surcroît de bonheur et de reconnaissance !" (III, 2, p. 68). Ce nouvel élément de tension relance la complication et oriente l'intrigue vers son nœud.

Il est nécessaire de faire une digression pour examiner l'impact qu'aurait sur l'intrigue la mort éventuelle de Clairville à la suite d'un duel. Même s'il est tentant de croire que la disparition de ce personnage favoriserait l'union entre Rosalie et Dorval²²², il faut prendre en considération que la seule question morale qui se poserait aux amants finirait par les éloigner.

²²¹ Constance se montrait plutôt résignée jusque-là : "Et tandis que tant de femmes détesteront l'instant où l'objet d'une criminelle tendresse arracha de leur coeur un premier soupir, Constance ne se rappellera Dorval que pour s'applaudir de l'avoir connu. Ou s'il se mêle quelque amertume à son souvenir, il lui restera toujours une consolation douce et solide dans les sentiments mêmes que vous lui aurez inspirés" (I, 4, p. 52).

²²² "DORVAL

Et vous périssiez, si je n'étais accouru ?...

CLAIRVILLE

Il est certain que je vous dois la vie". (III, 1, p. 67)

Le principal effet de cet épisode est, en effet, de mettre en valeur le caractère vertueux de Dorval, lequel semble n'obéir qu'à des impératifs moraux. Nous pourrions prétendre de même que la crainte au sujet de Clairville²²³ aurait pu vaincre l'indifférence de Rosalie et, ce faisant, produire de nouvelles complications dans l'intrigue, il s'agit pourtant d'une virtualité qui ne se confirme pas. Il est vrai néanmoins que Rosalie sera frustrée par l'annonce que lui fait Clairville de la prétendue déclaration d'amour de Dorval à Constance dans la lettre trouvée. La commotion que lui cause cette annonce et son départ soudain signalent que la perspective d'un double mariage²²⁴ ne la séduit pas à ce stade de l'intrigue.

En désespérant d'épouser Dorval, Rosalie se heurte à un obstacle infranchissable. Clairville, de son côté, interroge Dorval sur le parti qu'il doit prendre vis-à-vis de sa fiancée : "Dorval, vous êtes mon ami. Faut-il se détacher d'elle... et mourir ? Parlez. Décidez de mon sort" (III, 5, p. 71). La terrible perte financière que le père de Rosalie a prétendument subie ne laisse cependant aucune alternative à Clairville :

"Vous voyez toute l'étendue de mon malheur : j'ai perdu le cœur de Rosalie. Hélas ! C'est le seul bien que je regrette. Je n'ose soupçonner que la médiocrité de ma fortune soit la raison secrète de son inconstance ; mais si cela est, à quelle distance n'est-elle pas de moi, à présent qu'elle est réduite elle-même à une fortune assez bornée ! S'exposera-t-elle, pour un homme qu'elle n'aime plus, à toutes les suites d'un état presque indigent ? Moi-même, irai-je l'en solliciter ? Le puis-je ? Le dois-je ? Son père va devenir pour elle un surcroît onéreux. Il est incertain qu'il veuille m'accorder sa fille. Il est presque évident qu'en l'acceptant, j'achèverais de la ruiner. Voyez et décidez". (III, 8, 78)

L'arrivée d'André, valet de Mérian/Lysimond, et son récit de leurs infortunes amène l'intrigue à son nœud, ce moment où la situation s'est tellement compliquée qu'une solution semble impossible. Seule l'initiative d'un protagoniste pourvu de tous les moyens matériels et moraux nécessaires peut faire aboutir tout projet en mesure d'orienter l'intrigue vers un dénouement²²⁵. Dorval paraît balancer un temps entre la tentation et le renoncement :

"Le mensonge, la dissimulation me sont en horreur ; et dans un instant, j'en impose à mon ami, à sa soeur, à Rosalie... Que doit-elle penser de moi ?... Que déciderai-je de son amant ?... Quel parti prendre avec Constance ?... Dorval, cesseras-tu, continueras-tu d'être homme de bien ?... Un événement

²²³ "CONSTANCE

Dorval... mon frère... dans quelles inquiétudes vous nous jetez !... Vous m'en voyez encore toute tremblante ; et Rosalie en est à moitié morte". (III, 2, p. 67)

²²⁴ "CLAIRVILLE

Rosalie, dites un mot, et nous allons tous être unis d'un lien éternel, Dorval à Constance, Clairville à Rosalie ; un mot ! Et le ciel reverra ce séjour avec complaisance". (III, 4, p. 70)

²²⁵ "CLAIRVILLE

Songez, Dorval, que le sort de Clairville est entre vos mains". (III, 8, p. 78)

imprévu a ruiné Rosalie ; elle est indigente. Je suis riche, je l'aime, j'en suis aimé. Clairville ne peut l'obtenir..." (III, 9, p. 78)

Il ne peut pourtant que suivre son penchant pour l'exercice de la vertu :

“Sortez de mon esprit, éloignez-vous de mon cœur, illusions honteuses ! Je peux être le plus malheureux des hommes, mais je ne me rendrai pas le plus vil... Vertu ! Douce et cruelle idée ! Chers et barbares devoirs !... Amitié qui m'enchaîne et me déchire, vous serez obéie ! Ô vertu ! Qu'es-tu, si tu n'exiges aucun sacrifice ? Amitié, tu n'es qu'un vain nom, si tu n'imposes aucune loi... Clairville épousera donc Rosalie”. (III, 9, p. 78-79)

Afin de lever les obstacles au mariage de son ami²²⁶, Dorval envoie une lettre à son banquier pour lui demander de prendre toutes les dispositions nécessaires pour faire croire que le navire transportant le père de Rosalie en France était assuré. En se défaisant de la moitié de sa fortune, Dorval espère pouvoir rasséréner son entourage. Il lui faut pourtant s'entendre avec Constance sur leur sort commun. Le protagoniste oppose des arguments à leur union — son caractère sombre, la médiocrité actuelle de sa fortune et sa naissance obscure²²⁷ — qu'elle s'empresse de réfuter un à un. Subjugué par les qualités de Constance, Dorval s'emploie désormais à compléter le bonheur général en réconciliant Rosalie et Clairville. C'est auprès de celui-ci — prêt à commercer pour se doter de la fortune nécessaire pour épouser sa bien-aimée — qu'il fait ses premières démarches :

“Vous pensez juste ; je vois que l'amour est sans préjugé ; mais ne songez qu'à fléchir Rosalie, et vous n'aurez point à changer d'état. Si le vaisseau qui portait sa fortune est tombé entre les mains des ennemis, il était assuré ; et la perte n'est rien. La nouvelle en est dans les papiers publics ; et je vous conseille de l'annoncer à Rosalie”. (IV, 5, p. 91)

Il reconnaît cependant que ce mouvement est voué à l'échec²²⁸, puisque les motivations de Rosalie se trouvent au-delà des préoccupations matérielles. La seule issue qu'il envisage alors est de lui en imposer par la vertu : “Voyons-la ; parlons-lui ; et espérons tout de la vérité de son caractère, et du sentiment qui m'anime”²²⁹ (IV, 7, p. 93). L'approche du dénouement fait arriver la tension à son point culminant. Clairville fait un dernier effort pour attendrir Rosalie. Il s'agit, pour lui, de la “fléchir ou mourir” (V, 2, p. 95). Il revient pourtant à

²²⁶ “Mais Clairville n'a point de fortune ; Rosalie n'en a plus... Il faut écarter ces obstacles”. (III, 9, p. 79)

²²⁷ Voir ces passages IV, 3, p. : “Non, un homme de ce caractère n'est point l'époux qui convient à Constance” (IV, 3, p. 84). “Constance, une famille demande une grande fortune ; et je ne vous cacherai pas que la mienne vient d'être réduite à la moitié” (IV, 3, p. 89). “[...] ma naissance est abjecte aux yeux des hommes, et ma fortune a disparu” (IV, 3, p. 89).

²²⁸ “DORVAL, *se promène*.

Il ne la fléchira point... non... mais pourquoi, si je veux ?... Un exemple d'honnêteté, de courage, un dernier effort sur soi-même... sur elle...”. (IV, 6, p. 92)

²²⁹ En fait, Charles s'était déjà chargé de faire porter la bonne nouvelle à Rosalie (IV, 6, p. 92).

Dorval de montrer à la jeune femme que persister dans leur passion interdite revient à s'exposer à l'ignominie. À force d'arguments d'ordre moral et pratique, il finit par venir à bout de Rosalie. Ce faisant, il apporte le dénouement de l'intrigue. Bien qu'il n'y ait aucun rapport logique entre celui-ci et la reconnaissance qui suit, celle-ci est stratégiquement placée après la résolution des complications pour souligner que les bons (naturels) choix sont ceux fondés sur la seule vertu. Lorsque le père de Rosalie arrive chez Clairville et reconnaît en Dorval son fils naturel, la crainte de ce qu'il aurait pu se passer si l'intrigue s'était dénouée autrement fait bientôt place à un soulagement général. En brandissant le danger de l'inceste, la pièce met en évidence la virtualité tragique de la situation représentée. Le fait que la reconnaissance ne s'accompagne pas d'une péripétie tragique en dit long sur la manière dont le bourgeois est envisagé dans la pièce. Afin de préciser justement les rapports entre les choix des personnages, leurs états et leurs motivations, nous nous penchons plus bas sur l'étude de cette catégorie dramatique.

Avant de finir la description de l'action de la pièce, il faut juste rappeler que la reconnaissance qui couronne les efforts de Dorval à la fin du drame²³⁰ ne se produit pas de façon inattendue. Elle est préparée notamment dans la relation qu'André fait des malheurs survenus à lui et à son maître. En éclaircissant l'allusion de Lysimond à ses "enfants", le valet fait la révélation suivante : "Il m'avait dit, pendant la traversée, qu'il était né Français ; qu'il ne s'appelait point Mérian ; qu'en s'éloignant de sa patrie, il avait quitté son nom de famille, pour des raisons que je saurais un jour" (III, 7, p. 75-76). Un peu plus loin, il ajoute :

"J'ai laissé mon maître à Paris pour y prendre un peu de repos. Il s'était fait une grande joie d'y retrouver un ami.

Ici Dorval se retourne du côté d'André, et lui donne attention.

Mais cet ami est absent depuis plusieurs mois ; et mon maître comptait me suivre de près". (III, 7, p. 77)

À la scène suivante, Dorval, en dialogue avec Clairville, lui témoigne ses préoccupations: "Cet André a jeté le trouble dans mon âme. Si vous saviez les idées qui me sont venues pendant son récit... Ce vieillard... ses discours... son caractère... ce changement de nom... Mais laissez-moi dissiper un soupçon qui m'obsède et penser à votre affaire" (III, 8, p. 78). Ces indices dont le récit d'André est semé exercent sans doute de l'influence sur les actions consécutives de Dorval. Plutôt que de déterminer le protagoniste au sacrifice

²³⁰ À remarquer que, contrairement à ce que l'on croyait, Lysimond n'a perdu qu'une petite partie de sa fortune : "La perte que j'ai faite est peu de chose ; vous la supporterez en commun" (V, 5, p. 102).

nécessaire pour la résolution de l'intrigue, elles atténuent l'effet de la reconnaissance en préparant le public pour la révélation de la véritable nature des liens qui unissent Rosalie et Dorval. En même temps, ces indices servent à intéresser ce dernier dans toutes les actions qui forment l'intrigue.

3.2.2 *L'espace*

La conception spatiale (et temporelle) du *Fils naturel* suit les règles classiques : la scène figure un salon de la maison de Clairville à Saint-Germain-en-Laye et l'action dramatique ne dépasse pas les limites d'une seule *révolution solaire*, comme le voulait Aristote. La didascalie qui ouvre l'acte premier décrit minutieusement le mobilier du lieu unique de la pièce : "On y voit un clavecin, des chaises, des tables de jeu ; sur une de ces tables un trictrac ; sur une autre quelques brochures ; d'un côté un métier à tapisserie, etc. Dans le fond un canapé, etc." (I, 1, p. 46). Tout semble suggérer un espace destiné aux soirées en famille, sauf que la pièce débute de bon matin par le monologue d'un Dorval décidé à partir sans se faire remarquer. Ce sont les mots de celui-ci qui éclairent d'abord le lecteur/spectateur sur le moment initial de l'action dramatique : "À peine est-il six heures" (I, 1, p. 46). L'aménagement du salon visant à la cohabitation contraste avec la solitude matinale du protagoniste après une nuit blanche lorsque "tout dort encore"²³¹ (I, 2, p. 47) dans la maison. Indice de dérangement confirmée par le projet de partir sur-le-champ que Dorval²³² a formé. Départ d'autant plus surprenant que l'on est à la veille du mariage de Clairville et que le père de sa fiancée va arriver en France après "un voyage de plus de mille lieues"²³³ (I, 2, p. 48), déplacement extraordinaire marquant le summum de l'esprit de communion. Évitant tout signe de réjouissance, Dorval veut se réfugier à Paris, lieu impersonnel voué aux affaires. "Une affaire pressée m'appelle à Paris" (I, 4, p. 49), c'est le prétexte que le protagoniste présente à Constance, venue "si matin" (I, 4, p. 49) le surprendre au salon, elle aussi en proie à "une passion qui lui a ôté le repos"²³⁴ (I, 3, p. 48). Le lieu domestique et Paris s'opposent

²³¹ Réplique de Charles, valet de Dorval, à son maître.

²³² "CHARLES
Quoi ! nous partons ?
DORVAL
À l'instant". (I, 2, p. 47)

²³³ Réplique de Charles.

²³⁴ Didascalie.

désormais, les chevaux de poste et le courrier servant de relais entre eux. “Vous [Dorval] m’avez trouvée ici il y a six mois, tranquille et heureuse” (I, 4, p. 50), révèle Constance. C’est le lieu où elle se retrouve “dans la sécurité d’une vie retirée” (I, 4, p. 50). Cependant, leur situation initiale se dégrade et Dorval veut partir : l’alternance des personnages dans le salon — tantôt occupé par le seul protagoniste (trois monologues de Dorval sur les sept scènes du premier acte), tantôt partagé avec d’autres personnages — donnant place à l’expression des inquiétudes individuelles du pauvre ami de Clairville.

La maison de la tante de Rosalie à Saint-Germain-en-Laye servait également de retraite à celle-ci. La mort de sa parente menaçait son idylle avec Clairville, puisque sa mère insistait pour qu’elle retourne aux Antilles, sa terre natale. C’est, pour l’amoureux, la possibilité d’un déplacement prouvant la constance de son amour : “Je me préparais à passer dans les climats éloignés où Rosalie a pris naissance” (I, 6, p. 53). Même si l’espace de l’aventure se déploie devant Clairville, la mort de la mère de sa fiancée est un nouveau revirement : “son père, malgré sa vieillesse, prend le parti de revenir parmi nous” (I, 6, p. 53). Le lieu domestique représenté par la maison de Clairville s’érige en espace de convergence. L’Amérique a été un lieu d’exil pour le père de Rosalie et Dorval il y a plus de trente ans²³⁵. Obligé de s’y réfugier par les puissants parents de la mère de ce dernier, Lysimond, selon son fils, apprend la mort de sa bien-aimée “au moment où il pouvait se flatter de devenir son époux” (IV, 3, p. 89). Son succès financier, autrefois tardif, lui permet maintenant de renouer avec son passé en assurant l’aisance matérielle de ses enfants. Les connotations négatives associées aux possessions françaises d’outre-mer s’effacent devant la vie productive que Lysimond y mène et dont même Rosalie est le fruit. Sur le point de fouler le sol natal, le vieil homme tombe prisonnier dans les mains des Anglais dans le cadre de la guerre de Sept ans. Arrivés dans un port ennemi, lui et son valet, André, sont emprisonnés et subissent de rudes épreuves avant d’être délivrés grâce à l’intercession d’un “ancien correspondant” dont “la famille rougissait en secret de la cruauté et de l’injustice de la nation”²³⁶ (III, 7, p. 76). Même si nous considérons l’opposition entre la France, terre natale de Lysimond, et l’Angleterre, lieu de son incarcération, la force civilisatrice de la famille est en mesure de créer des

²³⁵ À la scène 3 de l’acte IV, Dorval dit à Constance qu’il avait trente ans lorsqu’il a fait la connaissance de Clairville.

²³⁶ Répliques d’André.

contrastes au sein même de cette nation ennemie. Un autre exemple en est la conduite dissemblable de deux groupes d'Anglais envers les prisonniers français :

“On me [André] couvrit de lambeaux déchirés, et l'on me conduisit avec quelques-uns de mes malheureux compagnons dans la ville, à travers des rues pleines d'une populace effrénée qui nous accablait d'imprécations et d'injures, tandis qu'un monde tout à fait différent, que le tumulte a attiré aux fenêtres, faisait pleuvoir sur nous l'argent et le secours”. (III, 7, p. 74)

Il en ressort l'influence de l'espace sur la condition morale des Anglais. Au sol, s'agglutinent des personnes en une foule bestiale et moralement indistincte ; en haut, des individus d'une toute autre trempe se réunissent en familles. Le statut social des prisonniers ressortissants d'un pays ennemi semble aussi spatialement marqué dans la mesure où André, le valet de Lysimond, doit *descendre* dans un cachot obscur pour délivrer celui-ci. Le père de Rosalie ne retrouvera sa dignité, en effet, qu'en se remettant *de plain-pied* avec son ancien correspondant anglais, lequel se charge de l'élargissement et de l'hébergement du maître et du valet.

Le cachot anglais s'opposant catégoriquement à la maison du correspondant, il est licite de s'interroger sur le rôle de l'ambiance familiale dans la détermination morale des individus bourgeois. L'organisation des espaces dans le drame semble placer le lieu domestique au plus haut de l'échelle morale. Il est non seulement source de vertu, mais surtout espace privilégié pour l'épanouissement des vertus bourgeoises. Hors de chez soi, on est exposé à toute sorte de dangers, à l'exemple de ceux auxquels Lysimond fut confronté dans sa traversée de l'Atlantique. S'il y a, d'une part, des oppositions évidentes entre métropole et colonie, entre France et Angleterre, entre Saint-Germain-en-Laye et Paris, nous pourrions, d'autre part, ramener l'opposition capitale à celle entre le sanctuaire familial et une société où guettent les dangers. Cette petite ville près de Paris n'est pas non plus un espace social à l'abri des dangers, tant il est vrai que Clairville a failli périr dans un duel contre deux voisins malveillants. Dans sa tirade finale à Rosalie, Dorval lui demande où ils pourraient bien aller s'il fallait s'éloigner de Constance et de Clairville : “Être méchant, c'est se condamner à vivre, à se plaire avec les méchants ; c'est vouloir demeurer confondu dans une foule d'êtres sans principes, sans mœurs et sans caractère” (V, 3, p. 97). Force est d'y constater le contraste entre cette *société des méchants* et l'espace social *cultivé* par l'industrie et la vertu du bourgeois. De même que Lysimond a fait sa fortune et créé de nouveaux liens familiaux dans un coin éloigné du monde, Dorval s'est forgé une place centrale chez

Clairville. Lysimond, resté à Paris pour rendre visite à Dorval, n'a pas pu le faire parce que son espace familial s'est réarrangé ou, mieux dit, unifié. Rappelons que Rosalie ne s'est installée chez Clairville qu'après la mort de sa tante.

Au moment où tout semble perdu, Dorval rétablit l'équilibre domestique par un acte d'abnégation digne de sa vertu extraordinaire et par lequel il échappe au danger de l'inceste que tous ignoreront jusqu'à la dernière scène de la pièce. Les dangers qui guettaient les autres personnages de la pièce offrent à Dorval l'occasion qui lui manquait pour prouver son élévation morale par un combat intérieur aboutissant à un sacrifice sans égal. Peu à peu convaincu de son devoir, le protagoniste expose sa vie et sacrifie sa fortune, sa passion et sa liberté pour ses proches. *Le Fils naturel*, paraît-il, met devant les yeux des spectateurs l'histoire de la construction d'une harmonie domestique et personnelle fondée sur la vertu. Pour l'instant, il importe de remarquer que Dorval, "abandonné presque en naissant entre le désert et la société" (IV, 3, p. 84), n'a jamais connu de liens familiaux. Son statut légal paraît justement représenté par cette métaphore du *désert*, laquelle, enrichie par celle de la *culture*, rend possible la mise en valeur des vertus du bourgeois, capable de mettre son argent et ses talents à profit pour bonifier les terres *stériles*. Dorval est, selon Constance²³⁷, un homme à tel point bienfaisant que son éloignement de la société reviendrait à un crime. Il s'agit d'un individu qui, par sa présence, a réussi à aménager un microcosme familial au sein de la société. Ces différents niveaux (personnel, familial et social) font partie d'un parcours de perfectionnement pour l'homme de bien, lui permettant, en même temps, de faire ses preuves de noblesse (ou de bourgeoisie).

3.2.3 *Le temps*

L'action montrée sur les planches se déroule en un jour, mais le parcours personnel de Dorval tel qu'il est envisagé dans la pièce remonte à plus de trente ans. Puisque le départ forcé de son père pour les Antilles lui a imposé le statut de fils naturel, cet événement ponctuel, avec la mort de sa mère, constituerait la première temporalité et de la pièce et du parcours ascensionnel du protagoniste (sa préhistoire pour ainsi dire). La deuxième temporalité comprend la période de la vie de Dorval allant de son enfance jusqu'au moment

²³⁷ Voir IV, 3.

où il fait la connaissance de Clairville. Pendant ce temps-là, son père, qui “n’oublia point l’enfant qu’il avait eu d’une femme chérie”, “a fait plusieurs voyages en France”²³⁸ (IV, 3, p. 89). La troisième temporalité débute avec l’arrivée de Dorval à Saint-Germain-en-Laye six mois avant son entrée en scène. Au cours de ces quelques mois, il s’intègre à la réalité de la maison de Clairville. L’angoisse de Dorval à la scène initiale de la pièce est symptomatique d’une complication située déjà au niveau de l’intrigue. C’est justement cette complication, due à la présence du protagoniste, qui engendre la dernière temporalité de la pièce. Elle intervient peu de temps avant le lever de rideau et s’étend jusqu’à la résolution de l’intrigue et au sacre consécutif de Dorval. Nous pouvons le constater dans cette réplique de Justine, suivante de Rosalie : “Depuis un temps, je n’entends rien à votre âme” (II, 1, p. 56). Ce moment d’instabilité générale est d’autant plus proche du moment d’énonciation (auquel il se rattache par le déictique “depuis”) que, dans la même réplique, la domestique met le comportement inhabituel de sa maîtresse en rapport direct avec des événements présents : “Perdez-vous l’esprit, mademoiselle ? au moment de l’arrivée d’un père ! à la veille d’un mariage !” (II, 1, p. 56).

Ce *temps de l’intrigue* connaît un grand dynamisme en ce qui touche les déplacements. À part l’*excursion* successive de Constance, de Clairville et de Dorval à une maison voisine, il y a les déplacements de domestiques au relais de poste, pour chercher une *chaise* destinée au voyage non réalisé de Dorval à Paris, et chez le banquier de celui-ci à Paris, pour mettre au point la fausse assurance du navire de Lysimond. Celui-ci et André arrivent de Paris après avoir traversé la Manche et, d’abord, l’Atlantique. Même si l’on sait que leur départ des îles vers la France a eu lieu le 6 juillet et que le voyage a dû durer quinze jours²³⁹, il est impossible de préciser la durée de leur séjour en Angleterre, ce qui permettrait d’établir de façon approximative le jour de leur arrivée et, par ce fait même, celui du déroulement de la pièce. S’il s’avère impossible d’assurer que ces événements se produisent parallèlement à la complication domestique à Saint-Germain-en-Laye, il paraît, pour autant, indéniable que les rapports temporels et spatiaux propres à la guerre de Sept ans et à la question coloniale enrichissent ce monde extérieur au lieu domestique, en même temps qu’ils

²³⁸ Répliques de Dorval.

²³⁹ Discours rapporté par le valet : “André, encore quinze jours, et je verrai mes enfants...” (III, 7, p. 73).

mettent en évidence le caractère bourgeois d'un présent profondément marqué par la réalité politico-économique.

3.2.4 *Les personnages*

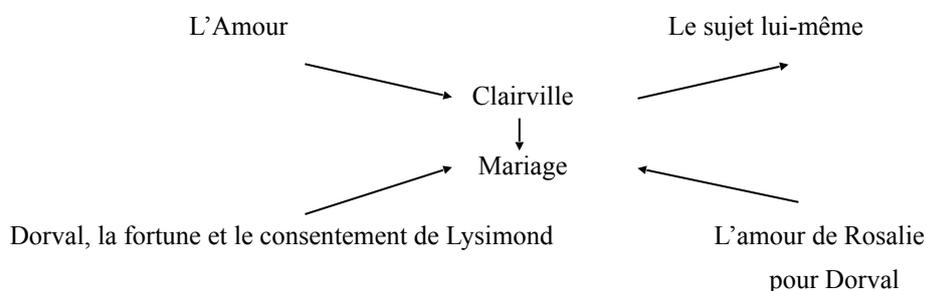
Pour procéder à l'analyse des personnages, nous schématisons le rapport des forces qui motivent les actions individuelles dans la pièce en utilisant le modèle actantiel. Ce faisant, nous optons pour une approche dynamique des personnages dramatiques dans la mesure où ce dispositif analytique permet de préciser de quelle manière les apports que chaque sujet fait à l'action centrale s'avèrent constitutifs de son propre caractère. Si, d'une part, l'approche choisie donne de l'unité et de la cohérence à l'étude des personnages par leur intégration à l'action, d'autre part, elle ne saurait éliminer les perspectives morale ou psychologique, puisque nous faisons toute structure actantielle découler de l'analyse du discours même des personnages. Or, les entités abstraites qui remplissent nombre de fonctions actantielles — à part celle de sujet — font souvent partie de l'univers moral de la pièce. Une approche moins formelle sera pourtant adoptée dans la partie suivante de ce chapitre, qui abordera la pièce de Diderot non seulement d'un point de vue moins limité de la construction des personnages, mais aussi sous le prisme pluridimensionnel de son contexte de production (histoire, société, culture).

Il est possible de commencer cet examen par Clairville, qui s'inscrit sans appel dans le schéma de l'amoureux. En tant que sujet, il a pour objet l'amour de Rosalie et, en dernier ressort, le mariage. Il passe d'un schéma classique d'amour, où la case de l'opposant est remplie par les parents, à un schéma où le père de sa bien-aimée favorise sa quête²⁴⁰. Quand la pièce démarre, Clairville n'est plus aimé de Rosalie, bien que le père de celle-ci se soit mis en route pour assister à leur mariage et pour leur apporter son consentement et sa fortune. Si le concours de Lysimond ne suffit pas à garantir la conclusion du mariage — puisque l'opposition vient maintenant de la part de Rosalie elle-même —, il faut rompre l'équilibre de ce jeu de forces à travers l'intercession du protagoniste du *Fils naturel* : “Mon ami, vous ne

²⁴⁰ “CLAIRVILLE

Rosalie devint sa [de Constance] compagne, sa pupille, son élève ; et moi, je fus le plus heureux des hommes. Constance voyait ma passion, Rosalie en paraissait touchée. Mon bonheur n'était plus traversé que par la volonté d'une mère inquiète qui redemandait sa fille. Je me préparais à passer dans les climats éloignés où Rosalie a pris naissance : mais sa mère meurt ; et son père, malgré sa vieillesse, prend le parti de revenir parmi nous. Je l'attendais, ce père, pour achever mon bonheur”. (I, 6, p. 53)

partirez point sans m'accorder un moment d'entretien. Je n'ai jamais eu un si grand besoin de votre secours" (I, 6, p. 52). Tel qu'il est décrit ci-dessus, le schéma actantiel ayant Clairville pour sujet adopte la forme suivante :



La dynamique du schéma actantiel de ce personnage se concentre sur la case des adjuvants, ce qui a des répercussions sur celle des opposants. Même si Clairville ne se détourne jamais de son but, l'indécision de Dorval²⁴¹ — en quelque degré — et la perte supposée de la fortune du père de Rosalie viennent diminuer la force émanant de la case des adjuvants. Pour contrebalancer ce désavantage, Clairville peut compter sur la vertu de son ami et, indirectement, sur celle de sa propre sœur²⁴². De son côté, ce jeune gentilhomme sans fortune ne dispose pas de qualités auxquelles il puisse avoir recours dans cette situation. La constance de son amour se traduit en instances vaines auprès de Rosalie. Les risques que sa vivacité d'esprit lui fait courir lors d'un duel n'ont pas un effet positif sur sa fiancée²⁴³. Dans son obstination, il se montre même disposé à commercer, quitte à être frappé de dérogeance, pour remédier à la médiocrité de sa fortune. De toute façon, la diligence de Dorval le dispense de joindre l'acte à la parole. La virtualité et la stérilité des démarches de Clairville ne servent, dans le fond, qu'à marquer son impuissance, son inefficacité face à l'efficacité du protagoniste. Du point de vue inductif, il est tentant de ramener cette opposition à celle entre la noblesse et la bourgeoisie. La poursuite de l'étude des personnages peut seule confirmer telle hypothèse.

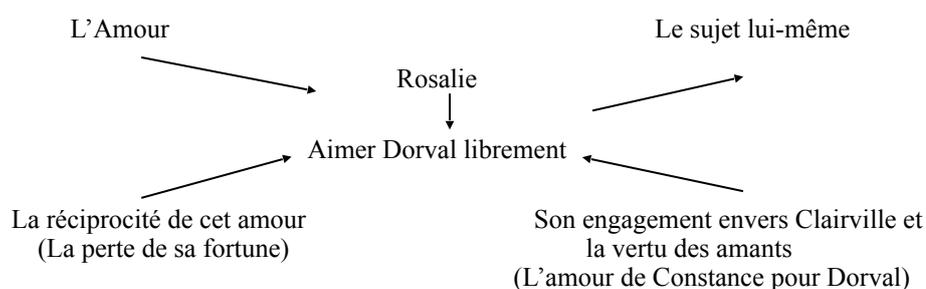
²⁴¹ Dorval n'avait pas besoin de Constance pour lui inspirer la défense de la moralité qu'il fait à Rosalie afin de la persuader à épouser Clairville.

²⁴² Les efforts de Constance pour faire revenir Rosalie à son ancienne disposition d'esprit se révélant inutiles, elle pourra influencer Dorval.

²⁴³ "ROSALIE

Arrêtez, monsieur. Je sens toute l'obligation que nous avons à Dorval. Mais je n'ignore pas que, de quelque manière que se terminent ces événements pour un homme, les suites en sont toujours fâcheuses pour une femme". (III, 4, p. 70)

Le schéma actantiel s'applique de manière aussi productive au personnage de Rosalie. En revendiquant, sur l'axe du désir²⁴⁴, la liberté d'aimer Dorval, la jeune femme risque de se heurter non seulement aux obstacles imposés par la société, mais aussi à ceux érigés par sa propre morale²⁴⁵. Bien que son amour interdit soit payé de retour, sa *quête* amoureuse doit subir l'antagonisme des scrupules découlant de ses liens avec Clairville. Vers le nœud de l'intrigue, le fait que l'on croyait Rosalie destituée de sa fortune la dégagait de ces liens, toutefois cette force déserte vite la case des adjuvants grâce au détachement et au zèle de Dorval. Ne pouvant plus s'appuyer sur aucun prétexte financier, Rosalie doit finalement affronter les questions morales qui rendent illicite son amour pour le protagoniste en dernière analyse. Il reste que la révélation des sentiments que celui-ci nourrirait pour Constance représente également un obstacle accessoire à l'objectif de Rosalie.



L'apparente passivité de Rosalie en ce qui concerne le développement de l'intrigue cache une personnalité active et résolue. Nous ne devons pas perdre de vue que c'est elle qui se déclare à Dorval et qui doit résister plus d'une fois à Clairville. Son dépit amoureux la conduit même à préparer son départ de la maison de celui-ci sans se soucier de l'aspect matériel²⁴⁶ et à dire tout le mal qu'elle pense de Dorval²⁴⁷ lorsqu'elle se croit trompée par lui.

²⁴⁴ Celui qui relie le sujet à objet.

²⁴⁵ "DORVAL

Rosalie... si par malheur il était arrivé... que votre cœur surpris... fût entraîné par un penchant... dont votre raison vous fit un crime... j'ai connu cet état cruel !... que je vous plaindrais !

ROSALIE

Plaignez-moi donc". (II, 2, p. 58)

²⁴⁶ Lorsqu'elle se croyait sans fortune. Voir son dialogue avec Constance à la scène 2 de l'acte IV : "Je ne peux m'éloigner trop tôt d'un séjour où ma douleur est importune" (p. 81). Même après avoir appris que la fortune de son père était assurée, elle persiste dans l'idée de partir. Voir la première scène de l'acte V : "Ma volonté... Non, mon père n'entrera point dans cette maison fatale ! Je ne serai point le témoin de leur joie... J'échapperai du moins à des amitiés qui me tuent" (p. 93).

²⁴⁷ "ROSALIE

Un étranger !... Un inconnu !... Un homme qui n'a paru qu'un moment parmi nous !... Dont on n'a jamais nommé les parents !... Dont la vertu peut être feinte !... Madame, pardonnez... J'oubliais... Vous le connaissez bien, sans doute ?..." (IV, 2, p. 82)

Rosalie, en réalité, est contrainte de faire preuve d'une certaine réserve pour ne pas dépasser les limites sociales imposées à une femme non mariée. Cependant, à l'opposé de Dorval, elle ne balance pas entre deux partis. Sûre de ce qu'elle veut, Rosalie fera face, jusqu'au dénouement de la pièce, à toutes les conséquences personnelles de son amour interdit. Bien que sa contrariété transparaisse dès le départ²⁴⁸, elle ne manifeste aucune crainte devant l'infortune : "Que puis-je contre le sort ? Mon père survit. Si la perte de sa fortune n'a pas altéré sa santé, le reste n'est rien" (IV, 1, p. 80). L'austérité de son caractère ne la rend pourtant pas inconsciente de l'impact de ses actes sur les autres. Dans son billet adressé à Dorval, elle exprime de la sorte ses préoccupations morales :

"La honte et le remords me poursuivent... Dorval, vous connaissez les lois de l'innocence... Suis-je criminelle ?... Sauvez-moi !... Hélas ! En est-il temps encore ?... Que je plains mon père !... Mon père !... Et Clairville, je donnerais ma vie pour lui... Adieu, Dorval : je donnerais pour vous mille vies... Adieu !... Vous vous éloignez, et je vais mourir de douleur". (II, 7, p. 63)

Si le noble Clairville se caractérise par son dévouement chevaleresque à l'amour²⁴⁹, Rosalie partage avec Dorval une aspiration à des sentiments élevés. L'amour qu'elle ressent pour lui prend justement sa source dans cette compatibilité morale :

"[...] Je le [l'objet de sa passion] vis ; je crus y reconnaître la vérité de toutes ces chimères de perfection que je m'étais faites [...] Ce qu'il disait, je le pensais toujours. Il ne manquait jamais de blâmer ce qui devait me déplaire ; je louais quelquefois d'avance ce qu'il allait approuver. S'il exprimait un sentiment, je croyais qu'il avait deviné le mien... que vous dirai-je enfin ? Je me voyais à peine dans les autres". (II, 2, p. 58-59)

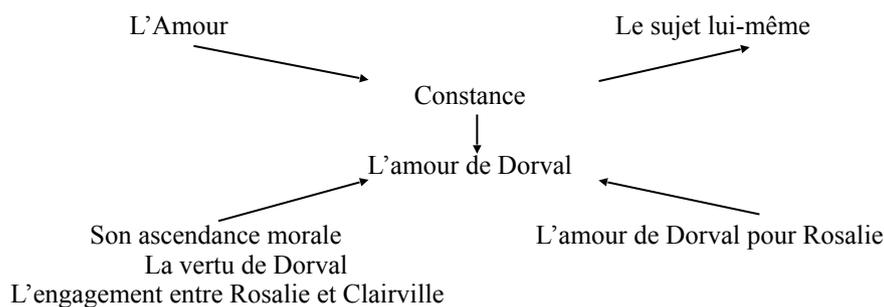
L'attraction involontaire que Dorval exerce sur Rosalie, et qu'elle ne manque pas d'exercer sur lui à son tour, constitue la principale force agissant sur l'intrigue. La recherche de la vertu est le lot commun de ces deux personnages liés par le sang et s'acheminant vers une fin tragique à leur insu. C'est l'inspiration de Constance qui leur présente l'occasion de se montrer dignes de leur naissance en cédant à leur penchant naturel pour la vertu.

