

Le radicalisme philosophique

Le XVIII^e siècle est largement « convaincu », pour emprunter le mot de Diderot. Rares pourtant sont ceux qui professent ouvertement matérialisme ou athéisme. C'est que, d'une part, l'expression écrite de semblables thèses ou théories demeure dangereuse. Les auteurs, surtout dans la première moitié du siècle, ont souvent recours au « manuscrit clandestin », dont la circulation limitée échappe à l'efficace contrôle policier des imprimeurs et des colporteurs. Leur masse aux contours indéfinissables « devient cette pensée ambiante, impersonnelle » qui est aussi « l'élément dans lequel respirent... les grandes œuvres des grands auteurs » (O. Bloch). Si l'audace des écrivains et des libraires augmente après 1750, les condamnations ne cessent de s'abattre, qui vouent les volumes au feu, et les hommes à l'exil ou à la « prison d'Etat ».

Il est clair, d'autre part, qu'en ce siècle critique les Philosophes hésitent à épouser une cause dogmatique qui peut aisément passer pour une profession de foi inversée. Ainsi verra-t-on Diderot, spéculatif et inspiré dans *Le Rêve de d'Alembert*, critiquer à la fin de sa vie Helvétius au nom de la vérification expérimentale, et « exiger que l'on accumule des faits avant de commencer à réfléchir » (J. Roger) — fût-ce en matérialiste de bonne volonté... Si La Mettrie, dans la première moitié du siècle, s'efforce d'étayer ses systèmes d'une pratique médicale (d'ailleurs raillée par le même Diderot), Helvétius et d'Holbach, qui dominent de leur influence ce courant de pensée après 1750, sont des auteurs éminemment « conjecturaux », et beaucoup plus enclins à la spéculation abstraite qu'à l'utilisation du matériau scientifique de leur époque.

Dans un passage souvent cité de *La Sainte Famille*, Marx commente en ces termes « les deux tendances du matérialisme français » : « L'une tire son origine de Descartes, l'autre de Locke. La seconde est par excellence un élément de civilisation française et aboutit directement au

socialisme ; le matérialisme mécanique se déverse dans la science française de la nature proprement dite. » Ces deux tendances, ajoute-t-il, ne cessent en fait de « s'entrecroiser ».

LA METTRIE (1709-1751)

Telle est bien l'impression que donne une pensée comme celle de La Mettrie, « plus véhémence que claire » (J. Roger), mais indéfectiblement attachée à la double démonstration du matérialisme et de l'athéisme. Et il faut ici, en exergue aux matérialismes de la seconde moitié du siècle, évoquer une figure intellectuelle qui appartient chronologiquement et intellectuellement à la première, mais dont le monisme radical conservera longtemps une audience auprès d'athées militants comme Sade.

Issu d'une famille commerçante de Saint-Malo, Julien Offroy de La Mettrie choisit, contre la prêtrise à laquelle il est destiné la médecine qu'il va étudier à Leyde, auprès du « mécaniste » Boerhaave. Son intuition fondamentale : que tout phénomène mental peut être rapporté à des facteurs organiques qui l'expliquent, se trouve une première fois testée dans son *Traité du vertige* (1737). Dans l'*Histoire naturelle de l'âme* (1745), elle est devenue conviction : « La faculté de penser n'est qu'une suite de l'organisation de la machine. » Après la condamnation de l'ouvrage, et le surcroît d'ennuis que lui vaut un pamphlet dirigé contre ses confrères (*La Politique du médecin de Machiavel*, 1746), c'est l'exil en Hollande ; puis, après le retentissant scandale de *L'Homme-machine* (1747), en Prusse : il revenait à Frédéric II, auteur pour sa part d'un *Eloge de M. La Mettrie*, de devenir son protecteur. Paraissent alors *Discours sur le bonheur* (1748), *Le Système d'Epicure* (1750) et *L'Art de jouir*, en 1751, année d'une mort traditionnellement imputée à un pâté, soit gâté, soit surabondant, selon les versions de cette mort, par laquelle le néo-épicurien La Mettrie semble avoir voulu prendre à la lettre l'antique maxime : « sortir de la vie comme d'un banquet »...

La Mettrie est le plus vigoureux représentant d'un matérialisme psychophysiologique où la référence cartésienne tient une place ambiguë et variable. Si l'*Histoire naturelle de l'âme* fait jouer Locke contre Descartes, *L'Homme-machine*, deux ans plus tard, est placé sous le signe d'un cartésianisme exacerbé. « Coupure épistémologique » ou non, l'usage que La Mettrie fera désormais de cet héritage philosophique et scientifique est clair : appliquer les lois du mécanisme cartésien aux phénomènes psychophysiologiques propres à la « machine » humaine, sans

s'embarrasser de la distinction « métaphysique » des deux substances (esprit/matière), qu'il tient pour une simple « ruse de style » du grand philosophe.

Si le déplacement de la curiosité scientifique vers des champs nouveaux tend à périmer une œuvre plus tournée vers Lucrèce que vers l'*Encyclopédie*, La Mettrie continue de susciter des réactions passionnées jusqu'à la fin du siècle. Diderot, dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1782), n'a pas de mots assez durs pour ce « bouffon », ce prétendu philosophe « dont on reconnaît la frivolité de l'esprit dans ce qu'il dit, et la corruption du cœur dans ce qu'il n'ose dire » — ce qui ne l'empêche pas de recourir à l'autorité de La Mettrie en plusieurs endroits de ses *Eléments de physiologie*... Dénoncé par Diderot comme « l'apologiste du vice et le détracteur de la vertu », La Mettrie sera loué par Sade — à peu près pour les mêmes raisons... Il plaît à Sade de trouver chez cet apôtre de la jouissance une caution anticipée de ses plus intimes certitudes : primat absolu du plaisir ; inutilité d'un premier moteur pour un univers animé d'un « mouvement perpétuel » ; enfin et surtout, amoralisme « naturaliste », fondé sur la nécessité des « destructions » (et donc des crimes) pour une Nature qui, sans elles, serait comme engorgée par ses propres productions. Ultime et compromettant hommage du siècle finissant : Sade inscrit le nom du médecin-philosophe au fronton de son Panthéon personnel — « aimable La Mettrie, profond Helvétius, sage et savant Montesquieu... ».

HELVÉTIUS (1715-1771)

Claude-Adrien Helvétius partage avec La Mettrie, on vient de le voir, les éloges du marquis de Sade ; et il subira, lui aussi, quoique à titre posthume, les remontrances de Diderot, qui consacrera une centaine de feuillets à une *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé « L'Homme »*, diffusée dans la *Correspondance littéraire* à partir de 1783 — soit dix ans après la parution du livre et douze après la mort de son auteur.

Helvétius est lui aussi un matérialiste mécaniste, resté à l'écart des nouvelles hypothèses sur la matière et la vie liées à l'essor de la biologie et de la chimie. Son matérialisme reste spéculatif et éclectique. François Châtelet lui en fait mérite, et non grief. Selon ce philosophe, tandis que le « renversement radical du cartésianisme », chez La Mettrie, « conduit nécessairement à l'élaboration d'une autre doctrine, d'une autre métaphysique », Helvétius a le « mérite de refuser tranquillement toute

espèce de visée doctrinale ou méthodologique », et de constituer l'*esprit*, son objet d'étude, en une pure extériorité ; à le traiter comme « un lieu... et l'effet même du physique de l'homme ». Ce serait là le principal apport d'Helvétius, traditionnellement décrié pour son peu d'originalité.

Originaire du Palatinat (son nom est une latinisation de Schweitzer), fils d'un médecin de Louis XV, fermier général à vingt-trois ans, immensément riche, Helvétius fut l'hôte, le mécène et l'ami des Encyclopédistes, avant de devenir lui-même l'auteur, en 1758, d'un des livres les plus condamnés du siècle : *De l'Esprit*, sur lequel s'accumulèrent en moins d'un an les foudres du roi, du Parlement, de la Sorbonne et du pape Clément XIII. Son auteur jugea prudent de se rétracter, et préféra confier au jugement de la postérité un second traité, *De l'Homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation*, qui parut, deux ans après sa mort (1773), pour être à son tour immédiatement condamné. Tard dans le siècle, le salon d'Helvétius devenu celui de sa veuve devait accueillir une seconde génération philosophique : celle des Idéologues, venus à la suite de Turgot, y rencontrer un Franklin ou un Bonaparte.

On reproche souvent à Helvétius d'avoir été le compilateur ou le rhapsode des conversations osées de ses invités. Et il est vrai que ses livres, émaillés d'exemples, remplis d'anecdotes, semblent souvent poursuivre sous forme écrite une libre discussion, nourrie des idées à la mode. Il cite pêle-mêle l'abbé de Saint-Pierre, Beccaria, Despréaux, Diderot et Rousseau (qu'il encense et dénonce tour à tour). C'est surtout en Angleterre, pourtant, qu'il va chercher ses garants : chez les poètes (Pope, Milton), et surtout chez les philosophes sensualistes : Hume et Locke (*De l'analogie de mes opinions avec celles de Locke*). Son œuvre n'est pas de celles, il est vrai, qui bouleversent la pensée philosophique d'une époque. Telle quelle, elle devait connaître une longue fortune dans la pensée « progressiste » modérée du XIX^e siècle. Stendhal n'hésitait pas à parler d'Helvétius comme d'un maître à penser. Et sa thèse principale, ou ce que Diderot nomme son « paradoxe favori », à savoir que « l'éducation seule fait toute la différence entre des individus à peu près bien organisés », n'a pas cessé d'alimenter utopies et polémiques autour du primat de l'« acquis » et du « milieu » sur le « donné » biologique.

D'HOLBACH (1723-1789)

Entre Helvétius et d'Holbach, il est tentant de multiplier les rapprochements. D'Holbach est lui aussi originaire du Palatinat ; il est lui aussi à la tête d'une fortune considérable, dont il hérite à vingt-sept

ans ; lui aussi devient le mécène des philosophes, à Paris, ou dans sa campagne de Grandval. Mais le baron Paul Thiry d'Holbach ne se contente pas d'être le « premier maître d'hôtel de la philosophie », comme disait l'abbé Galiani ; il n'est pas seulement le centre de la « coterie holbachique », dénoncée par Rousseau. Il va jouer dans l'*Encyclopédie* un rôle important, traduisant de l'allemand ou rédigeant lui-même des centaines d'articles (particulièrement en chimie et minéralogie) et surtout, restant inébranlablement fidèle à Diderot lors des passes difficiles comme celle des années 1757-1762. A cette activité scientifique vient s'ajouter, à partir de 1776, une surabondante production « philosophique », à caractère polémique.

Dès 1759, année de la condamnation d'Helvétius, d'Holbach était entré en lice indirectement, en publiant les *Recherches sur le despotisme oriental* et *L'Antiquité dévoilée par ses usages*, œuvres d'un compagnon de route des Encyclopédistes, mort prématurément la même année, Nicolas-Antoine Boulanger (1722-1759). Cet ingénieur des Ponts et Chaussées, esprit original et passionné d'histoire ancienne aussi bien que de sciences naturelles, posait de véritables fondements pour une histoire des religions qu'il proposait d'aborder par l'étude comparative des « fables » (c'est-à-dire des mythes) des différents peuples. Anticlérical convaincu, il entendait par ailleurs expliquer le phénomène religieux lui-même par le traumatisme d'un « déluge » : d'une catastrophe naturelle de grande ampleur, origine réelle, mais oubliée, de la peur fondatrice évoquée dans un vers célèbre de Voltaire : « La crainte fit les dieux ; l'audace a fait les rois. » Auteur d'articles importants de l'*Encyclopédie*, tels que « Société », « Corvée », et bien entendu « Déluge », Nicolas-Antoine Boulanger mérite de figurer autrement que comme un simple prête-nom dans l'histoire de la pensée matérialiste au XVIII^e siècle.

C'est encore à Boulanger, en tout cas, que d'Holbach attribuera *Le Christianisme dévoilé* (1766), dont il est lui-même l'auteur. Ce seront ensuite, dans la même veine solidement antireligieuse : *La Contagion sacrée* (1768), *La Théologie portative* (1768) et surtout *Le Système de la Nature* (1770), donné sous le nom d'un autre philosophe défunt, Mirabaud, et dont le dernier chapitre est écrit par Diderot. Plus synthétique, et tout aussi « impie » que les pamphlets antérieurs, *Le Système de la Nature*, qui prétend substituer le « culte » de cette entité à tous les « mensonges religieux », recevra en 1773 son complément et sa suite, avec *Le Système social*. Mais sans doute est-ce *Le Bon sens* (1772) qui donna à d'Holbach le plus de lecteurs ; « condensé, défense et refonte du *Système de la Nature* » (J. Deprun), cet in-12^o offrait une version « de poche » du trop volumineux traité, en même temps qu'il en précisait la double orientation philosophique : empirisme, mais aussi

énergétisme, présupposant une Nature « qui se meut par sa propre énergie, par une suite nécessaire de son hétérogénéité ».

D'Helvétius à d'Holbach, les analogies ne sont pas seulement biographiques. D'une œuvre à l'autre, les échos sont nombreux, comme si ces tenants farouches du déterminisme social avaient tenu à illustrer en personne la justesse de leurs thèses, jusque dans la similitude de leur discours. Sans doute certaines inflexions dénotent-elles, de l'un à l'autre, des nuances ou même de véritables divergences, comme sur l'éducation par exemple : si Helvétius, dont elle est le cheval de bataille, croit en son influence absolue (« né sans idée, sans vice et sans vertu, tout jusqu'à l'humanité est dans l'homme une acquisition »), d'Holbach fait preuve de plus de prudence, soulignant à l'occasion qu'elle ne peut « tout faire dans l'homme ». Restent les convergences, qui sont frappantes. L'éloge des passions et désirs leur est commun : « vouloir détruire les passions dans les hommes, c'est vouloir y détruire l'action » ; et « un homme sans désir... ne prononcerait aucun jugement » (Helvétius) ; « l'homme de bien n'est point celui qui n'a point de passions, c'est celui qui n'a que des passions conformes à son bonheur constant, qu'il ne peut séparer de celui des êtres faits pour concourir à sa propre félicité » (d'Holbach). En l'absence de toute transcendance, et tandis que le crime devient un « mot vague » (Helvétius), c'est à la société et à elle seule de déterminer des valeurs, que l'individu acceptera par un égoïsme bien compris, c'est-à-dire solidaire des autres égoïsmes. Helvétius, demandant que l'on distingue les « vraies vertus » des « vertus de préjugés », proposera donc l'utilité collective pour critère. Et d'Holbach ne s'en remet au « bon sens » de chacun (« tout homme qui se livre à la réflexion ne peut s'empêcher de connaître ses devoirs ») en matière de moralité que pour confirmer la prérogative de la société dans l'établissement d'une norme : « Il n'est point de vice qui ne perde la difformité de ses traits quand il est approuvé par la société où nous vivons. » La vertu s'installe au point de convergence de la raison individuelle et du bien public. C'est dans les « rapports existant entre les hommes » qu'il convient d'aller en chercher les maximes. Et le primat accordé, en dernière instance, au *politique*, chez Helvétius comme chez d'Holbach, ne va pas sans susciter quelque malaise, dans la mesure précisément où cette instance reste sans statut ni définition ; car il est difficile de conférer une dignité épistémologique au réalisme social un peu court qui fait de la propriété le butoir providentiel de la fuite des valeurs : ainsi Helvétius l'appellera-t-il le « dieu moral des empires » et louera-t-il Rousseau pour en avoir enseigné le respect à Emile, tandis que d'Holbach parlera de « l'homme riche... plus citoyen qu'un autre », et fera remonter au droit de propriété le sentiment même de la justice :

« Ce droit est juste et le sentiment qui en assure la possession s'appelle *justice*. » Sade mettra toute sa véhémence et tout son humour à réfuter ce despotisme du social, et à affirmer l'« isolisme » des créatures. Ce qui vaudra à cet encombrant héritier d'être exclu (à regret) par Sylvain Maréchal de son *Dictionnaire des athées anciens et modernes* (1800). L'admirateur de La Mettrie et le « sectateur jusqu'au martyr » du *Système de la Nature* sera encore une fois ostracisé : il était bien difficile qu'il trouvât sa place dans une « secte » où, ajoutait Maréchal, « on ne parle que de vertu »...

ROBINET (1735-1820)

Pour ses contemporains, Robinet a été autre chose qu'un philosophe mineur, à la frontière de la métaphysique et de la science. Grimm, dans la *Correspondance littéraire*, se fait l'écho de l'intérêt suscité par *De la Nature*. Diderot lira de près un texte dont certains thèmes se retrouvent dans *Le Rêve de d'Alembert*. Hegel, dans ses *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, rappellera encore l'intérêt philosophique de l'ouvrage de Robinet, qu'il considérera comme l'une des œuvres majeures des Lumières, avec *Le Système de la Nature* de d'Holbach.

Ce qui a retenu l'attention des contemporains, en particulier des matérialistes, c'est d'abord une démarche. Jean-Baptiste-René Robinet s'écarte délibérément des méthodes de la science classique. A la rigueur des mathématiques et de l'expérience, il préfère les audaces de l'analogie, tissant entre les êtres et les choses un réseau de correspondances. Rendue à sa liberté, la démarche analogique conduit aux hypothèses les plus fantaisistes : la théorie de la préexistence des germes est étendue à tous les êtres, des animaux aux corps célestes, en passant par les minéraux ; une semence, masculine ou féminine, est attribuée aux pierres... Mais la multiplication des hypothèses fantaisistes est l'envers d'une méthode qui s'émancipe des limites du rationalisme classique. Au moment où un matérialiste, comme Diderot, tente de définir une nouvelle approche de la nature, l'œuvre de Robinet présente un intérêt évident.

Surtout, la démarche analogique répond à une exigence d'unité : au-delà de la diversité des formes, il s'agit de ressaisir l'identité des lois et des phénomènes de la nature. Au sein de la nature, les différences et les oppositions sont plus apparentes que réelles. C'est ainsi que la différence entre les différents règnes de la nature se subordonne à l'identité des mécanismes de production dans chacun d'entre eux. C'est ainsi que la diversité des formes animales se résout dans l'identité du

plan d'organisation, dont Robinet reprend l'idée à Buffon. Là où la métaphysique classique instaurait des coupures, Robinet repère des analogies, des correspondances, l'absence de toute solution de continuité.