Constance, de son côté, en faisant peser sa détermination sur le jeu de forces de l'intrigue, met en valeur les traits de son caractère. Nous pouvons faire appel utilement au schéma actantiel pour rendre compte de l'opposition des forces engagées spécifiquement dans

²⁴⁸ Voir cette description faite par Clairville : "elle est devenue réservée, froide, indifférente. Ces sentiments tendres qui sortaient de sa bouche avec une naïveté qui me ravissait, ont fait place à une politesse qui me tue. Tout lui est insipide ; rien ne l'occupe ; rien ne l'amuse" (I, 6, p. 53). Selon lui, elle nourrirait même un "goût sombre pour la solitude" (I, 6, p. 54), ce qui la rapproche de son frère.

²⁴⁹ Selon lui-même : "Devant les autres, l'amour est ma première vertu" (I, 6).

la quête du bonheur conjugal par Constance. En invoquant la morosité de son caractère²⁵⁰ afin de justifier ses réserves à une union avec celle-ci, Dorval en dissimule la véritable cause. En fait, le principal obstacle au désir de Constance est l'amour que son bien-aimé nourrit pour Rosalie. Étant donné que les complications de l'intrigue cessent grâce à une prise de décision d'ordre moral, la case des adjouvants est remplie surtout par des éléments relevant de la nature même des personnages.

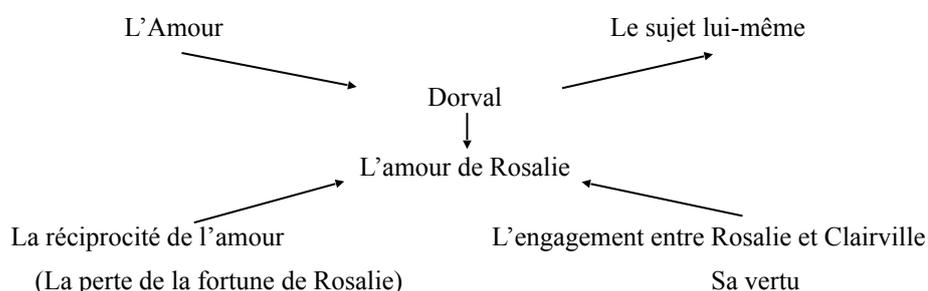


La veuve Constance, ayant — selon elle-même — “éprouvé tous les malheurs des nœuds mal assortis” (I, 4, p. 50), se réclame de son expérience pour reconforter et conseiller la jeune Rosalie: “je ne demande que la liberté de m'affliger avec vous. J'ai longtemps éprouvé l'incertitude des choses de la vie ; et vous savez si je vous aime” (IV, 2, p. 81). L'infortune l'a rendue non seulement compatissante, mais aussi sage. Au moment où le sort des personnages n'est pas encore scellé, elle se permet de transmettre à Dorval cet enseignement de portée générale : “Le ciel s'obscurcit quelquefois ; et si nous sommes sous le nuage, un instant l'a formé, ce nuage ; un instant le dissipera. Mais quoi qu'il en arrive, l'homme sage reste à sa place et y attend la fin de ses peines” (IV, 3, p. 86). À en juger d'après cette citation, le nom de *Constance* est celui qui se prête le mieux à une analyse onomastique. Quoique le nœud de l'intrigue se résolve, en dernier ressort, grâce à l'ascendant moral que Constance manifeste lors de son dialogue final avec Dorval, il faut considérer qu'elle tire sa force également d'un amour qu'elle croit partagé. L'épisode de la lettre dans laquelle Dorval lui aurait révélé ses sentiments fait que Constance, s'estimant aimée et ignorant les vrais obstacles à sa quête, saisit l'occasion de mener à bien son projet initial : “Dorval, je connus tout l'empire que la vertu avait sur vous ; et il me parut que je l'en aimais encore davantage. Je me proposai d'entrer dans votre âme avec elle ; et je crus n'avoir jamais formé de dessein qui

²⁵⁰ “Non, un homme de ce caractère n'est point l'époux qui convient à Constance”. (IV, 3, p. 84)

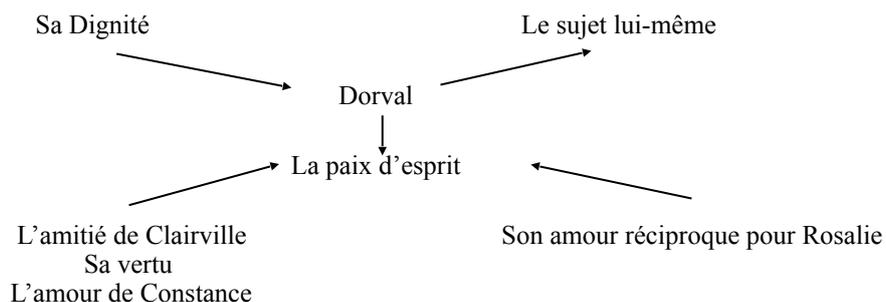
fût si bien selon mon coeur” (I, 4, p. 51). Il est vrai aussi que le fait qu’elle avait déjà pris l’initiative de se déclarer à Dorval constitue une indice de son activité. Ses qualités morales et sa maturité d’esprit se traduisent en action, voire en inspiration. Peut-être que l’efficacité de ses actions est à opposer à l’impulsivité stérile de son frère si nous tenons à dresser le portrait de la noblesse dans la pièce.

L’union entre Constance et Dorval conclut une alliance entre classes où le bourgeois semble avoir le rôle prépondérant. Quoiqu’il en soit, cette première gagne en importance dans la mesure où elle se pose en garant de l’observation des obligations sociales : “Pour être tranquille, il faut avoir l'approbation de son cœur, et peut-être celle des hommes. [...] Vous avez reçu les talents les plus rares ; et vous en devez compte à la société” (IV, 3, p. 85). La misanthropie de Dorval est la marque d’une “âme tendre, mais aigrie par de longues disgrâces” (IV, 3, p. 84). Cela ne peut pourtant l’empêcher de mettre ses *talents* bourgeois à profit. Incarnation de la vertu, le protagoniste de Diderot sait quel est le meilleur parti à prendre lorsqu’il se voit partagé entre deux sentiments : “Non... L'amour et l'amitié n'imposent point ici les mêmes devoirs ; surtout un amour insensé qu'on ignore et qu'il faut étouffer...” (I, 3, p. 48). Bien que sa boussole morale pointe vers la bonne direction, exécuter sa décision devient un véritable tour de force : “[...] La vertu ?... M'en reste-t-il encore ?” (I, 7, p. 55). Se livrer à ses sentiments envers Rosalie reviendrait pour Dorval à renier l’amitié de Clairville et à manquer à ses propres principes. Un schéma actantiel mettant l’amour de Rosalie comme objet de la quête de Dorval adopterait, à peu de choses près, la configuration suivante :



Mais Dorval semble voué à des objectifs plus élevés à en juger par l’ensemble de l’intrigue. En prenant le parti de quitter la maison de Clairville, il signale sa décision de renoncer à ses sentiments pour Rosalie au profit de son amitié pour Clairville et de sa propre dignité. Même s’il hésite un instant à suivre sa première inclination lorsque l’on imagine Rosalie sans fortune, il se raffermi aussitôt dans sa résolution initiale : “Non, je n'enlèverai

point à mon ami sa maîtresse ; je ne me dégraderai point jusque-là, mon cœur m'en répond. Malheur à celui qui n'écoute point la voix de son cœur !..." (III, 9, p. 79). Dès le début de la pièce, Dorval est déterminé à ramener la tranquillité chez son ami²⁵¹, même s'il a besoin de l'appui de Constance pour lui indiquer la meilleure issue. Nous pouvons donc proposer un nouveau schéma actantiel pour le protagoniste :



En combattant son amour pour Rosalie afin de faire triompher la vertu, ce par quoi il se distingue, Dorval se fraie une route vers les récompenses. Le danger de l'inceste qui pesait sur lui est écarté grâce à sa foi en la vertu. La possibilité de former une famille avec Constance l'assure contre la stérilité d'une praxis centrée sur le seul sujet. En effet, Constance lui rappelle "qu'il n'y a que le méchant qui soit seul" (IV, 3, p. 85). La mélancolie et la solitude qui caractérisaient Dorval²⁵² font place à l'affirmation de sa communion avec d'autres personnes. La pièce ne se limite pourtant pas à prôner l'emploi productif que le bourgeois peut faire de sa vertu agissante. Dorval, homme rompu aux activités bourgeoises, est l'ami sur lequel Clairville pourrait s'appuyer au cas où il serait contraint de commercer pour acquérir la fortune nécessaire à son mariage. Tout préjugé envers le commerce doit céder à l'effet positif qu'a l'action du protagoniste bourgeois sur la vie sociale, de même que l'amour-propre dont il fait preuve vis à vis de son origine remet en cause les privilèges de la naissance. Quand Clairville suggère que ses réserves quant à son mariage avec Constance se devraient à la crainte qu'elle ne découvre son origine, Dorval se montre hautain : "Clairville, vous m'offensez. Je porte une âme trop haute pour concevoir de pareilles craintes. Si

²⁵¹ Cette détermination est réitérée au nœud de l'intrigue : "... en rendant le calme à tout ce qui m'environne, je trouverai sans doute un repos qui me fuit ?..." (III, 9, p. 79).

²⁵² "Combien je suis malheureux, et qu'il y a de temps ! Abandonné presque en naissant, entre le désert et la société, quand j'ouvris les yeux afin de reconnaître les liens qui pouvaient m'attacher aux hommes, à peine en trouvai-je des débris. Il y avait trente ans, madame, que j'errais parmi eux, isolé, inconnu, négligé, sans avoir éprouvé la tendresse de personne ni rencontré personne qui recherchât la mienne, lorsque votre frère vint à moi. [...] et je n'imaginai pas qu'il pût y avoir dans ma vie un moment plus doux que celui où je me délivrai du long ennui d'exister seul..." (IV, 3, p. 84-85)

Constance était capable de ce préjugé, j'ose le dire, elle ne serait pas digne de moi" (III, 3, p. 69). Il semble, enfin, que le caractère de Dorval conjugue les qualités pouvant l'ériger en modèle du bourgeois protagoniste de pièces non comiques.

Tout au long de cette étude, nous avons cherché à démontrer, à partir de l'analyse de quelques composantes dramatiques du *Fils naturel*, que Diderot met le bourgeois et les questions qui lui sont propres au centre de son projet dramatique. L'examen de l'action de la pièce a révélé non seulement comment une intrigue traditionnelle est capable de véhiculer de nouvelles significations par l'adoption de sujets bourgeois, mais aussi à quel point la résolution des conflits dramatiques dépend désormais de la volonté individuelle du bourgeois telle qu'elle est déterminée par une espèce de symbiose entre sa diligence face au hasard et ses valeurs morales. L'espace dramatique de la pièce, nous l'avons vu aussi, se concentre sur l'intérieur domestique où se déroulent les drames familiaux tout en s'étendant, par moments, bien au-delà des frontières nationales pour rendre compte des relations économiques et solidaires d'une bourgeoisie marchande triomphante. Temporellement, nous avons constaté, à côté du dynamisme de l'intrigue sous cet aspect, l'inscription de la vie de Dorval — bourgeois *sans naissance* — dans une historicité propre à lui créer des liens d'appartenance. Il ressort, finalement, de notre analyse des personnages par l'application du schéma actantiel que ceux-ci se définissent surtout par la manière dont leurs valeurs morales réagissent aux circonstances. Chez Dorval, la vertu prend une connotation pratique — pour ne pas dire utilitariste — par opposition aux prétendues qualités innées des nobles, ce qui crée une façon particulière d'envisager les rapports intriqués entre bourgeoisie et noblesse. De manière générale, notre lecture dramatique du *Fils naturel* révèle plus qu'une *structure* plus ou moins commune à d'autres ouvrages dramatiques, voire narratifs. Ses possibles ressemblances avec des comédies ou des tragédies sur le plan formel ne sauraient cacher les nuances que l'introduction de la thématique bourgeoise chère à Diderot confère à l'intrigue. Qu'il s'agisse d'un genre hybride ou non, le drame bourgeois ne paraît pas se définir exclusivement par ses innovations formelles. Il faut, bien au contraire, que les thèmes qu'il traite éclairent et revitalisent sa forme. En ce sens, la question du fils naturel s'avère indispensable pour la compréhension de la pièce : c'est l'histoire du bourgeois Dorval qui engendre les nouvelles relations familiales et sociales qui permettent de voir les conventions dramatiques sous un jour différent.

3.3 LES ASPECTS SOCIAUX ET ESTHÉTIQUES DU PERSONNAGE DE DORVAL

3.3.1 *La bourgeoisie du négoce*

Au milieu du XVIII^e siècle, la bourgeoisie française n'a peut-être pas encore la cohésion²⁵³ dont jouit cette classe en Angleterre ou aux Provinces-Unies. De toute façon, les bourgeois français se trouvent à même de revendiquer à cette époque-là une représentation sociale plus favorable que celle dont ils ont fait l'objet au moins jusqu'à la fin du règne de Louis XIV. En effet, Jean-Joseph Laborde, l'un des principaux négociants français du XVIII^e siècle, fait dans ses mémoires un panégyrique peu modeste de sa propre catégorie : "Un négociant qui travaille dans le grand fait mouvoir tous les différents ordres de l'État, en leur faisant recueillir le fruit de son travail. L'agriculture, les manufactures, les artisans, les ouvriers en tous genres, tout se ressent des opérations d'un négociant" (Apud DURAND, 1980, p. 96).

Il reste que même les financiers, tant décriés au début du siècle des Lumières, ont désormais droit à une réhabilitation morale au théâtre. Comme le rappelle Durand, leur honorabilité sera louée à côté de celle des négociants dans *Les Deux Amis ou le négociant de Lyon* (1770), drame de Beaumarchais :

"À l'inverse du siècle précédent, le rôle des financiers dans la société était présenté sous des couleurs beaucoup plus favorables à la profession. Financiers et négociants faisaient assaut de générosité et l'on cherchait à démontrer qu'il existait autant d'honneur chez les gens d'affaires confondus dans un même groupe que chez les gentilshommes d'épée." (DURAND, 1980, p. 100)

Cependant, dans la réalité, cette convergence fictionnelle entre financiers et négociants doit se heurter souvent, entre autres²⁵⁴, aux conflits découlant de la perception des taxes douanières sur les marchandises de ces derniers. Si, d'un côté, les fermiers croient que les négociants sont naturellement enclins à la fraude fiscale, ceux-ci, de l'autre, critiquent l'excès de zèle des premiers dans l'exercice de leur devoir. Dans le fond, les querelles fiscales entre

²⁵³ "En face de la noblesse y a-t-il une bourgeoisie relativement unie et qui se manifeste comme un groupe conscient de lui-même ? Il semble bien que pour le XVIII^e siècle jusqu'aux années 1760, on puisse répondre par la négative à ces deux questions. Toutefois peu à peu des nouveautés apparaissent qui vont dans le sens de la constitution de la bourgeoisie comme classe en soi et même plus tardivement comme classe pour soi" (LEMARCHAND, 2000, p. 113).

²⁵⁴ Parmi ces désaccords, figure aussi la demande par les négociants de "la diminution du taux d'intérêt, lié à l'impératif de réorienter le capital vers les activités productives au détriment de la finance et des rentiers" (SKORNICKI, 2006, p. 17).

ces deux groupes témoignent surtout d'une relation ambiguë entre le négoce et l'État. L'opposition entre un pouvoir royal lourd qui érigerait des entraves aux activités du commerce et à celles des capitalistes modernes à la recherche de plus de liberté économique ne saurait expliquer après tout, de manière satisfaisante, les rapports entre l'État français et la grande bourgeoisie marchande.

Depuis Colbert au moins, l'ingérence politique dans la production industrielle française, aussi bien que ses limites, est assez connue. La multiplicité des forces sociales de l'Ancien Régime fait pourtant que des initiatives de l'État visant au développement industriel coexistent en France avec, par exemple, les anciens privilèges des corporations ou de nombreuses douanes régionales. Consciente de la complexité socio-économique du royaume, la monarchie fait de son mieux pour mettre en œuvre des politiques capables de stimuler l'industrie des bourgeois français tout en les soumettant à une logique propre à la réalité sociale française : “après avoir rappelé, à l'adresse de sa noblesse, que le commerce en gros ne déroge pas, le roi fait part de sa décision d'anoblir tous les ans deux négociants ‘qui se seront distingués’ dans leur profession, et ‘par préférence ceux dont les pères et aïeux l'auraient exercée avec honneur’” (CARON, 1984, p. 382).

Cet arrêt de 1767, qui “trouve donc en partie son origine dans l'évolution des pratiques colbertiennes” (CARON, 1984, p. 383), entend faire du négociant un modèle social d'efficacité fondé sur des qualités qui lui sont particulières : “sens du marché, souci de la productivité, goût du voyage et de l'imitation technique” (CARON, 1984, p. 384). Si l'anoblissement des grands capitalistes du royaume permettait à l'État de créer la représentation d'une élite nationale réfractaire à l'oisiveté de la noblesse de cour, il ne s'en adressait pas moins à une coterie également préoccupée de conserver ses privilèges et de se soustraire à ses obligations. En effet, “l'émulation patriotique” (CARON, 1984, p. 425) encouragée par le pouvoir central pour développer économiquement le pays doit se plier souvent à une logique dictée par les seules aspirations de classe. La liberté économique réclamée par les négociants français — et encore plus vigoureusement par les industriels²⁵⁵ — ne s'applique pour eux que dans la mesure où elle ne nuit pas à leurs propres intérêts :

²⁵⁵ “Fabriquant eux-mêmes les marchandises, les industriels ont au contraire intérêt à un développement illimité des produits et des débouchés ; ils sont favorables à une complète liberté économique et hostiles aux barrières féodales. Ils sont donc moins portés que les négociants à un compromis avec l'Ancien Régime” (LEMARCHAND, 2000, p. 114).

“Cette conception de la liberté, limitée à la leur propre, explique l'ambiguïté de leurs prises de position. De là résulte le paradoxe de leurs rapports avec le pouvoir royal. D'un côté ils s'opposent, souvent véhémentement, à toute intervention du Contrôleur général des finances et des Fermiers généraux pour établir des droits et pour veiller à l'application de ceux-ci mais, en même temps, ils réclament constamment l'intervention du roi pour assurer leur propre liberté ou pour obtenir des primes ou d'autres encouragements financiers pour certaines de leurs opérations.” (TARRADE, 1996, pp. 180-181)

Quoi qu'il en soit, ces capitalistes français tenant surtout à leur liberté économique et à leur droit de propriété incarnent on ne peut mieux les principes de la doctrine économique de l'État au milieu du XVIII^e siècle. Les négociants représentent désormais une morale bourgeoise fortement marquée par l'utilité sociale de l'individu. Revêtu d'une honorabilité nouvellement acquise, l'homme providentiel dont rêve la monarchie semble destiné à assainir l'élite de l'Ancien Régime et à agir fructueusement sur la société :

“Car au cœur de la théorie des élites réside la recherche de la perfection dans l'utilité sociale. D'où le triomphe de l'entrepreneur capable de bannir la mendicité, héros sorti tout droit d'un rêve mercantiliste. Reprenant la tradition de service et de secours en faveur du peuple autrefois tenue, au dire des penseurs aristocratiques, par la noblesse, l'entrepreneur, dans la pensée sociale, s'oppose aux personnages odieux et inutiles du noble de cour et du financier parvenu dont l'anoblissement immérité est, au regard de l'ordre naturel des choses un ‘scandalum magnatum’.” (CARON, 1984, pp. 407-408)

Dès lors, le progrès matériel qu'apporte par son activité cette nouvelle élite doit se transformer en développement moral pour la société. Toutefois l'adhésion à ce projet social inspiré des Lumières traduit surtout l'appréhension des capitalistes à l'égard du peuple, dont “l'anarchie” “gêne les affaires et menace les propriétés” (LEMARCHAND, 2000, p. 115). Selon une logique qui associe volontiers indigence et immoralité, faire travailler les pauvres accusés de rôder dans les villes est une manière efficace de les détourner des mauvais penchants qui leur sont attribués et, par conséquent, d'assurer la paix sociale. En condamnant la paresse et la culture catholique de la charité qui prédomine dans les milieux agraires majoritaires, la haute bourgeoisie marchande et industrielle espère imposer à la société une nouvelle mentalité liée à l'utilité morale du travail :

“Mais la prospérité morale doit se joindre à la prospérité économique. La ‘question sociale’, déjà, apparaît sous ses deux approches, morale et économique. L'élite se soucie d'éduquer le peuple et après avoir, par la discipline, réussi à lui inculquer les principes d'une nouvelle économie morale, elle cherche à le détourner définitivement de la tentation de troubler l'ordre public et le sommeil des riches en le ramenant aux vertus originelles de l'homme rousseauiste.” (CARON, 1984, p. 424)

Puisque la responsabilité du perfectionnement moral de la société reposerait désormais sur l'individu en pleine possession de sa liberté économique, il est naturel que la famille devienne l'expression collective de la recherche individuelle de la vertu. Une vigilance stricte de ses membres assure à la descendance bourgeoise la transmission de la haute position sociale attribuée au négoce : “Dans la pratique quotidienne du négoce une discipline contraignante liait entre eux les membres du groupe familial et assurait pleinement l'autorité des pères ou des fils aînés” (BUTEL, 1976, p. 139). L'austérité professionnelle donne effectivement le ton de la vie familiale dans un milieu où les récompenses sont réservées aux enfants méritants²⁵⁶. Et l'affirmation de l'autorité des parents en raison de l'importance accordée à la vie en famille par la haute bourgeoisie marchande s'accompagne logiquement d'une valorisation du rôle des femmes témoignant de la fusion entre les relations familiales et les affaires :

“L'incapacité civile de la femme — cette disposition célèbre du droit sous l'Ancien Régime qui subsistera dans le Code Civil — ne semble pas vérifiée dans le cas du négoce. Dans leurs testaments les marchands reconnaissent régulièrement la pleine capacité de leur épouse à conduire les affaires de leur maison après leur mort.” (BUTEL, 1976, p. 145)

C'est toujours sous la tutelle de la famille qu'a lieu l'éducation des enfants du négoce. Si les filles sont éduquées par leurs mères, l'éducation commerciale des fils des négociants commence tôt, tout comme leur entrée dans la vie adulte, à condition qu'ils aient complété leur formation pratique tant dans le comptoir paternel qu'à l'étranger. Le mariage, qui est l'occasion pour la famille de tisser de nouvelles relations commerciales, ne met pas forcément un terme à la dépendance des enfants de la haute bourgeoisie marchande à l'égard de leurs parents : la dot et d'autres apports ne seront touchés qu'après le décès de ceux-ci. Les testaments peuvent être alors source de disputes fraternelles²⁵⁷, mais la règle générale des successions bourgeoises s'harmonise avec le sens des hiérarchies cher aux négociants : les enfants cadets sont placés sous l'autorité de leur frère aîné, avec qui ils cohabitent souvent.

Cette rigidité de la structure familiale s'explique, à titre préventif, par les obligations professionnelles des négociants, car, à côté de l'assiduité au comptoir, les déplacements internationaux sont une partie essentielle de leurs activités commerciales : “L'époux partage

²⁵⁶ “Les enfants paraissent vouer à leurs parents, sinon une grande affection, du moins un réel culte filial” (BUTEL, 1976, p. 152).

²⁵⁷ “Des conflits pouvaient surgir à la suite d'inégalités par trop choquantes ou d'un comportement trop autoritaire de l'enfant avantagé dans la succession” (BUTEL, 1976, p. 148).

son temps entre le voyage d'affaires en France, en Europe ou aux Îles, la présence assidue à son comptoir pour le contrôle des écritures ou de la correspondance, la discussion en Bourse des offres d'achat ou de vente des effets de commerce et des marchandises sur échantillons” (BUTEL, 1976, p. 144). Il faut surtout éviter que l'ordre familial, lié intrinsèquement au négoce, ne soit troublé pendant les longues absences du père pour ses voyages d'affaires.

Du reste, c'est justement au commerce maritime que paraît voué cet homme tourné vers l'action et détenteur d'un savoir éminemment empirique qu'est le négociant. En bravant les risques inhérents à sa profession — dont celui de faire faillite dans la conjoncture de rareté de crédit et de “déséquilibre permanent”²⁵⁸ qui marque l'économie capitaliste —, il espère désenclaver la France par la libre circulation des marchandises qu'il établira : “Ils revendiquent une totale liberté de concevoir et de réaliser les opérations commerciales que leur dicte leur expérience personnelle. À la limite, on peut dire que le négociant réclame la liberté de s'enrichir comme de se ruiner” (TARRADE, 1996, p. 179). Mais, généralement, les possibilités de gains financiers compensent largement les risques professionnels : le succès des négociants-armateurs enrichis grâce au développement du commerce avec les Antilles vers 1730-1740 s'affiche dans l'opulence des maisons qu'ils font bâtir dans des villes portuaires de l'Atlantique comme Nantes ou Bordeaux²⁵⁹.

Les relations coloniales de la France, comme nous l'avons remarqué *supra*, s'étendent de l'Amérique du Nord jusqu'en Inde. En rapport direct avec la traite des esclaves, le lucratif commerce colonial avec les Antilles permet aux négociants métropolitains non seulement d'importer en Europe le sucre et le coton des îles, mais aussi de fournir les producteurs de ces cultures en main-d'œuvre, articles manufacturés et denrées. En même temps, outre son effet positif sur les secteurs industriels français déjà consolidés, le commerce de produits manufacturés européens avec l'Afrique en échange d'esclaves destinés au travail dans les

²⁵⁸ “Il se produit parfois un simple manque de liquidité temporaire ; le résultat, au bout du compte, est peu différent. Et par conséquent, profondément, ce sont toutes des crises de crédit, exprimant l'essence même du capitalisme commercial. Elles sont le fruit naturel des structures de ce capitalisme reposant sur le crédit” (CARRIÈRE, 1977, p.10).

²⁵⁹ “La croissance du commerce français au XVIIIe siècle est impressionnante. Les architectures de Nantes et de Bordeaux témoignent de l'enrichissement des négociants grâce au commerce intercontinental rendu possible par l'exploitation des esclaves aux Antilles” (DAUDIN, 2006).

plantations antillaises finit par stimuler la formation d'une industrie locale²⁶⁰ dans les villes portuaires, capable même d'absorber une partie des importations de coton :

“Ainsi, il est frappant de noter qu'au contraire de tout autre produit colonial — le sucre en particulier — la réexportation du coton brut antillais fit une chute spectaculaire à Nantes au cours des années quarante et cinquante. Sans doute cette matière première était-elle utilisée sur place.” (BOULLE, 1975, p. 314)

En réalité, l'influence bénéfique de ce commerce atlantique qui fait la richesse des négociants métropolitains ne se limite pas à l'économie de Bordeaux, Nantes ou Saint-Malo, car “le revenu qui était accumulé dans les ports revenait ici à l'économie intérieure par le biais de la consommation” (DAUDIN, 2006). Malgré la portée évidemment modeste de ce phénomène économique²⁶¹, il est possible d'affirmer que l'activité de ces bourgeois contribue au moins à atténuer l'isolement des enclaves commerciales du royaume.

De leur côté, les colons se plaignent le plus souvent du prix des produits métropolitains et de la fréquence de l'approvisionnement des îles par les négociants. La rareté d'esclaves, que les négriers préfèrent vendre plus rapidement dans les régions plus riches, fait aussi l'objet des plaintes des producteurs des régions négligées (TARRADE, 1996, p. 188). L'état d'insuffisance auquel un commerce dicté par la convenance des négociants peut soumettre les colons fait que ceux-ci — pour, par exemple, échapper à la disette — s'adressent parfois aux négociants britanniques. La lutte contre ce commerce clandestin (dit *interlope*) qui enfreint les règles du monopole (privilège) des négociants du royaume de France relativement à l'approvisionnement des colonies (*l'exclusif colonial*) exprime une contradiction des négociants-armateurs français : ils sont adeptes de la libre concurrence, mais pour eux “l'assujettissement des colonies à l'intérêt du négoce de France est [...] un dogme intangible” (TARRADE, 1996, p. 186). Après tout, chez les capitalistes français, le désir de réaliser de gros profits sous la protection de l'État semble l'emporter sur toute velléité libérale.

²⁶⁰ “Une telle activité [la traite des esclaves] ne pouvait manquer d'avoir des retombées sur les industries régionales traditionnelles — construction navale, industries du fer, artisanat rural. Plus significatif, cependant, fut l'essor donné pour un temps à des industries d'un nouveau type, vouées spécifiquement à satisfaire la demande toujours croissante des armateurs négriers pour des produits manufacturés à bon marché” (BOULLE, 1975, p. 313).

²⁶¹ “C'est ici que la Grande-Bretagne se différencie de la France, où la traite pouvait engendrer à elle seule des poussées industrielles locales, parce qu'elle était relativement isolée des autres secteurs de l'économie, parce qu'aussi ses effets étaient circonscrits par des barrières douanières et donc multipliés au niveau local” (BOULLE, 1975, p. 328).

Ce sont pourtant leurs concurrents d’outre-Manche dans le commerce maritime qui, depuis au moins le début du XVIIIe siècle, servent à l’opinion publique française de modèle de négociant hardi et socialement utile. Voltaire et Montesquieu, ayant séjourné en Angleterre, font connaître dans leurs écrits leur admiration pour le régime politique et pour les valeurs libérales des Anglais. Se multiplient les éloges de la noblesse insulaire qui ne partage pas les préjugés de nobles français contre le négoce. Il est licite alors de parler d’anglomanie : d’après Claude Nordmann, “l’habitation, la vie de société se transforment sur le type britannique” (NORDMANN, 1984, p.791). Mais, en réalité, les sentiments des Français envers leurs voisins oscillent la plupart du temps entre l’enthousiasme et l’aversion — selon la mentalité de chaque groupe :

“En fait, l’anglomanie et le cosmopolitisme des élites, de quelques personnalités politiques et littéraires masquent une anglophobie tenace héritée d’un long passé d’affrontements sanglants qui hantait la mémoire et l’inconscient collectif d’un peuple qui s’oppose par sa foi et par son attachement à sa monarchie légitime de droit divin à l’indépendante Albion, avec sa royauté hanovrienne limitée, son parlementarisme oligarchique et son essor commercial et industriel”. (NORDMANN, 1984, pp.787-788)

Le stéréotype de l’Anglais régicide, anti-catholique et cupide persiste dans les milieux populaires et conservateurs. Pour ce qui est des intellectuels progressistes, leur anglomanie décline vers la fin du XVIIIe siècle, du fait notamment de la guerre de Sept ans, de l’anticolonialisme des physiocrates et de l’indépendance des États-Unis, pays qui incarne désormais aux yeux des Français l’idéal de liberté qui était auparavant l’apanage de l’Angleterre.

De toute façon, en matière de progrès économique et social, il est notoire que la France traîne loin derrière l’Angleterre au siècle des Lumières. Toutefois, même si le négoce français reste un fait marginal dans une réalité économique largement dominée par l’agriculture, il importe de retenir l’image avantageuse du négociant diffusée par une élite marchande et intellectuelle à cette époque-là. L’association avec l’État — qui, non satisfait de dispenser de la dérogeance les nobles pratiquant le commerce en gros, propose d’anoblir des roturiers ayant du succès dans cette activité — assure, d’ailleurs, aux négociants une distinction sociale par rapport au reste du monde marchand : “Mais on ne confond pas non plus le négociant avec le groupe des bourgeois et des marchands; il n’y a pas entre le petit commerce et le grand négoce une simple différence de volume, mais un écart important dans l’estime sociale et la considération” (DURAND, 1980, p. 95). Représentant idéal d’une

bourgeoisie moderne, le négociant conforte l'État dans son projet de mettre les élites du royaume au service du progrès social. C'est surtout dans cette perspective qu'il est célébré par les philosophes des Lumières et acquiert enfin son honorabilité au théâtre.

3.3.2 *Le théâtre attendrissant et moralisant avant Diderot*

Le théâtre du deuxième quart du XVIII^e siècle n'évade pas la question de la fusion des ordres dans l'Ancien Régime. En fait, il en fait une partie essentielle de ses pièces. La manière d'aborder le rapprochement des bourgeois et des nobles à cette époque-là n'a pourtant rien à voir avec l'approche adoptée dans une pièce franchement comique comme *Turcaret*. Si Lesage a le mérite d'avoir montré le nivellement moral des ordres et les aspirations sociales de la bourgeoisie en ascension, il est encore loin, en ce qui concerne le genre dramatique, d'anticiper le projet de renouvellement esthétique qui se profilera deux décennies après.

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, comédie de 1730, Marivaux présente l'histoire de deux jeunes, destinés l'un à l'autre par leurs pères, qui finissent par tomber mutuellement amoureux après s'être connus sous la livrée de leurs domestiques. Cependant, plutôt que d'une attaque contre les préjugés, le travestissement des protagonistes témoigne surtout de l'imagination et du goût marivaldien pour la complexité des intrigues dramatiques. En plus, le rôle du "hasard" ne paraît nullement déterminant dans cette double intrigue (les domestiques, eux, se déguisent en maîtres) jouée sous le regard attentif des parents : "Le déguisement permet une grande virtuosité au dramaturge, mais il introduit un doute sur l'identité qui pourrait tourner au vertige si les structures sociales n'étaient bien solides, et si finalement la voix de la nature ne coïncidait pas si miraculeusement avec celle de l'ordre" (DIDIÉ, 2003, p. 87).

Le Glorieux (1732) de Philippe Néricault-Destouches (1680-1754) avance dans la représentation comique des relations sociales entre noblesse et bourgeoisie. Dans cette comédie moralisante, le jeune comte de Tuffière, privé de ses biens nobiliaires par la disgrâce de son père qui s'exile en Angleterre, cherche à redorer ses blasons en épousant Isabelle, la fille de Lisimon, un riche bourgeois anobli de Paris. Il se trouve que la femme de celui-ci a déjà un autre prétendant en vue pour sa fille, Philinte. En plus, la persistance du comte à faire le *glorieux* risque de lui aliéner ses partisans, ainsi que la sympathie d'Isabelle. Avidé du

prestige que lui conférerait l'union de sa famille avec l'ancienne noblesse d'épée, Lisimon étouffe son dépit pour prendre le parti du noble vaniteux. Lisette, la digne femme de chambre de la jeune bourgeoise, est instinctivement inclinée à seconder les vœux du comte. Son concours assure la constance d'Isabelle et décide le frère de celle-ci, Valère (lui-même amoureux de la soubrette !), à servir auprès de sa mère récalcitrante les intérêts du rival de son propre ami Philinte. À la fin de la pièce, le vieux Lycandre, un pauvre inconnu qui fréquente la maison de Lisimon pour s'entretenir avec Lisette, ramène le glorieux à des sentiments plus modestes en révélant à tous qu'il est son père déchu. La jeune soubrette d'Isabelle, pour sa part, se trouve être Constance, l'enfant que la femme de Lycandre mit au monde peu avant de mourir dans l'exil. Cette découverte enlève ainsi tout obstacle à un double (inter)mariage. Pour comble de joie, le père du glorieux annonce qu'il a été acquitté de la fausse accusation de meurtre qui pesait sur lui grâce à l'intervention de ses amis fidèles et qu'il est rentré en possession de ses nombreux biens. Lisimon, de son côté, fait part de son intention de doter son fils d'un marquisat pour le rendre digne de la sœur du comte.

La vanité du personnage du glorieux est certainement l'une des sources du comique de la pièce de Destouches. Le contraste de l'attitude cérémonieuse et empesée du glorieux avec la franchise et le sans-façon du père d'Isabelle y ont évidemment une fonction comique importante. Cependant, en montrant au départ ces deux stéréotypes sociaux à leur état naturel, l'auteur du *Glorieux* prépare une évolution psychologique exigée par la fusion des ordres. N'appréciant pas, par exemple, les familiarités de son futur beau-père qui le tutoie, le comte appelle le bourgeois à s'en corriger. Il arrive qu'il se modérera lui-même à la fin de la pièce sur l'instigation de son père. Quoi qu'il en soit, c'est la vieille opposition entre naissance et richesse qui s'y déclare plus distinctement. Au moment de signer le contrat de mariage, puisque le comte fait parade de ses titres, le bourgeois demande au notaire d'y ajouter le sien aussi :

“LISIMON.
Et seigneur suzerain... d'un million d'écus.
LE COMTE.
Vous vous moquez, je crois ? L'argent est-il un titre ?
LISIMON.
Plus brillant que les tiens. Et j'ai dans mon pupitre
Des billets au porteur dont je fais plus de cas
Que de vieux parchemins, nourriture des rats.” (*Le Glorieux*, acte V,
scène 5)

Le comte, pour sa part, trace un portrait de Lisimon — et de sa future épouse — qui illustre bien les préjugés de la noblesse d'épée à l'endroit des bourgeois anoblis :

“L'avarice est d'abord leur grande passion ;
 Mais ils changent d'objet dès qu'elle est satisfaite,
 Et courent les honneurs quand la fortune est faite.
 Lisimon, nouveau noble et fils d'un père heureux
 Qui, le comblant de biens, n'a pu combler ses vœux,
 Souhaite de s'enter sur la vieille noblesse ;
 Et sa fille, sans doute, a la même faiblesse.” (*Le Glorieux*, acte III, scène 1)

Le fait que le choix d'un époux dans *Le Glorieux* semble motivé d'abord par le seul intérêt financier, d'un côté, et social, de l'autre, rapprocherait la comédie de Destouches d'une pièce franchement satirique comme *Turcaret*. Mais son auteur ne se limite pourtant pas à faire rire son public aux dépens d'un bourgeois soucieux de transformer sa richesse en dignité et d'un noble songeant à faire de sa naissance un atout social. En effet, dans la préface de sa comédie, Destouches rappelle l'utilité morale de l'art dramatique dont le but serait, selon Horace, “d'instruire en divertissant” (*Le Glorieux*, 1972, p. 565). À son avis, l'auteur de comédies, genre “imparfait” et “dangereux” (*Le Glorieux*, 1972, p. 565), doit s'y proposer “de corriger les mœurs, de tomber sur le ridicule, de décrier le vice, et de mettre la vertu dans un si beau jour, qu'elle s'attire l'estime et la vénération publiques” (*Le Glorieux*, 1972, p. 565). Cette conception moralisante du théâtre doit permettre à Destouches de s'engager humblement dans une “route nouvelle” (*Le Glorieux*, 1972, p. 566), que “l'inimitable”²⁶² Molière a laissé inexplorée.

La vertu est incarnée dans *Le Glorieux* par des personnages destinés à contrebalancer la démesure de Lisimon et du comte de Tuffière. Lorsque que Pasquin, le valet de ce dernier, parle à Lisette de la “haute naissance” de son maître, cette femme de chambre au cœur noble en fait très peu de cas : “C'est l'effet du hasard. Passons” (*Le Glorieux*, acte I, scène 2). En dépariant naissance et mérite, Destouches attaque les préjugés, même si l'origine sociale n'en reste pas moins dans sa pièce une garantie de la qualité individuelle. Il suffit de remarquer à ce titre que le caractère imposant de Lisette, loué dans ces propos de Valère, transparait même sous les habits d'une femme de condition inférieure :

“Et, de quelques parents que vous soyez issue,
 Chacun remarque en vous, à la première vue,
 Certain air de grandeur qui frappe, qui saisit ;

²⁶² *Le Glorieux*, 1972, p. 566.

Et ce que je vous dis, tout le monde le dit.” (*Le Glorieux*, acte II, scène 2)

En réalité, il n’y a pas de contradiction dans la thèse morale du dramaturge français, car il s’agirait plutôt pour les nobles de cultiver leurs dons naturels²⁶³ afin de trouver l’équilibre moral par la modération d’un orgueil né surtout du goût de la société pour la gloire et les distinctions. Lisette, ayant vécu loin de son milieu social d’origine, aurait pu suivre la voix de la nature. Son père, rendu plus sage par l’infortune, voit effectivement dans les “injustes droits” de l’orgueil — marque de la société d’ordres — une entrave à l’expression de l’“humanité”, trait commun à tous les individus²⁶⁴. La différence morale entre ses deux enfants en serait la preuve :

“Qu'entends-je ? Juste ciel ! Quel bon cœur d'un côté !
De l'autre, quel excès d'insensibilité !
Ô détestable orgueil ! Non, il n'est point de vice
Plus funeste aux mortels, plus digne de supplice.
Voulant tout asservir à ses injustes droits,
De l'humanité même il étouffe la voix.” (*Le Glorieux*, acte IV, scène 3)

En même temps, la bourgeoise Isabelle, malgré l’importance de sa richesse, s’érige, par sa modestie, en véritable antithèse morale de son amant glorieux. Voici comment la décrit son amie/femme de chambre Lisette :

“Elle est d'humeur liante, affable, sociable ;
L'orgueil est à ses yeux un vice insupportable ;
Et, malgré les grands biens qui lui sont assurés,
Son air et ses discours sont simples, mesurés,
Honnêtes, prévenants et pleins de modestie.” (*Le Glorieux*, acte I, scène 4)

Tandis que le comte de Tufière, stéréotype d’une noblesse oisive et orgueilleuse de la condition dont elle a hérité, prétend que l’honneur “est et fut toujours la source des vertus”, Isabelle entend ennoblir les bourgeois en prônant la pratique d’une vertu agissante — proposition appropriée, du reste, pour une classe qui se distingue par son activité et son efficacité. Dorénavant, même l’honneur qui s’acquiert par la naissance doit se conserver par la pratique quotidienne des vertus :

“Et, de la modestie embrassant la défense,
Je soutiens que par elle on voit la différence
Du mérite apparent au mérite parfait.
L'un veut toujours briller, l'autre brille en effet
Sans jamais y prétendre, et sans même le croire.

²⁶³ À la fin de la pièce, Lycandre déclare à propos du caractère de son fils : “Mon fils est glorieux ; mais il a le cœur bon. / Cela répare tout” (*Le Glorieux*, acte V, scène 6).

²⁶⁴ Nous ne croyons pas, bien entendu, que la pièce de Destouches fasse la défense de l’idée révolutionnaire de l’égalité sociale.

L'un est superbe et vain, l'autre n'a point de gloire.
Le faux aime le bruit, le vrai craint d'éclater ;
L'un aspire aux égards, l'autre à les mériter". (*Le Glorieux*, acte III,
scène 4)

Mais les leçons morales de Lisette, Lycandre et Isabelle ne sont pas destinées seulement à préparer les mentalités à la fusion de la haute bourgeoisie anoblie et de la vieille noblesse d'épée. L'exercice de la vertu constituerait aussi une protection contre les vicissitudes de l'existence humaine dans une société conservatrice et corrompue qui s'oppose en tout à la nature. Et Lycandre le rappelle à son fils en utilisant l'exemple bienheureux de sa fille restée vertueuse dans l'adversité :

“Une telle aventure
Des jeux de la fortune est une preuve sûre.
Grâce au ciel, votre sœur est digne de son sang.
Sa vertu, plus que moi, la remet dans son rang.” (*Le Glorieux*, acte V,
scène 6)

Le salut des âmes nobles accablées par le sort ne dépend pas, bien sûr, de la providence divine²⁶⁵. Il s'appuie notamment sur les liens d'amitié ou de famille, les seuls capables de faire face aux injustices de la société. C'est sur l'intervention de ses amis fidèles auprès du roi que Lycandre doit compter pour récupérer ses biens, son honneur et sa famille après avoir eu le malheur de tuer en duel le mari d'une noble qui rivalisait de fierté avec sa femme — dont l'“orgueil a causé des malheurs inouïs” (*Le Glorieux*, acte IV, scène 3). Lisette, élevée par sa nourrice après la mort de sa mère, est accueillie chez Isabelle, une chère amie qu'elle avait connue au couvent. C'est d'ailleurs la femme de chambre de naissance obscure, qui, écoutant la voix du sang, favorise l'amour de son frère inconnu²⁶⁶. Son extrême sensibilité s'exprime également dans la piété filiale dont elle fait preuve avant même que son père ne se soit révélé :

“Il m'en sera plus cher, et, loin qu'il m'importune,
Il verra que mon cœur, plein de son infortune,
Redoublera pour lui de tendresse et d'amour.
Tout baigné de mes pleurs, avant la fin du jour

²⁶⁵ Les allusions fréquentes des personnages à des forces supérieures ne seraient, nous le soutenons, que l'utilisation d'une convention tragique pour créer l'impression d'une destinée humaine incertaine et imprévisible. Ce propos de Lycandre révèle pourtant que le sort des personnages se joue, en dernier ressort, dans la société : “Le ciel, enfin pour nous devenu plus propice, / A de mes ennemis confondu la malice. / Notre auguste monarque, instruit de mes malheurs / Et des noirs attentats de mes persécuteurs, / Vient par un juste arrêt de finir ma misère” (*Le Glorieux*, acte V, scène 6).

²⁶⁶ “Sans doute, nous sortons de la même famille ;
Oui, le comte est mon frère ; et, dès que je l'ai vu,
À travers ses mépris mon cœur l'a reconnu.
De mon faible pour lui je ne suis plus surprise”. (*Le Glorieux*, acte IV, scène 3)

Il sera possesseur du peu que je possède”. (*Le Glorieux*, acte IV, scène 3)

Le comte de Tuffière, fidèle à son orgueil, réserve certes un accueil autrement froid à Lycandre, qui lui enjoint de se soumettre aux “droits” naturels du sang :

“Superbe, mon aspect ne peut que t’honorer.
Mon arrivée ici t’alarme et t’importune ;
Mais apprends que mes droits vont devant ta fortune.
Rends-leur hommage, ingrat, par un plus tendre accueil.” (*Le Glorieux*, acte V, scène 6)

Toutefois, à la fin de la pièce, le comte, sensible aux leçons et aux malheurs des siens, est prêt à renoncer à son orgueilleux et funeste²⁶⁷ héritage maternel (“Oui, oui, j’ai tout perdu par l’orgueil de ta mère ; / Et tu n’as hérité que de son caractère”²⁶⁸) pour suivre l’idéal bourgeois de modération et tendresse qu’incarne sa fiancée :

“Non, je n’aspire plus qu’à triompher de moi ;
Du respect, de l’amour, je veux suivre la loi.
Ils m’ont ouvert les yeux ; qu’ils m’aident à me vaincre.
Il faut se faire aimer, on vient de m’en convaincre ;
Et je sens que la gloire et la présomption
N’attirent que la haine et l’indignation.” (*Le Glorieux*, acte V, scène 6)

La grande famille formée par ces nobles et ces anoblis — dont le ciment est désormais la vertu et l’amour — peut finalement opposer la force des liens naturels et affectifs à l’artifice d’une société qui engendre des rivalités mortelles, convainc d’homicide des innocents ou condamne à l’obscurité des enfants d’illustre naissance. La comédie moralisante de Destouches constitue cependant une réponse partielle à la question des préjugés de classe, en ce sens qu’elle ne met en scène qu’une fusion des ordres ayant lieu au sommet de la pyramide sociale. La reconnaissance finale, qui par son action rétrospective et éducative attendrit les cœurs, fait converger de manière assez providentielle l’affection et le rang. Lisette, redevenue Constance, abandonne une condition subalterne qui l’immobilise socialement pour se doter d’une identité plus appropriée à son mérite²⁶⁹, ce qui permet d’ailleurs à Valère d’échapper de justesse à une mésalliance et à l’auteur de contourner le problème de l’opposition familiale au mariage dans une pièce consacrée à l’intégration des ordres. En même temps, Lycandre, rétabli dans ses droits naturels et patrimoniaux, est le type même de l’homme de mérite dont la conception (bourgeoise ?) de bonheur associe position

²⁶⁷ Rappelons que le comte, du fait de son âme fière, a failli se battre en duel avec son rival Philinte, le bourgeois Lisimond devant intervenir providentiellement pour éviter le pire. Voir *Le Glorieux*, acte III, scènes 7 et 8.

²⁶⁸ Lycandre à son fils (*Le Glorieux*, acte IV, scène 7).

²⁶⁹ “Mon cœur est au-dessus de ma condition”. (*Le Glorieux*, acte I, scène 9)

sociale et richesse — ouvrant ainsi la voie à l’assimilation axiologique des ordres. Il revient à son fils de faire la synthèse d’une telle doctrine :

“Qu’entends-je ? Juste ciel ! Fortune, ta faveur
 Au mérite, aux vertus, égale le bonheur ;
 Oui, tu me rends mes biens, mon rang et ma naissance,
 Et j’en ai désormais la pleine jouissance.” (*Le Glorieux*, acte V, scène 6)

Le registre comique du *Glorieux* est encore assez saillant dans la fierté excessive de son protagoniste ou dans la grivoiserie de Lisimon, qui harcèle constamment la jeune femme de chambre de sa fille. Le ton moralisant de la pièce semble pourtant l’emporter sur le comique : de même que le comte de Tufière finit par s’amender, les défauts moraux du père bourgeois de la pièce se trouvent corrigés chez ses enfants. Souvenir de la comédie gaie, Pasquin, le valet du comte, ne fait guère rire, si ce n’est lorsqu’il se propose d’imiter la fierté de son maître. Chez lui, rien ne rappelle le génie et la ruse d’un valet typiquement comique — indice, bien sûr, de la perte d’importance de ce personnage dans le théâtre attendrissant.

Dans *Mélanide* (1741), chef-d’œuvre de la comédie dite larmoyante créée par Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée (1692 - 1754), le comique cède la place au sentimentalisme. En effet, le ton exclusivement sérieux de la pièce doit s’adapter à une intrigue domestique dont l’objectif principal est d’attendrir le public au moyen d’effets pathétiques. Contrairement à Destouches, La Chaussée ne s’y occupe pas directement des préjugés sociaux inhérents à la société d’ordres — bien que l’argent, le rang et l’amour s’y trouvent mêlés. C’est prioritairement du côté de la sensibilité et du moralisme qu’il faut chercher les affinités de *Mélanide* avec les comédies moralisantes de l’époque.

Séparée encore jeune de son mari par l’opposition de leurs parents et par un arrêt annulant leur mariage secret, Mélanide est une femme de condition qui vit retirée du monde avec son neveu, D’Arviane, chez son amie Dorisée. Quand celle-ci annonce son dessein de marier sa fille, Rosalie, au marquis d’Orvigny, l’héroïne éponyme de la pièce doit écarter son neveu qui nourrit un amour partagé pour la jeune fille. Insoumis, D’Arviane va jusqu’à offenser le Marquis qui, ayant déjà été informé par le beau-frère de Dorisée, Théodon, que son ancienne épouse est encore vivante, découvre, avant de se battre en duel avec son rival en amour, que celui-ci est en réalité le fruit de son mariage avec Mélanide. Cette découverte ainsi que le fait qu’il revoit son amour de jeunesse lui donnent les forces pour combattre ses sentiments pour Rosalie. Décidé à rétablir ses anciens liens avec Mélanide, le Marquis bénit l’union de son fils avec la fille de Dorisée.

À l'exemple de ce qui se passe dans *Le Glorieux*, l'intrigue de la comédie larmoyante de La Chaussée repose sur un événement traumatique situé à l'origine de la rupture d'un personnage avec la société. La protagoniste de *Mélanide*, ayant succombé à l'amour dans sa jeunesse²⁷⁰, doit subir les conséquences sociales d'une union matrimoniale qui déplaît à sa famille. Il se dessine ainsi dans la pièce une nette opposition entre la nature et la société. Son infraction aux normes de la société pour suivre ses penchants naturels vaut à Mélanide son exclusion de l'institution familiale :

“Au rang des enfants je ne fus plus comptée ;
 Dans le fond d'un désert je me vis transportée,
 Où, depuis dix-sept ans livrée à mes douleurs,
 Aucun soulagement n'a suspendu mes pleurs.” (*Mélanide*, acte II, scène 3)

La métaphore du “désert” révèle bien les risques que courent ceux qui s'aventurent hors de la sphère normative de la société. Dans *Mélanide*, l'ostracisme est justement la marque de l'injustice pratiquée contre l'individu par une entité collective aux tendances répressives. Cela n'empêche qu'un tel malheur soit ressenti aussi comme une infortune due au destin — ou comme une “chaîne importune” qui pèse sur la descendance de la victime originelle. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles, selon Mélanide, D'Arviane ne peut aspirer au bonheur : “Accablé sous le poids d'une chaîne importune, / Eh ! comment voulez-vous aller à la fortune ?” (*Mélanide*, acte I, scène 2). De toute façon, l'opposition de la famille de Mélanide à son mariage n'en représente pas moins un obstacle réel à la vie sociale de son fils : l'état de D'Arviane le met, toujours selon sa mère, dans l'impossibilité d'épouser Rosalie²⁷¹. En tant que fils naturel, le jeune amant n'a pas le droit de prétendre à des “liens” amoureux qui, faute de richesses, doivent être “assortis du moins par la naissance” (*Mélanide*, acte IV, scène 5).

Comme le rappelle Mélanide à son fils, le principal mécanisme de répression de l'individu par lequel opère la société est le système judiciaire : “Vous êtes à la fois le fruit et la victime / D'un hymen que la loi n'a pas cru légitime” (*Mélanide*, acte IV, scène 5). En raison de l'ambiguïté de son statut légal, D'Arviane est condamné à une intégration incomplète dans la société nobiliaire où sont nés ses parents, même s'il espère briller dans la carrière

²⁷⁰ “Hélas ! Il n'en est point que l'amour ne franchisse. / Je ne pus résister au penchant le plus doux” (*Mélanide*, acte II, scène 3).

²⁷¹ Voir *Mélanide*, acte IV, scène 5.

militaire²⁷². C'est à la force de la loi aussi que recourt la famille de Mélanide pour la déshériter irrémédiablement²⁷³. En plus des lois, les injustices contre ceux qui préfèrent suivre la nature au lieu des conventions sociales peuvent s'appuyer également sur les préjugés de l'opinion publique. L'isolement de la protagoniste ne saurait effectivement s'expliquer en dehors du système figé des règles morales de la société, car la décision de ses parents de la priver de l'héritage familial s'harmoniserait avec un sentiment de justice ancré dans leur milieu social : "Peut-être ont-ils [ses parents] raison, du moins aux yeux du monde ; / C'est ce qui cause ici ma retraite profonde" (*Mélanide*, acte II, scène 3). À ce même titre, le pronom "on" dans cette réplique de Mélanide à Théodon réfère de façon indéfinie à la source de l'opinion sur la justice de l'annulation du mariage de celle-là : "un arrêt qu'on dit juste assouvit leur [de la famille de son époux] vengeance" (*Mélanide*, acte II, scène 3). En réalité, il paraît que les lois et l'opinion publique vont de pair quand il s'agit d'exclure les insoumis qui dérogent aux principes moraux de la société.

En se plaignant de la "rigueur" de ses parents, Mélanide s'interroge sur un aspect qui est fondamental pour une bonne compréhension de la comédie larmoyante : "Se peut-il que le temps n'ait pas changé leur cœur ?" (*Mélanide*, acte II, scène 3). L'insensibilité est le propre d'une société dont la morale consiste à étouffer les sentiments inspirés par la nature. Mélanide, qui dit avoir pris "le parti de l'amour" dans sa jeunesse, fait preuve, en qualité de mère, d'une extrême sévérité²⁷⁴ envers son fils lorsque ce sentiment naturel se déclare chez lui aussi. Devenues elles-mêmes un instrument de la répression exercée par la société, Mélanide et son amie Dorisée jugent sensé de séparer leurs deux enfants au nom des convenances sociales. Si, d'après celle-ci, "Cet heureux mariage eût resserré les nœuds / De la tendre amitié qui nous joint toutes deux", il convient de tenir compte de l'intérêt familial : "Est-ce avec peu de bien, des procès et des dettes / Que je puis à mon gré lui choisir un époux ?" (*Mélanide*, acte I, scène 1). L'énumération par Dorisée des critères présidant à son

²⁷² "D'ARVIANE

Mon état, dites-vous ? J'en fais gloire.
Je sers avec honneur ; du moins j'ose le croire.
Et si quelque revers n'arrête point mes pas,
Je ferai mon chemin". (*Mélanide*, acte IV, scène 5)

²⁷³ "THÉODON

Vos biens sont dans leurs mains sans espoir de retour.
Ne nous en flattons point, je n'y voit aucun jour ;
Ils se trouvent armés d'un titre incontestable". (*Mélanide*, acte II, scène 3)

²⁷⁴ Tout comme la mère de Rosalie qui l'oblige à choisir entre le couvent et le mariage avec le Marquis.

choix du futur mari de Rosalie rend évident le peu d'importance qu'elle accorde aux droits de la jeunesse :

“Il serait un parti qui rassemble tout à la fois
 Tout ce qui peut d'ailleurs déterminer mon choix.
 Gloire, faveur, emplois, opulence, noblesse,
 Tout s'y trouve, excepté la première jeunesse.” (*Mélanide*, acte I, scène 1)

Le sentiment d'injustice éprouvé par D'Arviane éclate dans sa dénonciation de la violence de la société à l'encontre de l'individu. Dans un monologue où prédominent les mots appartenant au champ lexical de la *cruauté*, le jeune homme considère que la manière dont sa mère cherche à affirmer son autorité sur lui équivaut à le “tyranniser d'une façon cruelle”. Et lui d'ajouter : “Mon malheureux départ ! L'ordre est trop inhumain / C'est une cruauté qui n'eut jamais d'égale” (*Mélanide*, acte I, scène 3). Devant la tyrannie de la société, il reste à l'impuissant D'Arviane d'en appeler au cœur de ses proches. Dans cette tirade où il attaque l'apparente froideur de Rosalie, le fils de Mélanide fait l'apologie de la sensibilité :

“Plus je sens vivement, plus je sens qui je suis.
 L'égalité d'humeur vient de l'indifférence ;
 Et, quoi que vous puissiez dire pour sa défense,
 L'insensibilité ne saurait être un bien.
 Quoi ! jamais n'être ému, n'être affecté de rien ;
 Rester au même point tout le temps de sa vie,
 Tandis qu'autour de nous tout change, tout varie.” (*Mélanide*, acte I, scène 4)

Les êtres sensibles n'ont-ils d'autre recours que de se perdre en plaintes stériles devant les obstacles dressés par une société insensible ? Mélanide et D'Arviane sont-ils condamnés irrévocablement à vivre en marge de cette société ? La réponse que la comédie larmoyante propose au conflit entre la voix sensible de la nature et les forces sociales conservatrices suppose une sensibilité active qui doit, elle, écouter toujours la véritable sagesse et un sens tout particulier du devoir. Théodon, espèce de philosophe auquel s'en remet Mélanide dans ce moment de détresse, est le modèle de l'homme sage qui prodigue des “soins généreux” aux amis accablés par un “sort rigoureux”. Se considérant lui-même comme “l'ami le plus tendre”²⁷⁵, le beau-frère de Dorisée prêche le recours à la sensibilité : “Vous n'imaginez pas quelle puissance extrême / Ont les pleurs d'un objet qu'on a trouvé charmant” (*Mélanide*, acte IV, scène 1), dit-il à Mélanide pour la persuader d'aller au devant de son ancien époux. Celle-

²⁷⁵ *Mélanide*, acte II, scène 3.

ci décide alors, sur les bons conseils de Théodon, de se départir de l'austérité caractéristique des parents et de se retourner vers la nature :

“Je ne balance plus. Puissent, sous vos auspices,
La nature et l'amour nous devenir propices !
Vous guiderez mes pas [...]” (*Mélanide*, acte IV, scène 1)

Le dévouement de Théodon à ses amis obéit, cependant, non seulement aux principes de la sensibilité, mais aussi à des impératifs moraux : “Mais, en réparant tout, j'ai rempli mon devoir” (*Mélanide*, acte III, scène 8). Philosophe et prédicateur de la morale sensible, ce personnage ne subit pas, lui-même, l'instabilité des choses du monde. C'est le personnage du Marquis qui incarne le mieux les contradictions morales en proie auxquelles se trouvent les âmes d'une sensibilité extrême. Malgré son âge et ses déboires amoureux, le marquis D'Orvigny reste susceptible d'une passion encore plus intense que celle éprouvée dans sa jeunesse :

“Je sens de plus en plus que j'ai bien moins aimé
La première beauté dont je fus si charmé.
Ce déplorable amour que j'ai pour Rosalie
Va jusqu'à la fureur ; oui, c'est fait de ma vie ;
J'en mourrai, s'il n'a pas de plus heureux succès ;
Je n'exagère point un si cruel excès.” (*Mélanide*, acte II, scène 1)

Mais la doctrine morale des êtres sensibles, du moins telle que la conçoit Théodon, ne les autorise pas à donner libre cours à leur sentiments. Et le Marquis le sait (ou le devine) : il hésite à parler à Théodon de la violence de ses sentiments pour Rosalie, car il s'agit d'un aveu “Qui va me rabaisser à mes yeux comme aux vôtres” (*Mélanide*, acte II, scène 1). Tout de même, après avoir été informé que Mélanide espère le retrouver, le Marquis expose sa crainte de “céder à la fatalité”. Théodon lui rappelle alors que “Cette fatalité n'est autre que vous-même” et lui reproche sa “faiblesse extrême” (*Mélanide*, acte III, scène 6). Au lieu de reconnaître l'influence de forces extérieures (voire supérieures) sur le destin du Marquis, le philosophe de La Chaussée préfère le faire dépendre de la volonté individuelle. L'exercice de la modération de ses passions — lorsqu'elles sont criminelles²⁷⁶ — est le seul moyen de remplir son devoir envers soi-même et les autres. Il n'est certes pas question de devenir ascète, mais bien de placer moralement le devoir au-dessus des désirs personnels : “Ah ! vous devez sentir qu'il en coûte bien plus / À trahir son devoir qu'à vaincre sa faiblesse” (*Mélanide*, acte III, scène 6).

²⁷⁶ Voici le conseil de Théodon au Marquis : “Étouffez un amour qui n'est plus légitime ; / Le penchant doit finir où commence le crime” (*Mélanide*, acte III, scène 6).

Le Marquis suit certainement des préceptes moraux²⁷⁷. Même s’il n’a pas la sagesse de son ami Théodon, il prend enfin la décision de combattre son amour pour Rosalie : “Cependant, quel que soit cet amour si funeste, / J’armerai contre lui la vertu qui me reste” (*Mélanide*, acte III, scène 6). Une vertu agissante capable de réussir un pareil tour de force est justement l’idéal du théâtre moralisant. De ce point de vue, le Marquis est d’autant plus vertueux que son amour pour Rosalie et sa sensibilité sont extrêmes²⁷⁸. Mais, au bout du compte, à quoi sert à l’amant heureux d’entreprendre cet “effort suprême” ? Pour utiliser les propres termes du Marquis : “Est-ce à l’amour heureux à s’immoler à lui-même ?” (*Mélanide*, acte V, scène 1). Théodon lui répond sagement que “Quand il [l’amour] est criminel, il ne peut être heureux ?” (*Mélanide*, acte V, scène 1). Le lien entre bonheur et vertu est désormais établi.

Bien qu’il semble contradictoire d’exalter la sensibilité en proposant justement de la réprimer au nom de la vertu, il faut tenir compte qu’il ne s’agit pas là à proprement parler d’empêcher son expression, mais plutôt — nous l’avons suggéré plus haut — de la canaliser, de l’orienter vers un bon objet. Celui-ci, dans le cas du Marquis, est justement l’être aimé que la société lui a interdit dans sa jeunesse. S’il remplit les conditions sociales pour épouser Rosalie, sa vertu lui demande maintenant de s’opposer encore une fois à la logique amoureuse de la société²⁷⁹. C’est par les *sens* que se ranime son ancienne affection naturelle qui bravait les conventions sociales. Il lui suffit donc de voir un objet auquel il reste moralement attaché pour “sortir d’erreur” :

“Avant que de revoir un objet si touchant,
J’ai cru ne pouvoir vaincre un coupable penchant ;
Mais j’éprouve, en sortant de cette erreur extrême,
Qu’en me rendant à vous [Mélanide] je me rends à moi-même.
Mon cœur et mon amour vont se renouveler,
Heureux que vous ayez daigné les rappeler !” (*Mélanide*, acte V, scène 3)

Cette nouvelle disposition d’esprit lui permet de conjurer toute menace tragique et de rentrer définitivement dans la bonne voie de la tendresse sans regret : “Madame, vous

²⁷⁷ “De reproches sans nombre accablez-moi sans crainte : / Les plus sanglants de tous sont ceux que je mais fais”. (*Mélanide*, acte III, scène 6)

²⁷⁸ Le Marquis rappelle à son sage et imperturbable ami la différence qu’il y a entre eux : “Vous n’avez ni mon cœur, ni le trait qui le blesse” (*Mélanide*, acte III, scène 6).

²⁷⁹ Tout comme Mélanide doit se défaire de la sévérité maternelle qui l’a gagnée avec le temps, le Marquis est sommé par Théodon de renoncer aux droits que lui donne la société : “Vous allez m’alléguer qu’un arrêt vous sépare. / Pouvez-vous à présent revendiquer des lois / Que vous ne trouviez pas si justes autrefois ?” (*Mélanide*, acte III, scène 6)

[Dorisée] voyez dans quelle douce chaîne²⁸⁰, / Aussi bien que l'amour, mon devoir me ramène ! (*Mélanide*, acte V, scène 3). Le bonheur apparaît finalement pour le Marquis comme la récompense logique de la vertu : “Ô ciel, tu me fais voir, en comblant tous mes vœux, / Que le devoir n'est fait que pour nous rendre heureux” (*Mélanide*, acte V, scène 3).

En fin de compte, le fait que le Marquis associe son malheur à des forces supérieures (il utilise volontiers des mots tels que “fatalité”, “fatal”, “funeste” pour parler des adversités qui lui surviennent²⁸¹) sert surtout à préparer un obstacle dramatique à la hauteur de la volonté individuelle du héros sensible. En fait, la sensibilité est l'instrument de l'individu pour dompter les forces encore inconnues du monde matériel et social en changement afin d'atteindre l'idéal bourgeois du bonheur. Pour trouver dans cette pièce de La Chaussé l'adoption d'une morale sensualiste comme corollaire de la reconnaissance des transformations matérielles du monde réel²⁸², nous pouvons nous référer à cet extrait du discours déjà cité de D'Arviane en faveur de la sensibilité :

“Quoi ! jamais n'être ému, n'être affecté de rien ;
Rester au même point tout le temps de sa vie,
Tandis qu'autour de nous tout change, tout varie.” (*Mélanide*, acte I, scène 4)

Dans *Nanine* (1749), comédie attendrissante de Voltaire, il est également question de la sensibilité comme trait distinctif du héros dramatique, mais c'est la lutte philosophique contre les préjugés sociaux qui constitue le sujet de la pièce. Retiré à la campagne, le comte d'Olban projette, après deux ans de veuvage, de faire un mariage de convenance avec la Baronne de L'Orme, sa parente, pour régler des affaires successorales de leur famille. Sachant que le comte est amoureux de Nanine, une orpheline élevée chez lui par charité, la Baronne décide d'écarter sa rivale en lui faisant choisir entre le couvent et le mariage avec Blaise, le jardinier du Comte. Ce dernier, ayant surpris Nanine au moment où elle s'apprêtait à partir pour le couvent, se détermine à l'épouser. La Baronne, dépitée, intercepte alors une lettre dans laquelle Nanine témoigne toute son affection à un homme inconnu. Gagné par la jalousie, le Comte la fait chasser de chez lui, mais, lorsque le destinataire de la lettre de la jeune fille

²⁸⁰ Il avait déjà employé l'expression “chaîne fortunée” pour parler de sa relation avec Mélanide (*Mélanide*, acte II, scène 1).

²⁸¹ “Ah, Rosalie ! hélas ! pourquoi vous ai-je vue ?
Devais-je rencontrer vos dangereux appas ?
Quelle étoile funeste alors guida mes pas ?” (*Mélanide*, acte V, scène 1)

²⁸² La souplesse de la bourgeoisie devant les contingences — par opposition à la rigidité orgueilleuse de la noblesse — n'est-elle d'ailleurs pas un topos culturel illustré par La Fontaine dans sa fable *Le Chêne et le Roseau* ?

malheureuse arrive, on se rend compte qu'il s'agit, en réalité, de son père, vieux soldat sans naissance, qui révèle avoir confié sa fille à des parents sans moyens après la mort de sa femme et la perte de ses biens. Détrompé, le Comte fait rappeler Nanine pour l'épouser.

Dès la première scène de la pièce, deux thèses à propos de la société d'ordres s'affrontent. Tandis que la Baronne prend le parti de la tradition et des préjugés sociaux, le Comte se déclare contre "l'usage" en matière de "sentiments" :

"L'usage est fait pour le mépris du sage ;
Je me conforme à ses ordres gênants,
Pour mes habits, non pour mes sentiments." (*Nanine*, acte I, scène 1)

En revendiquant la liberté "d'agir d'après son cœur"²⁸³, le comte se propose de lutter contre les préjugés en leur opposant une nouvelle sensibilité. Nanine, roturière et orpheline, représente justement sa préférence pour un "cœur qui n'a point d'artifice"²⁸⁴ (*Nanine*, acte I, scène 7). La raillerie que fait la Baronne à propos de la sensibilité professée par son parent rend évidente, par antiphrase, la propagande des Lumières :

"Venez, venez, homme à grands sentiments,
Homme au-dessus des préjugés du temps,
Sage amoureux, philosophe sensible." (*Nanine*, acte II, scène 8)

En réalité, ce qui semble intéresser Voltaire dans la relation entre le Comte et Nanine n'est pas un phénomène d'ordre sociologique, comme celui de la fusion entre la noblesse et la haute bourgeoisie, mais une question d'ordre strictement moral. C'est en ce sens qu'il va creuser l'écart social entre les deux amants en même temps qu'il fait ressortir les qualités morales de la protagoniste. Le contraste entre le mérite naturel et la naissance obscure de Nanine serait la preuve de l'injustice inhérente à la société d'ordres²⁸⁵. Le Comte songe alors à éliminer l'influence du hasard sur les faits sociaux au profit du mérite inné²⁸⁶ :

"De la fortune il faut venger l'injure :
Elle vous traita mal : mais la nature,
En récompense, a voulu vous doter
De tous ses biens ; j'aurais dû l'imiter." (*Nanine*, acte I, scène 7)

En épousant Nanine, le noble philosophe pourrait réparer cette injustice : "Permettez-moi qu'ici l'on vous destine / Un sort, un rang moins indigne de vous" (*Nanine*, acte I, scène

²⁸³ "Le singe est né pour être imitateur, / Et l'homme doit agir d'après son cœur". (*Nanine*, acte I, scène 1)

²⁸⁴ *Nanine*, acte I, scène 7.

²⁸⁵ D'après le Comte :

"Ce monde-ci n'est qu'une loterie
De biens, de rangs, de dignités, de droits,
Brigués sans titre, et répandus sans choix." (*Nanine*, acte I, scène 9)

²⁸⁶ Le Comte déclare à Nanine : "Ah ! Croyez-moi, l'esprit ne s'apprend pas" (*Nanine*, acte I, scène 7).

7). De son côté, la jeune fille — même si elle se montre résignée à la logique sociale de son temps²⁸⁷ — reconnaît les risques de l'incompatibilité entre rang et esprit dans la société d'ordres :

“Pour mon malheur je suis trop éclairée.
C'est un danger, c'est peut-être un grand tort
D'avoir une âme au-dessus de son sort.” (*Nanine*, acte I, scène 6)

Puisque la pièce de Voltaire critique avant tout un préjugé social contemporain, il faut que l'obstacle dramatique à surmonter gagne en tangibilité en acquérant une nature sociale. Ce n'est pas anodin si des abstractions comme *fortune*, *ciel* ou *sort* y cèdent la place à la *coutume* en tant que cause du malheur individuel. En ce sens, le Comte met en opposition la coutume et la nature : “Mais la coutume ? ... Eh bien ! Elle est cruelle ; / Et la nature eut ses droits avant elle” (*Nanine*, acte I, scène 9). Alors que les personnages roturiers de comédies de la fin du règne de Louis XIV comme *Turcaret* et *Les Agioteurs* s'élevaient de leur basse condition *naturelle* (sociale et morale) par des artifices et finissaient par y retomber, Nanine doit vaincre²⁸⁸ les forces conservatrices²⁸⁹ pour accéder au rang social que lui réserve sa nature élevée. Voltaire jette ainsi les fondements moraux non tant de la mobilité sociale que de l'égalité entre les gens. En effet, le Comte fait lire à sa pupille un livre anglais²⁹⁰ dont “l'auteur prétend que les hommes sont frères / Nés tous égaux [...]” (*Nanine*, acte I, scène 5). En déclinant la filiation de ses idées égalitaires, le philosophe anglo-mane renforce le caractère programmatique de sa comédie.

Pour que le théâtre reflète l'aspiration à l'égalité disséminée par les partisans des Lumières, Voltaire, de la même manière qu'il renverse le rapport entre état et mérite tel qu'il se présente dans la comédie traditionnelle, en attaque une autre convention, à savoir l'emploi ironique du mot “honnête” pour masquer la morale douteuse de certains personnages d'extraction roturière, notamment les bourgeois. Avant que le Comte ne déclare ouvertement à la Baronne qu’“Être honnête homme est ce qu'on doit”²⁹¹, il établit, en matière de valeur

²⁸⁷ “Le ciel me fit pour un état obscur”. (*Nanine*, acte I, scène 7)

²⁸⁸ Le sous-titre de *Nanine* est justement *Le Préjugé vaincu*.

²⁸⁹ Voir, par exemple, cette menace de la Baronne : “Vous m'entendez ; je vous ferai rentrer / Dans le néant dont j'ai su vous tirer” (*Nanine*, acte I, scène 5).