Ces différents thèmes sont proches de ceux développés par le matérialisme contemporain et l'on comprend l'intérêt de Diderot pour une œuvre qu'il sentait si proche, à tant d'égards, de la sienne. La position de Robinet n'en est pas moins ambiguë. Si les thèses qu'il développe ne sont pas sans affinité avec celles des matérialistes, il n'en reste pas moins fidèle à un certain spiritualisme : il admet l'existence d'une cause transcendante et infinie ; il reconnaît la dualité de la substance pensante et de la substance étendue. D'où une certaine tension à l'intérieur d'un discours qui reste équivoque. Et Diderot pourra écrire, dans la *Réfutation d'Helvétius*, que Robinet n'« entendait pas » son propre livre. La logique de l'œuvre n'est pas celle de son auteur.

Elle l'entraîne à prendre des positions souvent éloignées de ses positions initiales. Robinet affirme ainsi l'existence d'une cause première et infinie, dont la Nature est l'acte unique. Mais il ne cesse, en même temps, d'insister sur le caractère inconcevable de cette cause. Rejetant toute forme d'anthropomorphisme, il affirme qu'on ne saurait lui attribuer aucune détermination, nécessairement finie et humaine : « Il y a un Dieu, c'est-à-dire une cause des phénomènes dont l'ensemble est la Nature... quel est-il ? Nous l'ignorons... » Ineffable comme dans les théologies négatives, incommensurable à l'homme, Dieu est bien près de se confondre avec le néant.

Robinet s'interdit, de même, d'établir une relation trop étroite entre la Cause et sa création. Dieu est le fondement nécessaire de la Nature. Pourtant, rien dans la création ne porte la marque de son créateur. Du fini à l'infini, l'écart est tel qu'il exclut toute forme d'analogie. Dans la Nature, on ne saurait même pas reconnaître l'action d'une providence ayant disposé les causes dans un ordre harmonieux. Une telle hypothèse reviendrait à attribuer un dessein à Dieu. Et s'il est vrai que l'homme poursuit certaines fins, il ne saurait en être de même pour un être infini. En un sens, la Nature obéit à ses propres lois. Robinet, tout en admettant la nécessité d'une cause première, lui reconnaît une forme d'éternité : non pas l'éternité de ce qui existe nécessairement et par soi, mais celle de ce qui existe dans le temps et la succession.

Dieu tend ainsi à s'absenter de sa création. Son existence n'en est pas moins nécessaire, dans la mesure où elle permet d'assigner des limites au devenir. Dans la nature, rien de nouveau n'arrive réellement. Dieu a créé tout ce qui pouvait être et l'Histoire de la nature et des hommes ne fait que développer ou répéter le moment initial de la

création. C'est sur ce point que Robinet s'oppose de façon décisive à un matérialiste comme Diderot, sévèrement critiqué pour avoir affirmé, dans *L'Interprétation de la Nature*, le caractère essentiellement transitoire des phénomènes naturels. Pour l'un, la nature est en perpétuel devenir ; pour l'autre, le devenir est plus apparent que réel.

C'est cette thèse qui donne aux différents thèmes développés dans *De la Nature* leur véritable unité. Qu'il s'agisse des sciences de la nature, de physiologie ou de psychologie, la démarche s'avère identique. Il s'agit toujours de montrer comment le devenir est la projection dans le temps d'un ordre préexistant. A chaque fois, l'Histoire apparaît comme une illusion ou une apparence.

Ce qui se vérifie d'abord au niveau de la nature, comme telle. Loin d'être en devenir, elle apparaît comme soumise à une loi d'équilibre et de compensation qui annule toute forme d'évolution réelle. Les différentes forces ou les différents principes antagonistes qui coexistent en elle s'annulent mutuellement : bien et mal, plaisir et douleur, nutrition et reproduction, vices et vertus s'équilibrent exactement. Au mieux, il y a oscillation autour d'un point d'équilibre. Mais un tel mouvement oscillatoire est précisément le contraire même du devenir : c'est un faux mouvement qui ne tend qu'à l'immobilité. L'Histoire répète ainsi, sous différentes formes, l'équilibre initial, défini par Dieu, entre l'être et le non-être.

C'est le même refus du devenir qui est au centre des thèses de Robinet sur la génération. Pour lui, tous les êtres, vivants ou inertes, naissent de germes préexistants. Conformément à la logique du préformisme, dont Robinet reprend les thèses essentielles, mais en leur donnant une extension qu'elles ne possédaient pas initialement, l'évolution des individus se ramène au développement d'un ordre préexistant. Tout est donné dès l'origine.

La même démarche informe, enfin, la psychologie et la morale. Robinet, reprenant le projet défini par Ch. Bonnet dans son *Essai de psychologie*, entend définir les principes d'une « physique des esprits », fondée sur un parallélisme rigoureux entre les facultés psychologiques et les dispositifs anatomiques correspondants. Il peut ainsi montrer comment la sensation, l'intellect et la volonté renvoient à différents types de fibres (sensitives, intellectuelles, volitives). Il fait, par là même, l'économie d'une genèse des opérations intellectuelles, sur le modèle de celle imaginée par Condillac. Dans la fibre, toutes les facultés sont virtuellement contenues, tout comme l'être vivant est virtuellement contenu dans le germe.

Se référant aux théories de Hume et de Hutcheson, Robinet postule enfin l'existence d'un sens moral, distinct des autres sens, et possédant

un organe spécifique. Il n'exclut pas l'hypothèse de fibres morales, localisées dans la moelle du cerveau et en rapport avec les nerfs optiques et auditifs. Là encore, l'enjeu d'une telle démarche est claire : postuler l'existence d'un sens moral, c'est éviter de s'interroger sur la genèse des notions de Bien et de Mal. Elles ne sont plus le résultat d'une histoire individuelle ou collective ; elles sont données avec l'existence de l'individu.

Les implications sociales et politiques de ces différentes thèses sont claires. Il s'agit, pour Robinet, de conjurer le mythe du progrès et les tentations révolutionnaires. Les mouvements d'oscillation et d'alternance de l'Histoire donnent l'illusion du changement. En fait, rien ne change réellement. Dès lors, la sagesse est de dissiper les prestiges de cette illusion et d'accepter ce qui existe. A quoi bon désirer un impossible changement, alors que toutes les formes de sociétés et toutes les conditions sociales se valent ? La métaphysique de Robinet permet ainsi de justifier un conservatisme politique et social, qui est, peut-être, la vérité du système lui-même.

DOM DESCHAMPS (1716-1774)

Dom Deschamps est une découverte du XIX^e siècle. Son œuvre, restée en grande partie inédite, n'a été connue, au XVIII^e siècle, que par deux textes polémiques, passés à peu près inaperçus ou mal compris : les *Lettres sur l'esprit du siècle*, dont Diderot demandera l'interdiction, et *La Voix de la raison contre la raison du temps*, qui est une tentative de réfutation du *Système de la Nature* de d'Holbach. Les rares lecteurs qui ont eu accès aux textes manuscrits n'en ont pas saisi l'intérêt, si l'on met à part le cercle de fidèles groupés autour de Dom Deschamps, sous la protection du marquis Voyer d'Argenson. Toutes les tentatives faites auprès des « philosophes » les plus importants pour faire connaître l'œuvre resteront sans lendemain. En fait, seul Diderot semble avoir manifesté un intérêt réel pour un système qu'il croyait proche du sien. Mais pour Voltaire et d'Alembert, l'œuvre de Deschamps n'est qu'une résurgence aberrante de la métaphysique scolastique et de ses errements. Provincial et en marge des institutions littéraires du temps (salons, journaux, académies), Dom Deschamps n'a pas réussi à faire entendre sa voix. Dans la philosophie des Lumières, il est resté un marginal. Il n'en est pas moins représentatif d'un mouvement, dont il opère une reprise critique, même s'il partage certaines de ses illusions.

Pour Voltaire, pour d'Alembert, pour Diderot lui-même, au moins

dans les premiers temps, Dom Léger-Marie Deschamps n'est jamais que l'un de ces théologiens obscurs qui s'opposent au progrès des Lumières. Ils n'ont pas su discerner le rapport dialectique qu'il entretient avec la philosophie du temps. Pour lui, les Lumières ne sont que des demi-Lumières, qui restent prises dans l'espace même de la théologie qu'elles prétendent dépasser. Les « philosophes » ne sont jamais que des métaphysiciens qui s'ignorent. A ces demi-Lumières, il convient d'opposer les vraies Lumières ; à l'athéisme ignorant, il convient d'opposer un athéisme éclairé. Loin d'être un retour en arrière, la métaphysique de Dom Deschamps se veut une radicalisation de la philosophie du temps. Radicalisation qui est nécessairement un dépassement.

De là, une réévaluation générale des différents thèmes des Lumières. Dom Deschamps, comme les « philosophes », s'interroge sur les contradictions de la société où il vit. Comme eux, il cherche à définir les conditions d'un ordre social juste et harmonieux. Mais sa réalisation ne passe pas, pour lui, par la liquidation des illusions religieuses, qui, dans l'état actuel de la société, s'avèrent nécessaires et même bénéfiques. S'en tenir à la critique de la religion, comme Diderot ou d'Holbach, c'est manquer le véritable objet de la philosophie politique : la propriété et l'inégalité sociale.

Comme Meslier, comme Morelly, comme le Rousseau du second *Discours*, Dom Deschamps fait de la propriété l'origine de tous les maux de l'humanité. Avec elle, c'est l'inégalité et l'injustice qui font irruption dans l'Histoire. Au lieu d'être un état d'union entre ses membres, la société est le théâtre de leur affrontement. Les lois et la religion, qui garantissent la domination des puissants et des riches, donnent une apparence d'ordre à cette guerre sociale, dont la seule loi est celle du plus fort. Deschamps n'envisage pas pour autant le retour à un hypothétique état de nature ou à un âge d'or mythique. La vie sociale constitue une dimension essentielle de l'humanité.

L'homme trouvera une solution à ses maux, non dans la nostalgie du passé, mais dans la fondation d'un nouvel état social, où l'absence de toute propriété garantira une harmonie durable. Il ne s'agit pas, pour Deschamps, d'une utopie, d'une construction de la raison. En décrivant cette société, il ne fait que devancer l'Histoire. De nombreux signes annoncent, en effet, que les temps sont proches. Et d'abord, les déchirements mêmes de la société contemporaine, dont les désordres sont le signe paradoxal de l'ordre futur.

Plus proches d'une authentique harmonie sociale, les sociétés « primitives » sont, en fait, plus éloignées de cet « état de mœurs » que Deschamps place à la fin de l'Histoire. Le salut suppose la chute et la perte de l'innocence. Notre société, fondée sur l'inégalité et l'injustice,

est l'image inversée de l'état de mœurs, fondé sur l'égalité et la justice. Par là même, ils sont dans le plus grand éloignement et dans la plus grande proximité. Que s'opère la conversion du négatif au positif, et l'harmonie s'instaurera.

A l'unité factice de l'état de lois succédera l'unité organique de l'état de mœurs. La société ne sera plus fondée sur la coexistence d'éléments extérieurs les uns aux autres, mais sur les rapports essentiels des hommes les uns avec les autres. L'individu ne devra plus être défini comme un atome social, isolé et impénétrable, mais comme une partie de l'organisme social, dont il reflète la diversité interne. S'émancipant de l'illusion de la propriété (dans tous les sens du terme), l'homme s'ouvre à la diversité. Et Dom Deschamps, anticipant certains thèmes de *L'Idéologie allemande*, pourra montrer comment l'état de mœurs met fin à la spécialisation des tâches : « Chaque homme serait à tout et passerait d'un travail à un autre... »

Ce monde harmonieux, fondé sur l'égalité et la justice, ne connaît ni loi ni gouvernement, rendus inutiles par la disparition de la propriété et des conflits dont elle était responsable. Mais cette vision monadologique de la société future n'est qu'un aspect de l'état de mœurs. L'utopie de Dom Deschamps est d'abord une utopie de l'identité, où les différences s'effacent. Ressaisie dans sa vérité profonde, la société future est moins l'unité harmonieuse d'une diversité qu'un tout indifférencié. L'état de mœurs, c'est le règne du Même et de l'indifférencié : le visage même des hommes ne sera plus que le reflet indéfiniment répété d'une identité première.

L'Histoire obéit ainsi à un schéma théologique : à la Chute succède la Rédemption, qui est à la fois retour à l'Origine et dépassement de celle-ci. Elle se définit aussi comme l'ascension progressive du multiple à l'unité. L'Histoire est, en même temps, itinéraire métaphysique. D'où la possibilité d'un double langage, à la fois politique et métaphysique, pour rendre compte des mêmes vérités. Mais, ici et là, c'est le même projet qui informe la démarche de Dom Deschamps : dépasser les Lumières, en les radicalisant.

Dans le domaine métaphysique, comme dans le domaine moral, les « philosophes » sont restés à mi-chemin. Ils ont énoncé, souvent malgré eux, la Vérité, tout en la manquant. Thèse qui doit être étendue, en fait, à l'ensemble de la philosophie ancienne et moderne. Aucun philosophe n'a su écouter la voix de la vérité, telle qu'elle s'articule dans le langage. Selon une loi dialectique chère à Dom Deschamps, ceux qui se sont approchés le plus près de la vérité en sont restés aussi le plus éloignés. Ainsi Spinoza, qui a confondu l'être infini et l'être parfait. Ainsi Diderot et Maupertuis qui, au cours de leur polémique

sur *L'Interprétation de la nature*, ont effleuré la question du Tout, sans pouvoir la résoudre. C'est que toute la philosophie est restée tributaire de la théologie qui, sous le nom de Dieu, confond deux réalités différentes.

Une écoute plus attentive du langage, un examen plus perspicace du discours théologique lui-même auraient permis de distinguer deux formes d'existence différentes : l'Etre en rapport et l'Etre sans rapport, l'Un et l'Unique, l'Etre parfait et l'Etre infini, le Tout et Tout. Distinction que tous les philosophes ont pressentie mais qu'ils ont été incapables d'énoncer clairement. En l'énonçant enfin, Dom Deschamps entend mettre fin à cette longue errance qu'est l'histoire de la philosophie.

Le tout est essentiellement l'être relatif. Au sein du tout, chaque individu n'existe que comme faisceau de relations aux autres individus et au tout lui-même, dont il n'est qu'une modification ou une expression particulière. Mais le tout est, à son tour, relatif à ses parties, dont il est la somme. Dans l'Etre en rapport, il ne saurait y avoir d'opposition absolue : toutes les déterminations y sont essentiellement relatives. Plein et vide, vie et mort, animalité et humanité, repos et mouvement sont en continuité les uns avec les autres. Dès lors, tout discours dualiste devient intenable, comme l'ont reconnu les matérialistes qui ont défini la Nature comme un tout continu.

Mais ils n'ont pas su discerner la différence entre le Tout et Tout. Ils en sont restés à une métaphysique de la totalité. Mais l'Etre relatif suppose l'Etre absolu, l'Etre fini l'Etre infini. Au Tout s'oppose et répond Tout, éternel, infini et absolu. Rigoureusement simple, il exclut tout être autre que lui-même. Pure puissance de négation, Tout tend à s'identifier à Rien. Mais Rien ne reste pas figé dans une négation stérile. En niant tout ce qui est autre que lui-même, il pose le Tout. Dom Deschamps évite ainsi de faire de Tout et du Tout deux formes d'existence rigoureusement distinctes. Loin de tout dualisme, il les définit plutôt comme deux points de vue opposés et corrélatifs sur l'existence.

Avec Tout, le discours philosophique touche à son terme. Comme dans le néo-platonisme, comme dans la première hypothèse du *Parménide*, le langage se tait devant ce qui est rigoureusement simple et transcendant. L'itinéraire philosophique s'achève dans l'ineffable, qui est l'au-delà de la métaphysique. La recherche de l'unité, qui rapproche Dom Deschamps de matérialistes contemporains comme Diderot, se résout dans une mystique sans Dieu.

Le discours fait ainsi l'expérience de ses limites. Instrument nécessaire de l'élucidation de la Vérité, il constitue paradoxalement le dernier obstacle qui nous en sépare. La révélation pleine et entière de la Vérité

signifie donc son extinction nécessaire : le Livre tend vers sa propre disparition. Ce qui est vrai, tant du point de vue métaphysique que du point de vue l'Histoire. Pour Dom Deschamps, l'état de mœurs pourra s'instaurer sans révolution ni violence. La révélation de la Vérité suffira à opérer une conversion décisive de la société. Mais l'instauration de l'état de mœurs, préparée par le discours philosophique, rend celui-ci inutile : « Il n'y a qu'un seul livre tel que celui que je donne qui puisse faire passer les hommes de l'état de lois à l'état de mœurs. Ce livre, donné une fois et ayant eu son effet, ne serait bon, comme tous les autres, qu'à quelque usage physique, comme à chauffer nos fours. »

Par là, Dom Deschamps marque moins les limites du discours philosophique en général que celles de la philosophie des Lumières, dont il reste, malgré tout, solidaire. Il explicite son étrange situation historique : appel à la fondation d'un ordre nouveau, elle n'en reste pas moins liée à l'ordre existant qui lui permet d'exister. Prise dans un dilemme sans issue, elle ne peut souhaiter la disparition du monde où elle s'enracine, sans souhaiter en même temps sa propre disparition. Elle est condamnée à demeurer sur le seuil. L'un des mérites de Dom Deschamps est d'avoir mis en évidence ce trait majeur des Lumières.

Un tel radicalisme philosophique ne sera perçu comme tel qu'au ^{xx}e siècle. Les contemporains de Dom Deschamps sont plus sensibles aux pamphlets, aux essais qui mettent en cause l'Ancien Régime ou présentent un ordre social différent. Ils réagissent aux tirades enflammées de l'*Histoire des deux Indes* ou bien à l'éloge de la démocratie grecque chez l'historien Mably (1709-1785), aux rêves utopiques d'un Morelly (*Le Code de la nature*, 1755) ou bien à la projection dans le futur de cette espérance utopique, que la tradition situait ailleurs géographiquement, (*L'An 2440* de L.-S. Mercier, 1771). Dans ces pages qui mêlent politique et pathétique se préparent certains mots d'ordre de la Révolution.

CHAPITRE IV

Les genres à la mode

LE THÉÂTRE

Voltaire avait imprimé à la tragédie une marque qui devait l'infléchir définitivement dans son évolution, celle de la propagande philosophique et du renouvellement des sujets. Saurin dans son *Spartacus* (1760) ou Lemierre dans *Guillaume Tell* (1766) présentent des héros libérateurs qui atteignent à la grandeur par les vertus de leur humanité :

Que l'on naisse monarque, esclave ou citoyen,
C'est l'ouvrage du sort ; un grand homme est le sien.

(*Spartacus*, II, 1.)

Liberté individuelle et liberté collective ont ainsi partie liée. L'héroïsation gomme cependant largement l'audace de ce type d'innovation. Dans le prolongement de *Mahomet* (1741), un certain nombre de tragédies visent le fanatisme religieux et tournent leurs traits contre la religion catholique. C'est le cas, par exemple, de *La Veuve du Malabar* de Lemierre (1770), des *Druides* de Le Blanc de Guillet (1772), de *Jean Calas* de Marie-Joseph Chénier (1791).