²⁹⁰ Remarquons que, dans *Paméla ou La Vertu récompensée* (*Pamela; or, Virtue rewarded* - 1740), roman épistolaire de l'Anglais Samuel Richardson (1689 - 1761), le protagoniste épouse sa servante après avoir tenté inutilement de corrompre sa vertu.

²⁹¹ *Nanine*, acte I, scène 1.

sociale de l'individu, la primauté des bons sentiments inspirés par la nature sur les honneurs accordés par la société d'ordres :

“L'éclat vous plaît ; vous mettez la grandeur
 Dans des blasons : je la veux dans le cœur.
 L'homme de bien, modeste avec courage,
 Et la beauté spirituelle, sage,
 Sans bien, sans nom, sans tous ces titres vains,
 Sont à mes yeux les premiers des humains.” (*Nanine*, acte I, scène 1)

La Baronne refuse pourtant de passer outre à la différence de rang entre nobles et honnêtes gens. Si ce personnage attaque notamment la naissance des roturiers en les traitant de “vils” et “obscur”, c'est qu'elle attache à l'origine sociale plus d'importance qu'aux qualités morales individuelles :

“LA BARONNE
 Il faut au moins être bon gentilhomme.
 Un vil savant, un obscur honnête homme,
 Serait chez vous, pour un peu de vertu,
 Comme un seigneur avec honneur reçu ?
 LE COMTE
 Le vertueux aurait la préférence.” (*Nanine*, acte I, scène 1)

Pour le Comte, malgré sa noblesse innée, la vertu entretenue par la pratique l'emporte sur l'honneur acquis par la naissance. Il déduit de cette logique morale les principes pratiques de son égalitarisme social. Se croyant réduit à être le rival, en amour, de son jardinier, le Comte adopte à l'égard de celui-ci une attitude beaucoup moins hautaine que celle du comte de Tufière envers son rival gentilhomme dans *Le Glorieux*²⁹² : “Eh quoi ! Rival de Blaise ! Pourquoi non ? / Blaise est un homme ; il l'aime, il a raison” (*Nanine*, acte I, scène 9). En plus, il accueille chez lui de manière peu orgueilleuse l'humble inconnu qui va s'avérer par la suite être le père de Nanine : “[...] Ami, relevez-vous : / Je ne veux point qu'on me parle à genoux” (*Nanine*, acte III, scène 6). S'il ne va pas jusqu'à proposer l'abolition de la logique sociale nobiliaire, il reconnaît à l'individualité le droit de s'y soustraire par ses propres efforts :

“C'est pour des cœurs par eux-mêmes ennoblis.
 Et distingués par ce grand caractère,
 Qu'il faut passer sur la règle ordinaire.” (*Nanine*, acte III, scène 7)

Le fait que la vertu, définie désormais comme la disposition individuelle à accomplir ses devoirs, constitue l'élément à l'aune duquel est évalué le mérite personnel trahit une

²⁹² “Je suis choqué de voir qu'on m'oppose Philinte.
 Un rival comme lui n'est pas fait, que je crois,
 Pour traverser les vœux d'un homme tel que moi” (*Le Glorieux*, acte III, scène 4).

conception bourgeoise — puisque pratique, utilitaire et individualiste — des relations sociales. Selon une telle conception, l’homme sensible qui, guidé par son “cœur”²⁹³, poursuit le perfectionnement moral par une vertu agissante et utile²⁹⁴ peut espérer se débarrasser des entraves à la mobilité sociale imposées par la société d’ordres. Dès lors, se justifie moralement l’ascension sociale de la vertueuse Nanine dans la comédie de Voltaire, même si, pour des raisons *philosophiques*, son extrême humilité et son attitude résignée la font dépendre totalement de la générosité du Comte pour être finalement “récompensée”²⁹⁵. Quoiqu’il en soit, le Comte, en renonçant à un mariage de convenance avec la Baronne, non seulement privilégie une valeur considérée comme bourgeoise, l’amour conjugal, mais adopte encore une vision du monde associée à la bourgeoisie, celle de la quête du bonheur²⁹⁶ : “Ma mère, il s’agit d’être heureux” (*Nanine*, acte III, scène 8), dit-il en justifiant son choix matrimonial.

La vertu, tenue pour une question morale majeure, est indéniablement à l’ordre du jour dans la société et notamment dans le théâtre du XVIIIe siècle : “S’il est un point qui fit l’unanimité des dramaturges [de ce siècle-là], c’est la défense de la vertu ; que l’on se tourne vers la tragédie, la comédie de caractères ou de mœurs, *a fortiori* le drame, partout il est question d’elle, et sous toutes ses formes” (TRUCHET, 1972, p. XL). Pour ce qui est des comédies attendrissantes du second quart du XVIIIe siècle, le ton moralisant et sensible de la représentation de la fusion sociale des ordres anticipe plusieurs aspects du drame dit bourgeois que Diderot inaugure avec *Le Fils naturel*. Afin de mieux comprendre les relations que les comédies attendrissantes entretiennent avec le drame diderotien, nous précisons maintenant, en grandes lignes, les principaux éléments de ce nouveau genre tels qu’ils sont présentés par Diderot lui-même dans *Les Entretiens sur le Fils naturel*.

²⁹³ “Le singe est né pour être imitateur, / Et l’homme doit agir d’après son cœur”. (*Nanine*, acte I, scène 1)

²⁹⁴ Le Comte loue en ces termes patriotiques l’utilité du soldat :

“J’estime plus un vertueux soldat,

Qui de son sang sert son prince et l’état,

Qu’un important, que sa lâche industrie

Engraisse en paix du sang de la patrie” (*Nanine*, acte III, scène 6).

²⁹⁵ Le sous-titre de *Paméla* est justement *La Vertu récompensée*. Dans *Nanine*, le Comte fait la défense de l’adjonction de la famille vertueuse de la protagoniste à la sienne : “Cette vertu, qu’il faut récompenser, / Doit m’attendrir, et ne peut m’abaisser” (*Nanine*, acte III, scène 7).

²⁹⁶ L’allusion de Voltaire au patriotisme des soldats dans *Nanine* (*Nanine*, acte III, scène 6) n’est pas dissociable d’une vision du monde tributaire du développement des valeurs bourgeoises au XVIIIe siècle. Selon Suratteau, pour les penseurs de cette époque-là, “De plus en plus, la patrie est la ‘terre des hommes libres’ donc heureux, d’où évolution également liée à l’expansion de l’idée de ‘bonheur’” (SURATTEAU, 1983, p. 366).

3.3.3 La théorie diderotienne du genre sérieux

Dialogue fictif entre Dorval et Moi, interlocuteur assimilé au philosophe langrois²⁹⁷, les *Entretiens sur Le Fils Naturel* paraissent en 1757 avec *Le Fils naturel* à titre de réflexion théorique sur le genre sérieux. Ayant été invité par Dorval à assister en cachette à la (première) représentation privée de la pièce que celui-ci aurait composée à la demande de son père pour “conserver la mémoire d’un événement qui nous touche”²⁹⁸, Moi se rencontre après coup avec l’auteur-protagoniste du *Fils naturel* pour s’entretenir de la conception dramatique de ce dernier. L’écrit dialogique qui fait suite au premier drame de Diderot serait donc la relation, de mémoire, par Moi de ses trois “entretiens” — étalés sur des jours consécutifs — avec Dorval.

En faisant jouer fictivement sa pièce dans un salon privé, Diderot suggère, dès le texte narratif qui encadre celle-ci²⁹⁹, un déplacement du lieu de représentation dramatique qui lui permette désormais de proposer un nouveau pacte mimétique, une nouvelle manière de concevoir l’articulation entre le monde objectif et l’art. Dans les *Entretiens*, Dorval déclare en effet à son interlocuteur que “ce n’est pas là [dans le théâtre], c’est dans le salon qu’il faut juger mon ouvrage...” (*Entretiens*, p. 77). Il entend par là remettre en cause les conventions scéniques sclérosées du théâtre de son époque au profit d’une représentation dramatique plus *naturelle* :

“DORVAL. — Est-il possible qu’on ne sentira point que l’effet du malheur est de rapprocher les hommes, et qu’il est ridicule, surtout dans les moments de tumulte, lorsque les passions sont portées à l’excès, et que l’action est la plus agitée, de se tenir en rond, séparés, à une certaine distance les uns des autres, et dans un ordre symétrique ?” (*Entretiens*, pp. 79-80)

C’est toujours dans ce sens que Dorval, à propos du long dialogue entre lui et Constance à la scène 3 de l’acte IV, reproche à Moi son entêtement à faire des conventions

²⁹⁷ Dans le récit introductif du *Fils naturel*, l’interlocuteur de Dorval dans *Les Entretiens* parle ainsi de son premier contact avec l’histoire de ce dernier : “Le sixième volume de l’*Encyclopédie* venait de paraître ; et j’étais allé chercher à la campagne du repos et de la santé, lorsqu’un événement, non moins intéressant par les circonstances que par les personnes, devint l’étonnement et l’entretien du canton” (*Le Fils Naturel*, p. 41). Et Dorval lui dit à la fin des *Entretiens* : “Oui... retournez à Paris... Publiez le septième volume de l’*Encyclopédie*...” (*Les Entretiens*, p. 154).

²⁹⁸ *Le Fils naturel*, p. 43.

²⁹⁹ Dans ce petit texte fictif, Moi raconte les circonstances dans lesquelles il connaît Dorval et se rend chez lui pour assister à la première représentation domestique du *Fils naturel*.

scéniques traditionnelles la pierre de touche de la conception dramatique illustrée par *Le Fils naturel* :

“DORVAL. — Ah ! vous voilà remonté sur la scène. Il y a longtemps que cela ne vous était arrivé. Vous nous voyez, Constance et moi, sur le bord d’une planche, bien droits, nous regardant de profil, et récitant alternativement la demande et la réponse. Mais est-ce ainsi que cela se passait dans le salon ? Nous étions tantôt assis, tantôt droits ; nous marchions quelquefois. Souvent nous étions arrêtés, et nullement pressés de voir la fin d’un entretien qui nous intéressait tous deux également.” (*Entretiens*, p. 110)

Il paraît licite de parler ici d’un souci de réalisme de la part de Diderot. Si le déplacement — fictif, bien sûr — du lieu de représentation à un salon privé prépare la réception du nouveau genre dramatique selon une perspective plus réaliste, il reste à définir l’objet que le drame doit représenter pour approcher au plus près du réel : “Il me semble qu’il y a bien de l’avantage à rendre les hommes tels qu’ils sont. Ce qu’ils devraient être est une chose trop systématique et trop vague pour servir de base à un art d’imitation” (*Entretiens*, p.141). Mais Diderot, conscient évidemment des limites mimétiques de l’art, ne saurait prétendre que le drame transpose la réalité même sur scène. En fait, le réel diderotien coïncide, sur le plan artistique, avec le naturel. C’est dans la nature, source d’une logique assimilable par le “spectateur sensé”, qu’il faut chercher la relation intrinsèque du principal attribut de l’art, le beau, avec la réalité: “Il n’y a de beautés durables, que celles qui sont fondées sur des rapports avec les êtres de la nature” (*Entretiens*, p. 142). Dans sa lutte contre les artifices de l’art dramatique, Diderot non seulement soumet le beau aux lois de la nature, mais l’associe encore à un autre principe étroitement rattaché à la réalité, comme le montre cette analogie de Dorval : “Les beautés ont, dans les arts, le même fondement que les vérités dans la philosophie. Qu’est-ce que la vérité ? La conformité de nos jugements avec les êtres. Qu’est-ce que la beauté d’imitation ? La conformité de l’image avec la chose” (*Entretiens*, p. 142).

La solidarité du beau et du vrai en ces termes est essentielle pour la compréhension du projet dramatique diderotien dans la mesure où elle permet de mobiliser les expériences et le discernement du spectateur (“La conformité de nos jugements”) pour déterminer le degré de vraisemblance d’une pièce. Dès lors, il incombe au public de “juger” de “la conformité de l’image” créée par le dramaturge “avec la chose”, le réel représenté. Sous ce prisme, une pièce sera d’autant plus vraie qu’elle produira une parfaite communion de vues entre les deux pôles (le créateur et le récepteur) du phénomène artistique. Mais il ne s’agit pas de s’accommoder

aux règles immanentes de l'art, ce sont les sentiments communs à tous les êtres humains, que la pièce doit présenter sur scène, qui feront naître la confluence en question³⁰⁰. En rapprochant la réaction de Clytemnestre devant l'imminence du sacrifice de sa fille Iphigénie³⁰¹ de celle d'une paysanne auprès du cadavre de son mari assassiné, Dorval mesure le potentiel tragique de ces deux personnages à l'aune de leur humanité :

“Croyez-vous qu'une femme d'un autre rang [que celui de paysanne] aurait été plus pathétique ? Non. La même situation lui eût inspiré le même discours. Son âme eût été celle du moment ; et ce qu'il faut que l'artiste trouve, c'est ce que tout le monde dirait en pareil cas ; ce que personne n'entendra, sans le reconnaître aussitôt en soi.” (*Entretiens*, p. 88)

En faisant abstraction du statut social du héros tragique pour le ramener à l'humain, Diderot élimine du même coup les différences morales des personnages dramatiques entre eux et celles entre ces mêmes personnages et le spectateur. Un tel nivellement ouvre la possibilité au public bourgeois de se voir représenté sur scène dans sa dignité (ou, plus précisément, sa vérité) par opposition à la manière ridicule dont le dépeignent les comédies gaies. Pour l'auteur dramatique, il ne suffit pas évidemment de peindre “les hommes tels qu'ils sont”. L'intérêt dramatique demande que la vérité humaine réside notamment dans les situations extrêmes vécues par les personnages. Le “tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité”³⁰² qu'offre la souffrance de la reine d'Argos n'est suffisamment vrai que dans la mesure où il “frappe”, “renverse” ce spectateur moralement homogène. La paysanne, elle, gagne en vérité en fonction de l'intensité de la douleur qu'elle exprime : “Les grands intérêts, les grandes passions. Voilà la source des grands discours, des discours vrais. Presque tous les hommes parlent bien en mourant” (*Entretiens*, p. 88).

Pour Diderot, cependant, la vérité dramatique liée aux “grandes passions” dépasse l'aspect linguistique — voire paralinguistique — de la pièce de théâtre. À la différence des auteurs classiques³⁰³, le philosophe des Lumières ne néglige pas l'aspect visuel de la représentation théâtrale. C'est, d'ailleurs, la réunion de ces deux aspects qui touche Dorval

³⁰⁰ “Comme l'a précisé Alain Ménil, une des innovations dramaturgiques de Diderot, c'est qu'à la différence du *pathos* de la tragédie classique où l'émotion était liée à une situation (une faute, un malheur), le pathétique que préconise le philosophe est d'ordre fusionnel : l'émotion naît d'une ‘adhésion participative’ à un personnage malheureux, en lequel le spectateur se reconnaît” (MALKIN, 2003, p. 111).

³⁰¹ Voir *Iphigénie*, tragédie de Racine.

³⁰² “La véritable dignité, celle qui me frappe, qui me renverse, c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité” (*Entretiens*, p. 81).

³⁰³ Selon Szondi, le principe formel de la tragédie classique “consiste no caráter exclusivamente lingüístico da representação da realidade — a realidade só existe na *tragédia clássica* na medida em que se tornou linguagem (SZONDI, 2004, p. 106).

lorsqu'il entre chez la veuve paysanne qu'il compare à Clytemnestre au moment même où elle pleure son mari mort : "J'y vis un tableau, et j'y entendis un discours que je n'ai point oubliés" (*Entretiens*, p. 88). Le *tableau* est décrit en ces termes par Dorval : "Le mort était étendu sur un lit. Ses jambes nues pendaient hors du lit. Sa femme échevelée était à terre. Elle tenait les pieds de son mari" (*Entretiens*, p. 88). Une telle description rappelle évidemment une peinture pathétique de Greuze. Toutefois Dorval ne se limite pas à donner une image statique de la souffrance de la paysanne. Si celle-ci prononce un discours *vrai* devant le cadavre de son mari, elle le fait "en fondant en larmes et avec une action qui en arrachait à tout le monde" (*Entretiens*, p. 88). Voilà du Greuze en mouvement comme en rêvait Diderot !

L'expressivité des gestes est vouée à renforcer la vérité générale ("en arrachait à tout le monde") de la scène pathétique. Le recours à la pantomime³⁰⁴ paraît s'imposer dans un art inter-sémiotique³⁰⁵ ayant pour but d'émouvoir le public par la représentation des passions humaines : "Quel effet cet art [la pantomime], joint au discours, ne produirait-il pas ? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint ? À tout moment, le geste ne répond-il pas au discours ?" (*Entretiens*, p. 89). Il arrive qu'un public habitué aux conventions du théâtre classique risque d'être choqué par la vue de certaines actions sur les planches. Ce comportement hypothétique de Clytemnestre, que Dorval considère comme *naturel*, attenterait aux bienséances tant parce qu'il expose l'emportement de la mère d'Iphigénie aux yeux des spectateurs que parce que ce comportement, lui-même, ne sied aucunement à une femme de son rang :

"Quoi donc, pourrait-il y avoir rien de trop véhément dans l'action d'une mère dont on immole la fille ? Qu'elle coure sur la scène comme une femme furieuse ou troublée ; qu'elle remplisse de cris son palais ; que le désordre ait passé jusque dans ses vêtements, ces choses conviennent à son désespoir." (*Entretiens*, p. 80)

Ce que propose Diderot par là est, en réalité, l'adoption d'une sensibilité esthétique et morale au théâtre selon laquelle nature et bienséances classiques n'aillent plus de pair. Il faut désormais que l'auteur dramatique ose présenter "sur la scène des situations naturelles qu'une décence ennemie du génie et des grands effets a proscrites" (*Entretiens*, p. 105).

³⁰⁴ Mais aussi des manifestations orales nullement ou vaguement verbales : "Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents" (*Entretiens*, 90).

³⁰⁵ Terme inconnu, bien sûr, au XVIII^e siècle.

Le tableau cinétique³⁰⁶ des passions humaines exprimerait la vérité de la nature beaucoup mieux que toute convention classique. Mais, sachant qu'il ne peut aller trop loin dans son projet de renouvellement du théâtre, Diderot tient à conserver le gros des acquis aristotéliens — notamment ceux qui concernent la vraisemblance de l'action dramatique : “Les lois des trois unités sont difficiles à observer ; mais elles sont sensées” (*Entretiens*, p. 72). En plus, le dramaturge qui entend montrer sur scène les passions humaines à leur paroxysme ne peut s'abstenir d'ordonner les événements de la réalité dans une intrigue dont les parties sont solidaires selon le vraisemblable : “L'art d'intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse. La raison doit être d'autant plus forte, que les événements sont plus singuliers” (*Entretiens*, p. 72).

Diderot, toujours dans le sillage d'Aristote, soumet la vraisemblance des actions au principe de la *nécessité*, il propose cependant que le jugement du “spectateur sensé” sur la *nécessité* des liens entre les événements dramatiques prenne pour base “l'expérience journalière”³⁰⁷ :

“Je suis moins disposé à croire deux événements que le hasard a rendus successifs ou simultanés, qu'un grand nombre qui, rapprochés de l'expérience journalière, la règle invariable des vraisemblances dramatiques, me paraîtraient s'attirer les uns les autres par des liaisons nécessaires.” (*Entretiens*, p. 72)

La vraisemblance, telle que la conçoit Diderot, ouvre encore une fois³⁰⁸ dans l'art dramatique, maintenant sur le plan de l'action, une brèche par où s'insinue la bourgeoisie. En faisant de “l'expérience journalière” la condition du vraisemblable, ce philosophe met l'œuvre dramatique en contact avec une réalité immédiate qui commence à être transformée par l'action des bourgeois. De ce point vue, les relations politiques et sociales autour desquelles s'organisaient les intrigues du théâtre classique perdent graduellement leur importance

³⁰⁶ “Il faut que l'action théâtrale soit bien imparfaite encore, puisqu'on ne voit sur la scène presque aucune situation dont on pût faire une composition supportable en peinture. Quoi donc ! la vérité y est-elle moins essentielle que sur la toile ? Serait-ce une règle, qu'il faut s'éloigner de la chose à mesure que l'art en est plus voisin, et mettre moins de vraisemblance dans une scène vivante, où les hommes mêmes agissent, que dans une scène colorée, où l'on ne voit, pour ainsi dire, que leurs ombres ?” (*Entretiens*, p. 80). Le terme de cinétique n'est évidemment pas utilisé par Diderot.

³⁰⁷ Les théoriciens classiques français définissent la vraisemblance en subordonnant la “réalité objective” à une réalité discursive élaborée par des “doctes” ou “savants” : “Le vrai et le faux [pour les classiques] sont des catégories qui désignent la relation d'un discours à la réalité objective ; le vraisemblable et l'invraisemblable expriment le rapport d'un discours à un autre discours : l'“opinion commune”” (GARNIER, 1976, p. 50).

³⁰⁸ Voir ce que nous avons dit plus haut à propos de l'humain comme critère définitoire de la vraisemblance des personnages dramatiques.

dramatique, car, selon Szondi (2004, pp. 112-113), la prévoyance et le sentimentalisme bourgeois se substituent dans le drame à l'imprévisibilité de la vie de cour. Le contraste entre les mondes sociaux courtois et bourgeois trouve son expression esthétique dans la distinction entre *coup de théâtre* et *tableau*. Voici comment Moi définit, dans les *Entretiens*, ces deux composantes de l'intrigue dramatique : "Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau" (*Entretiens*, p. 79).

C'est en ces termes que Peter Szondi rattache l'instabilité politique de la vie de cour à la faveur dont jouit le coup de théâtre dans la tragédie classique :

"É na corte que os *coups de théâtre* encontram o seu lugar, eles espelham o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está à caça de poder, favor e sorte, *homo homini lupus*. A reviravolta repentina só se torna *coup de théâtre* para um público que a conhece apenas no teatro : justamente o burguês. Sua vida é primariamente a vida em família." (SZONDI, 2004, p. 113)

Selon cette même logique, le tableau, en tant que réalité esthétique, exprimerait des aspects fondamentaux de la vie sociale de la bourgeoisie ascendante :

"Pour sa part, le tableau chargé d'émotion mais dénué d'action que l'on trouve dans le drame bourgeois met en scène un intérieur où prospère une famille vivant dans la vertu et le bonheur. Ce bonheur est fondé sur l'harmonie qui règne entre tous et sur la volonté de régler la vie de manière prévoyante et rationnelle. En réponse aux pressions extérieures qui menacent sa stabilité, la famille bourgeoise tient lieu de refuge privilégié." (MALKIN, 2003, p. 110)

Quoi qu'il en soit, du point de vue strictement dramatique, Diderot ressent l'invraisemblance des liaisons arbitraires que les coups de théâtre³⁰⁹ établissent entre les événements. Pour le "spectateur sensé" diderotien, la vérité du drame se trouve dans l'application d'une raison empirique caractéristique du nouvel état de choses qui entraîne la décadence des genres classiques au XVIIIe siècle : "le relativisme historique, la référence à l'expérience, l'idéologie sensualiste ont donné un autre sens aux mots de 'raison', de 'vérité' et de 'vraisemblance'" (FRANTZ, 1998, p. 4). Le sensualisme relativiste des Lumières est

³⁰⁹ "J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières, que, pour une de ces combinaisons d'événements qui soit heureuse et naturelle, il y en a mille qui doivent déplaire à un homme de goût" (*Entretiens*, p. 78).

voué ainsi à prendre le pas sur la doctrine classique, dont le principe d’“intelligibilité”³¹⁰ exige l’abstraction de données de la réalité.

Dans ce contexte, où “le visible quitte le versant de l’intelligible et passe du côté du sensible” (FRANTZ, 1998, p. 4), le rapprochement de la peinture et du théâtre gagne une nouvelle perspective non seulement sous l’aspect du réalisme de l’expression quasi picturale des passions humaines sur scène, mais aussi sous celui de l’enchaînement des événements dramatiques et de la vraisemblance de l’action³¹¹. Le tableau, afin de provoquer des réactions naturelles, s’appuie sur l’expérience du spectateur dans la réalité prévisible et stable du bourgeois (par opposition au hasard encapsulé dans le coup de théâtre). Bien que leur fonctionnement soient encore peu connues du public, les lois qui régissent la succession des tableaux dans une pièce de théâtre se conforment à la nature : “L’art dramatique ne prépare les événements que pour les enchaîner ; et il ne les enchaîne dans ses productions, que parce qu’ils le sont dans la nature. L’art imite jusqu’à la manière subtile avec laquelle la nature nous dérobe la liaison de ses effets” (*Entretiens*, p. 114).

Prenons l’exemple de *La Malédiction paternelle*, diptyque³¹² de Greuze. D’abord, dans *Le Fils ingrat*, nous contemplons le drame familial du personnage éponyme, fils aîné qui préfère s’enrôler contre l’avis de son père plutôt que de porter secours à sa nombreuse famille. La scène domestique de l’indignation d’un père maudissant son fils dénaturé devant sa femme et ses autres enfants se dénoue dans le second tableau, *Le Mauvais Fils puni* : le soldat, revenant auprès de sa famille, trouve son père sur son lit de mort. Le pathétisme de la scène du fils contrit dans la demeure paternelle plongée dans le deuil ne fait qu’augmenter lorsque les deux volets du diptyque sont considérés dans son ensemble. Il est aisé d’y percevoir, en plus de la succession temporelle entre les deux scènes domestiques, un lien de causalité d’ordre éminemment moral. N’ayant pas écouté la voix de la pitié filiale dans un monde où il est *naturel* d’observer ses devoirs envers sa famille, où la pratique de la vertu protège

³¹⁰ “Sa cohérence [de la doctrine classique] reposait sur un rapport à la vérité et à la vraisemblance conçu selon un cartésianisme implicite et sur une conception de la nature humaine identifiée à une essence éternellement identique à elle-même. C’est cela même que rendent lisible les règles tant commentées, qui semblent avoir résumé à jamais son fonctionnement dramaturgique. Les règles n’ont de sens qu’à arracher au sensible (toujours divers, particulier, individuel) un lieu, un temps, une action pour les promouvoir à l’intelligible, à découper, pour les détacher, un lieu et un temps visibles, mais de cette visibilité essentielle à l’esprit, qui en fait la scène de l’évidence” (FRANTZ, 1998, p. 3).

³¹¹ “Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu’il y aurait dans l’action de moments favorables au peintre” (*Entretiens*, p. 80).

³¹² Œuvre qui comporte deux parties.

l'individu contre les dangers de la société et rend la vie prévisible, le personnage de Greuze reçoit sa *punition*. Mais le public ne se réjouit pas que le mauvais fils soit châtié par le destin (comme si la mort de son père était un coup de théâtre préparé par des forces supérieures aux desseins impénétrables), il est, au contraire, complètement affligé par la scène de l'infortune filiale. Si le public bourgeois compatit à la souffrance du mauvais fils et de sa famille, c'est qu'il s'y reconnaît grâce à la superposition d'éléments visibles dans ce tableau qui lui rappellent sa propre réalité matérielle³¹³ et sentimentale.

Dépeindre de manière vraie les drames familiaux qui se passent à l'intérieur du foyer bourgeois demande pourtant, dans un XVIIIe siècle très inventif, l'adoption d'un genre plus proche de l'expérience sensible de la bourgeoisie : "Ce genre établi, il n'y aura point de condition dans la société, point d'actions importantes dans la vie, qu'on ne puisse rapporter à quelque partie du système dramatique" (*Entretiens*, pp. 119-120). En donnant l'exemple de *L'Hécyre* (165 av. J.-C.), comédie de Térence (185 av. J.-C. - 159 av. J.-C.) dont l'action ne serait, à son avis, ni comique ni tragique, Dorval parle de l'intérêt propre au genre qu'il met en avant :

"Cependant il y a de l'intérêt ; et il y en aura, sans ridicule qui fasse rire, sans danger qui fasse frémir, dans toute composition dramatique où le sujet sera important, où le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par les embarras. Or, il me semble que ces actions étant les plus communes de la vie, le genre qui les aura pour objet doit être le plus utile et le plus étendu. J'appellerai ce genre *le genre sérieux*." (*Entretiens*, p. 119)

Le genre sérieux occuperait donc, dans le système dramatique, la place intermédiaire entre la tragédie et la comédie. En plus du fait qu'il serait ancré dans la vie réelle, le nouveau genre dramatique produirait ses propres effets moraux³¹⁴. Au lieu de faire rire ou trembler, les drames ayant pour objet la vie de la bourgeoisie doivent émouvoir le spectateur afin de lui inspirer l'amour de la vertu et le mépris du vice³¹⁵.

Pour mieux représenter la vertu bourgeoise, le genre sérieux doit remplacer les "caractères", fondement de la construction des personnages dans le théâtre classique, par les

³¹³ Le père meurt sans l'appui financier de son fils aîné, qui aurait pu préserver, par son travail, l'unité de la famille.

³¹⁴ "On distingue dans tout objet moral, un milieu et deux extrêmes. Il semble donc que, toute action dramatique étant un objet moral, il devrait y avoir un genre moyen et deux genres extrêmes. Nous avons ceux-ci ; c'est la comédie et la tragédie : mais l'homme n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie. Il y a donc un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique" (*Entretiens*, pp. 118-119).

³¹⁵ "Ainsi, dire qu'il ne faut les émouvoir que jusqu'à un certain point, c'est prétendre qu'il ne faut pas qu'ils sortent d'un spectacle, trop épris de la vertu, trop éloignés du vice" (*Entretiens*, p. 134).

“conditions”, concept esthétique plus productif³¹⁶ et proche des relations sociales et familiales des bourgeois au XVIIIe siècle : “C’est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l’ouvrage” (*Entretiens*, p. 135). Il ne suffit pourtant pas que la scène soit progressivement occupée par des juges, marchands, financiers, pères, mères, sœurs ou fils. Il faut que, dans une perspective *sérieuse*, les actions de ces personnages bourgeois soient motivées par les devoirs propres à leur condition et que les obstacles dramatiques soient liés à l’accomplissement de ces mêmes devoirs.

Nous devons rappeler, finalement, que Diderot ne conçoit pas le genre sérieux comme un nouveau carcan créatif, car ce nouveau genre, contrairement à la tragédie et à la comédie, n’aspire pas à la pureté : “Toutes les nuances du comique sont comprises entre ce genre même et le genre sérieux ; et toutes celles du tragique entre le genre sérieux et la tragédie” (*Entretiens*, 120). Catégorie hybride pouvant tendre tant au comique qu’au tragique, le genre sérieux — ou drame bourgeois — rend au théâtre la capacité à se renouveler dans toute son étendue en assimilant les relations matérielles et culturelles du XVIIIe siècle :

“Là où la postérité comme les contemporains n’a retenu qu’un genre et qu’une manière — le genre sérieux, le drame bourgeois —, Diderot tient manifestement à souligner l’ouverture d’un espace créatif et dynamique, capable, puisqu’il réunit comédie et tragédie, de se substituer aux genres exsangues du théâtre en place.” (GOLDZINK, 2000, p. 38)

3.3.4 Dorval, le négociant

À partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, “le théâtre se donne pour tâche de former de bons citoyens utiles à l’État, tels le Dorval de Diderot, le Vanderk de Sedaine, les ‘deux amis’ du drame de Beaumarchais” (TRUCHET, 1972, p. XLI). Mais, si le négociant de Sedaine aussi bien que le négociant et le financier de Beaumarchais ont un statut professionnel assez clair dans leurs pièces respectives, Dorval ne décline jamais la nature spécifique de ses affaires. Du reste, son séjour prolongé chez Clairville empêcherait son assiduité au comptoir, obligation des négociants, de même que ses voyages commerciaux. De toute façon, même si Diderot n’a pas voulu être explicite quant à l’état de son protagoniste, il reste évident dans la pièce que celui-ci a de l’expérience dans le commerce et dispose d’une

³¹⁶ Il y aurait un nombre limité de caractères, alors que les conditions sont aussi nombreuses que les relations de l’individu dans la société ou dans la famille.

grande fortune. En même temps, Dorval paraît s’inscrire, par sa conduite et ses relations, dans le modèle du bourgeois actif et utile qui culmine dans le négoce. En effet, Diderot, préoccupé de conférer dans ses pièces de la dignité à la classe montante, fait du protagoniste du *Fils naturel* la personnification des caractéristiques positives de la bourgeoisie négociante :

“Les héros des drames de Diderot, qui doivent prendre la place des figures aristocratiques de la tragédie classique, sont des négociants. Le terme a des connotations prestigieuses : l’aisance acquise par un labeur personnel, une culture nourrie d’expérience, la confiance de tout un réseau de correspondants, la familiarité, au moins intellectuelle, avec les grandes routes terrestres et maritimes du globe, la remise en jeu permanente de la situation acquise et de la vie même (car la faillite entraîne souvent le suicide.” (MAUZI et MENANT apud DIDIER, 2003, p. 189)

Il revient à nous donc de repérer dans la pièce étudiée les indices de l’adhésion de Dorval à l’idéologie du négoce. D’entrée de jeu, le frère de Rosalie exprime sa propension à la mobilité : Dorval - “Je ne peux m’éviter... il faut sortir d’ici... Sortir d’ici ! Et j’y suis enchaîné ! J’aime...” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 1). Dans la scène suivante, il charge son valet Charles de préparer son départ : “Des chevaux, ma chaise, te dis-je”. N’est-il pas l’image de homme sans attaches habitué à se mettre en marche ? Lorsque Constance lui demande s’il compte revenir, Dorval se place lui-même sous le signe de l’errance : “Je ne sais... Ai-je jamais su ce que je deviendrais ?” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 4).

Ayant repris son sang-froid après avoir laissé percer toute son inquiétude dans le monologue de la première scène, le protagoniste de ce drame diderotien se montre beaucoup plus méthodique devant Constance en donnant un prétexte pour quitter la maison de son ami : “Je reçois des lettres à l’instant. Une affaire pressée m’appelle à Paris ; elle y demande ma présence : je prends le thé. Charles, du thé. J’embrasse Clairville ; je vous rends grâce à tous les deux des bontés que vous avez eues pour moi. Je me jette dans ma chaise ; et je pars” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 4). Cet enchaînement ordonné d’actions rapides rationalise le départ de Dorval suivant la logique du négoce. La promptitude dans la gestion des affaires exige du négociant le recours constant aux moyens de communication et de transport. Le fait que Dorval, avant de retourner à Paris, son lieu de résidence et de travail, remercie solennellement Constance et Clairville pour leur hospitalité suggère que son séjour à Saint-Germain-en-Laye n’aurait été qu’un simple moment de répit dans sa vie affairée.

L’une des actions énumérées par Dorval constitue pourtant un indice apparemment sans équivoque de son appartenance au monde du négoce. Il s’agit de la consommation de thé,

produit typiquement colonial dont l'habitude — contrairement à celle du café — n'est pas enracinée dans la France du XVIII^e siècle. Ce goût particulier d'un Dorval aux principes esthétiques marqués par le réalisme n'échappe pas à Moi dans *Les Entretiens*. L'explication de l'adhésion à cette coutume peu vraisemblable, semble-t-il, que donne Dorval à son interlocuteur rend encore plus évidents ses rapports avec l'activité négociante : “Je vous entends ; cela [le thé] n'est pas de ce pays. J'en conviens ; mais j'ai voyagé longtemps en Hollande ; j'ai beaucoup vécu avec des étrangers ; j'ai pris d'eux cet usage ; et c'est moi que j'ai peint” (*Entretiens*, p. 77). Sachant que des pays protestants comme la Hollande ou l'Angleterre — célèbre pour la consommation du thé — font partie de la cartographie du commerce colonial, il n'y a rien de forcé à inférer de cette explication la nature des déplacements vers l'étranger d'un homme aussi habile et expérimenté que le protagoniste diderotien.

Ce sont le sens de l'urgence et la conscience de la nécessité des actions préventives qui transparaissent dans les raisons alléguées par Dorval pour persuader Clairville de l'urgence de son départ : “Des lettres de Paris... des affaires qui pressent... un banquier qui chancelle...” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 6). Au moment de lever les obstacles financiers au mariage de son ami avec Rosalie, Dorval incarne le bourgeois qui apparaît dans le nouvel ordre social comme le seul détenteur des moyens économiques et pratiques pour assurer le bonheur : “faire répandre, par les papiers publics, que le vaisseau qui portait sa fortune [celle de Lysimond] était assuré ?... lui envoyer par un inconnu la valeur de ce qu'elle a perdu ?... Pourquoi non ? Le moyen est naturel ; il me plaît ; il ne faut qu'un peu de célérité” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 9). La forme souple de propriété³¹⁷ propres aux négociants, caractérisée par la convertibilité des marchandises ou immeubles en titres négociables (effets³¹⁸), lui permet de prendre des décisions financières de manière plus agile : “À Paris, chez mon banquier”³¹⁹, dit Dorval à Charles en lui donnant un billet contenant des instructions pour restituer la fortune de Rosalie.