On peut aussi remarquer que la recherche de sujets nouveaux conduit les auteurs à tourner leurs regards dans d'autres directions que celle des sujets antiques. L'Orient et l'histoire médiévale sont mis à contribution, de même que les légendes bibliques et la pastorale (*La Mort d'Abel* de Legouvé en 1792). A la suite d'*Adélaïde du Guesclin* (1734) de Voltaire, il y eut une vogue du sujet « troubadour », symptomatique des tentatives de renouer un rapport vivant à l'histoire de France. De Belloy, après la guerre de Sept ans, tenta de fonder une véritable « tragédie nationale » avec *Le Siège de Calais* (1765). Il obtint

un extraordinaire succès. Son parti pris d'exactitude historique rencontra une idéologie tout à fait adaptée aux nécessités de l'heure. Il s'agissait de contribuer, en renforçant le patriotisme, au relèvement du moral de la nation, durement touché par la guerre récente. De Belloy préconise l'union de la Nation autour de son roi et joint sa voix à la réaction antiphilosophique, alors très virulente (la comédie de Palissot, *Les Philosophes*, date de 1760 et est loin d'être oubliée). Le sujet national n'est pas ici une rêverie nostalgique sur l'époque de la chevalerie. Il organise une idéologie dont les effets se font sentir jusqu'aux premières années de la Révolution : on la retrouve, avec des variations, dans une comédie comme *La Partie de chasse d'Henri IV* de Collé, comme dans le *Louis XII Père du peuple* de Ronsin. De ce fait, lorsque l'heure sera venue de mettre sur scène les mauvais rois, condamnés par l'histoire de leur peuple, Marie-Joseph Chénier pourra affirmer qu'il est le véritable fondateur de la tragédie nationale avec son *Charles IX* (1789). Ce genre reste cependant sans postérité réellement digne de ce nom. On se contentera d'évoquer *Les Templiers* de Raynouard (1805), pièce qui obtint les suffrages des survivants libéraux de la philosophie du XVIII^e siècle. Dans le contexte de l'an II, puis, par la suite, du Directoire, il n'y avait plus vraiment de place pour ce type de tragédie. En effet, toute représentation « noble » de la royauté française devenait dangereuse, sujette à interprétations et à manifestations dans un public sourcilieux ou malintentionné. Le néo-classicisme et ses sujets antiques devaient en bénéficier, à la fois parce qu'ils correspondaient bien à la culture de l'élite du temps et parce qu'ils permettaient un discours politique détourné, plus froid et plus éloigné d'une vie politique qui évoluait avec une grande rapidité. D'où le succès de l'*Agamemnon* de Lemercier en 1798. Les tentatives de Chénier, quoique sans lendemain, n'étaient pas dépourvues d'intérêt : dans *Timoléon* (1794) et dans *Caius Gracchus* (1792), Chénier subvertit le discours scénique traditionnel en le faisant glisser du côté de l'art oratoire. Ainsi l'acte II de *Caius Gracchus* se déroute-t-il autour de la tribune aux harangues et le public du théâtre devient en quelque sorte l'allocutaire direct du discours politique. Dans *Timoléon*, Chénier tente une « représentation » scénique du peuple par un chœur. Mais ces deux pièces valurent à leur auteur l'hostilité des militants les plus engagés de la Montagne et il fut contraint de brûler publiquement *Timoléon* en 1794. Malgré ces quelques succès notables, le théâtre manquait là son rendez-vous avec l'histoire et l'on peut incriminer ici, comme le fait Mercier, l'attachement de ses contemporains à une forme figée, porteuse d'une représentation implicite de l'histoire, attachée au monde archaïque du théâtre de cour.

Une autre tentative de rénovation du genre mérite d'être citée :

l'adaptation de Shakespeare à la scène française. Voltaire n'avait pas été insensible à Shakespeare et les *Lettres philosophiques* (1734) montrent un mélange de fascination et de dégoût pour ce génie barbare : « Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles » (18^e Lettre). Voltaire avoue plus loin : « Les monstres brillants de Shakespeare plaisent mille fois plus que la sagesse moderne. D'où des tentatives d'adaptation aux règles et au goût français dont la plus réussie (si l'on excepte *Zaïre*, inspirée plutôt qu'adaptée d'*Othello*) est *La Mort de César* (1734). Voltaire commence par découvrir le théâtre anglais à ses contemporains ; par la suite (après 1765), il les détourne plutôt de pousser plus loin leur admiration. On put en juger plus directement avec la parution (1745 à 1748) de la traduction de La Place des œuvres de Shakespeare et plus tard de celle de Le Tourneur (1776-1782).

Diderot et Mercier furent plus résolument enthousiastes ; Mercier écrit par exemple : « Cette familiarité qu'on lui reproche est un naturel précieux. Tous ses héros sont hommes et cet alliage du simple et de l'héroïsme ajoute à l'intérêt. Shakespeare est pour les Anglais un poète bien plus national que Corneille ne l'est pour nous » (*Du Théâtre*, 1773, p. 206). A partir de 1769, on joua les adaptations très infidèles de Ducis. Il est difficile à concevoir, mais il est vrai, que ces pâles copies firent découvrir et accepter Shakespeare par le goût français, après l'avoir enfermé dans le carcan de l'alexandrin. Rien ne reste du mélange si caractéristique de grotesque et de tragique. Fossoyeurs et crâne disparaissent de son *Hamlet* (1769) dont le héros ne meurt plus au dénouement. *Othello* (1792) se réconcilie avec Desdémone, la romance du saule est une ritournelle bien fade et *Le Roi Lear* n'est qu'un drame bourgeois et familial, une histoire de pères malheureux. Où était Shakespeare ? sans aucun doute dans l'interprétation de certains comédiens : lorsque, pendant la décennie révolutionnaire, le Consulat, l'Empire et la Restauration, on put admirer des comédiens comme Talma ou Mlle Duchesnois. Il ne s'agissait certes pas du Shakespeare baroque mais de l'auteur qui enthousiasma les Romantiques, de celui de Hugo et de Stendhal. Ce rôle de Talma est parfaitement analysé par Charles Magnin dans un article du *Globe* du 15 juillet 1824 où il note : « Après avoir rendu inévitable la réforme du théâtre, ce grand artiste ajourne par son admirable talent l'époque de sa complète réalisation. » Avant les célèbres représentations de juillet 1822 par une troupe anglaise, c'était donc Talma, plus que Ducis, qui prépara la sensibilité française à ces nourritures plus fortes.

Il faut ici souligner que la représentation tragique évolue plus nettement et à un rythme différent du genre « littéraire ». Dès la fin

du XVIII^e siècle, on l'a souvent noté, la tragédie évolue sous l'influence de l'opéra et tente de s'adapter au désir de spectaculaire de son public. L'*Athalie* racinienne est jouée pour la première fois au Théâtre-Français sous la Régence, avec beaucoup de pompe, et dans une production à grand spectacle en 1791 à l'Opéra-Comique. *La Veuve du Malabar* (1770) et *Guillaume Tell* (1766) de Lemierre triomphèrent, respectivement en 1780 et 1786, dans une mise en scène somptueuse, avec figurants et décors, en montrant le bûcher embrasé qui doit consumer la malheureuse veuve et la scène où le héros suisse transperce la pomme placée sur la tête de son fils.

La tragédie va connaître une autre révolution : celle du costume et du jeu dont Talma est le principal artisan même si Lekain l'avait déjà esquissée. En 1789 encore, on jouait le plus souvent dans de magnifiques costumes de cour sans grand rapport avec le sujet de la pièce. Les actrices trouvaient là l'occasion de faire admirer les somptueux cadeaux de leurs protecteurs. Dans tout cela il n'y avait aucun ensemble et il était très difficile d'imposer la couleur locale recherchée. « Je me souviens — écrit Talma — que dans ma jeunesse, en lisant l'histoire, les personnages que j'avais vus sur la scène s'offraient toujours à mon imagination comme les acteurs me les avaient offerts. Je voyais les héros grecs et romains en beaux habits de satin, bien poudrés, bien frisés (...) » Dès les premières années de la Révolution, il impose la toge dans les sujets antiques et c'est un élève de David qui fait les décors du Théâtre de la République. Talma renouvelle le jeu et la diction tragique en leur donnant le naturel qui plaisait au public. Mme de Staël en témoigne lorsqu'elle lui conseille de reprendre deux rôles de Voltaire, ceux de Tancrède et d'Orosmane : « Comme on est accoutumé à une sorte d'étiquette dans la manière de les jouer, la vérité profonde en fera de nouveaux rôles. »

Née d'une conquête de la règle, la tragédie en resta prisonnière : tous les débats d'esthétique dramatique s'y fixèrent vainement jusqu'à la bataille d'*Hernani*. En réalité, le système des genres français s'était constitué dans un rapport trop étroit aux structures sociales du siècle de Louis XIV pour pouvoir lui survivre. Ecrire une tragédie est, au XVIII^e siècle, le moyen d'entrer dans la carrière littéraire. Le service de Melpomène ouvre le chemin de l'Académie. On s'y prépare dès le collège et la scène du Théâtre-Français est encombrée par les chefs-d'œuvre de laborieux jeunes prodiges : Népomucène Lemercier a quinze ans lorsqu'on représente son *Méléagre* ! Le spectacle tragique porte ainsi la marque de son origine : il va se survivre dans une recherche de distinction intellectuelle et sociale lorsque la Révolution aura bouleversé la composition sociologique du public.

L'évolution de la comédie, pendant la même période, se caractérise par un mouvement centrifuge. Le phénomène de dissociation de la haute et de la basse comédie s'accroît d'autant plus que le théâtre de la Foire et des Boulevards réserve à la basse comédie un circuit de diffusion qui lui amène un public nombreux. C'est là qu'on voit apparaître, vers la fin du siècle, de nouveaux types comme Jocrisse, Cadet Rousselle, Jérôme Pointu ou d'autres, plus significatifs, Janot (dans *Les Battus paient l'amende* de Dorvigny en 1779) qui témoigne comiquement de la misère de ceux qui sont tout au bas de l'échelle sociale et qui connut un extraordinaire succès, ou Mme Angot, la poissarde parvenue, qui permet d'exorciser par le rire l'angoisse de la mobilité sociale qui résulte des bouleversements de la Révolution (1796). C'est là aussi que s'élaborent des genres nouveaux comme le vaudeville, la pantomime dialoguée ou, enfin, le mélodrame. La multiplication des parodies encourage une forme de théâtralité en miroir riche d'enseignements. Le développement de l'opéra-comique et la souplesse du Théâtre des Italiens dans le choix de son répertoire ont pour conséquence d'attirer les faveurs du public vers ce genre de spectacles mixtes qui réunissent la comédie et la musique. Le livret d'opéra-comique est alors considéré comme théâtral et le public connaît son auteur aussi bien et souvent mieux que les musiciens qui ont composé sa musique. De bons librettistes tels que Sedaine ou Monvel, des musiciens tels que Grétry, Philidor, Duni, Monsigny ou Dalayrac donnent au nouveau genre des œuvres de plus en plus ambitieuses comme *Richard cœur de lion* (1784) de Sedaine et Grétry. La haute comédie ne se renouvelle guère. Elle offre bien peu de réussites entre les années 1760 et Beaumarchais (on peut cependant citer Sedaine pour sa *Gageure imprévue*, 1768, et Rochon de Chabannes pour *Heureusement*, 1762), mais sa plasticité lui permet de donner naissance à un nouveau genre, le drame qui, au début, souvent ne se distingue pas d'elle nettement.

Un genre nouveau, le drame. Théorie et pratique.

Dès le début du siècle, on s'interroge sur la validité des fondements théoriques des genres hérités du XVII^e siècle. On préconise la création de genres intermédiaires entre la comédie et la tragédie ou du moins de formes qui les mélangent en les tempérant. Ainsi Fontenelle affirmait-il déjà que « toutes deux peuvent admettre le rare, le pitoyable, le tendre... Il y aura donc des pièces de théâtre qui ne seront ni parfaitement tragédies ni parfaitement comédies, mais qui tiendront de l'un et l'autre genre, et plus ou moins de l'un que de l'autre ». Voltaire lui-même fait, avec

L'Enfant prodigue (1736) et *Nanine* (1749), des tentatives dans ce qu'il appelle le « genre mixte ». Il y eut précisément entre les années 1730 et 1750 une mode des comédies sérieuses ou tendres. En témoigne le succès de Nivelles de La Chaussée (*Le Préjugé à la mode*, 1735 ; *Mélanide*, 1741) et de ce qu'on appela, avec ses détracteurs, le genre « larmoyant ». Lanson la définit ainsi : « La comédie larmoyante, genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie, introduit des gens de condition privée, vertueux ou presque, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, qui nous excite à la vertu en attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir son triomphe. » On signalera aussi, parmi les tentatives dans ce genre, la *Sylvie* de Landois et la *Cénie* de Mme de Graffigny qui retinrent l'attention de Diderot. C'est lui qui, dans *Le Fils naturel* et *Les Entretiens sur le Fils naturel*, en 1757, thématise le plus clairement cette recherche de genres intermédiaires.

Il préconise une organisation des genres qui intercale entre la tragédie et la comédie ce qu'il appelle la « tragédie domestique et bourgeoise » et la « comédie sérieuse ». Les modèles de la première lui paraissent être *Le Marchand de Londres ou l'Histoire de Georges Barnwell*, tragédie en prose de Lillo (1730), et *Le Joueur* d'Edward Moore (1753), deux pièces anglaises, et, pour la seconde, les comédies de Térence. Il indique dans le *Discours sur la poésie dramatique* qui accompagne en 1758 *Le Père de famille* : « Voici donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie qui a pour objet le ridicule et le vice. La comédie sérieuse qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie qui aurait pour objet nos malheurs domestiques. La tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs de grands. » On passe d'un système binaire, qui opposait la comédie (en prose ou en vers) qui fait rire de personnages bourgeois, et la tragédie (toujours en vers), qui présente les malheurs de nobles héros, à un système à quatre termes contigus qui a précisément pour fonction de faire disparaître toute opposition. C'est que pour les théoriciens du nouveau genre il n'y a de héros qu'hommes. Beaumarchais l'affirme dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) : « Mais si notre cœur entre pour quelque chose dans l'intérêt que nous prenons aux personnages de la Tragédie, c'est moins parce qu'ils sont Héros ou Rois que parce qu'ils sont hommes et malheureux. Est-ce la Reine de Messène qui me touche en Mérope ? C'est la mère d'Egisthe : la seule nature a des droits sur notre cœur » (*Essai*, p. 9). Marmontel, en 1763, ne dit pas autre chose dans sa *Poétique française*. « Les noms sacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, d'homme enfin : voilà les qualités pathétiques : leurs droits ne prescriront jamais. » On aperçoit ainsi clairement le fondement philosophique de la redistribution des genres : leur contiguïté

et même leur continuité postulent l'unité naturelle de l'homme et c'est au nom du droit naturel que le système classique est combattu.

Le genre intermédiaire que Diderot appelle tragédie domestique ou comédie sérieuse prend peu à peu le nom de « Drame ». L'Angleterre l'appelle « Domestic Tragedy », l'Allemagne « Bürgerlicher Trauerspiel ». *Le Père de famille* était encore appelé « comédie » en 1758, de même que, plus tard, *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine, *l'Eugénie* de Beaumarchais « pièce », le *Beverley* de Saurin « tragédie bourgeoise ». Le terme de « drame » apparaît en 1769 pour désigner le genre de *L'Orphelin anglais* de Longueuil. Ce terme, comme le note Pierre Lathomas, a, au début du siècle, un sens très neutre, proche de son étymologie grecque, de « pièce de théâtre » et ce n'est que dans les années 1760 qu'il désigne un genre particulier. Diderot en use en 1758 pour désigner *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* dans le *Discours sur la Poésie dramatique*. Son usage se généralise alors et l'on parle de drame bourgeois que Félix Gaiffe, dans un ouvrage fondamental, définit ainsi : « Un genre nouveau créé par le parti philosophique pour attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu. »

Cette définition met l'accent sur la dimension sociale de ce nouveau genre mais elle appelle quelques précisions. Il est bien évident que la bourgeoisie était l'allocutaire idéal du drame mais c'est du point de vue idéologique plus que du point de vue sociologique, et parce que, peu ou prou, elle a imposé sa vision de l'être humain, universel à travers une nature particulière, destinataire en droit — en intention — sinon réellement, de la représentation. Le drame a trouvé un accueil plus que favorable sur un certain nombre de scènes privées de l'aristocratie. *Le Fils naturel*, par exemple, fut créé à Saint-Germain chez le duc d'Ayen, *Le Fabricant de Londres* fut représenté chez la duchesse de Villeroy pour la première fois (il était alors censuré). Il n'y a, par ailleurs, par d'indication précise d'une éventuelle séparation des classes sociales dans les réactions du public qui assistait aux drames. La présence du public réellement populaire dans les salles était assez peu notable dans les salles qui représentaient des drames. Par ailleurs, les héros du nouveau genre, dans les pièces les plus caractéristiques, sont souvent des nobles ou de grands bourgeois qui touchent à la noblesse : ainsi des protagonistes du *Philosophe sans le savoir*, du *Fils naturel*, du *Père de famille*. Il serait donc tout à fait anachronique et faux de projeter sur le drame bourgeois une image simplifiée, relevant d'un sociologisme vulgaire et qui tendrait à faire du drame la figuration d'un conflit de classes entre bourgeoisie et aristocratie. Peut-être pourrait-on parler plus justement de « drame philosophique » ou de « drame idéologique ». Ce genre est porteur des

représentations qu'on a de la bourgeoisie, de l'homme, de la morale, de la société dans le milieu d'écrivains qui gravite autour des philosophes des Lumières. L'intention de conférer aux héros bourgeois un nouveau statut est cependant évidente.

Elle apparaît dans les *Entretiens sur le Fils naturel* dans la mesure où Diderot, réfléchissant sur ce que doivent être les sujets des ouvrages dramatiques, préconise la substitution des « conditions » aux « caractères » : « C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette source est plus féconde, plus étendue, et plus utile que celle des caractères. » A son interlocuteur qui questionne : « Ainsi vous voudriez qu'on jouât l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant », Dorval répond :

« Ajoutez à cela, toutes les relations, le père de famille, l'époux, la sœur, les frères. Le père de famille ! quel sujet dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille !

« Songez qu'il se forme tous les jours des conditions nouvelles. Songez que rien peut-être ne nous est moins connu que les conditions et ne doit nous intéresser davantage. Nous avons chacun notre état dans la société, mais nous avons à faire à des hommes de tous les états. »

Les personnages sont ici dessinés, non pas comme des masques mais par les relations qui les déterminent dans la vie sociale, saisis de l'extérieur en quelque sorte. Cette saisie est d'emblée donnée comme conflictuelle : ce sont des hommes qui vivent les conditions et cela ne va pas sans mal. Le drame fait découvrir la vie sociale mais le point de vue qu'il offre sur elle est tout à fait moderne : on y est grand seigneur comme philosophe ou commerçant, dans une société laïcisée où l'« état » est appréhendé de manière fonctionnelle. Aussi les drames nous présentent-ils nombre de commerçants aux prises avec les difficultés de leur état : ainsi les protagonistes du *Philosophe sans le savoir* (Sedaine, 1765), des *Deux Amis* (Beaumarchais, 1770), du *Fabricant de Londres* (Falbaire, 1771). Les principales œuvres de Mercier présentent une véritable « palette » sociale, ouverte aux conditions inférieures : *Le Juge* (1774), *La Brouette du vinaigrier* (1776), *L'Indigent* (1773), *Le Déserteur* (1771). La seconde direction proposée par Diderot a elle aussi été suivie par de nombreux auteurs : les personnages sont alors dessinés par leur situation dans la famille. Diderot lui-même a donné son *Père de famille* en 1758. *Sa Mère l'allaita* proclame le titre d'un drame de Rétif (1784-1790) ! Le personnage représente alors bien un individu qui vit sa

condition privée, présentée comme une valeur, et la famille est partout exaltée. De ce point de vue, peu importe qu'il soit aristocrate ou homme du tiers : il vit bourgeoisement. Clytemnestre, Gertrude ou Lear sont des pères et mères, Hamlet un fils (chez Ducis).

Pour autant, tous ces drames ne donnent pas de la vie familiale ou de la condition bourgeoise cette image conquérante, dynamique et pimpante que certains ont cru y lire. On a le plus souvent l'impression que les menaces qui pèsent sur elles sont accablantes ! Le jeune fils de Vanderk, un noble qui vit bourgeoisement de ses activités de commerçant (Sedaine, *Le Philosophe sans le savoir*), est bien obligé d'aller se battre en duel s'il veut rester officier. La nature se révolte, les sentiments paternels gémissent mais les maîtres des valeurs sociales ne sont pas les bourgeois mais les nobles. Les pères de famille n'ont qu'à gémir devant tant de catastrophes possibles : ruine, dettes de jeu, séducteurs cyniques, nobles querelleurs, lettres de cachet mais aussi surprises des sens, inceste et immoralité des domestiques, qui minent la famille de l'intérieur. Dans cette mesure, la « tragédie bourgeoise » est avant tout une tragédie de l'impuissance. Seules les forces du hasard et les reconnaissances romanesques dont on a toujours abusé dans les dénouements comiques et dans les romans viennent soulager les familles éprouvées. Certes nous sommes là en contradiction avec les idées expressément professées par le drame.

C'est en effet une caractéristique de ce genre qu'un discours philosophique et moral y est presque toujours très directement professé. Il y a certes des ambiguïtés, mais il est bien rare que l'on ne puisse entendre dans un drame un discours monologique explicite, imputable très directement à l'auteur dont un des personnages est souvent le porte-parole. La *Mélanie* de La Harpe (1770), le *Fénelon* de Chénier (1793), *Les Victimes cloîtrées* de Monvel (1791), à la faveur du thème des vœux forcés, vont dans le sens de la propagande voltairienne antireligieuse. Le *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* de Mercier (1772) prêche la tolérance vis-à-vis du protestantisme tout comme *L'Honnête criminel* de Fenouillot de Falbaire (1768) ou les drames qui évoquent l'affaire Calas. Ces mêmes drames dénoncent les abus dans les institutions judiciaires. On trouve partout l'exaltation du progrès social, de l'égalité devant la loi et l'amour. On plaide pour le droit naturel et les idées de Rousseau, si critique pourtant devant le drame et le théâtre en général, trouvent sur la scène une expression vulgarisée (*Sa Mère l'allaita* de Rétif). La nature est invoquée pour fonder l'égalité (Chamfort, *La Jeune Indienne*) en même temps qu'elle permet des tableaux exotiques (*Adonis ou le bon nègre*, de Béraud et Rosny). Le drame, même s'il prêche souvent le pardon des offenses (dans *La Mère coupable* de Beaumarchais

et dans *Misanthropie et repentir* de Kotzebue), se fait le défenseur d'une conception rigoureuse de la morale et de l'honnêteté dans des termes qui peuvent faire sourire aujourd'hui : « Songez, Mademoiselle, qu'une seule idée fâcheuse qui nous suit, suffit pour anéantir le bonheur ; et que la conscience d'une mauvaise action est la plus fâcheuse de toutes les idées... Quand nous avons commis le mal, il ne nous quitte plus ; il s'établit au fond de notre âme avec la honte et le remords ; nous le portons avec nous, et il nous tourmente » (*Le Fils naturel*). Tel est le discours tenu par Dorval à Rosalie. Le milieu philosophique partage au fond avec l'Eglise une méfiance réelle vis-à-vis des effets moraux du théâtre, mais il pense que sa réforme est possible et l'invention du drame est destinée à faire pièce à la comédie et à la tragédie, toujours ambiguës. Mercier évoque ainsi les morales pernicieuses qui sont présentes dans les tragédies et ajoute : « Ces maximes revêtues d'un coloris flatteur se gravent aisément dans le cœur des princes : et que doivent-ils penser lorsqu'ils entendent le peuple y applaudir, parce que la beauté du vers fait passer l'horrible maxime ? » (*Du Théâtre*). Quant à la comédie, il suffit de lire la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau pour se rendre compte que son utilité morale paraît bien limitée. Rameau le neveu le dit fort bien : « Moi j'y recueille tout ce qu'il faut faire et tout ce qu'il ne faut pas dire. Ainsi quand je lis *L'Avare*, je me dis : "Sois avare, si tu veux ; mais garde-toi de parler comme l'avare. Quand je lis le *Tartuffe*, je me dis : sois hypocrite, si tu veux ; mais ne parle pas comme l'hypocrite. Garde des vices qui te sont utiles ; mais n'en aie ni le ton ni les apparences qui te rendraient ridicule" » (*Le Neveu de Rameau*). Le drame ne sera pas susceptible, pense-t-on de semblables interprétations. De là discours et prêches.

Pour les philosophes, en mal de tribunes publiques, le théâtre apparaît comme le seul rival de l'Eglise et la scène, celui de la chaire, comme la véritable « école des mœurs » qui n'existe pas encore et sera le substitut laïc et populaire de l'instruction religieuse. Les acteurs doivent devenir, selon la belle expression de Diderot, des « prédicateurs laïcs ». Le drame est ainsi l'occasion d'affirmer la vocation profonde du théâtre en même temps que de vulgariser les idées philosophiques à la mode. Apparaît ici une dimension essentielle pour tout le théâtre moderne, celle qu'il a prise ou, en tout cas, recherchée sans cesse depuis lors, son ambition véritable. Au fond, pour Rousseau, Diderot, Mercier, pour les législateurs de la Révolution et les organisateurs de fêtes, mais aussi, plus tard, chez Romain Rolland, chez Brecht, chez Vilar, le modèle dramatique est celui du théâtre athénien. Tous rêvent d'un théâtre civique et sacré tout à la fois, théâtre à vocation universelle, qui rassemble le peuple tout entier. « Une tragédie — écrit Mercier — n'était pas une

diversion ou le simple amusement du loisir, c'était une affaire d'Etat, et le parterre d'Athènes perçoit avec transport le voile transparent de l'allégorie : point de matelot athénien qui ne sentit les beautés de Sophocle et d'Euripide. » Et il ajoute : « Quelle sera donc la tragédie véritable ? Ce sera celle qui sera entendue et saisie par tous les ordres de citoyens, qui aura un rapport intime avec les affaires politiques, qui tenant lieu de la tribune aux harangues éclairera le peuple sur ses vrais intérêts, les lui offrira sous des traits frappants, exaltera dans son cœur un patriotisme éclairé, lui fait chérir la patrie dont il sentira tous les avantages » (*Du Théâtre*). Le drame, tel que le conçoit Mercier, participe de cette recherche d'une « tragédie véritable ». La revendication de ce rôle pour l'art dramatique devait donner aux projets de réforme, comparés à la réalité, aux salles, aux répertoires, au public, aux possibilités sociales, une teinte utopique. Les dirigeants de la Révolution se sont efforcés pourtant de donner à ces projets une traduction concrète, en instaurant, par exemple, des représentations gratuites, « par et pour le Peuple », de pièces républicaines, en réutilisant des églises pour des spectacles, en développant surtout des fêtes civiques, seules adaptées à la dimension du public mobilisé et seules vraies réussites dans cette direction.

Le drame bourgeois paraît évidemment assez éloigné de cet objectif, avec la dimension étriquée qui reste la sienne mais le drame historique devait en être plus proche. Mercier écrivit plusieurs drames de ce genre : *La Destruction de la ligne* (1782), *La Mort de Louis XI* (1783), *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772), qui, quoique peu ou pas du tout représentés, ne sont pas sans intérêt ou sans qualités. L'hypothèque de l'alexandrin une fois levée, le drame permet ce que la tragédie interdisait, de faire des tableaux contrastés des différentes catégories de la société, de faire converser Louis XI ou Henri IV avec des personnages populaires. Que ce théâtre n'était pas représentable dans l'état actuel des choses, Mercier en était suffisamment conscient pour n'avoir destiné son *Philippe II* (1785) qu'à la lecture. Il n'en reste pas moins qu'on a, avec ces textes de Mercier, l'essentiel de la formule dramatique des drames en prose de Dumas ou de Hugo. Mercier donne avec son *Montesquieu à Marseille* (1784), significativement dénommé « pièce », un exemple d'un nouveau type de drames. Ce sont de petites pièces qui présentent un héros ou un philosophe célèbre dans un moment caractéristique et exemplaire de sa vie. Ce genre fait fureur pendant la Révolution et on a ainsi des « traits historiques » qui mettent en scène Voltaire, Rousseau, l'abbé de L'Epée, Mirabeau, Marat, Beaurepaire, Bara et Viala et bien d'autres. Mais ce n'est pas la seule dimension littéraire, philosophique et théorique du nouveau genre qui lui confère un caractère réellement novateur.

Une révolution dramaturgique

Le drame ne peut être envisagé isolément, dans la seule problématique taxinomique du genre dramatique. Il faut le considérer comme symptôme d'une mutation d'ensemble de l'art dramatique qui s'étend sur plus d'un siècle et qui modifie en profondeur le fonctionnement de la théâtralité : le passage de la scène classique et de son espace à la scène-boîte, séparée du public par un quatrième mur invisible, la scène du XIX^e siècle. Vers 1750, les comédiens du Théâtre-Français, pour être vus et entendus, jouent encore très en avant sur le proscenium, très loin de la toile de fond. Sur les côtés de la scène sont placés les « petits-mâîtres », public snob et bruyant qui trouble la représentation et qui est parfaitement visible pour les spectateurs placés dans la salle. Ce n'est qu'en 1759 qu'ils en seront chassés et que certaines améliorations techniques deviendront possibles, qui permettront de régénérer la force de l'illusion. Le cadre de scène doit alors découper ce que Diderot appelle par un détour significatif, un *tableau* : ainsi le spectateur est-il exclu de l'espace scénique qui se trouve investi d'une fonction de représentation analogique, de mimésis visuelle. Voici comme il décrit la scène d'un drame selon son goût, la *Sylvie* de Landois (1742) : « La scène s'ouvre par un tableau charmant. C'est l'intérieur d'une chambre dont on ne voit que les murs. Au fond de la chambre, il y a sur une table une lumière, un pot à l'eau et un pain. Voilà le séjour et la nourriture qu'un mari jaloux destine, pour le reste de ses jours, à une femme innocente dont il a soupçonné la vertu » (*Entretiens*). Partout dans les drames, de nombreuses didascalies viennent ainsi préciser le décor souhaité par les auteurs. C'est une profonde modification de l'écriture théâtrale elle-même qui tente de s'emparer de ce qui lui manque, de devenir « partition dramaturgique ». Les drames sont ainsi écrits pour l'œil. Image de la réalité, la scène s'y adosse, s'y découpe, y renvoie par métonymie. Les portes et les fenêtres n'ouvrent pas sur des coulisses mais sur le reste du monde, un jardin, comme dans Tchekhov, avec des plates-bandes où peut sauter Chérubin, avec une terrasse comme celle où passe Dorante au premier acte des *Fausse Confidences*. Le temps vient s'y inscrire visuellement : sur la scène du drame, il y a des montres, des bougies qu'on allume ou qu'on souffle, des volets qu'on peut ouvrir ou fermer selon que le jour se lève ou se couche (*Le Philosophe sans le savoir*). Beaumarchais va jusqu'à proposer, dans *Eugénie*, les « jeux d'entracte » qui manifestent la continuité temporelle et spatiale de l'action dramatique : « L'action dramatique ne se reposant jamais, j'ai pensé qu'on pourrait essayer de lier un acte à celui qui le suit par une action pantomime qui soutiendrait, sans la fatiguer

l'attention des spectateurs, et indiquerait ce qui se passe derrière la scène pendant l'Entracte » (*Eugénie*, fin de l'acte I).

Ce monde sensible permet au jeu dramatique de s'inscrire dans une réalité ; ce que le jeu perd en théâtralité, l'ensemble de la scène le gagne. Le réel est ainsi « susceptible du théâtre ». On est loin de l'antichambre qui sépare les appartements de Titus de ceux de Bérénice. Le drame ce n'est plus seulement une histoire de personnages, mais d'espace à investir (*Les Fausse Confidences*), à forcer (*Le Mariage de Figaro*) ou à défendre (*Le Philosophe sans le savoir*, *Le Fils naturel*). Ces exemples, délibérément choisis au-delà du drame proprement dit, mettent en évidence l'ensemble de la révolution dans laquelle il s'inscrit. On pourrait y adjoindre, par manière de provocation, d'autres, chez Lessing, Lenz, Tchekhov, Maeterlinck, Strindberg : cette rupture vaut pour le temps long, elle est européenne. Anne Ubersfeld note : « Tout le XIX^e siècle théâtral sort du *Mariage de Figaro*, mais aussi d'*Eugénie* (1767), des *Deux Amis* (1770) et même de *La Mère coupable* (1792) (...) le drame devient drame de l'espace : on ne peut imaginer l'acte II du *Mariage* sans le réseau précis de portes et de fenêtres, qui permet à Chérubin de se cacher, puis de sauter par la fenêtre, à Suzanne de prendre sa place. » A propos du *Mariage*, Anne Ubersfeld remarque encore : « L'action elle-même repose sur la division non de deux espaces scéniques, mais de deux espaces dramatiques : celui des maîtres et celui des serviteurs. Amorce d'une division interne qui sera décisive d'abord pour le drame romantique puis pour le drame bourgeois » (*Histoire du Théâtre*).

La référence picturale sert aussi, c'est la seconde fonction du « tableau », à manifester la dimension gestuelle, expressive du ou des personnages et non plus seulement leur fonction d'énonciateurs du discours. « Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau », écrit Diderot (*Entretiens*). Le drame veut exprimer, parfois jusqu'au paroxysme, ce parler muet du jeu théâtral. Diderot évoque un de ces moments : « La somnambule Macbeth s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains comme si les siennes eussent été teintées du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme (...). Voilà ce que le papier ne peut jamais rendre. Voilà où le geste triomphe du discours » (*Lettre sur les sourds et muets*). Au comble de l'émotion, la parole s'interrompt et le tableau se réalise dans une suspension de l'action. On est ici proche de ces toiles de Greuze que Diderot aimait tant. De même le dénouement du mélodrame, à la fin du siècle, est-il fréquemment un de ces « tableaux ». Les tableaux sont alors, dans une

autre acception de ce terme, une scène muette qui crée une atmosphère, indique les relations entre les personnages qui y figurent. C'est la scène de genre à la Chardin ou à la Van Loo.

Les textes ici mentionnés de Diderot mettent en évidence un autre aspect essentiel qu'on serait tenté d'oublier, si l'on privilégie trop exclusivement la dimension idéologique du drame : il s'agissait aussi pour ses défenseurs, dans un même mouvement, de régénérer la force d'émotion du théâtre. Dans ce siècle passionné de théâtre comme on ne l'a jamais été en France, on s'y ennue. Le drame, il faut le dire, n'était pas la meilleure manière d'y remédier ! Rousseau salue ainsi l'effort d'épuration morale réalisé par les auteurs de drames : « Nos auteurs modernes, guidés par de meilleures intentions, font des pièces plus épurées ; mais aussi qu'arrive-t-il ? Qu'elles n'ont plus de vrai comique et ne produisent aucun effet. Elles instruisent beaucoup si l'on veut ; mais elles ennuient encore davantage. Autant vaudrait aller au sermon. » Pour autant il n'en est pas moins vrai que le drame était apparu comme un moyen de remédier au manque d'émotion ressentie au spectacle tragique. « Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat monarchique du XVIII^e siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome ? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse ? au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide ? », écrit Beaumarchais (*Essai sur le genre dramatique sérieux*). Le théâtre n'intéresse plus. Qu'est-ce qu'on entend alors par intérêt ? C'est le sentiment d'être personnellement touché, concerné, ému. Un tableau, une situation qui touche les spectateurs est dite *intéressante*.

C'est en fonction de cet effet escompté que les partisans du nouveau genre ont préféré des sujets modernes, des personnages de même condition que le public visé, et l'usage de la prose. « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi ; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu recréeras mes yeux après si tu peux », s'écrit Diderot dans ses *Essais sur la peinture*. Dans le déchirement de l'émotion, l'homme « naturel » se révèle. Naturel, c'est-à-dire moral, ni Diderot ni Mercier n'en doutent. C'est là que la dimension cathartique de l'émotion prend sa vraie dimension morale. Cette mystérieuse « purgation des passions » n'est pas pour Diderot entendue dans le sens des classiques du XVII^e siècle ; elle est dépendante de la théorie de la sensibilité qui se dessine progressivement chez lui. Les hommes sortent meilleurs du théâtre parce qu'ils ont mêlé leurs larmes, parce que leur nature s'est réveillée. Il ne s'agit pas là d'un projet ou d'une analyse qui ne seraient restés que théoriques. La théorie reflète assez bien une opinion répandue, une manière de ressentir le spectacle. Cette représentation de l'émotion théâtrale est implicite dans nombre d'anecdotes moralisantes qui décri-

vent la réception des drames pendant la Révolution (en particulier de *Misanthropie et Repentir* en 1798 ou de *Cange* en 1794).