³¹⁷ Voir GUIBERT-SLEDZIEWSKI, 1975, pp. 262-263.

³¹⁸ Voici ce que dit Lysimond en examinant les titres que la compagnie d'assurance aurait transmis à Rosalie : “Dorval, tu peux seul éclaircir ce mystère ; ces effets t'appartenaient” (*Le Fils naturel*, acte V, scène 5).

³¹⁹ *Le Fils naturel*, acte III, scène 10.

C'est justement cette particularité qui permet à un négociant comme M. Vanderk³²⁰ d'adopter un ton triomphal en faisant l'éloge de son état à son fils : "Quel état, mon Fils, que celui d'un homme, qui d'un trait de plume se fait obéir d'un bout de l'univers à l'autre ! Son nom, son seing n'a pas besoin, comme la monnaie des Souverains, que la valeur du métal serve de caution à l'empreinte ; sa personne a tout fait ; il a signé, cela suffit" (*Le Philosophe sans le savoir*, acte II, scène 4). Dorval est certes encore loin de l'attitude orgueilleuse du protagoniste de Sedaine, mais il n'en est pas moins doué de la capacité des négociants à se passer de la tangibilité du métal par la seule apposition de sa signature au bas d'un papier. La fortune qu'il prétend restituer à Rosalie sous la forme de titres financiers était elle-même, selon Clairville, au moins partiellement, de nature immobilière — avant d'être transformée en or, probablement, afin d'être transportée : "Songez, Dorval, que rien n'a pu l'arrêter [Lysimond] ; qu'il a vendu ses habitations, qu'il s'est embarqué avec toute sa fortune, à l'âge de quatre-vingts ans, je crois, sur des mers couvertes de vaisseaux ennemis" (*Le Fils naturel*, acte II, scène 4).

Par opposition à la forme de propriété aristocratique, celle des négociants doit s'adapter aux besoins du commerce dans un espace colonial se déployant "d'un bout de l'univers à l'autre"³²¹ et exigeant de longs déplacements "sur des mers couvertes de vaisseaux ennemis"³²². Dans un contexte d'incertitudes et de risques, la confiance constitue le patrimoine³²³ intangible du négociant, d'où la nécessité d'une conduite morale irréprochable dont il fait toute sa dignité. Quand le fils de M. Vanderk lui demande ce que le négociant aurait de "respectable" "en lui-même", la réponse du père porte sur les qualités morales de sa profession, qui seraient les mêmes que celles de l'aristocratie : "De respectable ! ce qui légitime dans un gentilhomme les droits de la naissance, ce qui fait la base de ses titres ; la droiture, l'honneur, la probité" (*Le Philosophe sans le savoir*, acte II, scène 4). La différence

³²⁰ Dans *Le Philosophe sans le savoir* (1765), M. Vanderk, personnage de Sedaine déjà mentionné ci-dessus, est initialement un gentilhomme qui, après avoir tué un officier lors d'un duel, s'embarque pour échapper à la peine de mort. Ayant aidé à défendre contre des pirates le navire où il prenait sa fuite, le jeune homme de seize ans se lie d'amitié avec le propriétaire du bâtiment. Ce négociant, du nom de Vanderk, lui prie en mourant de s'occuper sous son nom de ses activités commerciales. Plusieurs années plus tard, déjà rentré en France, le riche négociant découvre que, le jour même où il marie sa fille à un "président", son fils, officier dans la marine, prétend se battre avec un officier de cavalerie pour l'honneur des négociants. Il arrive que M. Vanderk fils, dans la chaleur du duel, fait un geste d'amitié (il tire vers le haut même après avoir été visé) qui met fin à la dispute et finit par rapprocher les deux jeunes officiers pour la réjouissance de leurs pères.

³²¹ Expression de M. Vanderk dans *Le Philosophe sans le savoir* (acte II, scène 4).

³²² Expression de Clairville dans *Le Fils naturel* (acte II, scène 4).

³²³ Dans le sens de biens familiaux susceptibles de passer de père en fils.

entre le gentilhomme et le négociant consiste, pourtant, dans le fait que le premier acquiert sa dignité par la naissance, alors que le second tire la sienne de l'utilité de son travail. Cette comparaison, bien qu'avantageuse pour la bourgeoisie ou pour la noblesse négociante selon les nouvelles valeurs sociales des Lumières, démontre que, sur le plan idéologique, les efforts de la haute bourgeoisie capitaliste du milieu du XVIIIe siècle vont plutôt dans le sens d'égaliser la noblesse en dignité morale³²⁴.

Pour ce qui est du *Fils naturel*, le rapport intime entre propriété et morale apparaît clairement dans cette réplique de Lysimond : “Je vous laisse une grande fortune, jouissez-en comme je l'ai acquise : ma richesse ne coûta jamais rien à ma probité. Mes enfants, vous la pourrez posséder sans remords...” (*Le Fils naturel*, acte V, scène 5). Remarquons qu'il enjoint à ses enfants de suivre les impératifs de la morale en *jouissant* de leur héritage. Si la probité de Lysimond dans les affaires doit se transmettre à sa descendance avec ses biens, nous induisons de là que la dignité du négociant, de même que celle de l'aristocrate, est elle aussi héréditaire en quelque sorte. Diderot n'est pas explicite sur les activités de Lysimond aux îles : trafic négrier, plantation de produits tropicaux ou commerce maritime ? Il est cependant dit dans la pièce qu'il y a fait sa fortune par son effort personnel : “Ses [de la mère de Dorval] parents irrités et puissants avaient forcé mon père de passer aux îles. Il y apprit la mort de ma mère, au moment où il pouvait se flatter de devenir son époux. Privé de cet espoir, il s'y fixa” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). Nous apprenons de même que le père de Dorval “a fait plusieurs voyages en France”³²⁵ et qu'il demande le secours d'un ancien correspondant anglais lors de sa captivité en Grande-Bretagne³²⁶. Somme toute, le père de Dorval semble parfaitement intégré au système de relations et de production de richesse des grands négociants. En tout cas, il est au moins aussi soucieux que ces derniers de sa dignité bourgeoise acquise par le travail.

La campagne idéologique déclenchée par la haute bourgeoisie pour se mettre sur un pied d'égalité avec la noblesse du point de vue du prestige social, se heurte pourtant à la résistance de l'aristocratie :

³²⁴ Compte tenu de l'absence de pulsions révolutionnaires et du désir d'assimilation au sommet de l'échelle social de Ancien Régime de la part de la haute bourgeoisie commerçante, Guibert-Sledziwski (1975, p. 261) préfère parler d'une “rivalité complice” entre les négociants et les fëodaux de cette époque-là.

³²⁵ *Le Fils naturel*, acte IV, scène 3.

³²⁶ *Le Fils naturel*, acte III, scène 3.

“Au même moment les penseurs aristocratiques rêvaient de ramener la noblesse à ses vertus originelles. Certes chez la plupart d'entre eux se repèrent les signes d'un rejet de l'élite administrative et négociante dont les caractères sont jugés bien inférieurs aux vertus chevaleresques et militaires.” (CARON, 1984, p. 408)

Plutôt que de faire la guerre à leurs opposants nobles, ceux qui servent de figure de proue à la bourgeoisie se contentent pour l'instant de légitimer leur ascension sociale³²⁷. La lutte contre les préjugés paraît le champ de bataille le plus approprié à un siècle dominé par l'esprit des Lumières. Clairville, un gentilhomme, présente le discours nobiliaire en matière de mobilité sociale en cherchant à s'enquérir des motifs du comportement réticent de Dorval devant l'idée d'un mariage avec Constance : “Auriez-vous craint que ma sœur, instruite des circonstances de votre naissance...” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 3). La prompt réponse de Dorval ne laisse planer aucun doute sur la position bourgeoise dans le conflit d'ordres : “Clairville, vous m'offensez. Je porte une âme trop haute pour concevoir de pareilles craintes. Si Constance était capable de ce préjugé, j'ose le dire, elle ne serait pas digne de moi” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 3). Fier de son statut social et conscient de ses mérites, le fils naturel de Lysimond tient la victoire des Lumières sur les préjugés pour un fait accompli et remet en cause la propre dignité de la noblesse incapable de s'acclimater au progrès social et intellectuel de la France urbaine du temps de Louis XV.

En réalité, *Le Fils naturel* donne un exemple catégorique de la manière dont l'idéologie négociante attaque les fondements matériels du préjugé. Lysimond ne fait pas de différence entre son fils naturel et sa fille légitime au moment de partager ses biens : “Vous verrez, mes enfants, que je n'ai consulté que ma tendresse, et que je vous aimais tous deux également. La perte que j'ai faite est peu de chose ; vous la supporterez en commun” (*Le Fils naturel*, acte V, scène 5). Même si les seuls sentiments d'affection semblent présider désormais à la succession bourgeoise, la richesse des négociants constitue toujours la garantie de leur dignité — voire de son accession à la noblesse — , de telle sorte que l'héritage est le moyen matériel de transmission de leur respectabilité et de leurs qualités morales à leur descendance. C'est pour cette raison que Dorval s'interroge sur l'utilité de sa fortune au cas où il n'aurait pas d'enfants à qui la léguer : “Si je n'épouse point Rosalie, qu'ai-je besoin de fortune ?” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 9). Dans un monde négociant légitimé par les idées

³²⁷ “Et finalement, cette bourgeoisie avide de droits et de titres au sein de l'Ancien Régime ne souhaite que contribuer au réaménagement de ce dernier, et lui éviter la ruine que ses inconséquences et son anachronisme lui vaudront tôt ou tard s'il ne s'amende pas” (GUIBERT-SLEDZIEWSKI, 1975, p. 266).

des Lumières, il paraît y avoir une liaison intrinsèque entre propriété, morale et prestige social.

Ayant acquis leur succès matériel par une approche rationnelle et pratique de la réalité économique, les bourgeois, voulant se doter des moyens idéologiques de leur ascension sociale, reconnaissent volontiers la primauté de la raison sur la tradition. Dans *Le Philosophe sans le savoir*, M. Vanderk rappelle à son fils, à propos du mépris de la société envers le négoce, qu'un "tel préjugé n'est rien aux yeux de la raison"³²⁸. De son côté, Diderot choisit une situation extrême pour proposer une rationalisation des relations familiales qui permette de dépasser les préjugés nobiliaires comme principe social. Le fils naturel n'est-il pas justement l'homme sans la légitimité des liens héréditaires qui forment la base de l'honneur aristocratique de l'Ancien Régime ?

"la situation juridique des enfants nés hors mariage pendant l'Ancien Régime [...] n'est autre que celle d'une exclusion totale : les « bâtards » — terme alourdi d'une forte charge péjorative — sont étrangers à la famille, étrangers à toute famille, à celle de leur mère comme à celle de leur père par le sang. Aucun lien de droit ne les rattache à une parentèle quelconque. Ce qui, sur le plan patrimonial, se traduit par l'absence de vocation successorale. Le bâtard n'est jamais héritier et ses propres biens, lorsqu'il meurt, ne peuvent être dévolus qu'au fisc, primitivement au seigneur haut justicier, bénéficiaire du 'droit de bâtardise'." (BART, 1995, p. 188)

En ce sens, ne représente-t-il pas parfaitement le bourgeois *sans aveu* qui s'élève de sa condition inférieure par ses propres efforts ? En tant qu'antithèse de l'aristocrate du point de vue de la légitimité des liens familiaux et sociaux, Dorval incarne la possibilité d'une ascension sociale par la vertu et la richesse au détriment des critères nobiliaires. En partageant sa fortune entre ses deux enfants, Lysimond ne fait que renforcer la dimension morale de la propriété bourgeoise, car, par cet acte, il légitime son fils naturel³²⁹, ce qui laisse supposer que le nouveau système de succession de la famille bourgeoise se fonde non seulement sur l'affection et la nature, mais également sur la transmission du mérite avec l'argent — considéré ici comme produit d'une pratique vertueuse sur le monde réel.

Les nouveaux liens que la famille bourgeoise tisse entre les individus impliquent la remise en cause des préjugés sociaux et les injustices des mauvaises lois. Quand Dorval, "obsédé de fantômes", se montre inquiet de l'avenir de ses enfants hypothétiques dans une

³²⁸ *Le Philosophe sans le savoir*, acte II, scène 4.

³²⁹ Dorval était déjà riche.

société où sévissent les préjugés³³⁰, Constance fait de la propagande philosophique : “Mais les temps de barbarie sont passés ; le siècle s’est éclairé ; la raison s’est épurée ; ses préceptes remplissent les ouvrages de la nation : ceux où l’on inspire aux hommes la bienveillance générale sont presque les seuls qui soient lus” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 4). C’est à ce titre aussi que Voltaire présente un cas extrême de fusion des ordres dans *Nanine*, dont le personnage éponyme, jeune orpheline pauvre et roturière, peut, grâce à sa vertu sans égale, épouser un riche seigneur éclairé. En même temps, tout comme Constance, le négociant de Sedaine croit que les préjugés appartiennent à un temps où la raison ne dictait pas les coutumes. Son fils étant obligé de se battre en duel pour défendre son honneur, M. Vanderk se déchaîne contre la cruauté de cette pratique de l’aristocratie : “Fouler aux pieds la raison, la nature et les lois. Préjugé funeste ! abus cruel du point d'honneur, tu ne pouvais avoir pris naissance que dans les temps les plus barbares” (*Le Philosophe sans le savoir*, acte III, scène 8).

Ne pouvant “subsister qu'au milieu d'une nation vaine et pleine d'elle même, qu'au milieu d'un peuple dont chaque particulier compte sa personne pour tout, et sa patrie et sa famille pour rien” (*Le Philosophe sans le savoir*, acte III, scène 8), le duel témoignerait d’une logique contraire au principe bourgeois de l’utilité sociale. Il s’agit d’ailleurs d’une réalité que, selon M. Vanderk, la rigueur même de la justice ne saurait changer : “Et vous, lois sages, vous avez désiré mettre un frein à l'honneur ; vous avez ennobli l'échafaud ; votre sévérité a servi à froisser le cœur d'un honnête homme entre l'infamie et le supplice” (*Le Philosophe sans le savoir*, acte III, scène 8). Seule l’adaptation des mentalités aux transformations sociales en cours dans la France du milieu du XVIIIe siècle pourrait mettre fin à l’action nuisible de traditions féodales qui sont en franche opposition avec les idées des Lumières. Dans *Le Fils naturel*, Clairville est le type du gentilhomme qui est prêt à renoncer à ses prérogatives nobiliaires pour suivre la voix de la nature, l’amour dans le cas présent : “L’état le plus misérable à mes yeux est de vivre sans Rosalie : j’y ai pensé ; et mon parti est pris. S’il est permis de supporter impatiemment l’indigence, c’est aux amants, aux pères de famille, à tous les hommes bienfaisants ; et il est toujours des voies pour en sortir” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 5).

³³⁰ “Des enfants ! ... quand je pense que nous sommes jetés, tout en naissant, dans un chaos de préjugés, d’extravagances, de vices et de misères, l’idée m’en fait frémir” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 4).

Clairville s'aventure hors des sentiers battus des carrières nobiliaires³³¹ en se proposant de commercer pour acquérir une fortune qui lui permette d'épouser Rosalie³³². Détenteur d'une "âme fière", d'un "caractère inflexible", il ne saurait se montrer obséquieux afin d'être poussé par la "faveur"³³³ des puissants. En phase avec les nouveaux temps, ce gentilhomme amoureux cherche un "état" qui valorise l'effort personnel et le véritable mérite au lieu des relations de clientélisme qui caractérisent le milieu social de la noblesse : "Il est d'autres états qui mènent rapidement à la richesse ; mais le commerce est presque le seul où les grandes fortunes soient proportionnées au travail, à l'industrie, aux dangers qui les rendent honnêtes" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 5). Dorval, lui, non seulement inspire à son ami la foi négociante, mais il se voit aussi chargé de l'initier au commerce. Après avoir pris la résolution de s'y consacrer, Clairville déclare effectivement à Dorval : "il ne me manque que des lumières et des expédients ; et j'espère les trouver en vous" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 5).

C'est là que le travail d'éducation des philosophes contre les abus et les préjugés de leur temps rencontre l'idéologie du négoce. De la confluence de la pensée des Lumières avec la pratique bourgeoise naît la représentation du négociant-philosophe dont Dorval et M. Vanderk, le philosophe sans le savoir, sont les meilleurs exemples au théâtre. Mais ces deux personnages ne proposent pas le renversement du système social de l'Ancien Régime. Ils s'accommodent pour le moment du respect de leur droit de s'enrichir et de la reconnaissance de l'utilité sociale de leur travail. En réalité, il y a déjà de quoi vexer un parti aristocratique qui prise l'honneur et l'oisiveté et professe un catholicisme hostile à l'enrichissement personnel. Pour ne pas rompre l'équilibre du jeu de forces sociales et politiques qui assure la prospérité de leurs affaires, les négociants français du milieu du XVIIIe siècle adoptent une position conciliante à l'égard de la stratification sociale. Le protagoniste de Sedaine juge important de restaurer par le commerce la richesse et la gloire de sa famille noble au bénéfice de son fils. Dorval, même s'il approuve le raisonnement de Clairville à propos de l'honnêteté du commerce ("Vous pensez juste ; je vois que l'amour est sans préjugé"³³⁴), conseille à son

³³¹ Il préfère faire fortune loin de la politique de cour, l'armée ou les offices, carrières traditionnelles de la noblesse : "Celle [la fortune] qu'on fait par l'intrigue est prompte, mais vile ; par les armes, glorieuse, mais lente ; par les talents, toujours difficile et médiocre" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 5).

³³² Ne s'agit-il pas en quelque sorte d'une reproduction de la situation de Lysimond, qui s'est enrichi dans l'espoir d'épouser la mère de Dorval ?

³³³ Ce qui expliquerait son peu de fortune.

³³⁴ *Le Fils naturel*, acte IV, scène 5.

ami de conserver sa position sociale : “mais ne songez qu’à fléchir Rosalie, et vous n’aurez point à changer d’état” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 5).

Après tout, le mariage entre Clairville et Rosalie dépeint la fusion des ordres vers la fin de l’Ancien Régime. Tout en substituant l’amour aux motivations financières comme mobile de l’alliance des familles bourgeoises et nobles, Diderot ne renonce pas à faire de l’argent un enjeu majeur des mariages entre personnes d’ordres différents : “j’ai perdu le cœur de Rosalie. Hélas ! c’est le seul bien que je regrette. Je n’ose soupçonner que la médiocrité de ma fortune soit la raison secrète de son inconstance ; mais si cela est, à quelle distance n’est-elle pas de moi, à présent qu’elle est réduite elle-même à une fortune assez bornée !” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 8). Quoi qu’il en soit, s’unir à la riche Rosalie permettrait à Clairville de redorer son blason. Dès lors que le père de sa fiancée est censé avoir perdu sa fortune, il reconnaît l’impossibilité de l’épouser dans une telle situation : “Il est presque évident qu’en l’acceptant, j’achèverais de la ruiner” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 8). En effet, la fusion des ordres est une réalité socioéconomique manifeste dans la France de cette époque-là, seulement elle apparaît maintenant au théâtre, dans une perspective conciliante, comme motivée par l’amour et comme rebelle au préjugé nobiliaire qui taxe de *mésalliance* les unions entre familles bourgeoises et nobles.

Pour le bourgeois soucieux du succès de ses affaires, le maintien de la paix sociale est, du moins pour l’instant, aussi important que l’acquisition de prestige. Malgré les différences idéologiques, l’union des ordres sert l’intérêt mutuel des négociants enrichis et des aristocrates à court d’argent. Écartée du pouvoir politique, la bourgeoisie maritime ne saurait cependant se permettre de chercher à renverser les règles sociales d’un système monarchique qui la favorise en protégeant, par exemple, le monopole colonial des négociants français. Il faut jouer le jeu de l’Ancien Régime. Il n’est donc pas fortuit que M. Vanderk tienne en haute estime ceux qui assurent la liberté de commercer en veillant à la stabilité de l’État : “Je ne connais que deux états au dessus du commerçant, (en supposant encore qu’il y ait quelque différence entre ceux qui font le mieux qu’ils peuvent dans le rang où le Ciel les a placés.) Je ne connais que deux états, le Magistrat qui fait parler les Lois et le Guerrier qui défend la Patrie” (*Le Philosophe sans le savoir*, acte II, scène 4).

Ce qui vient troubler le plus souvent les affaires des négociants, ce sont les forces politiques qu’ils ne maîtrisent pas. Les guerres, conséquence des frictions entre des États

belliqueux par nature, entraînent des ruptures politiques, sociales et économiques que, d'après M. Vanderk, les négociants — ces “hommes de l'univers” — sont destinés à palier :

“Quelques particuliers audacieux font armer les Rois, la guerre s'allume, tout s'embrase, l'Europe est divisée ; mais ce négociant anglais, hollandais, russe ou chinois, n'en est pas moins l'ami de mon cœur ; nous sommes sur la superficie de la terre autant de fils de soie qui lient ensemble les nations et les ramènent à la paix par la nécessité du commerce : voilà, mon fils, ce que c'est qu'un honnête Négociant.” (*Le Philosophe sans le savoir*, acte II, scène 4).

En se plaçant au dessus des dissensions entre les nations³³⁵, les négociants formeraient une confrérie supranationale par leurs liens commerciaux. Ainsi Dorval, outre son goût pour le thé acquis par la fréquentation des étrangers, semble partager l'anglophilie des milieux éclairés français. Dans ses *Entretiens*, Diderot reproduit un dialogue entre André et Dorval dans lequel celui-ci demande au domestique de son père de lui révéler ce que l'“on” dit à propos de son admiration pour les Anglais : “Que vous avez été fou de ces gens-là. [...] Que vous regardiez leur pays comme l'asile de la liberté, la patrie de la vertu, de l'invention, de l'originalité” (*Entretiens sur le Fils naturel*, p. 96). Dans *Le Fils naturel*, même lors de la guerre de Sept Ans, au milieu des affrontements maritimes entre la France et l'Angleterre, les solidarités entre négociants restent intactes. Lysimond, nous l'avons déjà remarqué, doit sa liberté à une connaissance anglaise : André révèle que la permission qu'il avait reçue de rejoindre son maître, “c'était le premier des bons offices d'un ancien correspondant qu'il [Lysimond] avait informé de notre malheur” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7). Toujours selon le témoignage d'André, ce correspondant providentiel, qui va personnellement les délivrer³³⁶, aurait eu honte, lui-même, de la manière dont les prisonniers français étaient traités par sa patrie : “On eût dit que cette honnête famille rougissait en secret de la cruauté et de l'injustice de la nation” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7).

Cette famille bourgeoise voit dans la cruauté et la perfidie de certains Anglais une rupture des valeurs négociantes qui avaient pourtant fondé la bonne réputation de leur patrie. Dorval formule ainsi la raison pour laquelle le bienfaiteur de son père désapprouverait le procédé de son pays envers les prisonniers de guerre : “Rien n'humilie donc autant que

³³⁵ Voici ce qu'en pense M. Vanderk : “Ce n'est pas un peuple, ce n'est pas une seule nation qu'il [le négociant] sert; il les sert toutes, et en est servi” (*Le Philosophe sans le savoir*, acte II, scène 4).

³³⁶ Au moment où Lysimond croit sa situation désespérée, le correspondant anglais intervient. Selon André : “Il [Lysimond] soupirait, et j'en allais apprendre davantage, lorsque nous entendîmes notre cachot s'ouvrir. On nous appela ; c'était cet ancien correspondant qui nous avait réunis, et qui venait nous délivrer” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7).

l'injustice !” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7). Les mots de *cruauté*, de *barbarie*, de *tyrannie* ou d'*injustice* apparaissent, d'ailleurs, assez souvent dans le théâtre de l'époque pour dénoncer les abus de la société ou de l'État contre l'individu³³⁷. En se posant en champion des libertés individuelles, le bourgeois entre fatalement en désaccord avec un pouvoir politique qui cherche à s'affirmer par la violence et la trahison. André évoque la méthode déloyale utilisée par les Anglais pour surprendre l'embarcation française : “nous sommes approchés par des vaisseaux qui nous crient, *la paix, la paix*, abordés à la faveur de ces cris perfides, et faits prisonniers” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7). Clairville³³⁸, puis Dorval³³⁹, imputent à la nation tout entière les crimes de l'État. L'attitude civilisée du correspondant anglais montre cependant qu'il y a bien des discordances idéologiques au sein de cette nation. Si l'idéal bourgeois veut que la patrie reflète les valeurs des familles³⁴⁰, il faut encore vaincre les forces sociales et politiques qui la font ignorer les principes du négoce.

L'opposition idéologique entre la bourgeoisie anglaise — représentée par le correspondant — et le pouvoir de l'État paraît bien établie dans *Le Fils naturel*. Mais, du point de vue social, il convient de rappeler la disparité des mentalités entre la bourgeoisie et les classes populaires. À ce sujet, citons ces mots d'André :

“On me couvrit de lambeaux déchirés, et l'on me conduisit, avec quelques-uns de mes malheureux compagnons, dans la ville, à travers des rues pleines d'une populace effrénée, qui nous accablait d'imprécations et d'injures, tandis qu'un monde tout à fait différent, que le tumulte avait attiré aux fenêtres, faisait pleuvoir sur nous l'argent et les secours.” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7)

Il n'est pas difficile de voir que la force civilisatrice qui émane des foyers bourgeois contraste avec la violence des classes populaires abruties. “Quel mélange incroyable d'humanité, de bienfaisance et de barbarie !”³⁴¹, s'exclame Dorval en écoutant le récit pathétique d'André. La bourgeoisie ascendante n'ignore pas son rôle dans l'organisation et le contrôle de l'ensemble de la société. Il faut insuffler au peuple, classe dangereuse, les principes d'humanité et d'utilité qui rendent possible son assujettissement au modèle social conçu par les bourgeois. Ceux-ci, pour mieux apprivoiser le peuple, projettent alors de

³³⁷ Voir ci-dessus, à titre d'exemple, le cas de D'Arviane dans *Mélanide*.

³³⁸ “Voilà donc ces peuples dont on nous vante la sagesse, qu'on nous propose sans cesse pour modèles !” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7)

³³⁹ “Combien l'esprit de cette nation généreuse a changé !” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7). Remarquons pourtant l'anglophilie déçue de Dorval dans cette réplique.

³⁴⁰ Cellule bourgeoise.

³⁴¹ *Le Fils naturel*, acte III, scène 7.

l'éduquer. C'est pour cela que les milieux philosophiques créent l'image du bourgeois bienfaisant. En effet, la bienfaisance, "mot qui envahit la littérature des Lumières", occupe, du fait de son utilité sociale, une place centrale dans la pensée bourgeoise : "Forme laïcisée de la 'charité' chrétienne, elle est une idée-force dans la mesure où elle est le fruit d'une prise de conscience de la misère et de la nécessité d'œuvrer efficacement contre elle" (DIDIER, 2003, p. 189). Il revient à la bourgeoisie de réparer les erreurs politiques de l'État.

Dans *Le Fils naturel*, le correspondant anglais de Lysimond détient le pouvoir de faire sortir André de sa situation inférieure : "Il y avait trois jours que j'étais confondu dans cet amas de morts et de mourants, tous Français, tous victimes de la trahison, lorsque j'en fus tiré" (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7). C'est grâce aussi à l'intervention de ce correspondant que Lysimond sort du cachot obscur où il se trouvait assimilé à la masse indistincte des captifs. Il arrive que l'élévation mentionnée d'André et de son maître ne rend seulement pas compte de leur passage de la condition de prisonniers à celle d'hommes libres : ces deux personnages passent également par un processus d'individualisation. Le projet social bourgeois passe très évidemment par l'ascension de l'individu comme entité indépendante des liens nobiliaires. Selon la logique bourgeoise, la valeur sociale de l'individu n'est plus déterminée par sa naissance : l'utilité sociale devient le seul critère pour l'acquisition de prestige dans une société vouée à assurer à ses membres la liberté de chercher le bonheur personnel par le travail. Le monde du négoce qui donne le ton dans *Le Fils naturel* ouvre une brèche dans un système politique et social qui restreint les libertés individuelles et engendre des hostilités entre les nations. L'action bienfaisante de la bourgeoisie sur la société restant encore extrêmement limitée, les moyens d'ascension à l'individualité semble réservés à ceux qui appartiennent au monde négociant. Devant l'impossibilité d'agir efficacement pour sauver ses compatriotes, Lysimond ne peut qu'ordonner que son domestique reproduise la logique irrémédiable de la charité catholique qui, au lieu de progrès social, procure du soulagement aux victimes des aléas politiques et sociaux :

"Et nos compatriotes que nous avons laissés dans la misère d'où la bonté du ciel nous a tirés, tu n'y penses donc plus ? Tiens, mon enfant ; va leur dire adieu. J'y cours. Hélas ! de tant de misérables, il n'en restait qu'un petit nombre, si exténués, si proches de leur fin, que la plupart n'avaient pas la force de tendre la main pour recevoir." (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7)

Le protagoniste de Diderot est donc le type de l'individu qui, dans une société intrinsèquement marquée par les préjugés, réussit à s'élever de la condition obscure de fils

naturel par son propre mérite. En se servant de ses habilités et de sa vertu de négociant, Dorval crée un endroit protégé contre l'arbitraire du monde extérieur. Philosophe en puissance (ou *sans le savoir*), il use de sa vocation pédagogique pour instruire son ami noble selon la doctrine bourgeoise. Constance évoque effectivement le rôle qu'elle-même et Dorval jouent dans l'éducation de Rosalie et de Clairville : "Je vous dirai plus : loin de vous, je marchais déjà sur vos traces ; et cette jeune Rosalie, que vous voyez ici, était l'objet de tous mes soins, comme Clairville avait été l'objet des vôtres" (*Le Fils naturel*, acte I, scène 4). En réalité, Dorval et sa future femme représentent en quelque sorte le modèle de l'autorité parentale bienveillante³⁴² qui libère l'individu des contraintes familiales et lui inspire des sentiments vertueux. Puisque la patrie bourgeoise est une extension morale de la famille, Dorval, comme le rappelle Constance, se doit d'assumer aussi les responsabilités sociales qui découlent de sa distinction individuelle :

"Vous avez reçu les talents les plus rares ; et vous en devez compte à la société. Que cette foule d'êtres inutiles qui s'y meuvent sans objet et l'embarrassent sans la servir s'en éloignent s'ils veulent. Mais vous, j'ose le dire, vous ne le pouvez sans crime. C'est à une femme qui vous aime à vous arrêter parmi les hommes ; c'est à Constance à conserver à la vertu opprimée un appui ; au vice arrogant, un fléau ; un frère à tous les gens de bien ; à tant de malheureux, un père qu'ils attendent ; au genre humain, son ami ; à mille projets honnêtes, utiles et grands, cet esprit libre de préjugés et cette âme forte qu'ils exigent et que vous avez..." (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3)

Si Dorval semble voué à répandre l'idéal de liberté des Lumières, il n'en est pas moins un homme d'action. Il ne faut pas perdre de vue que le principe de l'utilité bourgeoise réside aussi dans la transformation du réel. C'est à son ami de la classe agissante que compte recourir Clairville lorsque Rosalie change d'avis sur leur mariage : "Elle m'enfonce un poignard dans le sein ! et vous, le seul homme qui pût l'arracher peut-être, vous vous éloignez !" (*Le Fils naturel*, acte II, scène 4). Constance croit aussi que le bonheur de son frère dépend de Dorval : "C'est à vous à changer son sort" (*Le Fils naturel*, acte VI, scène 3). Disposant des qualités morales et des moyens matériels pour transformer la société, le bourgeois n'a qu'à se décider à agir pour accomplir l'idéal social des Lumières : "Mais Clairville n'a point de fortune ; Rosalie n'en a plus... il faut écarter ces obstacles. Je le puis ; je le veux" (*Le Fils naturel*, acte III, scène 9). En joignant l'acte à la parole, Dorval démontre que la philosophie bourgeoise se prête bien à la poursuite active du bonheur, fin ultime du bourgeois fictif.

³⁴² Dans le théâtre bourgeois du XVIIIe siècle, "les thèmes du bon père et de la bonne mère se révèlent inépuisables" (TRUCHET, 1972, p. XLI).

Maintenant, il nous reste à préciser de quelle manière l'érection du bourgeois utile et vertueux en héros dramatique engendre et organise les thèmes propres au nouveau genre créé par Diderot.

3.3.5 Dorval, le bourgeois vertueux et bienfaisant

Dorval est un personnage profondément marqué par sa condition de fils naturel. Vers la fin de la pièce, Rosalie rappelle à Constance la situation sociale nébuleuse de son demi-frère : “Un étranger !... un inconnu !... un homme qui n’a paru qu’un moment parmi nous !... dont on n’a jamais nommé les parents !... dont la vertu peut être feinte !... Madame, pardonnez... j’oubliais... vous le connaissez bien, sans doute ?...” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 2). Il s’agit pourtant là d’un trait partagé par quelques personnages des drames attendrissants du deuxième quart du XVIIIe siècle. Dans *Le Glorieux* de Destouches, la domestique Lisette ignore son origine. Vivant à l’écart de la société, Mélanide, dans la pièce éponyme de La Chaussée, garde un secret sur son passé — et sur celui de son neveu. Quant à la jeune protagoniste de *Nanine*, c’est une orpheline accueillie par une famille noble.

Dorval manifeste dans un dialogue avec Constance tout le mépris qu’il éprouve pour les relations sociales : “Je hais le commerce des hommes ; et je sens que c’est loin de ceux mêmes qui me sont chers que le repos m’attend...” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). Même Clairville attire l’attention de celui-ci sur son caractère introverti : “Mon ami, vous n’avez jamais eu d’ouverture avec moi... Dorval ne connaît point ces doux épanchements... son âme renfermée...” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 3). La manière fataliste³⁴³ dont le protagoniste de Diderot envisage les liens affectifs qu’il a établis depuis sa naissance jusqu’au moment présent peut expliquer pourquoi il est d’un naturel taciturne et mélancolique. Traînant sa malédiction personnelle partout où il va, Dorval devient, lui-même, un risque pour ses proches : “Mais le malheur me suit et se répand sur tout ce qui m’approche. Le ciel qui veut que je vive dans les ennuis, veut-il aussi que j’y plonge les autres ? On était heureux ici, quand j’y vins” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). Puisque, pour Dorval, c’est le mauvais sort inné à sa personne qui cause le désordre à la base du conflit dramatique du *Fils naturel*, il importe de savoir ce qui détermine chez lui une telle vision du monde.

³⁴³ Dorval répond à Constance qui lui demande de ne pas fuir : “Il le fallait ; il le faut encore ; un sort cruel me poursuit” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 2).

Un autre point commun aux personnages du drame attendrissant est la présence d'un événement traumatique dans leur passé familial — ce moment de rupture avec la société les condamnant à une existence obscure. Dans *Le Glorieux*, Lycandre, entraîné dans un duel malgré lui, part en exil, perd ses biens, voit mourir sa femme et s'oblige à reléguer au couvent sa fille nouveau-née. À la suite d'un mariage qui contrarie ses parents et ceux de son époux, Mélanide, contrainte à la séparation, engendre un fils naturel et se retire de la vie sociale. Dans son enfance, Nanine est confiée à des parents pauvres de son père après que celui-ci, tombé dans la misère et ayant perdu sa femme, a été obligé de s'engager dans l'armée.

La naissance de Dorval intervient aussi dans un moment où se défont abruptement ses liens familiaux : “Une jeune infortunée, trop tendre, trop sensible, me donna la vie, et mourut peu de temps après. Ses parents irrités et puissants avaient forcé mon père de passer aux îles. Il y apprit la mort de ma mère, au moment où il pouvait se flatter de devenir son époux. Privé de cet espoir, il s'y fixa” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène III). Nul doute, d'ailleurs, que le malheur familial du passé est à l'origine du pessimisme de Dorval : “Combien je suis malheureux, et qu'il y a de temps ! Abandonné presque en naissant, entre le désert et la société, quand j'ouvris les yeux afin de reconnaître les liens qui pouvaient m'attacher aux hommes, à peine en trouvai-je des débris” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène III). Si la désagrégation de sa famille se traduit chez Dorval par une incapacité à former des liens avec autrui, c'est qu'il est opprimé depuis sa venue au monde par une société dont les préjugés ont occasionné, en premier lieu, son malheur originel.