L'écriture des drames reflète tout à fait ce souci de l'effet à tout prix. En général, la prose est préférée à l'alexandrin (mais il y a quelques drames en vers comme *Mélanie* de La Harpe). Le malheur est que le ton et l'élégance de la conversation brillante, philosophique ou mondaine paraît trop lié au contexte de la comédie et que le drame veut s'en distinguer. On s'éloigne alors de ce qui fait le succès de la prose de Marivaux et de Beaumarchais, ou même du Sedaine de *La Gageure imprévue*. Le résultat est une prose noyée dans le discours, qui charrie des moralités sentencieuses, du prêche laïcisé, pesant même chez Diderot ou chez Beaumarchais quand ils écrivent des drames, qui soudain est bousculé par la nécessité de produire de l'émotion. Le « style haletant » triomphe alors, menant les personnages de paroxysme en paroxysme mais abandonnant les spectateurs en cours de route. En ce qui concerne la composition, l'intrigue, l'écriture dramatique, le drame reste assez proche des formes traditionnelles de la comédie, de la tragédie romanesque. Les saintes unités sont en réalité à peine dérangées. Avant les grandes œuvres du XIX^e siècle, seul Beaumarchais se montre vraiment innovateur. Le drame réussit décidément mieux dans ses versions impures, ses provinces annexées, la comédie, le mélodrame et l'opéra-comique sérieux.

Histoire et géographie du genre : l'aire du drame

Félix Gaiffe retrace l'histoire du drame en trois grandes étapes :

— 1757-1771, de la publication à la représentation du *Fils naturel*. C'est la période où le genre acquiert ses fondements essentiels avec les *Entretiens* et le *Discours sur la Poésie dramatique*, se donne ses premières œuvres, *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* de Diderot, *L'Ecossaise* de Voltaire, *Eugénie* de Beaumarchais, *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine, et part à la conquête du public ;

— 1771-1780, « période d'incertitude et de tâtonnements », au cours de laquelle l'audience du genre s'étend ;

— 1780-1791, période qu'il convient en réalité de prolonger jusqu'à l'Empire. Le drame s'étend. Il gagne plus largement les boulevards, la province, influence les formes théâtrales de la période révolutionnaire, joue un rôle essentiel dans la naissance du mélodrame.

Si la Comédie-Française et l'Académie se montrent réticentes devant cette nouveauté, les Italiens lui font bon accueil, puis les théâtres de boulevards qui créent certaines des pièces de Mercier. Bien des drames

commencent leur carrière en province, ou sur des scènes de ce que l'on appelait théâtres de société : ce sont des représentations d'amateurs (quoiqu'on fit parfois appel à des professionnels) qui se déroulaient, le plus souvent dans les salles privées de l'aristocratie, mais les bourgeois s'y mettaient aussi et la vogue du théâtre était très large. On y jouait, certes, des comédies, des parades, souvent très libres mais le drame y trouva sa place. Le drame français pénètre en Allemagne et l'on peut dire que *Le Père de Famille*, *Le Fils naturel* et les pièces de Mercier sont des succès européens.

Contraint de se produire sur les scènes de l'Opéra-Comique et des boulevards, le drame y contamine les spectacles qui l'y avaient précédé et l'on voit naître l'opéra-comique sérieux (comme *Le Déserteur* de Sedaine, musique de Monsigny, 1769) et bientôt le mélodrame (comme *Calina ou l'Enfant du mystère* de Pixérécourt en 1800). Le drame rencontre la musique, dans des mises en scène spectaculaires, qui font appel à l'exotisme, à des décors impressionnants qui redoublent ses effets dans une infinie redondance. Il rencontre aussi un public, plus populaire sur les boulevards que dans les salles officielles, qui impose son goût et réclame des émotions fortes dans le style des romans « gothiques » anglais et une morale schématique qui fasse triompher la Providence et rende au monde un ordre. Pixérécourt, Caigniez, Cuvelier de Trye sauront proposer à ce public les spectacles qui lui conviennent. Mais la démocratisation du public se fait même sentir au Théâtre-Français pendant la Révolution : les troupes qui en sont issues (celle du théâtre de la Nation mais surtout celle du théâtre de la République) adaptent alors leur répertoire et l'on y voit aussi des drames sombres comme le *Comminge* de Baculard d'Arnaud (publié en 1765 mais représenté seulement en 1790) ou *Les Victimes cloîtrées* de Monvel (1791). La diffusion générale du drame rend d'ailleurs difficile, et ce dès l'origine, son identification précise. Certaines tragédies ne portent cette dénomination que parce qu'elles sont en vers. Certaines comédies sérieuses comme *Le Philinte de Molière* de Fabre d'Eglantine (1790), *L'Ecossaise* de Voltaire (1760), *L'Ami des lois* de Laya (1793) sont en réalité des drames. L'histoire du drame et du genre sérieux recouvre largement celle de la comédie à la même époque.

Un ultime bouleversement vient créer une situation tout à fait nouvelle : la loi du 13 janvier 1791 met fin au régime du privilège qui organisait la vie théâtrale parisienne. Dorénavant le Théâtre-Français n'est plus le seul réellement autorisé à représenter du théâtre sérieux ; l'ouverture d'un théâtre est aussi libre que celle d'une entreprise commerciale privée. En résulte une déstabilisation du système des genres et de leur appariement avec des salles spécialisées. Avec les remises en ordre

de l'Empire et la naissance du drame romantique naîtra le système moderne qui s'esquisse dans cette deuxième moitié du XVIII^e siècle. En attendant le nombre des théâtres fait mieux que doubler : on passe d'un peu plus d'une dizaine à une trentaine. Le public augmente en nombre et se démocratise. Sa rencontre avec le théâtre est un fait évidemment déterminant qui fera l'objet d'une toute particulière sollicitude de la part des autorités révolutionnaires.

L'union, dans le travail du théâtre, des idées et de la sensibilité est un phénomène décisif, car elle a donné au théâtre sa place dans la cité. Grâce au drame bourgeois, aux écrits théoriques des réformateurs, le théâtre ne s'enferme plus dans une fonction de divertissement, fût-il royal ; il s'émancipe et problématise clairement son rapport avec la société et ses valeurs. Jean-Pierre Sarrazac écrit : « La dramaturgie des Lumières remplit bien en France, malgré l'absence caractérisée de chefs-d'œuvre dans le "genre nouveau", la fonction sans doute la plus élevée du théâtre — celle, au sens schillérien, d'une tribune morale » (*Le Théâtre en France*, A. Colin, 1988). Les conventionnels en furent conscients lorsqu'ils instaurèrent en août 1793 les célèbres représentations « par et pour le Peuple » destinées à représenter gratis *Brutus* de Voltaire ou *Le Jugement dernier des rois* de Maréchal (1793). En ce sens, il y a une modernité de ce théâtre dont témoignent tant de références à Diderot chez ceux qui aujourd'hui croient encore que le théâtre est un art qui a un sens.

Beaumarchais

Il n'est pas de roman, si passionnant soit-il, auquel la vie de Beaumarchais ne fasse victorieuse concurrence. Pierre-Augustin Caron naît en 1732 à Paris. Il est fils d'un horloger de la rue Saint-Denis, qui lui apprend le métier. Particulièrement brillant, le jeune homme invente, en 1753, un nouveau système d'échappement pour les montres. Cette invention lui est contestée par un rival. Il décide de se battre et fait triompher sa cause. Ce n'est que la première de ses victoires : il sera toujours un champion infatigable quand il s'agira de son bon droit et il ne cessera, jusqu'à la fin de sa vie, de ferrailler devant les tribunaux les plus divers. Tantôt il est au sommet de la fortune, tantôt il est plus lessivé qu'un joueur au casino. Il a affaire aux héritiers de son associé et ami, le financier Pâris-Duverney, avec le juge Gozman, avec le banquier Kornmann et l'avocat de celui-ci, Bergasse. Il s'introduit à la cour et donne des leçons de musique aux filles de Louis XV. On le voit en Espagne pour des affaires de famille et d'argent. Agent français

à Londres, puis à Amsterdam, il achète des libelles injurieux contre la monarchie. Il rencontre le chevalier d'Eon. Il conseille à Louis XVI de reconnaître les indépendantistes américains et arme les insurgents. Au milieu de tout cela, il trouve le temps de se marier de temps en temps, de perdre quelques femmes. Il accueille la Révolution avec satisfaction, mais très vite ses sentiments changent ; dénoncé vivement par Chabot, il est emprisonné. Libéré, il émigre et ne revient qu'après Thermidor. Il meurt d'une attaque d'apoplexie en mai 1799.

Sa carrière d'homme de lettres commence lorsqu'il compose pour son ami le financier Lenormand d'Etiolles, le mari de Mme de Pompadour, des parades et des chansons. Ce type de production littéraire, déterminé par une certaine sociabilité mondaine, dépourvu d'autres prétentions que celle de divertir, se rencontre chez la plupart des écrivains de l'époque ; production marginale, mais qui, dans le cas de Beaumarchais, n'est pas sans conséquence. Il y expérimente la réélaboration d'un matériau emprunté aux théâtres et aux tréteaux de la Foire : la parade était en effet une sorte de farce assez courte, présentant des personnages conventionnels (Léandre, Gille, Isabelle) et qu'on jouait sur une estrade placée à l'extérieur du théâtre pour y attirer les chalands. Divertissement grossier et souvent scatologique, mais amusant, authentique, proche des origines mêmes du théâtre comique, il plaît au public aristocratique, blasé par une comédie devenue un peu trop sérieuse et amateur de sensations fortes. Gueulette et Collé, avant Beaumarchais, avaient eux aussi composé des parades de ce genre dont le caractère pseudo-populaire s'est ainsi affirmé. Beaumarchais y fait donc la double expérience d'un ressourcement et d'un exercice formel. Au moment de la grande vogue du drame, il compose *Eugénie* (1767) et *Les Deux Amis ou le Négociant de Lyon* (1770) ; surtout il donna au drame un texte-manifeste d'une grande clarté, *l'Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767). Il abandonne provisoirement le drame après l'échec de sa deuxième pièce mais il y reviendra en 1792. C'est dire qu'il y a là plus qu'un sacrifice à la mode : le drame est pour le jeune auteur un moyen d'exprimer une sensibilité caractéristique.

Il revient à la comédie en 1775 et reprend le canevas d'une de ses parades pour en faire d'abord un opéra-comique. Le Théâtre des Italiens le refuse et Beaumarchais va lui donner la chair et le sens qui puissent le rendre digne du Théâtre-Français : il en fait une comédie en quatre actes puis en cinq. Elle est représentée en 1775. C'est un échec. Trois jours plus tard, il l'a refaite et c'est un triomphe. Il semble aux contemporains, dit Grimm, que le rire soit de retour sur la première scène de France. L'intention de l'auteur est parfaitement claire. Il écrit : « Me livrant ensuite à mon vrai caractère, j'ai tenté, dans *Le Barbier de Séville*,

de ramener au théâtre l'ancienne et franche gaîté, en l'alliant avec le ton léger, fin et délicat de notre plaisanterie actuelle. Mais comme cela même était une espèce de nouveauté, la pièce fut vivement poursuivie. » Le canevas n'en est pas original ; il relève cependant d'une sorte d'archétype que Molière (et d'autres après lui) avait déjà utilisé dans *L'Ecole des femmes* et que résume le sous-titre : *La Précaution inutile*. Un vieux barbon a mis sa pupille sous clef et se prépare à l'épouser ; le « premier amoureux » se présente et, avec l'aide d'un valet, enlève la donzelle. Cassandre, Léandre et Isabelle, éternel trio. L'intrigue est brillante, sauvée par un rythme intense de l'impression d'invraisemblance. Elle fait triompher l'instance du jeu où gagne le désir sur l'interdit dans un imbroglio dirigé par Figaro. Ce thème comique profond se retrouve dans *Le Mariage de Figaro*, avec une organisation plus complexe et des permutations de rôles significatives : Almaviva cesse d'être le jeune premier vainqueur et devient à son tour l'obstacle au désir.

Cette comédie qui se déroule dans une Espagne pittoresque mais fantaisiste, pleine d'aphorismes persifleurs (René Pomeau), n'est pas pour autant une pièce sans conséquence. Ce ne sont pas les mots qui vibrent seulement mais on y voit un audacieux traitement des personnages. Beaumarchais réinscrit les rôles codés dans un dessein social plus riche. Le jeune comte Almaviva est un amoureux sincère, qui souhaite être aimé pour lui-même, mais en même temps on devine le grand seigneur libertin, habitué aux conquêtes faciles lorsqu'elles bénéficient de l'inégalité sociale. Figaro est un valet-confident, véritable meneur, comme le Dubois des *Fausse Confidences* et qui joue un rôle égal avec son maître. Son insolence brillante amuse Almaviva et il y a là une complicité sociale comme on en rêvait dans la grande bourgeoisie d'Ancien Régime.

La bataille du *Mariage de Figaro* est le grand événement théâtral du XVIII^e siècle. En 1780, Beaumarchais achève d'écrire le deuxième volet de ce qui sera une trilogie. Il fait recevoir la pièce au Théâtre-Français mais la censure s'oppose à sa représentation. Le roi veut juger par lui-même : « C'est détestable — dit-il —, cela ne sera jamais joué ; il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse. Cet homme se joue de tout ce qu'il faut respecter dans un gouvernement. » La pièce est remaniée. Commence alors une campagne de lectures dans divers salons qui prend bientôt la tournure de prémices de la fronde aristocratique : le comte d'Artois lui-même se fait chaud défenseur de la pièce. Au moment où on va la représenter, le 13 juin 1783, une nouvelle interdiction tombe *in extremis*, qui provoque un vif mécontentement dans le public. Elle est jouée en société devant le comte d'Artois et une assistance brillante. Le roi cède et, le 27 avril 1784, le Tout-Paris s'écroule à la première

représentation au Théâtre-Français. C'est un extraordinaire succès, suivi de 100 représentations de 1784 à 1787. Beaumarchais est encore victime de quelques tracasseries (il est emprisonné à Saint-Lazare) mais triomphe définitivement : on joue *Le Barbier* en société à la cour avec la reine elle-même dans le rôle de Rosine et le comte d'Artois dans celui de Figaro. Les commencements de la Révolution ne seront pourtant pas une époque favorable pour celui qui avait, selon le mot de Danton, « tué la noblesse ». Il est embarrassé dans une méchante affaire, l'affaire Kornmann-Bégears, dont il se sort à son avantage sur le plan judiciaire ; mais l'opinion est cette fois contre lui. Et puis l'heure n'est plus, passé les deux premières années de Révolution, à la fête réconciliatrice qui clôt l'ouvrage. Une nouvelle accusation le contraint à émigrer et il ne revient qu'après Thermidor. Il fait jouer cependant encore un opéra original (avec une musique de Saliéri), *Tarare*, dont le sujet est adapté aux circonstances historiques, et le dernier volet de sa trilogie, *La Mère coupable*, qui échoue au théâtre du Marais en 1792 mais connaît le succès, quelques années plus tard, en 1797. Beaumarchais meurt en 1799.

Dans *Le Mariage* triomphent non la Providence, non le dessein du meneur de jeu, l'endiablé Figaro, mais bien les forces du hasard. Dans ce monde, face à lui, se crée le monde intérieur du sujet moderne, de Figaro, dont témoigne le célèbre monologue, le plus long de la littérature théâtrale classique. Alors que toutes les formules qui l'émaillent et qui révèlent toutes le plaisir et l'insolence de l'esprit, tracent le portrait sublimé du héros bourgeois, de l'individu conquérant du tiers état aux prises avec les absurdités, les injustices d'un système féodal — dont le thème du droit du seigneur dénonce l'archaïsme —, alors qu'un vaste mouvement d'affirmation réaliste du moi bourgeois et de son mérite face à la médiocrité du grand seigneur semble l'emporter, le monologue se fait interrogation sur le sujet : « Encore je dis ma gaîté — dit Figaro — sans avoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce moi dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues ; puis un chétif être imbécile ; un petit animal folâtre ; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, faisant tous les métiers pour vivre... » (acte V, sc. 3). Le théâtre devient ici interrogation sur la personne et le personnage, sur l'identité même, mais aussi sur le sujet dans l'histoire.

Face à l'obstacle féodal, incarné entre autres par le maître Almoviva, se réalise la coalition des oppositions : les femmes unies par les réseaux d'une solidarité transversale, les domestiques, le mystérieux Chérubin. Sans cesse la pièce pourrait devenir un drame aussi noir qu'*Eugénie*. Il suffirait que la révolte des uns se déclenche, que le désir des autres s'accomplisse vraiment, que le hasard fasse la malencontre. Mais « Tout

finir par des chansons ». Le comte ne trouve pas le galant chez son épouse, et ce galant n'est qu'un enfant après tout, tout se pardonne et une fête nocturne réunit tous les protagonistes. Pourtant le drame de *La Mère coupable* révèle tout ce qu'il y avait de fragilité, d'utopie consentie dans *Le Mariage*. Le désir y est révélé dans sa force destructrice et l'histoire s'inscrit. Le comte et la comtesse sont devenus M. et Mme Almoviva. La mort existe dans l'univers de ces personnages dont l'existence excède la représentation théâtrale et révèle ainsi leur appartenance à une sphère romanesque.

Avec *Le Mariage de Figaro*, le théâtre des philosophes tenait son chef-d'œuvre. Par bien des aspects il constituait l'aboutissement même d'une sorte de création collective de la sociabilité de la fin de l'Ancien Régime. Cet « esprit » de Beaumarchais qui est le plus brillant vecteur de la diffusion philosophique, esprit digne de celui de Voltaire, s'était aussi forgé pendant un siècle de ces conversations brillantes des salons où se regroupait la partie la plus novatrice de la bonne société. En même temps s'y accomplit cette révolution dramaturgique décrite plus haut, avec un sens parfait de l'équilibre.

LE ROMAN : SENSIBILITÉ ET LIBERTINAGE

Une longue tradition d'histoire littéraire a cru devoir opposer *sensibilité* et *libertinage* comme l'eau au feu, la vertu au vice, l'instinct à la raison, l'émoi des cœurs à l'élan des corps. Cet effet de fausse symétrie est aussi vieux qu'un certain rousseauisme révolutionnaire ; et Robespierre, déjà, fustigeait d'un même souffle oratoire la dépravation et le « philosophisme », tous deux ennemis des mœurs et de la Révolution, tous deux complices de l'Ancien Régime et de l'« aristocratie ». La génération romantique, prompt à dénoncer la légèreté et l'esprit de jouissance qu'elle impute à sa devancière, constituera ce topos politique en idée reçue littéraire. L'antagonisme apparaît pourtant, sinon factice, du moins simplificateur. Les passerelles ne manquent pas qui font communiquer les deux notions : à commencer par celle que désigne la racine du mot *sensibilité*. La sensibilité, telle que le XVIII^e siècle la conçoit, est d'abord en effet l'affaire des *sens*. Que le contexte soit celui d'un matérialisme de la « fibre », ou celui, plus traditionnel, d'une physiologie des « tempéraments », la sensibilité passe par le corps. Diderot l'associe à la mobilité du diaphragme et à la faiblesse des organes ; Rousseau lui-même, faisant de la pitié un mouvement primordial (et la forme d'une solidarité antérieure à tout lien social), décrit cette manifestation

de la sensibilité comme une révolte du corps devant la souffrance d'autrui ; et il en compare le mouvement à la répugnance de l'animal devant le cadavre d'un congénère. L'exemple, moins célèbre, d'un Baculard d'Arnaud n'est pas moins significatif : chez ce dramaturge et nouvelliste « larmoyant » (mais également auteur d'un *Art de foutre*, 1741), la sensibilité ne devient édifiante qu'à force d'être douloureuse, et même doloriste ; c'est sur la fragilité des corps sensibles martyrisés que s'élève son mausolée.

Le mot *sensibilité* est trop flou, trop « magnanime », eût dit Barthes, pour départager les points de vue et pratiques hétéroclites qu'il recouvre, depuis le sensualisme qui sert de substrat philosophique à nombre d'œuvres libertines, jusqu'à cette sentimentalité torride qui triomphe avec *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Le durable prestige de *La Nouvelle Héloïse* (1761) n'a pas peu contribué à porter au pinacle la sensibilité des « belles âmes » ; mais ce n'est pas, comme on pourrait le croire, au détriment du roman libertin, ou pour employer un mot plus courant à l'époque, « licencieux ». Tirant parti des ambiguïtés d'une sensibilité compagne de toutes les faiblesses, fort d'un nom illustre qui peut cautionner bien des amalgames — celui de Richardson, cher à Diderot comme à Sade —, le roman libertin prospère, en cette fin de siècle : nullement découragé par les progrès du « sentiment », il sera même stimulé, après 1789, par la suppression de la censure. L'originalité des années prérévolutionnaires et révolutionnaires consiste dans l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs, émules de Crébillon fils, mais lecteurs et souvent disciples de Jean-Jacques. Ce sont les lecteurs attendris des lettres de Julie et de Saint-Preux qui vont donner un ton particulier au libertinage fin de siècle. Par un paradoxe qui n'est pas sans exemple, c'est d'ailleurs au moment où le libertinage se banalise (au double sens où il finit de perdre les connotations savantes et militantes qui furent les siennes au XVII^e siècle pour connoter le seul cynisme sexuel, et où, selon *La Chronique scandaleuse* de 1783, le nombre des « roués... s'est multiplié jusqu'au fond de nos Provinces »), que le roman libertin va connaître sa plus grande vogue, avec Louvet ou Nerciat, et voir son idéal type réalisé littérairement par Laclos, avant que Sade ne vienne en exténuer les possibilités représentatives et narratives.

De Crébillon à Sade

Si 1778, avec la disparition de Voltaire et de Rousseau, fournit une césure pertinente pour le siècle philosophique, c'est un an en amont qu'il faut remonter pour évoquer la mort de Crébillon fils (1707-1777),

maître incontesté d'un genre dont il ne négligea aucune ressource : grivoiserie exotique et fabuleuse (*L'Ecumoire ou Tanzaï et Néadarné*, 1734 ; *Le Sopha*, 1740) ; roman d'éducation sentimentale et mondaine (*Les Egarements du cœur et de l'esprit*, 1736) ; sans oublier l'inquiétante virtuosité de ces dialogues (*Le Hasard du coin du feu*, publié en 1763 mais composé en 1737-1740 ; et surtout *La Nuit et le Moment*, 1737, publié en 1755) où un libertinage glacé déploie ses festons sophistiqués selon un cérémonial d'une intensité telle que l'on ne sait plus, de la parole ou de la sexualité, laquelle sert de prétexte à l'autre. A cette palette variée, les *Lettres de la marquise de M... au comte de...* (1732), où l'on a pu voir un « véritable roman d'amour-passion » (Etiemble), ajoutent une nuance supplémentaire. Crébillon meurt pauvre et dédaigné ; mais les incertitudes de son amoralisme Régence revivent chez Vivant Denon ou Louvet, et l'exactitude de la rhétorique libertine dans les lettres d'un Valmont et d'une Merteuil.

En juin de cette même année 1777 paraît, dans *Mélanges littéraires ou Journal des dames*, un court récit de Vivant Denon (1748-1825) promis à une durable faveur, et intitulé *Point de lendemain*. Vignette, comédie en prose, proverbe, saynète ? On ne sait au juste comment décrire le conte de cet heureux enlèvement ; le jeune narrateur est emporté par l'attelage de Mme de T... au même rythme que le lecteur, par le staccato d'une syntaxe endiablée : « J'avais vingt ans, et j'étais ingénu ; elle me trompa, je me fâchai, elle me quitta... »

Etiemble, citant les *Egarements...* (« La première vue décidait une affaire, mais, en même temps, il était rare que le lendemain la vît subsister »), se demande si l'idée de *Point de lendemain* n'a pas été « cueillie chez Crébillon fils » ; mais le clair-obscur où baigne cette double inconstance évoque d'autres scènes, jouées chez Marivaux, peintes par Watteau. Vivant Denon (1747-1825) qui, sous la protection successive de Louis XV, Robespierre et Napoléon, devait faire une belle carrière artistique (Académie royale de Peinture en 1787 ; « graveur national » en 1794 ; direction générale des Musées en 1803), se plaît au *tableau vivant*. Par le caprice prémédité de Mme de T..., voici les protagonistes « en situation ». Le libertinage est un rôle, rempli avec plaisir, quitté sans regret. Au sortir d'un cabinet voluptueux dont il n'a dédaigné ni le faux gazon, ni le faux bosquet, notre ingénu plein d'usage se donne le luxe d'un élan rousseauiste : « Au lieu d'une nature enchantée, je ne vis qu'une nature naïve. Je sentais la vérité rentrer dans mon âme... ; je respirais enfin. »

Vivant Denon n'est pas le seul auteur « licencieux » à prétendre aérer le boudoir. Les libertins de la fin du siècle prennent goût aux libres espaces ; et ils sont nombreux à vouloir faire flèche de tout bois :

s'ils sacrifient aux surprises des sens, c'est sans abjurer l'idéal de l'amour-passion. Louvet de Couvray (1760-1799) excelle à cet exercice. Il promène le pétulant Faublas de ville en campagne, de couvent en auberge ; l'aventure insérée du comte Lovzinski entraîne le lecteur jusqu'en Pologne, aux côtés de ces patriotes qui s'opposèrent au partage de 1764, et pour lesquels Rousseau écrivit ses *Considérations sur le gouvernement de Pologne*. Faublas ne dédaigne ni la marquise, ni la servante ; mais c'est à l'heureuse Sophie — dont le prénom rappelle celui de la compagne destinée par Rousseau à son Emile — qu'il réserve des feux plus purs, consacrés (avec quelque retard) par l'hymen. Faublas est un libertin bon enfant. Il se ferait scrupule de refuser le plaisir qui s'offre ; il n'est pas homme à principes, ni à dilemmes ; les embarras que lui donnent trop de « fils à la patte » feraient déjà penser aux comédies boulevardières du siècle suivant, si sa vivacité juvénile, son innocent cynisme, son insatiabilité sexuelle et son génie du travestissement n'avaient une grâce toute dix-huitiémiste, comme l'écriture même de Louvet.

Avec tout son badinage, la trilogie romanesque de Louvet est bien ancrée dans son temps : cette période charnière qui enjambe 1789. Pour lui (pas plus que pour Nerciat ou Sade), nulle solution de continuité littéraire entre *Une année de la vie du chevalier de Faublas* (1787), *Six semaines de la vie du chevalier Faublas* (1788) et la *Fin des amours du chevalier de Faublas* (1790). Jamais, il est vrai, Louvet n'érige en système un libertinage dont il préfère excuser les débordements en invoquant la jeunesse de son héros, et la voix irrésistible de la Nature. Sans chapitrer son lecteur — sauf sur le divorce, question qui lui tient personnellement à cœur : une femme divorcée en 1792 sera la compagne de sa vie — il parvient pourtant à colorer ce récit peu austère de républicanisme « polonais » et de critique sociale discrètement rousseauiste : « L'expérience ne m'avait pas encore appris que partout les palais cachent des chaumières, que le luxe produit la misère, et que de la grande opulence d'un seul naît toujours l'extrême pauvreté de plusieurs », nous confie Faublas à la première page de ses aventures. A de telles notations, on voit que l'ardent tribun révolutionnaire n'aura pas à rougir de son passé de romancier « léger ». Le père de Faublas est bien le même Jean-Baptiste Louvet que Mme Roland nous décrit, « homme sensible, bon citoyen, écrivain vigoureux » : ce fils d'un papetier, qui se fera l'avocat d'une servante pour le prix de vertu créé par Monthyon, l'apologiste des journées d'octobre 1789 dans *Paris justifié*, et le défenseur des femmes, du divorce et du mariage des prêtres dans *Emilie de Vermont ou le Divorce nécessaire et les amours du curé Sevin* (1791). Celui encore qui, jacobin, ennemi de Robespierre, proscrit comme girondin en prairial (juin 1793), mourut aussi pauvre et républicain qu'il avait vécu.

D'où l'ambiguïté du regard qu'il porte sur la « galanterie » : joyeuse exubérance des sens, et apanage d'une jeunesse dont on sait qu'il faut « qu'elle se passe » ? Ou comportement de caste, sinon de classe, comme semble le suggérer telle réflexion : « Peut-être si elle fût née simple bourgeoise, au lieu d'être femme galante, elle eût été tout bonnement femme sensible » ? Louvet n'a pas la bêtise de conclure.

La réplique à Louvet ne doit pas tant être cherchée du côté de Nerciat (1739-1800), auteur de *Félicia* (1775) et du *Diable au corps* (Ed. posthume, 1803), qui s'entête, en pleine Révolution, dans un hédonisme aristocratique, que du côté de Laclos. Le succès de *Faublas* pouvait éclipser l'astre, ou le « météore désastreux » (Tilly) apparu cinq ans plus tôt au firmament romanesque : *Les Liaisons dangereuses*. Ce roman épistolaire dont l'impeccable trajectoire a souvent suscité des comparaisons balistiques est l'œuvre d'un officier d'artillerie de fraîche et mince noblesse, Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos (1741-1803). Il suscite une curiosité et un scandale considérables, en cette année 1782 fertile pourtant en sensations littéraires, puisqu'elle voit paraître les six premiers volumes, très attendus, des *Confessions* de Rousseau. Entre les deux œuvres, le lien va bien au-delà de cette coïncidence. Car Laclos fut imprégné de cette *Nowelle Héloïse* que ses personnages ne cessent de citer et dont il écrira en 1784 que c'est « le plus beau des ouvrages produits sous le titre de roman » ; Rousseau, quant à lui, n'eût pas désavoué *L'Education des femmes* écrite en 1785, où l'auteur des *Liaisons* devient le vertueux porte-parole de la « femme naturelle ». Futur membre de la Société des Jacobins et conseiller intime du duc d'Orléans, père attentif et le modèle des maris (il épouse en 1786 Marie-Soulangue Duperré dont il avait eu un enfant), Laclos ne ressemble guère aux libertins qu'il met en scène, et qui seraient plutôt, au dire de Roger Vailland, ses « ennemis de classe ». Mais le public de 1782 n'en a cure. Il cherche, derrière la trame serrée, à deviner les « personnalités », et fait un triomphe au livre, tandis que Ségur, ministre de la Guerre, renvoie l'auteur trop à la mode à sa compagnie de canoniers brestoise. Ce tapage fit des *Liaisons* un succès de librairie : deux mille exemplaires vendus en quelques semaines — chiffre considérable pour l'époque. Mais peut-être cet engouement lui-même masqua-t-il aux contemporains les qualités les plus durables de ce roman qui, mettant « pour la première fois... une psychologie au service d'une mythologie » (Malraux), allait fixer la légende d'un âge d'or de la séduction. Tant il est vrai qu'il « est possible d'écrire la bible du libertinage sans être un libertin » (L. Versini). On ne considère plus, aujourd'hui, *Les Liaisons dangereuses* comme un « vrai manuel de la débauche » (Gide). Reste l'effet d'entraînement d'un « érotisme elliptique » (J.-P. de Beaumarchais) où la

volupté serait fille de la volonté de puissance ; où en tout cas, et pour parler comme Stendhal plutôt que comme Nietzsche, le plaisir serait indissociable d'un goût du « pouvoir sur les êtres ».

La nouveauté des *Liaisons*, la force d'entraînement et la fascination qu'exerce encore le roman résident dans la conception des principaux personnages, mais aussi dans la perfection du mécanisme narratif. Laclos ne se contente pas de « peindre » ; la machine d'écriture qu'il a si soigneusement montée reproduit textuellement l'idéal libertin de « fonctionnement euphorique » (H. Blanc) et de mouvement perpétuel des plaisirs. Et, à cet égard, l'œuvre de Laclos marque une date capitale pour le roman épistolaire. Les lettres y deviennent les véritables ressorts de l'intrigue. Leur rédaction, leur acheminement, leur circulation, leur dévoilement au public même, sont non seulement plausibles, mais nécessaires, dans les conditions définies par le récit ; « action » et « rédaction » tendent à devenir une seule et même réalité — celle de la fiction. La Lettre a tout pouvoir, y compris celui de tuer. Elle est polysémique, en tant qu'elle révèle la vérité tout en organisant le mensonge ; elle demande donc, sans cesse, à être redéchiffrée par un lecteur constitué en receleur de l'ensemble de la Correspondance. Admis de plain-pied dans la confidence du vicomte de Valmont et de la marquise de Merteuil, ce lecteur est invité à partager leurs noirs desseins, comme leurs fantasmes d'omnipotence. Happé par l'ingénieux dispositif, il devient structurellement leur complice. A ce point, l'identification au libertin devient d'autant plus aisée que celui-ci « projette devant lui une représentation de lui-même », et où « les moyens qu'il emploie pour se conformer à cette image sont ceux que Laclos suggère au lecteur pour ressembler à Valmont ». Cette analyse de Malraux pourrait s'appliquer, *a fortiori*, à Mme de Merteuil dont la grande lettre autobiographique (Lettre 81) livre le modèle d'une femme libérée des « préjugés » et capable d'imposer sa volonté dans un monde d'hommes — d'où certaines interprétations « féministes » du personnage. La morale ne sort pas sauve d'un récit où le vice s'avère aussi intelligent, en dépit d'un dénouement au reste plus brutal que moral : les « méchants » sont punis, mais nullement corrigés ; et la justice immanente qui s'abat sur eux (Mme de Merteuil défigurée par la petite vérole et ruinée) ne garantit pas l'édification du lecteur.

L'œuvre de Laclos n'apparaît pourtant pas comme une apologie d'une vision libertine du monde. Valmont et Merteuil se disent volontiers « instituteurs », conformément au topos pédagogique qui hante le roman « licencieux » ; mais ils n'ont rien à enseigner. L'éducation de Cécile Volanges, leur jeune pupille, se borne à son dépucelage et à l'apprentissage de quelques mots « techniques ». L'impie vicomte ne cherche

pas à combattre la foi de Mme de Tourvel : il préfère que celle-ci lui sacrifie « ce Dieu qu'elle adore ». Un libertinage historiquement vidé de tout contenu philosophique se résorbe et se condense à la fois en pur exercice de maîtrise par (et sur) la sexualité. Tout l'idéal de Valmont se résume à la « pureté de méthode » qu'il entend mettre à ses conquêtes. Et les maximes de Mme de Merteuil ne vont guère au-delà de recettes pratiques destinées à sauvegarder sa respectabilité sociale. Le libertinage des *Liaisons*, tel qu'il est décrit par les libertins eux-mêmes, apparaît tout entier *tactique* : c'est une « marche ». Que les métaphores militaires y fourmillent ne tient pas seulement à la carrière embrassée par Laclos, qui mourra général à Tarente en 1803. Leur surabondance vient aussi suggérer, comme l'a noté L. Versini, que ce libertinage est un substitut dégradé de la prérogative guerrière attachée à la noblesse d'épée.

Mais l'ambiguïté profonde des *Liaisons* réside peut-être dans le face à face d'une intelligence sans contenu (le libertinage comme pure forme) et d'une sensibilité sans (bon) objet : celle de Mme de Tourvel, séduite puis sacrifiée par Valmont. Ce rôle, si victimal soit-il, n'en est pas moins pivotal. Car c'est l'amour de la Présidente (ce titre indiquant qu'elle et son mari appartiennent à la « noblesse de robe ») qui « ordonna la perspective... à la manière d'un horizon » (Malraux). On ne saurait faire de ce personnage une simple effigie d'un renouveau « bourgeois » de la morale conjugale et sociale — qu'elle sacrifie d'ailleurs. Mme de Tourvel n'incarne pas davantage cette sensibilité hystéricko-théâtrale dont un Baculard d'Arnaud se fait alors le chantre. Il y a chez elle une vraie noblesse, et la force de conviction d'un amour entier. Survenue depuis cet autre « horizon » au milieu des trames libertines, la contagion de l'amour va en précipiter la catastrophe. Certes, entre Merteuil et Valmont, la « guerre » était déjà inscrite dans le pacte même qui réglait leurs relations sur le modèle d'un *défi*. Mais c'est l'amour passionné de Tourvel et sa folie du don qui rendent caduques les clauses du contrat sexuel libertin. C'est bien cet incommensurable qui clôt le « Compte ouvert entre la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont » — ainsi que lui-même a baptisé le compromettant recueil de leur Correspondance.

Laclos avait poussé le roman épistolaire à un point de perfection peut-être inégalé, et fixé dans la vanité splendide de ses « savantes manœuvres » le libertinage d'Ancien Régime. A cette société du spectacle, Sade, lui, va substituer la brutale matérialité d'un usinage de la volupté et du crime. Le libertinage n'est plus métaphore ; il doit être pris à la lettre.