Le protagoniste de Diderot n'est pourtant pas le premier personnage dramatique condamné par son statut social incertain à vivre “entre le désert et la société” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). “L'obscurité fut mon premier partage” (*Nanine*, acte III, scène 1), déclare Nanine. De son côté, Mélanide, après sa séparation forcée, se voit “transportée” “dans le fond d'un désert” (*Mélanide*, acte II, scène 3). Cela va sans dire que, en ce qui concerne l'idéologie du drame, l'identité de paria que développent ces personnages naît justement de l'affrontement des valeurs qu'ils représentent avec celles de la société. En ce sens, il vaut la peine de préciser quelles sont les forces sociales hégémoniques qui font marcher les mécanismes d'oppression de l'individu. Lisette est victime de l'orgueil de sa mère, de la rivalité aristocratique et des lois de l'honneur — autant de tendances oppressives qui se matérialisent dans un arrêt condamnant son père à l'échafaud. La sévère autorité de ses

parents, par l'intermédiaire de la justice aussi, sépare Mélanide de son époux et la prive de son héritage. Dans *Nanine*, la protagoniste est affectée par la pauvreté qui force son père à l'abandonner et par le préjugé social³⁴⁴ qui dresse des obstacles à son mariage avec un noble et met son père dans l'impossibilité de monter en grade dans l'armée.

Dorval, lui, est un homme riche et indépendant qui peut se permettre de mépriser les gens ayant des préjugés à son endroit. Bien qu'exilé, son père n'a jamais rompu totalement les liens avec lui : "[...] il n'oublia point l'enfant qu'il avait eu d'une femme chérie [...] Mon père a fait plusieurs voyages en France : je l'ai vu" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène III). Même si peu est dit à propos des circonstances dans lesquelles il a été élevé, Dorval a reçu une bonne éducation. Rien ne laisse présumer, du reste, qu'il a connu des privations matérielles au cours de sa vie. Ce n'est que lorsqu'il se croit sans fortune qu'il évoque la vision défavorable que la société porte sur son illégitimité pour justifier l'impossibilité d'épouser Constance : "ma naissance est abjecte aux yeux des hommes, et ma fortune a disparu" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène III). En fait, cette allégation de Dorval témoigne d'une réalité sociale où naissance et fortune sont devenues pour ainsi dire des conditions matrimoniales interchangeables selon les conventions des élites de l'Ancien Régime. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, D'Arviane, dans *Mélanide*, ne peut aspirer à un mariage avec Rosalie que parce qu'il est un fils naturel sans richesse³⁴⁵. Contrairement aux autres pièces mentionnées, *Le Fils naturel* présente la fusion des ordres comme un fait irréversible, d'où la nécessité de procéder à un ajustement des mentalités.

Doté du prestige social que lui confère sa fortune, Dorval n'en subit pas moins les conséquences de l'oppression de la société, sauf qu'elles sont désormais plutôt d'ordre psychique ou moral. La séparation de ses parents et la mort de sa mère laissent des marques indélébiles dans sa personnalité. Ces adversités non seulement lui ôtent la possibilité d'établir des liens affectifs essentiels avec sa famille, mais le privent aussi de ses origines avant de le jeter dans un milieu social où les préjugés touchent inégalement les individus suivant leur naissance³⁴⁶. La méfiance qu'il ressent envers la société d'ordres vient de l'arbitraire des

³⁴⁴ "J'allai servir, forcé par la misère,
Ne voulant pas, dans mon funeste état,
Qu'elle passât pour la fille d'un soldat,
Lui défendant de me nommer son père" (*Nanine*, acte III, scène 6).

³⁴⁵ *Mélanide*, acte IV, scène 5.

³⁴⁶ "Si Clairville risque la déconsidération qui sanctionne une dérogeance, Dorval subit depuis sa naissance les conséquences de son statut illégitime" (GOLDZINK, 2000, p. 115).

forces oppressives qui y règnent, car ces forces, éminemment conservatrices, pèsent sur tout individu qui s'écarte des normes sociales. Pour s'en persuader, il suffit d'observer les épreuves subies par Lysimond ou Mélanide pour avoir osé mettre l'amour au-dessus de l'autorité parentale. Dans *Nanine* et *Le Glorieux*, il est question d'affirmer le principe d'égalité contre la tradition nobiliaire qui privilégie la distinction sociale par la naissance. Dans le drame bourgeois, les sentiments inspirés par la nature, dont l'égalité, n'ont aucun droit dans la société de l'Ancien Régime que ce genre dépeint comme ennemie de la sensibilité. En tant que fils naturel, Dorval personnifie la marginalité de la nature dans le système de valeurs sociales. Sa mélancolie vient alors de ce qu'il sent qu'il ne pourra jamais s'intégrer complètement à une telle société³⁴⁷.

Si le héros de la comédie attendrissante et du drame bourgeois a du mal à s'adapter à un milieu hostile à sa condition, il porte cependant en lui le germe d'une modification des structures sociales. C'est en défendant la primauté des sentiments naturels sur l'honneur aristocratique qu'il peut contester les injustices pratiquées contre l'individu. Ce potentiel s'exprime par le contraste du statut ou de l'origine sociale d'un personnage avec son mérite naturel. Orpheline d'extraction roturière, Nanine est "trop éclairée" et a "une âme au-dessus de son sort"³⁴⁸. Quant à Lisette, une domestique, elle sent que son "cœur" est supérieur à sa "condition". Le "cœur" et l'"âme" sont le siège d'une qualité commune aux personnages qui défendent les droits de la nature : la sensibilité. Dans *Mélanide*, D'Arviane, se voyant obligé de se livrer à l'amour, marche dans le sillage de ses parents. Sensible au dynamisme du monde matériel, il prône le recours à l'émotion devant l'indifférence d'une société immobilisée par les conventions³⁴⁹.

Le héros du *Fils naturel* est réputé pour sa vertu hors pair : "Dorval, je connus tout l'empire que la vertu avait sur vous" (*Le Fils naturel*, acte I, scène 4), lui déclare en effet Constance. En demandant à Dorval d'intervenir en sa faveur auprès de Rosalie, Clairville révèle à quel point la vertu de son ami impressionne ceux qui l'entoure :

"Vous pouvez tout ; et vous ne me refuserez point. Rosalie vous révère : votre présence la saisit de respect ; c'est elle qui l'a dit. Elle n'osera jamais être injuste, inconstante, ingrate à vos yeux. Tel est l'auguste privilège de la vertu ; elle en impose à tout ce qui l'approche. Dorval,

³⁴⁷ Tout comme D'Arviane, d'ailleurs, fils naturel de Mélanide qui porte la malédiction maternelle.

³⁴⁸ *Nanine*, acte I, scène 6.

³⁴⁹ Voir citation supra (*Mélanide*, acte I, scène 4).

paraissent devant Rosalie ; et bientôt elle redeviendra pour moi ce qu'elle doit être, ce qu'elle était." (*Le Fils naturel*, acte I, scène 6)

Contrairement à la logique nobiliaire de l'honneur familial acquis par la naissance, la vertu de Dorval est un trait individuel — comme le lui assure Constance : “La naissance nous est donnée ; mais nos vertus sont à nous” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). Dans le système bourgeois de valeurs, l'individu serait libre de changer son destin — pourvu, évidemment, qu'il en possède les moyens. Une sensibilité extrême permet au bourgeois dépeint par le drame de se repérer dans un monde en transformation qui requiert de nouvelles facultés individuelles et une nouvelle morale. Dorval reconnaît volontiers l'importance d'être sensible : “Malheur à celui qui n'écoute point la voix de son cœur !...” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 9). Il arrive que le fils de Lysimond a dû éprouver depuis sa naissance tous les chagrins que la société d'ordres peut infliger à l'individu doté d'une grande sensibilité naturelle :

“J'ai reçu du ciel un cœur droit ; c'est le seul avantage qu'il ait voulu m'accorder... Mais ce cœur est flétri, et je suis, comme vous voyez... sombre et mélancolique. J'ai... de la vertu, mais elle est austère ; des mœurs, mais sauvages... une âme tendre, mais aigrie par de longues disgrâces. Je peux encore verser des larmes, mais elles sont rares et cruelles...” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3)

La perte de la sensibilité innée de Dorval, devenu incapable même de s'attendrir, illustre l'effet négatif de la société sur la nature, de même, par exemple, que la sévérité avec laquelle Mélanide — elle-même une femme sensible opprimée par l'autorité parentale dans sa jeunesse — traite son fils D'Arviane. Négociant accompli, le héros diderotien n'a pas à essayer particulièrement les contraintes financières, les préjugés sociaux ou la rigueur des parents qui font obstacle au bonheur des personnages de la comédie attendrissante. Ce sont notamment les séquelles morales des malheurs subis au cours de sa vie à cause de son statut de fils illégitime qui l'empêchent de former des liens affectifs durables avec autrui. En rencontrant Clairville, il peut finalement mettre fin à son errance et nouer une amitié qui lui permette de retrouver sa sensibilité :

“Il y avait trente ans, madame, que j'errais parmi eux, isolé, inconnu, négligé, sans avoir éprouvé la tendresse de personne ni rencontré personne qui recherchât la mienne, lorsque votre frère vint à moi. Mon âme attendait la sienne. Ce fut dans son sein que je versai un torrent de sentiments qui cherchaient depuis si longtemps à s'épancher ; et je n'imaginai pas qu'il pût y avoir dans ma vie un moment plus doux que celui où je me délivrai du long ennui d'exister seul...” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3)

Sa sensibilité retrouvée par l'affection lui prépare pourtant un piège. La passion est un risque auquel sont exposées les âmes sensibles³⁵⁰ : “Suis-je assez malheureux !... J’inspire une passion secrète à la sœur de mon ami... J’en prends une insensée pour sa maîtresse ; elle, pour moi... Que fais-je encore dans une maison que je remplis de désordre ?” (*Le Fils naturel*, acte II, scène 5). Il paraît impossible pour Dorval de se débarrasser de la malédiction familiale : “Encore, si c’étaient là les premiers malheureux que je fais !... Mais non ; je traîne partout l’infortune... (*Le Fils naturel*, acte II, scène 5). Le fils illégitime de Lysimond serait-il condamné sans recours à incarner des forces néfastes de la nature que la société devrait réprimer ? Le penchant irrésistible que lui et sa demi-sœur, la fille légitime de son père, ressentent l’un pour l’autre n’est-il pas l’œuvre du mauvais sort qui est associé à la famille de notre héros et qui est devenu pour celui-ci, depuis sa naissance, une réalité psychique (un fantasme) insurmontable ? L’inceste, en perpétuant la tragédie familiale, ferait des sentiments naturels au nom desquels Lysimond s’unit à la mère de Dorval une source de méprise et d’infamie. Cette réplique de Rosalie adressée à Dorval montre que sa passion obéit bien à la voix de la nature³⁵¹ :

“J’aimais Clairville ; je n’imaginai pas que je pusse en aimer un autre, lorsque je rencontrai l’écueil de ma constance et de notre bonheur... les traits, l’esprit, le regard, le son de la voix ; tout, dans cet objet doux et terrible, semblait répondre à je ne sais quelle image que la nature avait gravée dans mon cœur”. (*Le Fils naturel*, acte II, scène 2)

Si la voix de la nature s’exprime dans une comédie moralisante comme *Le Glorieux* par la sympathie inexplicite que la domestique Lisette ressent pour le fiancé de sa maîtresse, elle devient un élément potentiellement tragique dans la pièce de Diderot³⁵². Cette particularité du *Fils naturel* offre pourtant à Dorval une possibilité de rédemption, car les épreuves du présent lui permettent de régler ses comptes avec son passé familial. Pour ce faire, il doit être à même de soumettre ses sentiments naturels aux normes morales de la bourgeoisie. L’idéal bourgeois sur le plan moral est celui d’une vertu agissante et utile qui s’oppose à l’honneur aristocratique et qui protège l’individu en pleine possession de ses

³⁵⁰ Voir la passion que Rosalie inspire au Marquis dans *Mélanide*.

³⁵¹ Lorsque Rosalie demande à Dorval s’il sait qu’il est l’objet de sa passion, celui-ci lui répond : “Oui, je le sais ; et mon cœur le sent...” (*Le Fils naturel*, acte II, scène 2).

³⁵² L’écart social entre la domestique Lisette et son frère, un comte, fait partie de la réalité dramatique de la comédie attendrissante du deuxième quart du XVIII^e siècle. Mais il ne saurait s’adapter au drame conçu par Diderot, où — comme nous le soutenons — le héros bourgeois se trouve intégré à la société nobiliaire.

libertés économique et sociale (mais pas encore politique) contre le tragique d'une existence déterminée par l'idéologie de la société d'ordres.

Dorval est-il prêt à suivre l'exemple du Marquis qui, dans *Mélanide*, déclare vouloir armer "la vertu qui me reste" contre un "amour si funeste"³⁵³ ? En fait, l'ami de Clairville fait montre d'irrésolution devant la nécessité de dompter sa passion pour sa demi-sœur : "La vertu ?... M'en reste-t-il encore ?" (*Le Fils naturel*, acte I, scène 7). Nous avons l'impression que Dorval résiste à se persuader de sa capacité à incarner le héros, alors que tous les autres personnages le reconnaissent déjà pour tel. Comme le pense Julie Hayes, "Dorval is late in becoming the person that the others have always supposed him to be; the process of his conversion provides the primary action of the play" (HAYES, 1991, p. 31). Avant de pouvoir être utile à ses proches, le héros diderotien doit exécuter un tour de force moral, c'est-à-dire accomplir l'idéal de vertu que son entourage lui impose. Pour y réussir, il lui faut surmonter les effets nuisibles de la réalité psychique qui l'a marqué toute sa vie durant.

Ne plus envisager sa passion pour Rosalie comme l'expression du mauvais sort familial est déjà le premier pas vers une mentalité plus rationnelle, donc plus bourgeoise. Le fatalisme appartient au domaine de la tragédie. En assumant la nature tragique de sa passion, Dorval s'apprête à une fin également tragique. Croyant que les liens qui l'unissaient à ses nouveaux amis se sont rompus ("Charles ! Charles !... On ne vient point... Tout m'abandonne..."³⁵⁴), il se voit en effet comme la victime expiatoire tragique qui rompt ses relations sociales et familiales pour reconnaître la terrible vérité de son origine et se livrer à son destin funeste. Sous ce prisme fataliste, le héros n'a pas le pouvoir d'influer sur son sort : "Tristes mortels, misérables jouets des évènements... soyez bien fiers de votre bonheur, de votre vertu !..." (*Le Fils naturel*, acte II, scène 5). Le recours à une force supérieure pour expliquer l'impuissance de l'individu contraste avec un monde bourgeois où la pratique d'une vertu active aboutit naturellement au bonheur : "Ô toi qui conduis tout, qui m'as conduit ici, te chargeras-tu de te justifier ?... Je ne sais où j'en suis." (*Le Fils naturel*, acte II, scène 5).

Il est vraiment difficile — pour un public habitué aux conventions de la tragédie — de ne pas soumettre à une logique fataliste une réalité fictive comprenant des duels, des meurtres, la mort d'un parent, la démesure (passion, fierté), des séparations et la perte des biens. Ces

³⁵³ *Mélanide*, acte III, scène 6.

³⁵⁴ *Le Fils naturel*, acte II, scène 5.

événements, qui donnent un ton tragique aux comédies attendrissantes du XVIII^e siècle, déterminent effectivement l'intrigue du *Le Fils naturel* :

“L'histoire de Lysimond est typiquement une histoire tragique. La différence sociale écrase les sentiments, détruit une famille fondée sur l'attrait naturel, tue la mère, sépare le fils du père, la sœur du frère, aboutit à mettre au monde un bâtard, un enfant naturel en butte à la discrimination sociale.” (GOLDZINK, 2000, p. 114)

Comme nous l'inférons de la citation de Jean Goldzink ci-dessus, les éléments jugés tragiques jalonnant la vie de Dorval sont désormais susceptibles d'une explication rationnelle, basée sur les relations mêmes de la société d'ordres. De ce point de vue, ce n'est pas seulement l'origine de Dorval qui perd son statut de fatalité digne d'une tragédie : même le danger typiquement tragique de l'inceste qui plane sur lui et Rosalie — et ne se dévoile qu'à l'arrivée de leur père — trouve son fondement maintenant dans les principes aristocratiques qui déterminent le monde matériel³⁵⁵. De ce point de vue, il est possible de ramener l'intrigue du *Fils naturel* à l'opposition entre la nature et la tradition nobiliaire qui structure le réquisitoire des Lumières au théâtre contre l'idéologie conservatrice de la société d'ordres du milieu du XVIII^e siècle. En évitant le recours à une explication fataliste de la réalité, le drame remet entre les mains de l'individu le pouvoir de la changer par l'application des valeurs bourgeoises : “La scène ne renvoie plus à une transcendance (fût-elle baptisée fatalité ou Providence), mais à des rapports humains purement horizontaux. Il n'est plus question de foi et de salut, mais de bienfaisance, d'humanité, de mise en balance du droit positif et du droit naturel” (GOLDZINK, 2000, p. 115).

Ces deux visions du monde, la fataliste et la rationnelle, s'affrontent chez Dorval. D'un côté, il est naturel que, devant l'impossibilité de surmonter les conséquences psychiques d'un malheur passé, l'individu tende à l'envisager comme une fatalité. De l'autre, celui-ci peut choisir de prendre son destin en main, comme lorsque Dorval agit pour sauver la vie de son ami³⁵⁶. Traumaté par les événements tragiques qui entourent sa naissance, le héros diderotien vit dans le passé, d'où le sentiment d'impuissance qui s'empare de lui. Pour se convaincre de sa capacité d'agir sur le monde, il doit reconnaître non seulement que le présent

³⁵⁵ Selon Goldzink, “le destin du héros et la menace d'inceste tiennent aux préjugés qui ont interdit le mariage d'amour du père de Dorval” (GOLDZINK, 2000, p. 113).

³⁵⁶ Dans la réalité présente, la mort même n'est plus qu'un facteur de désagrégation. Celle de la mère de Rosalie, par exemple, permet à Clairville de rester auprès de Rosalie et à Lysimond de retourner en France : “Mon bonheur n'était plus traversé que par la volonté d'une mère inquiète qui redemandait sa fille. Je me préparais à passer dans les climats éloignés où Rosalie a pris naissance : mais sa mère meurt ; et son père, malgré sa vieillesse, prend le parti de revenir parmi nous” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 6).

est déterminé par l'action de forces sociales objectives, mais encore que les adversités de son passé sont dues, elles aussi, à l'opposition de ces mêmes forces. En ce sens, la passion interdite de Dorval pour Rosalie n'est pas tant un obstacle à l'exercice de la vertu de ce héros qu'un moyen de mettre à l'épreuve cette même vertu pour l'affirmer à la fin. Pour que la raison finisse par triompher du fatalisme d'un sentiment extrême entendu comme expression du mauvais sort familial, il faut que la transformation mentale du protagoniste l'amène à embrasser la doctrine de l'utilité et les valeurs bourgeoises.

La passion étant comprise désormais comme le mode violent d'expression dont se sert la nature sensible longtemps réprimée par les normes rigides de la société, il est possible de la vaincre en lui opposant une vertu bourgeoise qui recommande l'observation stricte des devoirs et la pratique de la modération. Ce sont là des principes que Dorval épouse d'ailleurs depuis les premières scènes de la pièce : "Non... l'amour et l'amitié n'imposent point ici les mêmes devoirs ; surtout un amour insensé qu'on ignore et qu'il faut étouffer..." (*Le Fils naturel*, acte I, scène 3). Quand il s'adresse à Rosalie pour chercher à connaître le motif de son comportement réticent envers Clairville, ses mots révèlent que, bien que fruit d'un "penchant" naturel, la passion est un dérèglement qui oppose moralement "raison" et sensibilité ("cœur") : "Rosalie... si par malheur il était arrivé... que votre cœur surpris... fût entraîné par un penchant... dont votre raison vous fit un crime... J'ai connu cet état cruel !... Que je vous plaindrais !" (*Le Fils naturel*, acte II, scène 2).

Mais le drame bourgeois ne fait pas de l'opposition entre les facultés sensible et rationnelle de l'individu le centre de son projet idéologique. En fait, sensibilité et raison doivent se conjuguer pour orienter l'action du bourgeois au théâtre. L'une lui donne accès au monde matériel, l'autre lui permet de mettre à profit ce dernier, de le conquérir (ou domestiquer). Pour préserver l'utilité de son action, le personnage du bourgeois formule un code de conduite : une morale rendant prévisibles les effets du travail humain sur le réel. La passion doit être proscrite de la société bourgeoise idéale, car elle appartient non seulement au domaine du hasard mais à celui de la société qui l'a érigé en norme (duels, naissance, guerres). Dans le fond, c'est la rigueur de la société d'ordres qui transforme la sensibilité en perversion. Puisque la possibilité d'inceste dans *Le Fils naturel* découle directement de la séparation des parents de Dorval par l'autoritarisme de la société, il est correct de prétendre

que ce sont les valeurs sociales qui pervertissent les sentiments fraternels inspirés aux personnages de Diderot par la nature.

Ayant été séparé de son grand amour dans sa jeunesse, le Marquis, dans *Mélanide*, devient rival de son propre fils, quitte à se battre avec lui pour la main de Rosalie. Dans *Le Glorieux*, le souci démesuré de l'honneur fait que le Comte manque à la pitié filiale en hésitant à reconnaître son père tombé en disgrâce devant son futur beau-père. Les sentiments extrêmes étant la manifestation d'une nature corrompue par les contraintes sociales, la comédie sentimentale et le drame bourgeois les soumettent à l'action modératrice de héros fidèles aux valeurs bourgeoises — comme le conseille le *philosophe* Théodon au Marquis dans *Mélanide* : “Le penchant doit finir où commence le crime” (*Mélanide*, acte III, scène 6). Pour le bourgeois, le monde moral se laisse apprivoiser par la raison de la même manière que le monde concret.

Ayant du succès financier sur le plan matériel, Dorval est encore, au début de la pièce, sous le coup d'une passion qui l'empêche d'être totalement vertueux dans sa vie affective. Pour réussir à dompter cette passion, il faut qu'il adopte la même conduite *honnête* par laquelle il s'attaque aux contingences qui menacent ses affaires. Par l'exigence de modération, le bourgeois met en phase les mondes matériel et moral en les soumettant tous deux également au principe de l'utilité. La morale bourgeoise vient ainsi remplacer celle de l'aristocratie, peu adaptée à l'implantation d'une nouvelle réalité matérielle et mentale. Après avoir écouté raconter par André les malheurs de Lysimond en Angleterre, Clairville interroge Dorval sur la possibilité pour l'“honnête homme” d'atteindre le bonheur dans un monde où règne le hasard et l'arbitraire : “Eh bien ! mon ami, ce jour n'est-il pas fatal pour la probité ? et croyez-vous qu'à l'heure que je vous parle, il y ait un seul honnête homme heureux sur la terre ?” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 8). L'hostilité de la société envers l'individu empêcherait le bourgeois vertueux de se frayer un chemin prévisible vers le bonheur. Mais la pièce de Diderot que nous analysons ici se propose justement de montrer l'utilité de l'application de la morale bourgeoise dans la vie publique autant que dans la vie privée. Il importe donc de préciser de quelle manière le protagoniste du *Fils naturel* s'empare du monde aristocratique.

Afin d'éviter les conséquences de sa passion pour Rosalie, Dorval songe à quitter abruptement la maison de Clairville. Son valet lui montre à quel point son intention est

contraire à la raison : “Tenez, mon cher maître, j’ose vous le dire : les conduites bizarres sont rarement sensées...” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 2). Diderot convie alors son héros à considérer sa vie privée aussi comme une réalité sur laquelle il peut agir utilement : Dorval doit apprendre que le bonheur, comme la fortune, s’acquiert par la modération des passions au moyen de la pratique (religieuse) d’une vertu qui exige des “sacrifices”, comme le lui dira plus tard Constance :

“C’est la chose dans l’univers la mieux connue et la plus révérée. Mais, Dorval, on s’y attache plus encore par les sacrifices qu’on lui fait, que par les charmes qu’on lui croit ; et malheur à celui qui ne lui a pas assez sacrifié pour la préférer à tout ; ne vivre, ne respirer que pour elle ; s’enivrer de sa douce vapeur ; et trouver la fin de ses jours dans cette ivresse !” (*Le Fils naturel*, acte V, scène 3)

Dorval a besoin d’une vertu active pour vaincre sa passion et accomplir les devoirs que l’amitié lui impose. Son premier mouvement dans ce sens est de se convaincre que sa décision de s’en aller sans parler à son hôte est “d’une bizarrerie, d’une inconséquence”³⁵⁷. C’est pourtant lorsqu’il apprend que Rosalie aurait perdu sa fortune qu’il doit faire un choix décisif pour rentrer dans le chemin raisonnable de la vertu : “Dorval, cesseras-tu, continueras-tu d’être homme de bien ?...” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 9). En choisissant d’assurer le bonheur de son ami au détriment du sien, Dorval accepte définitivement l’idée d’une vertu agissante : “Vertu ! douce et cruelle idée ! chers et barbares devoirs !... Amitié qui m’enchaîne et me déchire, vous serez obéie ! Ô vertu ! qu’es-tu, si tu n’exiges aucun sacrifice ? Amitié, tu n’es qu’un vain nom, si tu n’imposes aucune loi... Clairville épousera donc Rosalie” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 9). Ce faisant, il peut retrouver dans sa sensibilité libérée des pressions sociales la source même de sa morale bourgeoise : “Non, je n’enlèverai point à mon ami sa maîtresse ; je ne me dégraderai point jusque-là, mon cœur m’en répond” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 9). L’option pour la voie éprouvante de la vertu met l’individu à même de parvenir à la maîtrise morale de son action, à laquelle ses aptitudes naturelles semblent le prédisposer.

Si Dorval est présenté initialement comme la cause du désordre qui s’empare de la maison de Clairville³⁵⁸, il peut maintenant racheter sa faute en assurant, par une action vertueuse, le bonheur de ses proches :

³⁵⁷ *Le Fils naturel*, acte I, scène 3.

³⁵⁸ “La femme vertueuse a perdu sa tranquillité. Elle nourrit dans son cœur une passion qui la tourmente. L’amant est désespéré. Sa maîtresse devient inconstante, et n’en est que plus malheureuse... Quel plus grand mal eût fait un scélérat ?...” (*Le Fils naturel*, acte II, scène 5).

“Hélas ! à bien juger, ce sacrifice si peu commun n’est rien... Clairville me devra son bonheur ! Rosalie me devra son bonheur ! le père de Rosalie me devra son bonheur !... Et Constance ?... elle entendra de moi la vérité ; elle me connaîtra ; elle tremblera pour la femme qui oserait s’attacher à ma destinée... En rendant le calme à tout ce qui m’environne, je trouverai sans doute un repos qui me fuit ?...” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 9)

Il se trouve que le repos escompté par Dorval ne s’obtient pas par la seule restitution de la fortune de Rosalie. Celle-ci le fait effectivement savoir à sa femme de chambre : “Avec des richesses, serais-je moins à plaindre ?... C’est dans une âme innocente et tranquille que le bonheur habite ; et cette âme, Justine, je l’avais” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 1). En même temps, le renoncement unilatéral de Dorval à sa passion réciproque pour Rosalie ne saurait ramener la paix à son milieu social. Obstiné (et habitué) à chercher la tranquillité loin des hommes, cet insociable héros diderotien doit faire face aux traumatismes qui ont marqué son caractère et l’ont stérilisé³⁵⁹ socialement afin d’être réellement efficace en conduisant au bonheur ceux qui l’entourent. Constance lui rappelle en effet que, “pour être tranquille, il faut avoir l’approbation de son cœur, et peut-être celle des hommes. Vous n’obtiendrez point celle-ci, et vous n’emporterez point la première, si vous quittez le poste qui vous est marqué” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). La sociabilité peut éviter que l’individualisme bourgeois ne devienne *stérile*, car se lier à ses semblables, permet à l’individu bourgeois d’élargir le domaine de son action utile et bienfaisante et, par conséquent, d’affirmer son influence sur le réel.

Après avoir assuré les moyens matériels nécessaires au bonheur de Clairville et de Rosalie, Dorval doit vaincre les contraintes de son caractère mélancolique et fataliste pour les rapprocher affectivement. Si le noble ami de Dorval lui avait déjà ouvert une voie vers la sociabilité, c’est justement Constance — personnage au prénom hautement symbolique — qui tâche de lui prouver la nécessité morale de retisser des liens avec le monde : “C’est à une femme qui vous aime à vous arrêter parmi les hommes” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). Constance offre à Dorval une liaison amoureuse sans soubresauts : “Telle est Constance. Si vous la fuyez, du moins elle n’aura point à rougir d’elle. Éloignée de vous, elle se retrouvera dans le sein de la vertu” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 4). Son amour conciliant et vertueux forme en effet un contraste avec la passion destructive et coupable de Rosalie, qui “mourrait” au cas où son amant partirait³⁶⁰. Pour Constance, les sentiments amoureux prennent leur

³⁵⁹ La connotation reproductive est opportune ici comme nous le verrons plus bas.

³⁶⁰ “Vous [Dorval] vous éloignez, et je vais mourir de douleur” (*Le Fils naturel*, acte II, scène 7).

origine ailleurs que dans un désordre des sens : “Je ne doutai jamais que la vertu ne fit naître l’amour, quand le moment en serait venu” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 4). La modération dont elle fait preuve n’est pourtant pas forcément innée, elle s’apprend, selon Constance, par l’exposition individuelle à “l’incertitude des choses de la vie”³⁶¹.

La sœur de Clairville se prévaut de l’expérience que la souffrance lui a donnée pour exhorter Rosalie à être sensée : “Mon enfant, j’ai vécu, j’ai souffert ; je crois avoir acquis le droit de présumer quelque chose de moi” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 2). C’est donc en femme sage et expérimentée que Constance s’adresse à Dorval afin de le réconcilier avec l’humanité. Tout comme lui, elle a été victime de l’autoritarisme de la société d’ordres envers l’individu. Le mariage malheureux de Constance, qui a probablement suivi la logique matrimoniale de la noblesse, l’a aussi dégoûtée des liaisons affectives et sociales : “J’avais éprouvé tous les malheurs des nœuds mal assortis. Libre de ces nœuds, je m’étais promis une indépendance éternelle ; et j’avais fondé mon bonheur sur l’aversion de tout lien, et dans la sécurité d’une vie retirée” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 4). Mais, si l’arrivée de Dorval chez Clairville vient en quelque sorte troubler le repos de la jeune veuve assagie par le malheur, les sentiments amoureux de celle-ci n’ont rien d’extrême. Contrairement à la passion coupable de Rosalie et Dorval, l’amour vertueux de Constance non seulement lui permet de retrouver sa sociabilité, mais aussi de s’élever moralement : “Qu’une femme est heureuse, me disais-je, lorsque le seul moyen qu’elle ait d’attacher celui qu’elle a distingué, c’est d’ajouter de plus en plus à l’estime qu’elle se doit ; c’est de s’élever sans cesse à ses propres yeux !” (*Le Fils naturel*, acte I, scène 4).

Ayant atteint à la liberté individuelle au prix de l’observation des règles arbitraires de la société d’ordres³⁶², Constance est prête maintenant à y renoncer au nom d’une union amoureuse qui, inspirée par son cœur raisonnable³⁶³, l’amène à un bonheur placide par l’exercice consciencieux de la vertu. L’estime se substituant à la passion, le bourgeois peut faire de ses liens avec les autres une protection contre l’imprévisibilité du monde. En présentant les épreuves de la vie comme surmontables au moyen d’une ténacité toute bourgeoise, Constance propose d’abord à Dorval de se départir de son fatalisme : “Le ciel s’obscurcit quelquefois ; et si nous sommes sous le nuage, un instant l’a formé, ce nuage ; un

³⁶¹ *Le Fils naturel*, acte IV, scène 2.

³⁶² Elle a épousé un homme qu’elle n’aimait pas.

³⁶³ Nous utilisons cet oxymoron apparent pour exprimer l’idéal bourgeois d’une sensibilité éduquée par la raison.

instant le dissipera. Mais quoi qu'il en arrive, l'homme sage reste à sa place et y attend la fin de ses peines" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). La seule manière efficace d'apprivoiser le réel afin de se soustraire aux hasards qui caractérisent le monde nobiliaire en train de se désintégrer est de former des liens durables avec les autres. La bourgeoisie ascendante fait ainsi de la famille le noyau de sa nouvelle sociabilité et la source de ses valeurs.

Étendre les effets de sa vertu des négociants à l'ensemble de ses relations affectives constitue le défi primordial de Dorval. La fusion de ces deux aspects de sa vie, le public et le privé, représente pour le protagoniste de Diderot l'occasion de surmonter les expériences traumatiques qui l'empêchent de former une famille. Dans un premier moment, la guérison de son traumatisme passe par la formation progressive de liens avec Clairville et les proches de celui-ci. Le séjour prolongé de Dorval (six mois) chez son ami à Saint-Germain-en-Laye est un moment de répit dans une vie marquée par bien des tribulations depuis son origine. C'est du moins ce qu'il dit à Constance au début de la pièce : "Les malheurs laissent des impressions... Vous savez... madame... je vous jure que depuis longtemps je ne connaissais de douceurs que celles que je goûtais ici" (*Le Fils naturel*, acte I, scène 4). Il arrive que la sensibilité naturelle de Dorval, endormie par la dureté de la société, se ranime au contact de ses nouvelles connaissances et l'expose encore une fois à l'action des forces néfastes de son passé. Au lieu de souffrir que Dorval cède au fatalisme et se réfugie dans la vie publique³⁶⁴, Constance l'invite à voir dans sa sensibilité le principe d'une communion vertueuse avec le monde : "J'en appelle à votre cœur ; interrogez-le ; et il vous dira que l'homme de bien est dans la société, et qu'il n'y a que le méchant qui soit seul" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3).

Vertu et sociabilité vont de pair dans le système moral mis en avant par Constance. Se lier à d'autres individus rend possible à l'*homme de bien* d'appliquer son efficacité bienfaisante à l'amélioration mentale et matérielle de la société. Socialiser la vertu agissante du bourgeois est le vaccin de l'idéologie des Lumières contre un individualisme immodéré qui risque de dégénérer en activité onaniste par l'infertilité de ses efforts. Pour affranchir son héros d'une malédiction le condamnant à la stérilité sociale, Diderot doit lui permettre de connaître maintenant les relations affectives fondamentales qui lui font défaut depuis sa naissance :

"Reste que la fable du *Fils naturel* [...] peut être définie comme un procès de socialisation, comme le passage de l'exclusion familiale à la

³⁶⁴ Voir ses prétextes pour retourner à Paris.

fondation d'une famille. *Le Fils naturel* raconte comment un paria échappe à son destin et se régénère en sacrifiant, sur l'autel de la morale, et sa passion amoureuse (involontairement incestueuse, sur le modèle œdipien) et son inclination au malheur, traduction psychologique de sa malédiction sociale (Oreste, modèle atridien)." (GOLDZINK, 2000, p. 116)

En présentant à Dorval la possibilité d'être heureux pour la première fois de sa vie³⁶⁵, Constance parvient à le désarmer et à le faire s'ouvrir aux autres : "Femme adorable et cruelle, à quoi me réduisez-vous ! Vous m'arrachez le mystère de ma naissance : sachez donc qu'à peine ai-je connu ma mère" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). Par cet aveu longtemps refoulé, Dorval s'apprête à quitter son état de marginalité sociale et à nouer des relations affectives par lesquelles il puisse suppléer à son manque d'affection maternelle. Pour s'inscrire dans la circularité générationnelle et réécrire son histoire familiale, il ne doit qu'écouter la voix de la nature qui l'appelle à la communion :

"Constance, je ne suis point étranger à cette pente si générale et si douce qui entraîne tous les êtres, et qui les porte à éterniser leur espèce. J'ai senti dans mon cœur que l'univers ne serait jamais pour moi qu'une vaste solitude sans une compagne qui partageât mon bonheur et ma peine... Dans mes accès de mélancolie, je l'appelais, cette compagne." (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3)

Cependant, traumatisé par les abus de la société d'ordres, Dorval hésite à reconnaître le pouvoir qu'ont les liens familiaux de conjurer les effets désastreux du hasard sur le sort des êtres humains : "Dorval oserait se charger du bonheur d'une femme !... il serait père !... il aurait des enfants !... Des enfants ! ... quand je pense que nous sommes jetés, tout en naissant, dans un chaos de préjugés, d'extravagances, de vices et de misères, l'idée m'en fait frémir" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). Constance lui montre alors qu'il est possible, par une éducation vertueuse, de préparer l'individu à l'appropriation des forces arbitraires de la société :

"Dorval, vos enfants ne sont point destinés à tomber dans le chaos que vous redoutez. Ils passeront sous vos yeux les premières années de leur vie ; et c'en est assez pour vous répondre de celles qui suivront. Ils apprendront de vous à penser comme vous. Vos passions, vos goûts, vos idées passeront en eux. Ils tiendront de vous ces notions si justes que vous avez de la grandeur et de la bassesse réelles ; du bonheur véritable et de la misère apparente. Il ne dépendra que de vous, qu'ils aient une conscience toute semblable à la vôtre. Ils vous verront agir." (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3)

³⁶⁵ "Vous avez été malheureux ; mais tout a son terme ; et j'ose croire que vous touchez au moment d'une révolution durable et fortunée" (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3).

La vertu bourgeoise, capable de faire agir sur la réalité, ne devient héréditaire que dans la mesure où elle s'apprend — et se pratique — au sein de la famille³⁶⁶. En ce sens, elle s'oppose à l'honneur aristocratique acquis par la naissance. L'idéal bourgeois est de substituer la vertu agissante à un honneur aristocratique ayant perdu le pouvoir de structurer la société et de la conduire vers le progrès social. Pour ce faire, la bourgeoisie mise sur la sensibilité commune à tous les êtres humains pour éveiller les *âmes tendres* à la bienfaisance et les inciter à la construction du bonheur personnel et social. C'est dans cette foi que Constance convie Dorval à éduquer leurs enfants :

“Nous leur représenterons sans cesse que les lois de l'humanité sont immuables ; que rien n'en peut dispenser : et nous verrons germer dans leurs âmes ce sentiment de bienfaisance universelle qui embrasse toute la nature... Vous m'avez dit cent fois qu'une âme tendre n'envisageait point le système général des êtres sensibles sans en désirer fortement le bonheur, sans y participer ; et je ne crains pas qu'une âme cruelle soit jamais formée dans mon sein, et de votre sang.” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3)

Quand Dorval objecte finalement à Constance qu'il ne dispose plus d'une fortune suffisamment considérable pour entretenir une famille³⁶⁷, celle-ci lui répond en mettant les besoins moraux au-dessus des besoins matériels : “Quelque fortune que vous accumuliez, Dorval, si la vertu manque à vos enfants, ils seront toujours pauvres” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). En réalité, les richesses amassées dans la vie publique ne peuvent garantir Dorval des effets négatifs de la formation incomplète de ses liens familiaux (vie privée). La preuve en est l'inutilité de son sacrifice matériel en faveur de Rosalie et de Clairville. Le fils de Lysimond doit alors reconnaître que le bonheur de son ami et de sa sœur dépend de l'affirmation de ses principes moraux. Pour changer une société autoritaire qui condamne les êtres sensibles à l'indigence affective, les bourgeois du drame doivent transformer en action bienfaisante la vertu transmise par leur famille en s'emparant de la sphère publique — comme Constance le recommande à Dorval : “C'est vous-même, ce sont les hommes qui vous ressemblent, que la nation honore et que le gouvernement doit protéger plus que jamais, qui affranchiront vos enfants de cette chaîne terrible dont votre mélancolie vous montre leurs mains innocentes chargées” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3).

³⁶⁶ Selon Constance, “il n'y a point d'exemple qui captive plus fortement que celui de la vertu, pas même l'exemple du vice ?... Ah ! Dorval, combien de moyens de rendre les hommes bons !” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3).

³⁶⁷ “Constance, une famille demande une grande fortune ; et je ne vous cacherai pas que la mienne vient d'être réduite à la moitié”. (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3)

Le dialogue avec Constance fait accepter à Dorval pour de bon que le sort de l'individu se joue dans l'arène sociale. Les forces supérieures qui semblaient avoir déterminé son malheur individuel n'ont plus de place maintenant dans cette nouvelle réalité qui est scrutée sans cesse par la raison et qui devient susceptible de transformation par le travail :

“Homme petit et borné, assez simple pour imaginer que tes erreurs et ton infortune sont de quelque importance dans l'univers ; qu'un concours de hasards infinis préparait de tout temps ton malheur ; que ton attachement à un être mène la chaîne de sa destinée ; viens entendre Constance, et reconnais la vanité de tes pensées !...” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 7)

Ayant acquis le pouvoir d'agir sur le monde matériel et, par conséquent, sur les relations sociales, le bourgeois du drame se doit de reconnaître la responsabilité de l'individu dans la détermination de son destin et de celui de la société. De cette façon, Dorval se reconnaît, lui-même, responsable du bonheur de son microcosme social. Remarquons à ce titre l'usage réitéré de la première personne du singulier dans la réplique où il manifeste sa résolution d'agir pour faire revenir Rosalie à une disposition d'esprit plus vertueuse : “C'est moi qui ai égaré ses pas innocents ; c'est moi qui l'ai plongée dans la douleur et dans l'abattement : c'est à moi à lui tendre la main, et à la ramener dans la voie du bonheur” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 7).

En s'adressant à une Rosalie qui entend s'éloigner de ses amis, Dorval pose la sociabilité comme le corollaire de l'âme vertueuse :

DORVAL
“Rosalie, répondez-moi. La vertu a-t-elle pour vous quelque prix ?
L'aimez-vous encore

ROSALIE
Elle m'est plus chère que la vie.

DORVAL
Je vais donc vous parler du seul moyen de vous réconcilier avec vous, d'être digne de la société dans laquelle vous vivez, d'être appelée l'élève et l'amie de Constance, et d'être l'objet du respect et de la tendresse de Clairville.” (*Le Fils naturel*, acte V, scène 3)

S'écarter de ce que dicte la vertu reviendrait à défaire les liens affectifs qui cimentent une sociabilité bourgeoise fondée sur la morale et vouée à mettre les individus à l'abri de la contingence du monde. La perte de cette sociabilité bienfaisante expose l'individu à vivre loin de la protection de la société où se préserve la distinction individuelle que confère l'attachement à la morale :

“Si vous suivez un penchant injuste, il y a des regards qu'il faut éviter pour jamais ; et ces regards sont ceux des deux personnes que nous révèrons le plus sur la terre. Il faut s'éloigner, fuir devant eux et

marcher dans le monde la tête baissée. (*Rosalie soupire.*) Et loin de Clairville et de Constance, où irions-nous ? que deviendrions-nous ? quelle serait notre société ?... Être méchant, c'est se condamner à vivre, à se plaire avec les méchants ; c'est vouloir demeurer confondu dans une foule d'êtres sans principes³⁶⁸, sans mœurs et sans caractère ; vivre dans un mensonge continuuel d'une vie incertaine et troublée." (*Le Fils naturel*, acte V, scène 3)

La modération apparaît alors comme le moyen le plus sûr d'éviter tout risque d'égarément individuel. C'est pour cela que le tour de force moral que Dorval doit entreprendre afin de réconcilier ses proches consiste à vaincre sa passion pour Rosalie et à persuader celle-ci de la nécessité de se conformer aux exigences de la vertu : "J'ai remporté sur moi la victoire la plus difficile, mais la plus entière. Je suis rentré dans mon caractère. Rosalie ne m'est plus redoutable" (*Le Fils naturel*, acte V, scène 3). De son côté, Rosalie se montre à la hauteur de son frère et d'en devenir l'émule : "Je vous entends. Vous êtes mon ami... Oui, j'en aurai le courage... Je brûle de voir Constance... Je sais enfin où le bonheur m'attend" (*Le Fils naturel*, acte V, scène 3).

L'arrivée de Lysimond dans la dernière scène de la pièce vient couronner les efforts de ses enfants. Si Dorval et Rosalie avaient succombé à leur passion réciproque, il reviendrait au pauvre vieillard de révéler leur inceste et de faire basculer la pièce dans le tragique. Comme ses enfants optent pour la vertu, Lysimond leur offre la possibilité de reconstruire une famille séparée par l'action de la société d'ordres :

"[...] madame [Constance], pardonnez à un père qui retrouve ses enfants. Je les croyais perdus pour moi... Je me suis dit cent fois : Je ne les reverrai jamais... Ils ne me reverront plus. Peut-être, hélas ! ils s'ignoreront toujours !... Quand je partis, ma chère Rosalie, mon espérance la plus douce était de te montrer un fils digne de moi, un frère digne de toute ta tendresse, qui te servît d'appui quand je ne serai plus..." (*Le Fils naturel*, acte V, scène 5)

Cette scène de reconnaissance attendrit "toute la maison" réunie³⁶⁹ pour assister au triomphe moral de Dorval. Les larmes que Lysimond essuie, les "yeux baignés de larmes" de Rosalie ou les effusions de tendresse et de joie de la part des principaux personnages ont pour fonction de consolider l'union de leur nouvelle famille : "Tears furnish the flowing transparent medium for undisturbed communion among selves" (HAYES, 1991, p. 7). Ayant préféré la sociabilité à la solitude, Dorval peut enfin s'inscrire dans la succession des générations familiales. La réplique de Lysimond qui suit montre que les générations

³⁶⁸ L'image de la "foule d'êtres sans principes" utilisée par Dorval vaut bien celle de la "populace effrénée" dont se sert André pour parler des gens qui se sont attaqués à lui en Angleterre (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7).

³⁶⁹ Selon la didascalie qui précède la scène.

successives de la famille bourgeoise ne gagnent la protection du “ciel” qu’en se rendant mutuellement dignes les unes des autres par l’adoption d’une conduite vertueuse dont l’affection est le premier fondement : “Puisse le ciel, qui bénit les enfants par les pères, et les pères par les enfants, vous en accorder qui vous ressemblent, et qui vous rendent la tendresse que vous avez pour moi !” (*Le Fils naturel*, acte V, scène 5).

La représentation même du *ciel* comme une instance supérieure où se joue le sort des gens est adaptée au matérialisme bourgeois. Dorval, en encourageant Clairville à lutter pour l’amour de Rosalie, lui fait voir que le *ciel* est censé protéger la société des vertueux contre le malheur terrestre plutôt que de leur réserver un sort immérité : “Il faut tout espérer des bontés du père, de l’honnêteté de la fille, de votre amour et de mon amitié. Le ciel ne permettra pas que des êtres qu’il semble avoir formés pour servir de consolation et d’encouragement à la vertu, soient tous malheureux sans l’avoir mérité” (*Le Fils naturel*, acte II, scène 4). La logique du hasard qui régit la société aristocratique est remise en question par Constance. D’après la sœur de Clairville, le *ciel* distribue le vrai bonheur selon des critères moraux : “Naissance, dignités, fortune, grandeurs, le méchant peut tout avoir, excepté la faveur du ciel. Voilà ce qu’un peu de raison m’avait appris longtemps avant qu’on m’eût confié vos secrets ; et il ne me restait à savoir que le jour de mon bonheur et de ma gloire” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). Même si le vocabulaire du drame bourgeois reste ambigu quant à la définition de la destinée humaine, les forces supérieures invoquées par les personnages doivent se plier à la raison du monde matériel : l’action utile et bienfaisante permet désormais à l’homme de contrôler son destin.

Les événements concernant la captivité de Lysimond en Angleterre témoignent, eux aussi, de la négation du fatalisme aristocratique par la pensée bourgeoise. Ils illustrent surtout l’efficacité du principe bourgeois de l’humanité sur le plan social. En effet, le sort de Lysimond est scellé par l’action bienfaisante de son correspondant attendri devant le triste spectacle de la souffrance de son ami français. Référons-nous au rapport qu’en fait André :

“Quelle fut sa douleur, lorsqu’il [le correspondant] jeta ses regards sur un vieillard qui ne lui paraissait plus qu’un cadavre palpitant ! Des larmes tombèrent de ses yeux ; il se dépouilla ; il le couvrit de ses vêtements, et nous allâmes nous établir chez cet hôte, et y recevoir toutes les marques possibles d’humanité.” (*Le Fils naturel*, acte III, scène 7)

Au bout du compte, l’action du bourgeois sensible qui se laisse attendrir par le sort de ses semblables doit permettre tant aux prisonniers de guerre qu’aux amants infortunés de se

dérober aux effets de l'autoritarisme inégalitaire et inhumain qui caractérise les institutions de la société d'ordres :

“L'inhumanité anglaise, sous le coup de la guerre, couronnerait le malheur de Lysimond et de ses enfants, qui s'origine dans le règne des préjugés : dureté des parents et cruauté des Anglais font bloc. Les uns violent l'amour comme sentiment naturel au nom de l'autorité paternelle, les autres l'amour de l'humanité au nom de la patrie.” (GOLDZINK, 2000, p. 113)

Le retour de Lysimond en France n'est pourtant pas qu'une preuve du rejet par la bourgeoisie de l'imprévisibilité des événements du monde matériel. Le père de Dorval et Rosalie doit encore s'acquitter envers ses enfants d'un dernier devoir paternel : les récompenser pécuniairement de leur pitié filiale. Composante essentielle du bonheur bourgeois tel qu'il est conçu dans les comédies attendrissantes³⁷⁰ et le drame, la richesse (signe du triomphe de la bourgeoisie sur la réalité concrète) se transmet maintenant comme un titre honorifique³⁷¹ — en attendant de remplacer celui-ci définitivement. Après son acte ultime, Lysimond, en tant que représentant d'une réalité historique et familiale marquée par les conséquences négatives de l'autoritarisme de la société³⁷², doit passer le flambeau à la nouvelle génération : “J'ai vécu. Il est temps que vous viviez, et que je cesse” (*Le Fils naturel*, acte V, scène 5). En ce sens, il revient à Dorval d'incarner les valeurs d'une nouvelle bourgeoisie qui, ayant réglé ses comptes avec le passé, s'apprête à jouer un rôle prépondérant dans la fusion des ordres et dans la société. Le modèle bourgeois de socialisation ne paraît pas destiné à rester limité à l'espace privé ou domestique. Forte de son ascension économique et sociale, la bourgeoisie se lance alors à la conquête d'une sphère publique dominée par le pouvoir aristocratique :

“Counter to this model of public sphere functioning in terms of a 'representation' (bound up with a concept of the inherent value of certain individuals and the projection of authority), a second kind of 'public' arises in response to the development of the modern State and the extension of a civil society based on work, the exchange of

³⁷⁰ La récompense financière de la vertu est plus évidente dans *Le Glorieux* où les jeunes mariés peuvent jouir non seulement de la fortune du père bourgeois, mais aussi de celle du père noble, qui rentre en possession de ses biens à la fin de la pièce. De toute façon, le rôle de l'argent dans le bonheur se remarque dans les autres pièces attendrissantes étudiées dans ce chapitre. Dans *Mélanide*, par exemple, le Marquis, en reconnaissant son fils naturel, lève les obstacles financiers au mariage de ce dernier avec Rosalie. Dans *Nanine*, le personnage éponyme, pauvre et d'extraction roturière, trouve le bonheur dans les bras d'un noble fortuné.

³⁷¹ Rappelons à ce titre l'insistance bouffonne de Lisimon dans *Le Glorieux* pour faire inscrire sa fortune comme un titre dans le contrat de mariage de sa fille (*Le Glorieux*, acte V, scène 5). Même destinée à faire rire, cette insistance du riche bourgeois n'en témoigne pas moins d'une réalité — celle de la fusion des ordres — où l'argent gagne de l'importance sociale.

³⁷² “Le ciel, qui a tempé d'amertumes toute ma vie, ne m'a réservé de purs que ces derniers instants” (*Le Fils naturel*, acte V, scène 5).

merchandise, and the relations of intimacy and interdependency found within the domestic sphere of the nuclear family.” (HAYES, 1991, p.10)

Le Fils naturel fait partie évidemment d’un projet de réforme de la mentalité sociale dans la France du XVIII^e siècle. À l’époque de la parution de ce drame, on est encore loin de constater l’hégémonie sociale de la bourgeoisie, toutefois cette classe reste combative sur le plan culturel dans le contexte de l’émergence des Lumières. De toute façon, la manière dont certains dramaturges français abordent l’aspect moral du drame pourrait suggérer un repli de la bourgeoisie française sur elle-même, comme en témoigne cette affirmation de Peter Szondi : “A virtude é, na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, um meio de expansão social. Na França do *Ancien Régime* é, ao contrário, algo privado com que o burguês se consola, fugindo das intrigas e da malignidade do Mundo para as suas quatro paredes” (SZONDI, 2004, p. 142). Nous avons pourtant démontré que, dans le drame diderotien, la vertu agissante bourgeoise est un moyen de conquête du monde matériel et que la famille unie par le sentimentalisme est un modèle de socialisation de l’individu que l’idéologie bourgeoise compte étendre à l’ensemble de la société. Du reste, l’intellectuel hongrois que nous venons de citer reconnaît, lui aussi, que la morale bourgeoise recèle une potentialité révolutionnaire qui dépasse les limites du domestique : “No entanto, na medida em que a virtude é plantada pelo filósofo na natureza do homem, em vez de integrar os deveres pragmáticos como na Inglaterra, nasce dela, ao mesmo tempo, uma força crítica e antecipadora que em 1789 fará da monarquia absoluta o *Ancien Régime*.” (SZONDI, 2004, p. 142)

Diderot propose certes un nouveau modèle de société dans *Le Fils naturel*. N’oublions pas pourtant qu’il songeait également à réformer esthétiquement le théâtre pour le rendre plus apte à représenter la nouvelle classe sociale en ascension. La manière trouvée par notre philosophe langrois pour parvenir à l’expression réaliste de la bourgeoisie au théâtre passe par le rapprochement de la morale avec l’émotion, ce qui transparaît dans cette réplique de Constance : “Non, Dorval, un peuple qui vient s’attendrir [au théâtre] tous les jours sur la vertu malheureuse ne peut être ni méchant, ni farouche” (*Le Fils naturel*, acte IV, scène 3). En réaffirmant le penchant de l’être humain pour la vertu (“ni méchant”) et la sociabilité (“ni farouche”), le drame peut se prétendre réaliste (ou vrai) dans la mesure où, pour atteindre son effet (l’attendrissement), il s’adresserait à une nature commune aux membres de la société de son époque. Cette société se confond alors, dans le drame, avec la bourgeoisie, de telle sorte

que les dramaturges tendront à y dépeindre une vertu orientée vers l'action utile sur le monde et une sociabilité fondée sur les liens familiaux.

Le tableau, mieux que tout autre élément du drame, condense cette nouvelle réalité esthétique centrée sur l'univers bourgeois — même si l'auteur du *Fils naturel* conjugue le tableau et le coup de théâtre³⁷³. Parmi les tableaux présents dans cette pièce, celui qui montre au spectateur la réunion de la famille de Lysimond à la dernière scène est sans doute le plus significatif de la conception diderotienne du drame en ce qui concerne l'effet propre à ce genre. Lisons la didascalie au moyen de laquelle Diderot expose ce tableau au lecteur : “*le vieillard tient ses bras étendus vers ses enfants, qu'il regarde alternativement, et qu'il invite à se reconnaître. Dorval et Rosalie se regardent, tombent dans les bras l'un de l'autre, et vont ensemble embrasser les genoux de leur père*” (*Le Fils naturel*, acte V, scène 5). Le public bourgeois s'attendrit de manière d'autant plus intense devant la peinture de liens familiaux marqués par le sentimentalisme que les personnages réunis dans le tableau doivent leur bonheur à l'observation stricte des règles de la vertu. Dorval et Rosalie ne peuvent s'étreindre devant leur père à la fin de la pièce que parce qu'ils ont triomphé de leur passion. Le nouveau jeu des acteurs — auquel la pantomime ajoute de l'expressivité dramatique et de la spontanéité — et leur disposition plus naturelle sur la scène enrichissent l'esthétique visuelle du tableau proposé par Diderot comme moyen pour émouvoir le public bourgeois en lui faisant voir le spectacle de ses propres passions domestiques et reconnaître l'utilité pratique de ses valeurs. La vraisemblance du drame, dans la mesure où elle s'approche d'un réel qui tend à coïncider avec l'expérience sensible bourgeoise, permet à la bourgeoisie en ascension de faire du théâtre une tribune idéologique pour diffuser un projet de dominer le monde matériel devant culminer par la conquête du pouvoir politique.

³⁷³ À titre d'exemple, citons ce passage des *Entretiens* : “Le second acte de la pièce s'ouvre par un tableau, et finit par un coup de théâtre” (p. 79).

CONCLUSION

Nous nous sommes efforcé dans ce travail de montrer les transformations du personnage dramatique du bourgeois au XVIIIe siècle en analysant *Turcaret* de Lesage et *Le Fils naturel* de Diderot. Notre thèse comprend trois étapes différentes (trois chapitres) : la présentation des contextes politique, social, culturel et historique où s'insèrent les deux pièces étudiées, l'analyse de *Turcaret* sous différents points de vue et, finalement, celle du *Fils naturel*. Cette démarche nous a permis tant d'entrevoir le rapport de chacune de nos deux pièces avec la réalité que d'établir leur place dans la représentation dramatique de la trajectoire ascendante du bourgeois dans le dernier siècle de l'Ancien Régime. Retraçons brièvement le chemin parcouru par notre recherche en en soulignant les principales constatations.

Dans la partie du premier chapitre consacrée aux événements politiques de l'Ancien Régime, nous avons attiré l'attention sur le processus de centralisation du pouvoir politique entrepris par la monarchie au cours des XVII et XVIIIe siècles. Au temps de Richelieu, de Mazarin et du Roi-Soleil lui-même, le gouvernement doit faire face non seulement aux constantes révoltes et manœuvres des aristocrates écartés du pouvoir, mais aussi aux difficultés financières liées aux coûts de nombreuses guerres et au train de vie somptueux mené à la cour louis-quatorzienne. Les tentatives de rationalisation de l'administration royale sont souvent positives, mais le souci de tout contrôler peut dégénérer en un système répressif destiné à assujettir les pauvres, les minorités religieuses et d'autres mécontents. La machine fiscale corrompue chargée de fournir des fonds à l'État ne recule même pas devant les mauvaises récoltes. Sur le plan économique, l'industrie parrainée par Colbert reste, au XVIIIe siècle, un fait marginal devant l'artisanat et l'agriculture surtout, mais elle préfigure l'esprit bourgeois qui marque les entreprises françaises dans le commerce international durant le siècle suivant.

La situation géopolitique précaire de la France à la fin du règne de Louis XIV se stabilise sous la régence du duc d'Orléans qui réinstalle l'aristocratie au centre du pouvoir (Polysynodie) pendant une courte période. Du côté financier, les difficultés de la monarchie persistent pourtant jusqu'à la Révolution. La France connaît, par contre, un développement économique et social continu au cours du XVIIIe siècle. Les conditions de vie de la

paysannerie s'améliorent grâce aux nouvelles techniques de production et à la clémence de la nature. Les milieux urbains s'animent du fait de l'accroissement des activités commerciales et financières. Law dégoûte les Français de la volatilité des capitaux, mais ravive les activités d'exploitation des colonies. En effet, la scène des affrontements entre les Européens pour l'hégémonie économique et politique se déplace désormais sur les mers (guerre de Sept Ans). Fragilisé par les coûts des campagnes maritimes contre l'Angleterre et par l'inhabilité (ou l'inappétance) tant de Louis XV que de Louis XVI, le pouvoir royal échoue à redresser la situation financière de l'État et à concilier les aspirations des différents groupes qui s'opposent au sommet de la société. L'État absolutiste français s'enfoncé par conséquent dans les crises financière, fiscale et politique qui vont finir par avoir raison de lui.

La seconde partie du premier chapitre de cette thèse a abordé l'organisation sociale de la France sous l'Ancien Régime. Nous avons cherché à montrer comment la société française de cette époque-là, bien qu'incapable de rompre totalement avec son passé féodal, se modernise sous l'influence de l'absolutisme. En ce qui concerne l'ordre nobiliaire, par exemple, il est possible de remarquer le processus de déracinement de la haute aristocratie qui quitte ses fonctions dans les provinces pour vivre aux côtés du monarque à Versailles. En même temps, la logique administrative de l'absolutisme fait émerger au sein de l'État une noblesse d'extraction bourgeoise liée aux offices dont les intendants et les parlementaires sont l'expression la plus achevée. Seule la petite noblesse rurale peine à trouver sa place dans la nouvelle organisation sociale française.

Pour ce qui est de la bourgeoisie, les offices de tous les niveaux ne sont pas seulement une manière d'acquérir du prestige social — ou, à la limite, de s'anoblir —, mais aussi une occasion de réinvestir une partie du capital obtenu dans l'exercice d'activités typiquement bourgeoises (commerce, artisanat, industrie, finances). Même si la bourgeoisie passe pour une classe relativement mobile, les différences sociales sont accentuées entre les négociants, les industriels, les financiers et les grands bourgeois anoblis, d'un côté, et les maîtres artisans, petits marchands et même les laboureurs, de l'autre. De toute façon, l'influence du dynamisme bourgeois se fait sentir dans toute la société française — y compris dans les campagnes où une part des terres agricoles s'embourgeoise. Si les grandes dignités ecclésiastiques aussi bien que les plus hauts grades et fonctions militaires demeurent réservés à la noblesse aristocratique, les bourgeois occupent de plus en plus des places prestigieuses

dans le clergé et dans l'armée. En réalité, l'ascension socioéconomique de la bourgeoisie sous l'égide des politiques absolutistes opère la fusion entre l'argent bourgeois et les stratégies nobiliaires d'acquisition de prestige dans la société française du XVIII^e siècle.

Dans le monde paysan, les distinctions sociales se creusent entre les petits paysans liés à un mode de vie traditionnel et les gros paysans adeptes de l'individualisme et des pratiques capitalistes de production. Attirés par les plaisirs de la société urbaine, ces derniers, de vrais bourgeois ruraux, finissent souvent par se détacher de leur mentalité campagnarde. La ville est en effet un lieu de confluence pour tous ceux qui espèrent s'intégrer au nouvel ordre social qui s'instaure en France. Siège des administrations locales ou régionales remodelées par le pouvoir royal, les centres urbains développent leur propre culture sociale et matérielle. Les relations entre les membres de la société urbaine française se tissent désormais suivant la place des individus dans une échelle sociale dont la hiérarchie est dictée tant par l'argent que par le prestige. C'est dans les salons, les théâtres et les institutions publiques que la noblesse et la bourgeoisie se croisent assez souvent, tandis que les salariés du commerce, de l'industrie et de d'artisanat vivent en marge de cette société urbaine. Quoi qu'il en soit, la réalité sociale, surtout celle du XVIII^e siècle, ne se caractérise pas seulement par l'essor économique qui s'exprime par la consommation de produits coloniaux et de luxe ou par les nouveaux modes d'habitation : les citadins sont gagnés à une idéologie sensualiste fondée sur l'autonomie de l'individu dans la quête du bonheur matériel. Les arts et les sciences du temps des Lumières préparent ainsi la transformation du sujet en citoyen. C'est en prenant compte justement de ce contexte d'ascension de la bourgeoisie et de ses valeurs sous les Bourbons que nous nous sommes penché sur *Turcaret* et sur *Le Fils naturel*.

Le deuxième chapitre de ce travail est consacré à *Turcaret*. Dans la section qui aborde la vie et l'œuvre de Lesage, nous avons montré que celui-ci adopte la plume comme activité professionnelle. Ses romans d'inspiration espagnole révèlent son penchant pour la satire, en même temps qu'ils présentent déjà les thèmes de la mobilité sociale, de la fusion des ordres, de la vertu récompensée et de l'attendrissement familial. En ce qui concerne sa production dramatique, Lesage, dégoûté des intrigues de la scène officielle, se tourne vers la Foire où sa veine satirique se double d'un registre burlesque. La production littéraire variée de notre écrivain témoigne peut-être du besoin qu'il ressent de s'adapter à différents milieux littéraires pour suivre sa vocation. Notre étude de *Turcaret* proprement dit s'est articulée en deux

parties. Dans un premier moment, nous avons procédé à l'analyse dramatologique de *Turcaret*. Nous avons vu par là que les nouvelles relations entre la petite noblesse et la bourgeoisie présentées dans notre pièce s'inscrivent clairement dans les catégories de temps, d'espace, d'action et de personnage. Le salon de la Baronne, outre qu'il abrite tous les jeux typiques de la convivialité noble, est envahi aussi par les affaires et la logique du financier qui donne son nom à cette comédie de Lesage. En plus, les espaces constituant le hors-scène de notre pièce non seulement renforcent la perception de ce brassage social, mais déterminent aussi la géographie de l'ascension bourgeoise en faisant de la province le point de départ de la montée vers les plaisirs parisiens. Pour ce qui est de la catégorie du temps, il est possible de remarquer dans la succession rapide des actions de *Turcaret*, le dynamisme du monde bourgeois — surtout dans l'activité incessante de Frontin. Les événements passés rapportés par les différents personnages expliquent l'ascension vertigineuse — autant que frauduleuse — de Turcaret et annoncent sa chute, tandis que les événements présents nous laissent augurer l'avenir de Frontin. L'action de *Turcaret* est basée sur l'exploitation des ressources d'origine douteuse du protagoniste éponyme par une société corrompue composée de nobles oisifs et de leurs domestiques malins. Dans l'évolution de cette situation, c'est le monde même des finances qui soustrait Turcaret aux mains de ceux qui veulent le gruger, non sans que Frontin ramasse les débris de la fortune de son maître. Après tout, la machine financière qui s'empare de la société dans *Turcaret* choisit ses agents parmi les plus rusés. En ce qui concerne l'analyse des personnages, nous avons attiré l'attention sur l'incapacité des nobles à mener à bien leurs projets pour financer leur mode de vie. Leur stérilité tranche avec l'efficacité de leurs domestiques, pour qui l'amour conjugal est d'autant plus fort qu'il permet aux deux partenaires de s'enrichir. Turcaret, lui, perd sa capacité à mesurer les risques de ses affaires en essayant de s'intégrer à la société improductive de la Baronne. La tentative de notre financier de sortir de son élément et de donner libre cours à ses caprices mondains se solde par un échec cuisant. Dès lors, il ne lui reste qu'à être expulsé du système impersonnel des finances dont il n'était que l'un des agents.

La seconde partie de notre étude sur *Turcaret* comprend l'analyse de cette comédie sous l'angle des activités financières de son protagoniste et de thèmes déjà annoncés dans d'autres ouvrages dramatiques, comme celui du bourgeois ridicule et celui du domestique aux aspirations bourgeoises. D'abord, nous avons souligné que l'activité du financier est

nécessaire à l'État, mais qu'elle sert aussi quelques individus puissants qui s'emparent des finances de celui-ci pour s'enrichir anonymement. Idéologiquement, il revient donc aux fermiers et traitants de représenter la partie visible de ce système financier corrompu et de concentrer sur eux toute l'hostilité populaire. Ensuite, nous avons montré les mésaventures de M. Jourdain, un bourgeois riche, à la recherche de la reconnaissance sociale dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière. Son ridicule vient justement du décalage entre ses prétentions et ses manières propres à une bourgeoisie peu accoutumée au mode de vie nobiliaire. Il se trouve pourtant que les caprices de ce personnage moliéresque, dénotant sa compréhension étroite des faits sociaux, ne sont, à la fin, préjudiciables qu'à lui-même. En même temps, nous avons vu dans le protagoniste de *Crispin rival de son maître* de Lesage le précurseur de ce type de valet qui se départit des dispositions mentales qui favorisent sa subordination à un maître. Délivré ainsi de ses anciennes attaches, ce domestique peut faire son chemin dans une société qui valorise la ruse, même s'il doit se contenter, pour l'instant, d'un début modeste — mais prometteur — dans le monde des finances. Tout compte fait, dans la société représentée dans cette pièce, le maître noble de Crispin, malgré son manque de qualités, peut consommer par son mariage avec la fille d'un riche bourgeois la fusion de la noblesse avec la bourgeoisie. Finalement, nous avons appliqué toutes ces constatations à l'étude du personnage de Turcaret et de son entourage.

L'activité financière est dépeinte dans *Turcaret* comme foncièrement frauduleuse. Les manieurs d'argent en général ne feraient qu'extorquer les gens, de telle sorte qu'il est licite de les berner. La richesse de M. Turcaret — autant que celle de tous les financiers — le mettant en contact avec la petite noblesse débauchée qui envahit les centres urbains, ce personnage devient la cible naturelle de la vengeance de ses victimes habituelles. Esclave de ses penchants sensuels³⁷⁴ pour l'argent et pour les femmes, il est ridiculisé par son nouveau milieu social lorsqu'il se montre incapable de s'adapter aux codes sociaux d'un milieu qui tire sa légitimité de la tradition. Il arrive que cette société penche, elle-même, vers son déclin : sous le poids d'un présent dominé par l'argent, les membres de la petite noblesse perdent graduellement leur importance sociale. Nous limiter au constat du ridicule et de la stérilité sociale de M. Turcaret ne nous permettrait cependant pas de donner un idée plus exacte de la représentation de l'ascension sociale de la bourgeoisie dans notre comédie. Ancien laquais

³⁷⁴ Qui se rapporte au sens.

devenu financier, M. Turcaret incarne tout d'abord le dynamisme économique du bourgeois rusé dans la première décennie du XVIII^e siècle. Lorsqu'il est délogé de son poste lucratif dans les finances pour avoir négligé ses affaires en raison de ses nouvelles prétentions sociales et amoureuses, Frontin, son valet, est prêt à prendre sa relève. Ce domestique astucieux, plutôt que de lier son sort à celui de son maître, fait de son individualisme un atout pour gravir les échelons d'une société qui se dégrade progressivement sous l'influence de l'argent. La possibilité de suivre les pas de M. Turcaret ne le préservera peut-être pas d'être pris à son tour dans l'engrenage de la machine financière qui dicte le destin de la société représentée dans *Turcaret*.

Dans le dernier chapitre de cette thèse, nous étudions *Le Fils naturel* de Diderot. La première partie de ce chapitre présente la vie du précurseur du drame bourgeois et quelques aspects de son œuvre. L'étude de sa *Lettre sur les aveugles* a montré que, pour lui, les connaissances naissent de l'exploration du monde matériel par les sens. Par conséquent, non seulement notre compréhension du monde doit être relativisée selon les sens que nous appliquons dans cet exercice, mais aussi notre morale, ce qui révélerait, par exemple, que les préjugés n'ont pas de fondement rationnel. Notre approche des *Salons* de Diderot nous a permis justement de confirmer l'attachement de ce philosophe au sensualisme. Ses analyses des tableaux exposés au Louvre lors des Salons révèlent la manière dont il conçoit l'usage des sens — notamment la vision — par l'art pour obtenir des effets esthétiques. Le pathétique produit par un certain agencement des éléments visuels sur la toile se nourrit du réel dans la mesure où il mobilise une certaine morale partagée par le public. Ainsi, la manière bourgeoise de percevoir le monde concret devient capitale pour l'expérience esthétique. Nous avons pu constater dans *Le Neveu de Rameau* les limites de la morale hégémonique dans la société de la fin de l'Ancien Régime. Reconnaissant l'importance des sens pour la détermination des conceptions morales, ce roman de Diderot dénonce l'hypocrisie des moralistes qui condamnent les vices d'autrui sans tenir compte de l'influence des conditions sociales de chaque individu sur ses jugements moraux. En ce sens, l'œuvre de Diderot connaît avec le personnage du neveu de Rameau la manifestation d'une morale qui fait de la satisfaction des besoins corporels la seule fin de l'homme qui, faute de talent ou de fortune, se voit obligé d'adopter une attitude rampante dans ses relations sociales pour être à même de subvenir à ses besoins immédiats. La nécessité réitérée d'entretenir sa machine corporelle sans en avoir les

moyens matériels a pour conséquence logique la dépravation des sens et, par suite, l'adoption d'une morale déviante. L'affirmation de l'existence du vice dans *Le Neveu* témoigne alors d'un relativisme moral poussé jusqu'aux dernières conséquences.

Puis, notre analyse dramatologique du *Fils naturel* a révélé des éléments clés pour la compréhension de la pièce. En décrivant l'action de cette pièce, nous avons pu montrer que la résolution de l'intrigue dépend tant de l'affirmation de la supériorité morale de Dorval que de la possession par celui-ci des moyens nécessaires pour assurer sa tranquillité matérielle. En luttant pour conserver sa vertu, ce héros diderotien parvient à écarter les conséquences tragiques d'une éventuelle option pour l'immoralité. En ce qui concerne l'espace, nous avons attiré l'attention sur la place centrale occupée par le milieu domestique dans l'organisation géographique et morale du *Fils naturel*. L'espace familial représente pour l'individu une source de vertu et de sécurité, tandis qu'à l'extérieur ont lieu les actions financières, guerrières ou productives qui influent sur son destin. Nous avons dégagé également les différentes temporalités du *Fils naturel* pour éclairer leur rôle dans l'explication de la situation présente de Dorval, fils illégitime d'origine inconnue. Il ressort de l'analyse des personnages du *Fils naturel* que, dans cette pièce, Dorval incarne les forces de transformations dans la mesure où il est le seul qui peut apporter une solution à l'intrigue en se livrant à son penchant pour la morale et en renonçant à sa fortune au profit du bonheur de ses amis. Même si l'efficacité de son action contraste avec la stérilité des gestes de Clairville, Dorval a besoin de la sœur (noble) de ce dernier pour se résoudre enfin à rejoindre la vie en société. Ce n'est qu'après avoir reconnu l'utilité des liens sociaux qu'il parvient à réconcilier Rosalie et Clairville. Au bout du compte, la formation d'une nouvelle communauté familiale sous le signe de la vertu par Dorval et son entourage paraît être le principal enjeu dramatique de du *Fils naturel*.