Le nom de Laclos, on l'a souvent relevé, est ostensiblement absent de l'œuvre et de la correspondance de Sade : et lorsque celui-ci donne

le bilan romanesque du siècle (*Idée sur les romans*, 1800), il réserve ses lauriers pour *Manon Lescaut*, « notre meilleur roman » ; pour les « vigoureux ouvrages de Richardson » ; et pour l'incontournable *Nouvelle Héloïse* — dont il souligne cependant qu'elle « n'aura jamais d'imitateurs », et ne doit pas en avoir... Crébillon est mal noté, Rétif éreinté. *Les Liaisons*, elles, sont totalement oubliées. Jalousie littéraire chez un Sade qui s'est essayé dès avant la Révolution à renouveler le genre épistolaire, en composant *Aline et Valcour* ? Peut-être. Comment d'ailleurs Sade n'aurait-il pas vu dans le roman de Laclos une satire dirigée contre la « classe de loisir » aristocratique à laquelle lui-même n'a jamais rougi d'avoir appartenu ? Quant au fond, ce récit qui réduisait le libertinage à de savantes manipulations et, métaphorisant la sexualité, éludait la crudité et la cruauté du désir, ne pouvait le satisfaire. Et il y a fort à parier qu'il ait redouté le triomphe posthume de la sensibilité que pouvait préparer, auprès de bien des lecteurs et lectrices, la mort de l'aimante Tourvel.

La sensibilité, voilà en effet l'irréductible ennemie que le libertinage sadien ne cesse de traquer. « Toujours est-il qu'un libertin est rarement un homme sensible », peut-on lire en conclusion d'une « dissertation » de *La Nouvelle Justine*. L'ironie est ici à prendre au sérieux. Chez Sade, les « instituteurs immoraux » font de « l'éradication de la sensibilité » l'article primordial de leur pédagogie perverse. Le libertinage de tête propre au roman sadien n'a que faire des émois incontrôlés du corps ; et ses plaisirs ne peuvent que pâtir des effets moraux de la sensibilité rousseauiste : scrupules, remords, faiblesses dangereuses pour la sûreté de plaisirs toujours criminels. L'œuvre de Sade, à la pointe extrême du siècle, vient trancher les nœuds complices qui s'étaient peu à peu formés entre « sensibilité » et « libertinage ». D'où, pour une part importante, son irrecevabilité.

Donatien-Alphonse-François de Sade (1740-1814), l'homme qui en plus d'un sens « achève les Lumières » (Michel Foucault), est de vieille noblesse provençale. Il quitte tôt le collège Louis-le-Grand pour l'état militaire, et participe à la guerre de Sept ans. Son mariage dans la riche famille parlementaire des Montreuil précède de peu sa première incarcération pour « débauche outrée ». Une suite d'affaires (culminant avec une condamnation à mort par contumace du Parlement de Provence en 1772), d'arrestations, d'évasions, aboutit à son emprisonnement sur lettre de cachet — l'arrêt de 1772 ayant été cassé — à Vincennes, puis à la Bastille, de 1778 à 1789. Transféré le 4 juillet 1789 pour tapage séditieux à Charenton, il en sort en avril 1790 pour commencer une carrière d'« homme de lettres » impécunieux. Il fait jouer *Le Comte Oxtiern* et publie *Justine ou les Malheurs de la Vertu* (1791). Membre,

secrétaire, président par tour de la Section des Piques, et même juré d'accusation, il rédige rapports et opuscules politiques ; mais ses origines, l'émigration de son fils amènent son arrestation et sa condamnation à mort (9 thermidor / 27 juillet 1794). Sauvé par la chute de Robespierre, il donne *Aline et Valcour* (1795), *La Nouvelle Justine* (1797) et *Les Crimes de l'Amour* (1800) avant d'être enfermé « administrativement » (1801) à l'hospice d'aliénés de Charenton, où il finit ses jours. Son œuvre, longtemps victime d'une aura maléfique, a fait l'objet, comme l'auteur, d'un long « renfermement », qui ne prend guère fin qu'au début de ce siècle, avec l'intérêt d'Apollinaire, les travaux de Maurice Heine et Gilbert Lely, l'enthousiasme des Surréalistes.

L'écriture de Sade, dans ses thèmes et son ressassement délibéré, ne peut d'ailleurs être séparée de l'emprisonnement. Dès avant 1789, Sade a écrit *Les Infortunes de la Vertu* ; il a rédigé *Les Cent Vingt Journées de Sodome* — dont il croira le manuscrit perdu dans la prise de la Bastille ; il a presque achevé *Aline et Valcour ou le Roman philosophique*, dont l'édition de 1795 précise : « Écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France ».

Aline et Valcour justifie le mot de Pierre Klossowski sur Sade : « C'est dans ses fictions qu'il a exprimé le fond de sa pensée, pour autant qu'elle eût un fond. » Il s'agit, en fait, de deux romans emboîtés. Le premier se développe par lettres, et décrit les trames incestueuses du président de Blamont et de son complice Dolbourg, dont le coupable projet de mise en commun de leurs filles est davantage contrarié par l'imbroglio d'une double substitution d'enfants que par les faibles défenses établies autour d'Aline de Blamont par Valcour, amant aux tièdes vertus, et par une mère tendre, mais épouse trop soumise d'un « monstre » qui l'empoisonnera ; si leur proie principale, la belle Aline, leur échappe, c'est en se donnant la mort... Cette intrigue « noire » s'interrompt longuement pour faire place à un tout autre récit : celui des aventures vagabondes de Sainville et Léonore, amants perdus, en quête l'un de l'autre, de Grand Canal en Cafrerie, et d'île fortunée en cachot de la Sainte Inquisition. C'est l'occasion pour Sade de mettre en regard deux « exotopies » successivement visitées par Sainville : Butua et Tamoé. A Butua, le despote Ben Mâacoro règne par la terreur, secondé par Sarmiento, « Portugais cannibalisé » : ce fantôme d'Etat en pleine dégénérescence tend un miroir grimaçant à la France d'Ancien Régime. Par contraste, Tamoé offre le tableau d'un communisme patriarcal appelé à devenir, après la mort du roi-thesmothète Zamé, « un gouvernement libre et républicain ». Excès du Bien après l'excès du Mal : Sade se joue des poncifs de la littérature utopique. On le sent plus près de sa propre pensée, philosophique et politique, lorsqu'il en vient aux aven-

tures de Léonore, véritable préfiguration « soft » de Juliette. Léonore, mêlée à une troupe de Bohémiens, y découvrira une contre-société marginale qui, à la loi et au Contrat, substitue le groupe d'affinités, l'arbitrage concret, l'« arrangement ». Sade invite ses lecteurs, en note, « à adopter ceux (des systèmes présentés) qui favorisent le mieux, ou ses idées, ou ses penchants ». Aussi est-ce à bon droit que ce roman s'annonce « philosophique » ; mais *Aline et Valcour*, précise Sade, « n'est pas un traité de morale » : justement parce qu'il faut à la philosophie, telle que Sade l'entend et la pratique, l'espace polyphonique de la fiction. Sade ne cessera guère, par la suite, d'imposer au roman cette exigence : qu'il devienne une rhapsodie d'idées en même temps qu'un catalogue des « passions ».

La Philosophie dans le boudoir (1795), l'œuvre la plus connue peut-être de Sade, est un hybride. Ici, « le boudoir sadien s'égale à ces lieux dont les écoles de la philosophie antique prirent leur nom : Académie, Lycée, Stoa » (Lacan). Et ce sont surtout des philosophes (Maurice Blanchot, Pierre Klossowski) qui ont glosé ce texte, privilégiant le pamphlet « Français encore un effort, si vous voulez être républicains », inséré dans le cinquième dialogue. Impossible pourtant d'isoler ce libelle des scènes au cours desquelles il est lu : cette mise en abyme déclamatoire de la parole libertine vient rappeler que la philosophie sadienne est un théâtre, et que ses énoncés ne peuvent être séparés de ses postures d'énonciation.

Le boudoir de Mme de Saint-Ange sert donc de cadre à l'initiation sexuelle et philosophique de la jeune Eugénie de Mistival. Y concourent, à des titres divers, le chevalier (frère de l'hôtesse), le « roué » Dolmancé, et le jardinier Augustin. Au septième et dernier dialogue, la dévote Mme de Mistival vient à point nommé offrir à Eugénie la victime réclamée par la toute fraîche lubricité de cette fille indigne : « Me voilà donc à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une fille qui n'est dépucelée que d'aujourd'hui !... »

Dans sa structure, *La Philosophie dans le boudoir* joue sur l'emboîtement de deux formes que Sade a pratiquées depuis sa libération de 1790 : le dialogue théâtral et l'adresse révolutionnaire. Clairement située dans le contexte post-thermidorien, elle n'est pourtant pas un texte de circonstance. Par son sous-titre (*Les Instituteurs immoraux*) comme par son argument, elle se rattache parodiquement à la tradition du traité d'éducation, et contribue à subvertir un certain « pédagogisme » des Lumières, souvent symbolisé par la figure de Fénelon — que Sade a eu le projet de « réfuter ». Classique chez Sade, l'éloge de l'« apathie » emportera aisément l'adhésion d'Eugénie, en dépit d'un ultime et inutile plaidoyer du chevalier en faveur des « vertus que

la sensibilité nous inspire ». L'amoralisme libertin se dote ici d'un double fondement : les crimes sont « imaginaires » aux yeux de la nature ; et ils sont utiles à un gouvernement — la République — dont le « principe » est l'« énergie ». La Loi, donc, ne doit rien interdire ; mieux, elle doit s'interdire à elle-même ce qu'elle accordera aux individus : le droit de tuer. Le meurtre ne sera pas poursuivi ; la peine de mort sera abolie. Les Français, comme « législateurs », sont donc paradoxalement invités... à ne rien faire — ou le moins possible : des lois « si douces, en si petit nombre, que tous les hommes, de quelque caractère qu'ils soient, puissent facilement s'y plier ». A ces curieuses institutions est refusé enfin tout fondement réaliste : la religion est un « fantôme » ; l'« admission » d'un « fil de fraternité » entre les hommes est « ridicule » ; et le pauvre n'aura jamais nul intérêt à un pacte conservatoire.

Interpréter Sade revient toujours à prendre parti sur le statut du texte. A travers son « inconvenance majeure » (Blanchot) et sa torsion sophistique, cette œuvre peut être lue comme essentiellement critique. Critique d'une Révolution mise à nu par le meurtre de Dieu et la mise à mort du roi, et que Sade enferme dans le « cercle vicieux » d'une origine criminelle (Klossowski). Ou encore, chez Lacan, « vérité de la Critique de la Raison pratique ». Sade reprendrait « là où il faut » Saint-Just avec Kant, en définissant le « droit à la jouissance » par une maxime conforme à l'exigence d'universalité formelle (« J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque... »).

La série des *Justine* se donne des allures plus romanesques, même si l'auteur, en tête de la seconde mouture, nous invite à ne pas trop nous fier à cette apparence : « Ce roman (pas si roman que l'on croirait)... » Les deux orphelines, Justine et Juliette, occupent dans l'œuvre une place prééminente. Elles débordent, par leur complexité, la typologie délibérément impersonnelle des autres « acteurs » sadiens ; et leurs destins croisés sont exemplaires, comme si, en effet, Sade avait « confié l'aventure de ses idées à deux figures féminines qui en feraient les frais » (Klossowski). Tels qu'ils se présentent, les dix volumes de *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la Vertu* suivie de *l'Histoire de Juliette, sa sœur*, parus en 1797, constituent l'aboutissement, par amplifications successives, d'une « aventure » commencée dès avant la Révolution, et dont le premier jalon, inédit jusqu'en 1930, s'intitule *Les Infortunes de la Vertu*. Écrit en 1787 à la Bastille, ce conte philosophique illustre les « vexations » encourues par une Justine obstinée au Bien dans un « siècle entièrement corrompu ». Mais la référence à *Zadig* faite dans le prologue ne doit pas égarer : les *Infortunes* ne sont pas une parabole sur la Providence, mais une démonstration de l'« isolisme » — cette absence du lien social qui caractérise l'univers sadien. C'est sur

le même canevas que Sade brochera les deux volumes de cette *Justine ou les Malheurs de la Vertu*, version « capable d'empester le diable » selon son auteur lui-même, et qui fera scandale en 1791. *La Nouvelle Justine* de 1797, elle, fait plus qu'amplifier. Elle donne au calvaire de l'incroyable Justine sa suite et son pendant : la marche triomphale de Juliette au sein du vice et du crime. Pareillement plongées dans la misère par la mort de leurs parents, les deux sœurs font un usage bien différent de la liberté à laquelle leur sort les contraint. Justine, entêtée à n'offrir que des services honnêtes dont nul n'a cure, subira toutes les violences et toutes les avanies. Quand elle retrouve finalement sa sœur, devenue marquise de Lorsange, la malheureuse est sur le chemin du supplice pour des crimes dont elle est innocente. La foudre sera requise pour mettre un terme à la dure existence de Justine ; mais pas avant toutefois que Juliette n'ait achevé le récit de ses prospérités.

L'*Histoire de Juliette* est un *Bildungsroman* : celui de « la lente formation d'une âme énergique » (Blanchot). Au dolorisme ambigu de Justine succède l'épopée sans clôture (fût-elle romanesque) de la volonté de jouissance. Pas d'intrigue à proprement parler ; un vagabondage, une suite de rencontres, d'alliances libertines suivies d'autant de trahisons. « Scènes » et « dissertations » se succèdent, mais c'est moins dans le détail de tel exposé que dans ce mouvement général de l'œuvre que s'inscrit son sens philosophique. Par déroulement et secousses, cet anti-roman réaffirme la double loi du « mouvement perpétuel » cher à l'athéisme de Sade, et de l'« énergie » — dont toute panne est sanctionnée par la mort. Un pas décisif, cependant, est franchi par Juliette et par Sade : au procès si souvent instruit de la « sensibilité » s'ajoute ici la mise en cause beaucoup plus radicale de la Nature elle-même, que Sade traite en « fantôme de la culture » (Philippe Sollers). C'est d'un même mouvement que l'idée de Nature et la notion de récit semblent ici récusées, ou plutôt « bafouées » et vidées de leur substance. Cette manière de nouer la question de l'écriture à la problématique philosophique distingue le libertinage sadien de tout autre. Et c'est aussi en quoi Sade met l'exégèse contemporaine à la croisée des chemins. Si, pour ces « acteurs de langage » que sont aux yeux de Barthes les personnages sadiens, l'autosaturation par les « signes du crime » est à l'origine comme à l'horizon d'un univers entièrement discursif, les « thèses » libertines ont-elles, en fin de compte, un autre champ de pertinence que l'écriture « inouïe » de Sade ? Mais une telle description « textualiste », à son tour, rend-elle compte d'une « pensée de Sade » qui en sa « raison excessive » (Blanchot) se laisse malaisément réduire à la seule économie d'une circulation des signifiants ? Question fondamentale, qui confère à Sade une place à part dans la littérature de la

fin du XVIII^e siècle. Car si l'on redécouvre les qualités plus conventionnelles du conteur et du romancier d'Histoire (*Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe* et *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* sont rédigés dans les dernières années de sa vie, ainsi que *La Marquise de Gange*, publié en 1813), il reste difficile, en dépit de son propre vœu, de voir en Sade un « homme de lettres » parmi d'autres. L'héroïsation surréaliste de l'enfermé qui « ouvrit une brèche dans la nuit morale » (Breton), l'exaltation « textualiste » d'une écriture déclarée « illisible » et « intraitable », ne sont peut-être que deux des symptômes de l'effet de violente désorientation auquel s'expose tout lecteur de Sade.

Roman féminin, roman sensible

Le roman libertin n'offrait de choix aux femmes qu'entre une passivité vouée à tous les malheurs et des initiatives finalement calquées sur le modèle masculin. L'intérêt de l'écriture féminine, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, est de les délivrer de ce dilemme, par l'exploration d'une nouvelle liberté féminine et par l'analyse sans complaisance de la « faiblesse » masculine. Mme de Graigny et Mme Riccoboni ont vécu personnellement l'inadéquation de la structure matrimoniale d'alors aux exigences du cœur, ou même simplement de la dignité. Abandonnées, isolées, elles choisissent la littérature comme une preuve d'indépendance, tant matérielle que spirituelle.

Née à Nancy, Mme de Graigny (1695-1758) séjourne à la cour du roi Stanislas à Lunéville, puis chez Voltaire à Cirey, avant de s'installer à Paris. Les *Lettres d'une Péruvienne* en 1747 la font brusquement connaître. L'Europe pleure sur les malheurs de Zilia, jeune Péruvienne, arrachée à son pays natal et à son amant, Aza. Ses lettres, destinées au cher absent, dénoncent une société de pur spectacle où la multiplicité des objets et des codes cache le vide des consciences. Mais le pays natal est un paradis définitivement perdu et Aza retrouvé est infidèle. Zilia doit apprendre douloureusement à se suffire à elle-même. *Cénie*, comédie larmoyante que Mme de Graigny fait applaudir à la Comédie-Française en 1750, conclut à la même solitude fondamentale de la femme.

Fille d'un père accusé de bigamie, maltraitée par sa mère, Marie-Jeanne de Laboras de Mézières (1713-1792) crut trouver le bonheur dans le mariage et une carrière théâtrale : son mari, l'acteur Riccoboni, la trompe et le succès sur les planches se dérobe. Elle renonça à l'un et à l'autre et commença en 1757 à publier des romans dont les héroïnes éprouvent la fragilité des sentiments masculins. La forme épistolaire leur offrait la possibilité de se confier à une amie. Les *Lettres de milady*

Juliette Catesby (1759) succédèrent aux *Lettres de Fanny Butlerd* (1757). L'héroïne soupire auprès d'une correspondante : « Oh ma chère Henriette, les hommes nous regardent comme des êtres placés dans l'univers pour l'amusement de leurs yeux, pour la récréation de leur esprit, pour servir de jouet à cette espèce d'enfance où les assujettit la fougue de leurs passions, l'impétuosité de leurs désirs et l'impudente liberté qu'ils se sont réservée de les montrer avec hardiesse et de les satisfaire sans honte. » L'intrigue donne raison à la jeune femme qui constate l'égoïsme de l'homme qu'elle aime ; les lecteurs doivent convenir que si ce dernier n'est pas l'infidèle qu'elle croit, il est du moins capable de plus d'une indécatesse.