Dans la dernière partie du chapitre consacré à cette pièce de Diderot, nous avons souligné l'ascension morale et sociale des négociants au milieu du XVIIIe siècle. Sous la protection de l'État, cette haute bourgeoisie marchande trouve la liberté de s'enrichir en même temps qu'elle représente pour le gouvernement une occasion de revitaliser l'élite sociale de l'Ancien Régime. Le négociant devient ainsi l'homme providentiel que ses valeurs — liberté économique, efficacité, paix sociale, attachement aux liens familiaux, anglomanie, bienfaisance — destinent à apporter du progrès matériel et social à une France encore

profondément marquée par l'idéologie nobiliaire. Dans ce chapitre, nous avons vu aussi de quelle manière la comédie sentimentale et moralisante du deuxième quart du XVIII^e siècle annonce quelques-uns des principaux thèmes abordés par le genre sérieux. La modération et la vertu doivent, d'après *Le Glorieux* de Destouches, présider à la fusion de la bourgeoisie avec la noblesse. La naissance n'y apparaît plus comme un indice de distinction que lorsqu'elle s'accompagne d'actions vertueuses. *Mélanide* de Nivelles de La Chaussée met en scène le combat entre les dispositions naturelles de l'individu et l'autoritarisme de la société. Il arrive, comme nous l'avons montré, que la sensibilité extrême d'un individu exceptionnel, pervertie par l'oppression sociale, demande aussi à être modérée par la vertu pour qu'il puisse reconnaître le bonheur avec sérénité. Dans *Nanine* de Voltaire, nous avons dégagé notamment les attaques aux préjugés sociaux et la défense de l'égalité entre les êtres humains. La différence de rangs entre les amants s'efface devant la force des sentiments amoureux qui conduisent seuls au véritable bonheur. La considération des *Entretiens sur Le Fils naturel* de Diderot nous a appris, de son côté, que la poétique de cet auteur comprend le renversement des conventions scéniques du théâtre classique. Les changements qu'il propose en ce sens vont de la disposition plus naturelle des acteurs sur la scène à l'usage répandu de la pantomime. En écoutant la nature, Diderot peut représenter le réel d'une manière plus vraie, ou belle en termes esthétiques. Puisque le jugement sur la beauté d'une œuvre est fondé désormais sur l'expérience même des spectateurs, la vraisemblance du genre sérieux doit se conformer à l'idéologie de la société embourgeoisée de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Diderot se propose alors de faire du pathétique l'effet propre au genre sérieux : il compte émouvoir ainsi son public en faisant appel à son humanité commune. Pour ce faire, il espère surprendre les spectateurs en leur faisant voir sur scène le spectacle de leur propre vie matérielle et sentimentale. Le recours au tableau est sans doute l'élément le plus significatif d'une esthétique qui se sert de la superposition d'éléments familiers appréhendés par les sens pour toucher le spectateur.

En analysant *Le Fils naturel* à l'aide des connaissances développées au long du troisième chapitre de cette thèse, nous avons déterminé que son protagoniste se distingue par une activité et un sens de l'utilité qui sont tout bourgeois. Plutôt que de puiser sa dignité dans sa naissance — comme le fait la noblesse —, Dorval, un négociant, se rend digne de l'estime de la société en exécutant un travail socialement utile. Adapté à la nouvelle réalité sociale et intellectuelle de la France urbaine de son époque, Dorval représente une ascension fondée sur

les qualités morales et sur la richesse matérielle de l'individu. Cela ne veut pourtant pas dire qu'il prétend renverser complètement le système social aristocratique : il s'agit plutôt d'une conciliation de classes au sommet de la pyramide sociale de l'Ancien Régime. Quoi qu'il en soit, Dorval, vivant dans une société qui empêche l'épanouissement de l'individu, doit affirmer sa liberté de chercher le bonheur par ses habilités personnelles et par une conduite vertueuse. Ce faisant, il arrive à se protéger contre un monde extérieur hostile et imprévisible. En comparant *Le Fils naturel* aux comédies sentimentales et morales du deuxième quart du XVIIIe siècle, nous avons établi que cette pièce de Diderot procède d'une logique selon laquelle la fusion de la noblesse avec la bourgeoisie est un fait incontournable. Il ne resterait que d'y préparer les mentalités. Pour cela, il faut que notre héros bourgeois surmonte ses traumatismes psychiques provoqués par l'exposition de sa sensibilité naturelle à une réalité répressive — en l'occurrence, celle de la société aristocratique. En effet, Dorval a du mal à se lier aux autres, à s'intégrer à une communauté familiale. La vie productive qu'il mène publiquement comme négociant contraste avec un vie affective infertile. Fils illégitime, il perçoit sa solitude comme une malédiction divine. Constance lui montre alors qu'il est possible d'utiliser ses dons naturels pour faire face à l'hostilité de la société. En acceptant de s'unir à d'autres individus, Dorval pénètre dans un monde où il est possible d'appliquer sa vertu agissante pour aborder la réalité d'une manière plus rationnelle et plus efficace. En ce sens, le fatalisme de Dorval cède le pas à la rationalité bourgeoise. En modérant sa sensibilité pervertie par une société austère, le protagoniste du *Fils naturel* parvient à remplacer une passion criminelle par l'estime pour les autres. De cette façon, il s'oriente vers le bonheur. Il faut pourtant préciser que celui-ci ne se limite pas à un sentiment d'ordre moral : le bonheur matériel est un aspect important de la vie bourgeoise représentée dans le théâtre du XVIIIe siècle. La fortune que Dorval hérite de Lysimond est le fruit d'une vie active et, selon les principes de la nouvelle société proposée par notre pièce, fait partie de la dignité bourgeoise qui — destinée à remplacer l'honneur aristocratique — se transmet désormais de père en fils comme celui-ci.

L'objectif principal de notre thèse était d'étudier de quelle manière l'ascension sociale du bourgeois est représentée dans le théâtre français du XVIIIe siècle. En parcourant les étapes présentées ci-dessus, nous avons pu préciser les points centraux de l'évolution du personnage du bourgeois depuis *Turcaret* jusqu'au *Fils naturel*. Tandis que la première de ces

pièces témoigne d'une réalité où le bourgeois est non seulement ridiculisé, mais considéré surtout comme nuisible à la société, la seconde le montre comme un élément honorable, bienfaisant et socialement utile. Ces différences ne s'expliquent pas, bien entendu, par un choix idéologique de chacun des auteurs de nos deux pièces, elles sont dues plutôt aux transformations sociales et esthétiques qui ont lieu entre la fin du règne de Louis XIV et la période de la guerre de Sept Ans sous Louis XV.

Turcaret paraît sur scène au moment où le Roi-Soleil, s'enlisant dans des conflits sur l'échelle tant européenne que nationale, exige que ses sujets fassent des efforts, surtout fiscaux, pour financer sa machine militaire onéreuse et son système de répression des dissidents et des couches populaires marginalisées. Dans ce contexte, il est naturel que les mécontents de cette politique royale désignent les agents fiscaux du royaume comme cible de leur insatisfaction. M. Turcaret incarne dès lors tout l'arbitraire du monde des finances — voire, peut-être, de l'administration de l'État. Comme nous l'avons montré, c'est l'ensemble des manieurs d'argent qui encourt la haine populaire à cette époque-là. *Le Fils naturel* s'insère, pour sa part, dans une réalité beaucoup plus favorable aux activités bourgeoises. La guerre de Sept Ans, elle-même, est la preuve de l'importance acquise par le commerce colonial au milieu du XVIIIe siècle. Les négociants aident l'économie française à se développer. En même temps que leur échanges avec l'Afrique (des produits manufacturés contre des esclaves pour les colonies) profitent à l'industrie française, leur richesse fait fleurir un commerce intérieur de luxe dans certaines villes du royaume. Les effets des activités négociantes se fait sentir surtout dans les milieux urbains où tous rêvent d'une vie somptueuse et cosmopolite. Dorval apparaît alors comme le type du bourgeois capable de conférer à son activité une valeur morale positive. Ce faisant, il s'habilite à postuler une place dans l'élite sociale de la fin de l'Ancien Régime. Forte de sa propre dignité, la bourgeoisie se met ainsi sur un pied d'égalité avec la noblesse dans un moment historique où la fusion des ordres devient une réalité assez palpable et où toute la société demande un modèle de conduite en accord avec l'air du temps.

Du point de vue esthétique, *Turcaret* s'insère dans la tradition comique moliéresque en ridiculisant son protagoniste bourgeois. La manière dont Lesage y dépeint les relations entre les classes sociales et le rôle de l'argent dans la société urbaine du début du XVIIIe siècle diffère pourtant de celle dont Molière représente la société de son époque. Dans *Turcaret*, il

est possible de distinguer des indices marqués d'une généralisation sociale des activités financières qui atteindra bientôt son comble dans la spéculation autour du système de Law (1716-1720)³⁷⁵. Et Jacques Truchet nous le rappelle dans ce passage déjà cité : "avec *Turcaret*, l'argent et les moyens de se le procurer deviennent les ressorts essentiels de la comédie" (TRUCHET, 1972, p. 1350). En effet, Lesage montre la répercussion, dans les relations sociales, de l'immoralité des échanges monétaires au moyen desquels même des laquais peu scrupuleux arrivent à s'enrichir au détriment d'une petite noblesse citadine moralement douteuse et des couches populaires. Derrière la satire des aspirations sociales de la bourgeoisie financière et de l'attachement de la noblesse sans moyens à son mode de vie stérile, Lesage dévoile la nature des échanges (verbaux et financiers) entre ses personnages : l'argent — sujet central de *Turcaret* — y devient un instrument d'échange ayant pour vocation d'être transférable *ad infinitum*, et non plus d'être accumulé dans les mains d'une seule personne³⁷⁶. Tout en prenant le dessus sur les autres personnages, le plus rusé d'entre eux reste toujours en butte à des échecs qui viennent rééquilibrer le système et relancer le jeu. Ainsi, la ruine de M. Turcaret permet à Frontin de commencer sa propre carrière. Il faut remarquer que la résolution de la pièce ne découle pas de l'intrigue elle-même, mais d'un élément extérieur relevant de ce monde des finances en représentant duquel le protagoniste de Lesage s'érige, quitte à être détruit, selon une logique autophage, par les mêmes rouages qu'il fait marcher.

Comme nous l'avons vu, *Le Fils naturel* reprend des thèmes bourgeois déjà présents dans le théâtre de l'époque. Le renouveau esthétique proposé par Diderot a apparemment pour but d'adapter la scène à la sensibilité bourgeoise et à une réalité matérielle embourgeoisée en élevant le négociant au rang de héros du genre sérieux en substitution aux princes des tragédies, en même temps que l'action dramatique est placée désormais dans un contexte familial. Contribuant à l'essor économique de la France, le bourgeois du milieu du XVIII^e siècle n'est plus le symbole des exactions fiscales de l'État absolutiste. Transfiguré sur scène, il voit la sensibilité et la vertu surmonter les préjugés d'ordre dans des histoires sérieuses fondées sur les relations familiales. Dans le fond, Diderot donne une dimension morale à l'ascension sociale de l'individu par son seul mérite personnel. Mais il ne suffit pas d'être

³⁷⁵ La rue Quincampoix, mentionnée dans *Turcaret*, sera le siège de la Banque Générale fondée par John Law.

³⁷⁶ Tendence illustrée, par exemple, par le personnage du bourgeois Harpagon dans *L'Avare*.

potentiellement vertueux, ni de pratiquer la vertu chez soi. Le bon mari et le père de famille doivent, comme le veut l'idéologie des Lumières, étendre leur action bienfaitrice à toute la société. Dans la fusion des ordres, le rôle de la noblesse serait justement de rappeler à la bourgeoisie les responsabilités de ceux qui occupent le sommet de l'échelle sociale (ou le devant de la scène) : il revient effectivement à Constance, une représentante de la noblesse, d'assurer la socialisation de Dorval dans *Le Fils naturel*. En réalité, le nouveau prestige social acquis par la bourgeoisie fait partie aussi du projet politique de la monarchie française. Tandis que la noblesse, dénuée maintenant de tout sens pratique, se complaît à exercer ses vains privilèges, le roi a besoin de sujets actifs qui l'aident à résoudre les problèmes sociaux et à entreprendre la conquête de l'univers colonial. La conciliation des élites dans une logique nobiliaire paraît alors la meilleure solution aux défis de la monarchie. En ce sens, il faut évidemment nuancer notre jugement sur la révolution dramatique diderotienne : "Le théâtre selon Diderot, contrairement à Mercier ou Sedaine, n'est pas une tribune ouvertement réformatrice. On voit cependant bien que le drame bourgeois porte en lui le désir de nouer entre les hommes de nouvelles relations, qui n'étaient pas aussi nettement à l'horizon de la comédie classique" (GOLDZINK, 2000, pp. 114-115).

Il ne reste aucun doute que nos deux pièces témoignent toutes deux du développement du capitalisme français sous l'impulsion d'un pouvoir royal centralisateur dont l'action politique précipite la décadence des valeurs féodales et favorise l'ascension bourgeoise. Quant à la société sensualiste et individualiste qui en naît, elle engendre Turcaret et Dorval. Ces bourgeois représentent deux moments de l'évolution idéologique de la bourgeoisie dans le théâtre du XVIII^e siècle. M. Turcaret — au même titre que Crispin, son prédécesseur immédiat — exerce fructueusement son individualisme dans le contexte de la désagrégation des liens féodaux qui entraîne l'émancipation (psychique et sociale) des valets autrefois totalement dévoués à leurs maîtres. Ancien laquais devenu riche financier, le soupirant de la Baronne démontre qu'il est possible de contourner individuellement la stratification de la société de la fin du règne de Louis XIV. Le portrait franchement désobligeant de Turcaret qui est tracé par Lesage s'explique principalement par l'immoralité et la stérilité sociale du système financier que ce personnage incarne.

Au temps de Dorval, le bourgeois acquiert une nouvelle réputation : "Turcaret est maintenant parfaitement intégré à l'ordre nouveau ; le financier ne choque plus, il est utile à

l'expansion économique ; aussi est-il loisible de lui prêter toutes les vertus, tandis qu'à la génération précédente, on le taxait de tous les vices" (DIDIER, 2003, p. 82). Si Lesage souligne les aspects négatifs du capitalisme en associant la mobilité sociale à la réussite du plus malin — le succès final de Frontin en étant la preuve —, Diderot, lui, fait de son héros le modèle du bourgeois dont l'ascension financière individuelle s'accompagne non seulement de la rédemption publique de ce personnage, mais encore d'une conception morale qui libère l'individu pour chercher le bonheur matériel. Le fait que, d'une certaine façon, le doute plane sur l'origine des protagonistes de nos deux pièces n'est pas de moindre importance pour la compréhension de la représentation du bourgeois dans le théâtre français. Les personnages identifiés à la bourgeoisie peinent réellement à se ménager une place de relief dans une société dominée par les valeurs aristocratiques. Contrairement à Turcaret, et même à M. Jourdain, Dorval n'a cependant plus à cacher son passé ou la nature de ses activités professionnelles. Avec *Le Fils naturel*, le XVIII^e siècle assiste à l'émergence définitive de l'individu.

L'analyse de *Turcaret* et du *Fils naturel* envisagée dans la perspective de l'évolution économique, sociale et esthétique du XVIII^e siècle nous a permis non seulement percevoir l'évolution de la représentation de la bourgeoisie au théâtre, mais également de proposer une explication productive des rapports entre la production dramatique de cette époque-là et la réalité. Si nous avons considéré Dorval comme le résultat de la longue maturation idéologique et esthétique du bourgeois au théâtre — ce qui ferait de lui l'héritier de Turcaret en quelque sorte —, il reste toujours à étudier, dans cette même perspective, le développement du personnage du bourgeois dans la production théâtrale postérieure au *Fils naturel*. Mais, au lieu de nous restreindre à une étude compartimentée des drames produits par les continuateurs de Diderot — comme Sedaine, Mercier ou Beaumarchais —, nous devons plutôt lire ces pièces en vue de mieux comprendre de quelle manière la représentation des valeurs morales de la bourgeoisie au théâtre a rendu possible la création, à l'orée de la période révolutionnaire, d'un valet comique dont les caractéristiques morales s'apparentent beaucoup — à certains égards — à celles d'un Dorval :

“Car Figaro, plus que comme un domestique, finit par apparaître comme un bourgeois. L'évolution du valet dans le théâtre du XVIII^e siècle est extrêmement complexe et mériterait une étude approfondie. Il est clair qu'il n'y a pas grand rapport (si ce n'est l'astuce et l'esprit) entre les Crispin et les Frontin du début du siècle et le héros de Beaumarchais : alors que les premiers sont au fond des escrocs dont le

triomphe ne fait rire que parce que leurs victimes ne valent pas mieux qu'eux, Figaro, lui, lutte pour la famille, l'utilité sociale, la santé morale contre les vices de l'aristocratie ; il représente vraiment le tiers état en marche." (TRUCHET, 1972, p. XLIII)

C'est à cette tâche que nous comptons nous consacrer par la suite, dans le cadre de notre vie universitaire, afin de compléter notre étude de la représentation dramatique du bourgeois au XVIIIe siècle.

7 RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADDOBBATI, Andrea. “Le banquier juif du Roi Soleil”, *Rives méditerranéennes* [En ligne], 49 | 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 29 mai 2019. Disponible sur : <<http://journals.openedition.org/rives/4723>>.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986.

BAHIER-PORTE, Christelle, ‘Dans l'atelier de Lesage : l'histoire de La Tontine, des manuscrits au livre (1708-1739)’, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/4 (Vol. 111), p. 837-850. URL : <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-4-page-837.htm>

BALMAND, Pascal. “La France des temps modernes et de la monarchie absolutiste”. In : _____. *Histoire de la France*. Paris, Hatier, 1992. pp. 107-144

BARRIÈRE, Pierre. *La Vie intellectuelle en France, du XVI^e siècle à l'époque contemporaine*. Paris, Albin Michel, coll. “Bibliothèque de synthèse historique : l'évolution de l'humanité”, 1961, partie 3: le 18^e siècle.

BART, Jean. “Les anticipations de l'an II dans le droit de la famille”. In: *Annales historiques de la Révolution française*, n°300, 1995. L'an II. pp. 187-196; Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_1995_num_300_1_1781>.

BAYARD, Françoise. “L'image littéraire du financier dans la première moitié du XVII^e siècle”. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 33 N°1, Janvier-mars 1986. pp. 3-20. Disponible sur : <<https://doi.org/10.3406/rhmc.1986.1344>>.

BEAUMARCHAIS. “Le Mariage de Figaro”. In: _____. *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable*. Paris: Pocket, 1999.

BELAVAL, Yvon. “**DIDEROT DENIS - (1713-1784)**”, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 mai 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/denis-diderot/>

BERTHIAUME, Pierre. “Lesage et le spectacle forain”. In: *Études françaises*, 15(1-2), 1979, pp. 125–141. Disponible sur : <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1979-v15-n1-2-etudfr1689/036684ar.pdf>>.

BOULLE, Pierre H. “Marchandises de traite et développement industriel dans la France et l'Angleterre du XVIII^e siècle”. In: *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 62, n°226-227, 1^{er} et 2^e trimestres 1975. La traite des Noirs par l'Atlantique : nouvelles approches. pp. 309-330. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1975_num_62_226_1835>

BOURDE, André. Les “Lumières”, 1715-1789. In: DUBY, Georges (dir.). *Histoire de la France*. Paris, Larousse, 1983, pp. 305-330.

BOUVERESSE, Jacques. “Le règne de Louis XIV, ou la rupture définitive entre la société française et la monarchie”, *Les Annales de droit* [En ligne], 10 | 2016, mis en ligne le 08 janvier 2018, consulté le 10 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/add/332> ;

BUTEL, Paul. “Comportements familiaux dans le négoce bordelais au XVIII^e siècle”. In: *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*,

Tome 88, N°127, 1976. pp. 139-157. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1976_num_88_127_1633>.

CARON, Xavier. “Images d'une élite au XVIIIème siècle : quarante négociants anoblis face à la question sociale”. In: *Histoire, économie et société*, 1984, 3e année, n°3. pp. 381-426. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1984_num_3_3_1362>.

CARRIÈRE, Charles. “Réflexions sur les crises commerciales au XVIIIe siècle”. In: *Cahiers de la Méditerranée*, hors série n°2, 1977. Typologie des crises dans les pays méditerranéens (XVIe-XXe siècles). Actes des journées d'études Bendor, 13,14 et 15 mai 1976. pp. 5-15. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1977_hos_2_1_1487>.

CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. “Le fisc et les privilégiés sous l'Ancien Régime”. In: *La Fiscalité et ses implications sociales en Italie et en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Actes du colloque de Florence (5-6 décembre 1978) Rome : École Française de Rome, 1980. pp. 191-206. “Publications de l'École française de Rome”, 46. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1980_act_46_1_1279>.

CURTIUS E. R. “Diderot et Horace”. in: *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Trad. Allem. J. Bréjoux. PUF, Agora, 1991. pp. 919-935

DANCOURT, Florent Carton dit. *Les Agioteurs*. Théâtre classique (site Internet : <<http://www.theatre-classique.fr>>). Disponible sur : <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/DANCOURT_AGIOTEURS.xml>.

DAUDIN, Guillaume, “Profits du commerce intercontinental et croissance dans la France du XVIIIe siècle”, *Revue économique*, 2006/3 (Vol. 57), p. 605-613. Disponible sur : <<https://www Cairn.info/revue-economique-2006-3-page-605.htm>>.

DE CLINCHAMPS, Philippe du Puy. *La Noblesse*. PUF, coll. “Que-sais-je ?”, 4e éd., Paris, 1978.

DELON, Michel. “Préface, chronologie, notice, bibliographie et notes”. In: DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*. Paris, Éditions Gallimard, coll. “Folio classique”, 2006. pp. 7-41/157-251.

DESTOUCHES, Philippe Néricault. “Le Glorieux”. In : *Théâtre du XVIIIe siècle*. Tome I. Paris, Éditions Gallimard, coll. “Bibliothèque de la pléiade”, 1972. pp. 565-684.

Dictionnaire d'histoire de la France. Éd. 2005. Larousse. Disponible sur <https://www.larousse.fr/archives/histoire_de_france>.

DIDEROT, Denis. “Entretien entre D'Alembert et Diderot”. In : _____. *Œuvres complètes de Diderot*. Tome II. Paris, Garnier, 1875 II. pp. 105-121. Disponible sur : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23389h>>.

_____. Denis. *Entretiens sur Le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien*. Paris, Éditions Flammarion, 2005 I.

_____. *Le Fils naturel ; Le Père de famille ; Est-il bon ? Est-il méchant ?* Paris, Éditions Flammarion, 2005 II.

_____. *Le Neveu de Rameau*. Paris, Éditions Gallimard, coll. “Folio classique”, 2006.

_____. “Les Salons de 1759, 1761, 1763, 1765”. In : _____. *Œuvres complètes de Diderot*. Tome X. Paris, Garnier, 1876. pp. 85-454. Disponible sur : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5548682q>>.

_____. “Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient”. In : _____. *Œuvres complètes de Diderot*. Tome I. Paris, Garnier, 1875 I. pp. 279-342. Disponible sur : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5544966d>>.

DIDIER, Béatrice. *Beaumarchais ou la passion du drame*. Paris, Presses universitaires de France (PUF), 1994.

_____. *Histoire de la littérature française de XVIIIe siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

DOYLE, W. “Le prix des charges anoblissantes à Bordeaux au XVIIIe siècle”. In: *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, tome 80, n°86, 1968. pp. 65-77. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1968_num_80_86_4423>.

DUBY, Georges et MANDROU, Robert. *Histoire de la civilisation française*. T. 2 : *XVIIe - XXe siècle*. Paris, Armand Colin, 1968.

DURAND, Yves. “Négociants et financiers en France au XVIIIe siècle”. In: *La Fiscalité et ses implications sociales en Italie et en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Actes du colloque de Florence (5-6 décembre 1978) Rome : École Française de Rome, 1980. pp. 95-110. (*Publications de l'École française de Rome*, 46) Disponible sur : <www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1980_act_46_1_1270>

FRANTZ, Pierre. “Introduction”, dans : *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. sous la direction de Frantz Pierre. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, p. 1-6. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/l-esthetique-du-tableau-dans-le-theatre-du-xviii-9782130495390-page-1.htm>>.

GARNIER, Patrick. “La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du Classicisme”. In: *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*. Tome 83, numéro 1, 1976. pp. 45 - 70. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1976_num_83_1_2797>.

GENEL, Katia. “La Lettre sur les aveugles de Diderot : l'expérience esthétique comme expérience critique”, *Le Philosophoire*, 2003/3 (n° 21), pp. 87-112. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-87.htm>>.

GOLDZINK, Jean. *Comique et comédie au siècle des Lumières*. Paris, L'Harmattan, coll. “Critiques littéraires”, 2000.

GOLDZINK, Jean. “Présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie”. In: DIDEROT, Denis. *Entretiens sur Le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien*. Paris, Éditions Flammarion, 2005 I. pp. 7-66/345-374

GOLDZINK, Jean. “Présentation, notes, annexes, chronologie et bibliographie”. In: DIDEROT, Denis. *Entretiens sur Le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien*. Paris, Éditions Flammarion, 2005 II. pp. 7-66/345-374

GOUBERT Pierre. *Initiation à l'histoire de la France*. Paris, Fayard/Taillandier, coll. “Pluriel”, 1984, pp. 201-229.

- GOULEMOT, Jean-Marie. *La Littérature des Lumières en toutes lettres*. Paris, Bordas, 1989.
- GUERY, Alain. Compte-rendu. DESSERT, Daniel Dessert. “Argent, pouvoir et société au grand siècle”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 41^e année, N. 5, 1986. pp. 1069-1073. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1986_num_41_5_283332_t1_1069_0000_002>.
- GUIBERT-SLEDZIEWSKI, Elisabeth. “Le spectacle bourgeois des antagonismes de classes : Le Philosophe sans le savoir de Sedaine” (1765). In: *Dix-huitième Siècle*, n°7, 1975. pp. 259-274. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1975_num_7_1_1082>.
- ISAAC, Jules et BONIFACIO, A. *Cours d'Histoire Mallert-Isaac : XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris, Hachette, 1952.
- FÉLIX, Joël. “La monarquía francesa y los financieros en el Antiguo Régimen. El ejemplo de los ‘traitants’ durante la Guerra de los Nueve Años, 1689-1697”. In : *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 2015, vol. 8, Número 30.
- HAYES, Julie Candler. *Identity and ideology : Diderot, Sade, and the serious genre*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1991.
- HORACE. “Satires” (Livre II, satire 7). In : _____ *Œuvres de Horace*. Tome II. Trad. par Leconte de Lisle. Paris, Alphonse Lemerre Éd., s.d. pp. 138-1148.
- KREMER, Nathalie. *Vraisemblance et représentation au XVIIIe siècle*. Paris, H. Champion, 2011.
- LA CHAUSSÉE, Nivelles de. “Mélanide”. In : *Théâtre du XVIIIe siècle*. Tome I. Paris, Éditions Gallimard, coll. “Bibliothèque de la pléiade”, 1972. pp. 1133-1202.
- LAUNAY, Michel et MAILHOS, Georges. *Introduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle*. Paris, Bordas, “Études”, 1968.
- LEFERME-FALGUIÈRES Frédérique, “La noblesse de cour aux XVIIe et XVIIIe siècles. De la définition à l'autoreprésentation d'une élite”, *Hypothèses*, 2001/1 (4), pp. 87-98. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2001-1-page-87.htm>>.
- LEMARCHAND, Guy. “La France au XVIIIe siècle : élites ou noblesse et bourgeoisie ?” In : *Cahier des Annales de Normandie* n°30, 2000. Féodalisme, société et Révolution Française : études d'histoire moderne, XVIe-XVIIIe siècles / Guy Lemarchand. pp. 107-123. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/annor_0570-1600_2000_hos_30_1_2373>
- LEMARCHAND, Guy. “Noblesse, élite et notabilité XVIIIe-XIXe siècles : exemples normands”. In: *Cahier des Annales de Normandie* n°30, 2000. Féodalisme, société et Révolution Française : études d'histoire moderne, XVIe-XVIIIe siècles / Guy Lemarchand. pp. 95-106. Disponible sur : www.persee.fr/doc/annor_0570-1600_2000_hos_30_1_2372
- LEMARCHAND, Guy. “Troubles populaires et société. Vues nouvelles sur l’Ancien Régime”. In : *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 328 | avril-juin 2002, mis en ligne le 11 mai 2006, consulté le 07 février 2019. Disponible sur : <<http://journals.openedition.org/ahrf/2254>>.
- LEON, Mechele. “La Finance et la fiction : Turcaret d’Alain-René Lesage”. In : HEYNDELS, Ralph et WOSHINSKY, Barbara. *L’autre au XVIIème siècle : actes du 4e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle*. Tübingen, GNV, 1999. pp. 107-115.

- LESAGE, Alain-René. “Au très illustre auteur Luis Velez de Guevara”. In: *Le Diable Boiteux*. Paris/La Haye, Éditions Mouton, coll. “Livres et société”, vol. IV, 1970. pp. 83-84.
- LESAGE, Alain-René. *Œuvres de Lesage : Le Diable boiteux, Gil Blas, Le Bachelier de Salamanque, Guzman D’Alfarache, Théâtre*. Paris, Auguste Desrez, 1838.
- LESAGE, Alain-René. *Turcaret ; Crispin rival de son maître*. Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- LINTILHAC, Eugène. “Turcaret et l’opinion publique d’après des documents inédits”. In : *Revue des deux Mondes*, tome 115, (janvier-février) 1893. pp. 131-145. Disponible sur <https://fr.wikisource.org/wiki/Turcaret_et_l'opinion_publicue>. Page consultée le 30 mai 2019.
- MALKIN, Shira. “Tableau et coup de théâtre : le pathétique dans *Adriani*”. » *Études littéraires*, volume 35, numéro 2-3, été–automne 2003, p. 107–122. Disponible sur : <<https://doi.org/10.7202/010528ar>>
- MARMIER, Jean. “HONNÊTE HOMME”, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 mai 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/honnete-homme/>
- MARRAUD, Mathieu. *La noblesse de Paris au XVIIIe siècle*. Éditions du Seuil, coll. “L’Univers historique”, Paris, 2000.
- MÉTHIVIER, Hubert. *La Fin de l’Ancien Régime*. PUF, coll. “Que sais-je ?”, 5e éd., Paris, 1989.
- MÉTHIVIER, Hubert. *L’Ancien Régime*. 9e édition. Presses universitaires françaises, coll. “Que sais-je ?”, 9e éd., Paris, 1988.
- MÉTHIVIER, Hubert. *Le siècle de Louis XV*. PUF, coll. “Que sais-je ?”, 3e éd., Paris, 1972.
- MILLIOT, Vincent. *Pouvoirs et Société dans la France de l’Ancien Régime*. Nathan, Paris, 1992.
- MIQUEL, Pierre. *Histoire de la France*. Fayard, 1976.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit. *Le Bourgeois gentilhomme*. Théâtre classique (site Internet : <<http://www.theatre-classique.fr>>). Disponible sur : <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/MOLIERE_BOURGEOISGENTILHOMME.xml>.
- _____. *La Comtesse d’Escarbagnas*. Théâtre classique (site Internet : <<http://www.theatre-classique.fr>>). Disponible sur : <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/MOLIERE_COMTESSEESCARBAGNAS.xml>.
- MUCHEMBLED, Robert. *Société, cultures et mentalités dans la France moderne (XVIe - XVIIIe siècle)*. 2e édition. Paris, Armand Colin, coll. “Cursus”, 1994.
- NORDMANN, Claude. “Anglomanie et anglophobie en France au XVIIIe siècle”. In : *Revue du Nord*, tome 66, n°261-262, avril-septembre 1984. Liber Amoricum. Mélanges offerts à Louis Trenard. pp. 787-803. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/rnord_0035-2624_1984_num_66_261_4047>
- PEROL, Lucette. “Diderot et le théâtre intérieur”. In: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, n°18-19, 1995. pp. 35-46.

- PILLORGET, René. “L’Âge classique, 1661-1715”. In: DUBY, Georges (dir.). *Histoire de la France*. Paris, Larousse, 1983, pp. 285-304.
- POITEVIN, Prosper. “Notice biographique et littéraire sur Lesage”. In : LESAGE, Alain-René. *Œuvres de Lesage : Le Diable boiteux, Gil Blas, Le Bachelier de Salamanque, Guzman D’Alfarache, Théâtre*. Paris, Auguste Desrez, 1838. pp. I-VIII.
- PONGE Robert, “A tocha da razão”. In : APPEL, Myrna Bier et al., *Caminhos para a liberdade : A Revolução Francesa e a Inconfidência Mineira (as Letras e as Artes)*, Porto Alegre, UFRGS/PUC-RS, 1991, p. 3-11.
- PRUNER, Michel. *L’Analyse du texte de théâtre*. Paris, Armand Colin, coll. “128”, 2010.
- REGNARD, Jean-François. *Le Légataire universel*. Théâtre classique (site Internet : <<http://www.theatre-classique.fr>>). Disponible sur : <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/REGNARD_LEGATAIRE.xml>.
- REUTER, Yves. *Introduction à l’analyse du roman*. Paris, Bordas, 1991.
- RIZZONI, Nathalie. “De l’origine théâtrale de Gil Blas”, *Revue d’histoire littéraire de la France* 2003/4 (vol. 103), p. 823-845. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-4-page-823.htm>>.
- RIZZONI, Nathalie. “Introduction et dossier”. In : LESAGE, Alain-René. *Turcaret ; Crispin rival de son maître*. Paris, Librairie Générale Française, coll. “Livres de poche”, 1999. pp. 5-38/207-241
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories de Théâtre*. Paris, Bordas 1990.
- RYNGAERT, J.-P. *Introduction à l’analyse du théâtre*. Paris, Bordas, 1991.
- PINEAU-DEFOIS, Laure. “Une élite d’ancien régime : les grands négociants nantais dans la tourmente révolutionnaire (1780-1793)”. In : *Annales historiques de la Révolution française* [en ligne], 359 | janvier-mars 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 21 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/11481>
- SEDAINE, Michel-Jean. *Le Philosophe sans le savoir*. Paris, Claude Hérissant (Éditeur), 1766. Disponible sur : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8614604s>>.
- SÉGUIN, Marie-Sylvie. *Histoire de la littérature en France au XVIIIe siècle*. Paris, Hatier, coll. “Profil”, 2006.
- SIEYÈS, Emmanuel Joseph. *Qu’est-ce que le tiers état ?* Éditions du Boucher, Paris, 2002. Disponible sur : <<http://www.leboucher.com/pdf/sieyes/tiers.pdf>>. (page consultée le 21 janvier 2019)
- SKORNICKI, Arnault. “L’État, l’expert et le négociant : le réseau de la « science du commerce sous Louis XV”. In : *Genèses*, 2006/4 (no 65), pp. 4-26. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-geneses-2006-4-page-4.htm>>
- SURATTEAU, Jean-René. “Cosmopolitisme et patriotisme au siècle des Lumières”. In : *Annales historiques de la Révolution française*, n°253, 1983. pp. 364-389. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_1983_num_253_1_1057>.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- TARRADE, Jean. “Liberté du commerce, individualisme et État. Les conceptions des négociants français au XVIIIe siècle”. In : *Cahiers d’économie politique*, n°27-28, 1996. Le

libéralisme à l'épreuve : de l'empire aux nations. (Adam Smith et l'économie coloniale) pp. 175-191. Disponible sur : <https://www.persee.fr/doc/cep_0154-8344_1996_num_27_1_1202>.

Théâtre du XVIIIe siècle. Tome I. Éditions Gallimard, coll. "Bibliothèque de la pléiade", Paris, 1972.

TRUCHET, Jacques. "Introduction, chronologie, bibliographie, notices, notes et variantes". In : *Théâtre du XVIIIe siècle*. Tome I. Éditions Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1972. Pp XV-LXXIV/1339-1485.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Éditions du Seuil, Paris, 1996.

VILLAIN, Jean. "Naissance de la Chambre de justice de 1716". In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 35 N°4, Octobre-décembre 1988. pp. 544-576. Disponible sur : <www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1988_num_35_4_1467>.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet dit. "Nanine ou Le Préjugé vaincu". In : *Théâtre du XVIIIe siècle*. Tome I. Paris, Éditions Gallimard, coll. "Bibliothèque de la pléiade", 1972. pp. 871-939

WERNER, Stephen. "Horatian Satire". In : *Socratic Satire: An Essay on Diderot and Le Neveu de Rameau*. Birmingham, Summa Publications, 1987. pp. 7-22

WOLFF, Philippe. "Le tu révolutionnaire". In: *Annales historiques de la Révolution française*, n°279, 1990. pp. 89-94. Disponible sur : <<https://doi.org/10.3406/ahrf.1990.1296>>.