L'*Histoire du marquis de Cressy* (1758) et l'*Histoire d'Ernestine* (1765) préfèrent à la forme épistolaire une narration à la troisième personne, mais la thématique reste inchangée. Par sa légèreté, le marquis fait le malheur de celles qui l'approchent et la jeune Ernestine, orpheline obligée, pour vivre, de peindre des miniatures, doit se défendre de tous les pièges que tend à ses victimes une société dominée par les hommes. Les femmes sont rarement heureuses dans les fictions de Mme Riccoboni, mais les hommes, une fois convaincus de la vanité de leur gloire, ne le sont pas non plus. L'*Histoire du marquis de Cressy* se conclut par ces mots : « Il fut grand, il fut distingué ; il obtint tous les titres, tous les honneurs qu'il avait désirés : il fut riche, il fut élevé ; mais il ne fut point heureux. » Les moralistes classiques arrachaient le masque à toutes les grandeurs humaines ; le jugement des romancières du XVIII^e siècle est moins brutal, le constat n'en est pas moins accablant. La septuagénaire Mme Riccoboni ne voudra pas reconnaître la continuation de son combat féminin dans *Les Liaisons dangereuses* que lui envoie Laclos en 1782 : le personnage de la marquise de Merteuil la choque trop. A chacun de choisir entre un féminisme en demi-teintes qui est celui des héroïnes de Mme Riccoboni et les revendications de l'héroïne de Laclos qui emprunte aux hommes leurs propres armes.

D'autres femmes s'exercent alors à l'écriture, dont la postérité a plutôt retenu la biographie que l'œuvre. Mme d'Epinay (1726-1783), la maîtresse de Grimm, l'amie de Diderot, leur collaboratrice à la *Correspondance littéraire*, laisse une *Histoire de Mme de Montbrilland* qui hésite entre la confidence autobiographique et la fiction ; aujourd'hui, Elisabeth Badinter veut voir dans ses soucis pédagogiques et intellectuels une authentique « ambition féminine ». Mlle de Lespinasse (1732-1776) a ajouté quelques chapitres supplémentaires au *Voyage sentimental* de Sterne, mais, ballottée entre une famille qui l'a reniée et Mme Du Deffand qui la tyrannise, entre un premier amant espagnol qui se meurt, le comte de Guibert qui la délaisse et d'Alembert, trop fidèle et neurasthénique,

savait-elle, en mourant à moins de cinquante ans, qu'elle laissait une correspondance amoureuse, digne des *Lettres portugaises* ? Quant à Olympe de Gouges (1748-1793), venue à Paris pour oublier, elle aussi, une situation familiale peu orthodoxe, elle se lance dans l'écriture avec une fougue méridionale, multiplie les pièces de théâtre, romance sa vie dans l'*Histoire de Mme de Valmont* (1788) et monte à l'échafaud, peu après Marie-Antoinette à laquelle elle avait dédié sa *Déclaration des droits de la femme*.

La grande romancière de la fin du XVIII^e siècle est sans doute Mme de Charrière (1740-1805). Sainte-Beuve avait attiré l'attention sur elle dès 1839. Il a fallu attendre encore un siècle et demi pour que paraissent ses *Œuvres complètes* et les premières synthèses critiques. Jouaient peut-être contre cet écrivain d'expression française son origine hollandaise et sa nationalité suisse : née au château de Zuylen près d'Utrecht, elle épousa tardivement (pour l'époque) un gentilhomme vaudois qui n'avait pour lui que sa culture, et s'installa près de Neuchâtel. Des brillants salons de sa jeunesse à l'atmosphère plus feutrée, plus grise même, de sa maturité vaudoise, elle demeure une Européenne des Lumières qui pratique le français comme la langue de l'esprit et du cœur. Ses deux premiers romans, les *Lettres neuchâteloises* (1784) et les *Lettres écrites de Lausanne* (1785-1787), appartiennent, comme leur titre l'indique, au genre épistolaire qui domine le roman du temps et dans lequel se moule avec prédilection la sensibilité féminine. Mais son art propre est de laisser l'intrigue neuchâteloise aussi bien que celle qui se déroule à Lausanne, sans conclusion définitive : elle montre, sans hausser le ton, les intermittences du cœur et les pesanteurs sociales, les occasions manquées et les gâchis sentimentaux.

Les *Lettres écrites de Lausanne* sont construites sur le parallèle entre l'amour d'une jeune Lausannoise pour un petit lord de passage et l'ancienne passion du gouverneur de celui-ci pour une femme qu'il n'a pas osé épouser. Un jeu de contrepoint oppose écriture féminine et écriture masculine, récit épistolaire et narration suivie. Dans le passé, un homme n'a pas su se départir des préjugés qui frappaient la profession d'actrice ; son élève, dans le présent, est-il en train de passer à côté du bonheur ? est-il, du moins, en train de ruiner celui de l'héroïne ? Les *Lettres écrites de Lausanne* servent de transition entre les fictions de Mme Riccoboni et *Delphine* ou *Corinne* de Mme de Staël qui a bien connu Mme de Charrière, et surtout *Adolphe* de Benjamin Constant dont Mme de Charrière fut, selon le mot de Sainte-Beuve, la « marraine littéraire ».

La conscience que la romancière prend des enjeux tant formels que sociaux de son œuvre est sensible dans les *Lettres de Mistress Henley*

(1784) ou dans *Trois femmes* (1797). Le premier texte se présente comme la réplique au *Mari sentimental*, de Samuel Constant de Rebecque, l'oncle de Benjamin, qui narre les déconvenues d'un quadragénaire épousant, sur le tard, une jeune fille charmante mais égoïste. Mme de Charrière inverse le point de vue et montre les déceptions d'une jeune épouse sentimentale. Le procédé sera repris : on voit se multiplier de nos jours les récritures des grands romans masculins, du point de vue de l'héroïne. Les *Trois femmes* pour leur part confrontent des destins féminins à l'époque de la Révolution et en tirent une leçon de tolérance, aussi bien politique que morale.

Mme de Charrière s'éteignit au bord du lac de Genève en 1805 alors que fleurissait l'école des romancières de l'Empire dont elle fut l'une des initiatrices. Les principales représentantes de cette école s'étaient révélées durant les dernières années du XVIII^e siècle. Mme de Genlis (1746-1830), « gouverneur » des enfants de la famille d'Orléans, poste confié pour la première fois à une femme, avait imposé une éducation commune aux garçons et aux filles ; elle fit paraître en 1782 un roman pédagogique, *Adèle et Théodore*, mais cette même année l'attention du public en fut détournée par le succès de scandale d'un roman publié par un autre familier de la famille d'Orléans, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. Mme de Genlis ne se découragea pas pour si peu. Sa volonté moralisante lui inspire des *Veillées du château* (1784), contes pour les enfants, sa nostalgie d'un Moyen Âge pittoresque et bien pensant *Les Chevaliers du cygne* (1795), et l'expérience de l'émigration *Les Petits Emigrés* (1798). Ce ne sont que les premiers titres d'une très longue liste. Il faut dire que Mme de Genlis, ayant perdu ses pensions, dut compter sur sa plume pour vivre.

Dès 1788, la fille de Necker, Germaine de Staël (1766-1817), publiait des *Lettres sur le caractère et les écrits de Jean-Jacques Rousseau* où *La Nouvelle Héloïse* était en bonne place. A son tour, elle s'engageait dans une carrière de romancière mais aussi de théoricienne du roman. Une brève fiction, *Zulma*, raconte une fois de plus l'incapacité d'un amant d'être à la hauteur de sa maîtresse : celle-ci, mêlant la violence de la nature à la lucidité de la culture, n'hésite pas à poignarder l'infidèle. Un tribunal l'acquitte, mais elle ne veut pas survivre à son amant, fût-il infidèle. La scène se passe en Amérique, mais on a pu la rapprocher des événements révolutionnaires français durant lesquels des femmes agissent, un poignard à la main. L'*Essai sur les fictions* en 1795 propose une théorie du roman qui annonce les grandes œuvres de Mme de Staël durant les premières années du XIX^e siècle. De même, *Adèle de Senanges* (1794) et *Claire d'Albe* (1799) révèlent au public Mme de Souza (1761-1836) et Mme Cottin (1770-1807). La première, dans une langue retenue,

la seconde, plus passionnée, s'interroge sur la légitime insatisfaction de jeunes épouses, mariées à des hommes trop âgés. Alors que dans le roman de Mme de Souza la mort du mari permet un dénouement heureux, celui de Mme Cottin s'achève sur un viol et un suicide.

Les femmes n'eurent pourtant pas le monopole de la sensibilité. Leurs revendications participent d'un vaste mouvement d'opinion qui assura la permanence du succès de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et des *Contes moraux* de Marmontel, longtemps après leur parution en 1761. L'époque se caractérise par son goût du pathétique. Elle trouve à s'exprimer dans des formes romanesques qui flattent son besoin d'émotion : le récit épistolaire qui procure à chaque lecteur l'impression d'entrer dans l'intimité d'une confidence, le roman-mémoires qui le fait cheminer aux côtés du héros-narrateur, le recueil de textes courts qui fournissent des variations sur quelques schémas simples. Les imitations de *La Nouvelle Héloïse* sont innombrables. A mi-chemin entre le chef-d'œuvre de Rousseau et celui de Laclos, il faut donner sa place à Claude-Joseph Dorat (1734-1780) dont on est en train de redécouvrir la production. On avait gardé le souvenir d'un rimeur superficiel et d'un dramaturge besogneux ; personne ne relisait plus *Les Sacrifices de l'amour* (1771) et *Les Malheurs de l'inconstance* (1772). La récente réapparition de ce dernier roman en librairie révéla un romancier de valeur. Un roué joue à manœuvrer les cœurs : ce n'est qu'un apprenti sorcier qui déclenche des catastrophes qu'il était loin de prévoir. Le libertinage est sans doute puni, mais l'amour apparaît également comme une violence qui détruit les êtres. Le héros du roman est déchiré entre une Anglaise exilée et une Française, femme du monde : la passion de la première qui a l'intransigeance des combats de son pays pour la liberté, n'est pas moins mortifère que celle de la seconde qui bouscule soudain les conventions des salons. Comme chez Laclos qu'annoncent *Les Malheurs de l'inconstance*, la forme épistolaire exprime la perte de valeurs fixes et la crise de la société.

Les remous de l'histoire européenne envahissent la fiction rousseauiste dans le roman d'un jeune médecin, destiné à un rôle de premier plan durant la Révolution française : Marat (1743-1793) rédige, sans les publier, *Les Aventures du jeune comte Potowski*, recueil des lettres de deux amants polonais que séparent les guerres civiles et étrangères déchirant leur pays. L'amour semble l'emporter, mais la Pologne va disparaître de la carte. Elle fournira encore un décor romanesque à Louvet dans *Faustas* et à Réveroni Saint-Cyr dans *Pauliska ou la Perversité moderne* pour exprimer leurs angoisses historiques. Au fur et à mesure qu'on avance vers la Révolution, les thèmes rousseauistes s'exacerbent et la langue maîtrisée de Jean-Jacques laisse place au style haletant de ses

disciples, parmi lesquels doivent être cités Léonard (1744-1793) et Loaisel de Tréogate (1752-1812). A l'image de la crise sociale qui devient de plus en plus patente à la fin de l'Ancien Régime, les contradictions entre élans du cœur et normes mondaines donnent lieu à des heurts violents qui restent sans solution. Ni la religion traditionnelle ni la philosophie des Lumières ne suffisent à répondre aux aspirations individuelles.

Léonard donne *La Nouvelle Clémentine* (1774) puis les *Lettres de deux amants de Lyon* (1783). Le premier roman s'achève par la folie et l'enfermement de l'héroïne, le second par le suicide des deux amants. Loaisel de Tréogate est également hanté par la menace de la folie et par la tentation du suicide. Il coule son désespoir dans les principales formes romanesques du temps. *Dolbreuse* (1783) est un roman-mémoires : le personnage qui donne son nom à l'œuvre raconte sa vie pour ressasser ses malheurs et dresser un cénotaphe à la mémoire de sa femme. Il l'a quittée et a cédé au vertige de la capitale et du libertinage, il la retrouve en revenant dans sa Bretagne natale mais la perd prématurément. Les *Soirées de mélancolie* (1777) sont un recueil de courtes fictions, d'anecdotes qui illustrent l'épigraphe empruntée à Ovide, *Est quaedam flere voluptas*, il est un plaisir de pleurer. L'auteur les définit dans l'Avertissement comme de « petits contes moraux ». *Ainsi finissent les grandes passions ou les Dernières Amours du chevalier de...* (1788) est un roman épistolaire dont les lettres nous rendent témoins des doutes et des revirements d'un héros incapable finalement d'aimer.

Les recueils de nouvelles contemporains se situent à mi-chemin entre l'œuvre refermée sur elle-même et la collection de textes hétérogènes. Le XVIII^e siècle connaît un développement sans précédent du journalisme, de nombreux périodiques offrent au public des résumés de romans ou des suites de brèves fictions. Certains auteurs modèlent leur création sur cette forme discontinue et jouent des échos qui se font entendre d'une nouvelle à l'autre, des *leitmotive* qui se constituent au fil de ces séries ouvertes, toujours susceptibles d'un supplément. Baculard d'Arnaud (1718-1805) produit une œuvre abondante, dominée par un recueil dont le titre est emblématique, les *Epreuves du sentiment* (1764-1780). Les malheurs qui accablent les frères héroïnes et leurs vertueux soupirants servent à mettre à l'épreuve leurs sentiments, ils les aident à déployer toute leur réceptivité morale, jusqu'à de douteuses confusions entre le plaisir et la souffrance, les larmes de joie et les sanglots de désespoir. Le recueil des *Epreuves du sentiment* s'est allongé de volumes nouveaux, à la demande du libraire ou des lecteurs, comme si l'époque ne pouvait se rassasier de malheurs superlatifs. Sous la Révolution pourtant, le style de Baculard finit par passer de mode : le

romancier dut solliciter une aide des pouvoirs publics et il mourut dans la gêne sous l'Empire.

Parmi les auteurs de nouvelles, il faudrait convoquer l'infatigable Rétif qui se lance dans la série de ses *Contemporaines*, suivies des *Françaises* puis de *L'Année des dames nationales*, galerie d'anecdotes et de portraits de femmes qui se donne parfois la caution d'un plan sociologique (*Les Contemporaines par gradation ou Aventures des jolies femmes de l'âge actuel, suivant la gradation des principaux états de la société*) ou géographique (*L'Année des dames nationales* passe en revue tous les départements, nouvellement créés par la Révolution). Florian (1755-1794) est plus mesuré et plus modéré : à côté des pastorales, des fables et du théâtre, il compose des nouvelles, réparties par pays. Un premier recueil paraît en 1784, un second en 1792. « Claudine, nouvelle savoyarde » s'attarde à évoquer les « belles horreurs » de la montagne ; « Valérie, nouvelle italienne » s'aventure du côté du fantastique. Des reflets fantastiques et sombres dominent également chez Cazotte et dans *Les Crimes de l'amour* de Sade qui ferment le siècle (voir p. 225 et 196).

Dans le domaine épistolaire, le siècle s'achève avec *L'Emigré* (1797). Sénac de Meilhan (1736-1803) semblait destiné à exercer ses talents dans l'administration publique. Intendant de plusieurs provinces, il espérait, on l'a vu (*supra*, p. 116), un poste au gouvernement que la déliquescence du pouvoir royal lui refusa et dont la Révolution lui ôta jusqu'à l'espoir. La création littéraire semble une réponse à cet éloignement de l'action politique que l'émigration rend irréversible. Comme son créateur, le marquis de Saint-Alban a quitté la France révolutionnée et se bat dans l'armée des princes. Une idylle se noue entre le jeune Français et la femme de son hôte allemand. La mort de ce dernier déculpabilise les amants, mais l'histoire vient relayer l'interdit moral. Saint-Alban rejoint l'armée de Condé et tombe entre les mains de ses compatriotes, républicains. Condamné à mort par un tribunal révolutionnaire, il se suicide. Le drame du jeune aristocrate, pris entre des fidélités contradictoires, en amour comme en politique, est orchestré par la polyphonie épistolaire qui présente toute une gamme d'attitudes, à l'intérieur de la noblesse : de l'inconscience à la lucidité, de positions « réactionnaires », comme on commence à dire à cette époque, à l'acceptation d'une transformation de la société, du désespoir au sursaut moral.

Le genre romanesque qui avait permis à Prévost de mettre en scène son philosophe anglais, à Rousseau d'ébaucher une réalisation de quelques-uns de ses thèmes théoriques, fournit à Sénac de Meilhan le moyen de dire une Révolution qui échappe pour l'instant à toute synthèse historique, tandis que Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand illustrent leur construction idéologique, les *Etudes de la nature*

pour le premier, le *Génie du Christianisme* pour le second, de récits qui assurent le succès des deux œuvres. *Paul et Virginie* en 1788, *Atala* en 1801 et *René* en 1802 mettent en scène des héros adolescents, tiraillés entre une nature idyllique et une société européenne insatisfaisante. Virginie, puis Paul meurent de ne pouvoir choisir entre une passion naturelle, délivrée de tout interdit, et une religion révélée qui reste solidaire des injustices sociales. Chateaubriand dans *René* et *Atala* récupère au profit du dogme catholique les élans de sensibilité et la beauté des paysages. Mais la mort des protagonistes de ces trois courts récits exprime, au-delà de l'idéologie qu'ils sont censés illustrer, une insatisfaction radicale qui va hanter tout le XIX^e siècle.

CHAPITRE V

Les pouvoirs de la représentation

« Représenter, c'est rendre présent par l'action, par l'image, etc. Cette glace représente fidèlement les objets ; il est bien représenté sur cette toile ; ce phénomène est représenté fortement dans cette description. » Tels sont la définition et les exemples que donne l'*Encyclopédie*, du principe même de toute activité littéraire à l'âge classique. L'écrivain doit donner à voir la nature : nature sensible dont il fait l'expérience journalière ou bien nature idéale dont il conçoit le modèle. Dans les exemples fournis par l'*Encyclopédie*, deux adverbes désignent les pôles de la représentation : *fidèlement*, *fortement*. Le classicisme, hérité du XVII^e siècle, insiste sur la fidélité, l'exactitude de la description qui permet à l'esprit de concevoir clairement et distinctement les objets représentés. Au fur et à mesure qu'on avance dans le XVIII^e siècle, le sensualisme vient contaminer le rationalisme classique ; sans renoncer au critère de rationalité et de clarté, il insiste sur l'émotion que la représentation doit susciter à l'instar de l'objet naturel. Une transformation des genres correspond à ce glissement d'un idéal de clarté vers un idéal d'expressivité.

Les genres en vers, étroitement régis par les codes répétés depuis Boileau, tentent de s'adapter aux besoins nouveaux de la sensibilité. L'essentiel de la production perpétue la hiérarchie traditionnelle : grandes machines poétiques pour chanter les événements dynastiques et les rites religieux, vers badins pour accompagner les rythmes de la mondanité, tragédies et comédies qui ambitionnent de ressusciter Corneille, Racine et Molière. Pourtant les efforts de la poésie pour prolonger l'entreprise encyclopédique ou ceux du théâtre pour rendre compte des changements de la société française débouchent sur des formes incertaines envers lesquelles la postérité a souvent été sévère mais dont l'intérêt doit s'apprécier d'un point