



CLASSIQUES  
GARNIER

Édition de ROUGEMONT (Martine de), « Préface : "Un comique d'idées" », *Paradrames. Parodies du drame. 1775-1777*, p. 7-16

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-13633-0.p.0008](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13633-0.p.0008)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 1998. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## Préface

### « Un comique d'idées »<sup>1</sup>

Un genre théâtral, le drame, est né au XVIII<sup>e</sup> siècle, et nous nous doutons que cela n'a pas été sans peine. Les trois textes réunis ici pour la première fois sont des machines de guerre contre les nouveautés dramatiques. Ils ont l'avantage de pouvoir être lus sans références érudites précises : ils se comprennent d'eux-mêmes, tout en s'intégrant naturellement dans une histoire générale du théâtre européen. Que le savant puisse s'amuser à en faire un jeu de piste en traquant les allusions n'empêchera pas l'amateur de rire de leurs effets bouffons. Plutôt que de parodies de drames identifiés, il s'agit en effet de parodies génériques, même si les éminents spécialistes de la parodie<sup>2</sup> nous affirment que ce genre n'existe pas<sup>3</sup>. Parodies ?

Pour éviter une querelle épuisante et fratricide entre les tenants de la Parodie et du Pastiche, inventons un mot : Paradrames. Il permettra de nommer d'un seul trait les trois textes qui suivent, dont le premier relève plutôt de la parodie, et le dernier du pastiche, tandis qu'*I.K.L.* serait plus oulipien.

La parodie théâtrale, en tant que genre dramatique français, naît au début du XVIII<sup>e</sup> siècle (un demi-siècle avant le drame). Elle propose la réécriture systématique, mais en général abrégée, d'une pièce de théâtre contemporaine dont il s'agit, en même temps et sans contradiction, de saluer le succès public et de critiquer les défauts. Le genre apparaît à la Foire et chez les Italiens, il vise la Comédie Française et l'Opéra. Les parodies sont destinées à la scène ; très rapidement écrites, elles se jouent aussi longtemps que leurs œuvres-cibles, pour un public en grande partie commun et complice. La parodie est

---

1 - C'est la notion que Félix Gaiffe avait inventée pour parler de la parodie théâtrale, dans *Le Rire et la scène française* (Boivin, 1931, p. 24).

2 - Je pense surtout aux analyses passionnantes de Gérard Genette dans *Palimpsestes* (Seuil, 1982). On trouvera un compte rendu exemplaire des spécialistes éminents dans Daniel Sangsue, *La Parodie* (Hachette, « Contours littéraires », 1994).

3 - Une réponse d'une autre sommité nous parvient *via* la Pologne, dans un article de Dobrochna Ratajczakova, « La cruauté désarmée par le rire : à propos de la parodie du *Cid* au XIX<sup>e</sup> siècle », article qui évoque un « exemple du fonctionnement de » la parole à deux voix « de Bakhtine. De cette façon, la forme entière devient le sujet du spectacle, le héros de la parodie, comme le remarque Bakhtine. » (*Théâtre de la Cruauté et Théâtre de l'Espoir*, p.p. Irène Mamczarz, Klincksieck, 1996, p. 94)...

plus « populaire » que les œuvres qu'elle moque, mais elle est un assez sûr indice de « popularité » pour celles-ci.

Les deux grands modèles canoniques de la parodie théâtrale datent des années 1720 et démarquent des tragédies d'Antoine Houdart de La Motte, *Romulus avec Pierrot Romulus, ou le Ravisser poli* (de Lesage et Fuzelier aux marionnettes de la Foire en 1722), *Inés de Castro avec Agnès de Chaillot* de Dominique aux Italiens en 1723. Dès cette même année 1723, les Italiens poussent la plaisanterie jusqu'à parodier leur propre répertoire, et à publier la parodie juste avant la parution des pièces-cibles, alléguant qu'« il y a même des Observateurs qui prétendent avoir remarqué que les parodies, bien loin d'affaiblir les représentations des Pièces parodiées, en augmentent le nombre<sup>4</sup>. »

En même temps que la parodie théâtrale s'affirme sur la scène, elle trouve un statut « scientifique » et académique avec un « Discours sur l'origine et le caractère de la parodie » présenté par l'abbé Sallier à l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, en 1733, et elle accède à une publication autonome avec les deux, bientôt quatre, volumes des *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* dont la première édition remonte à 1737.

Sans transformations notables, le genre se maintient jusqu'à la fin de l'Ancien Régime sans faiblir ; et s'il s'efface un peu pendant la Révolution, sans pour autant disparaître, il redevient un élément-clé dans la vie théâtrale de la Restauration, à tel point qu'on verra un auteur préparer, à fin publicitaire, en même temps que sa pièce sa propre parodie<sup>5</sup>. Les années 1770 et 1780 connaissent, notamment sous la plume de Despréaux et de Parisau, une période faste : le boulevard du Temple relaie les Italiens pour faire rire le public aux dépens des plus grands succès des scènes nobles et officielles. C'est aussi que la décennie 1770-1779 est celle du siècle où la tragédie connaît la plus grande affluence de public à la Comédie Française, avec plus de 835 spectateurs par représentation<sup>6</sup> : la vogue du genre tragique porte celle de sa dérision.

A côté de cette parodie complète et ciblée, une autre forme apparaît dès le début, mettant en œuvre certaines pratiques pour lesquelles le XX<sup>e</sup> siècle a multiplié les désignations, autoréflexivité, métathéâtralité, théâtre *sur* le théâtre. On parle toujours, à l'époque, de parodie, même quand il ne s'agit pas, ou pas seulement, de réécrire une pièce dans un autre registre, mais de la commenter au fil de l'action. Dès les parodies canoniques, cette interruption

4 - *Le Serdeau des Théâtres*, de Fuzelier, 1723, *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, t.II, p.154.

5 - Voir Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*. Il collabore avec ses parodistes dans *La Cour du roi Pétard* pour soutenir *Henri III et sa cour* (Laffont, 1989, t.I, p.1101 – cité par Daniel Sangsue, *op. cit.* p. 88).

6 - D'après les calculs de Jean-Pierre Perchellet dans sa thèse, *L'Héritage des classiques : la tragédie à la Comédie Française de 1680 à 1814* (Université de Paris III, 1998).

de la fiction pour passer à une critique explicite ou une plaisanterie « au gros sel » se fait jour. Il lui arrive d'envahir la totalité d'une pièce, qu'on peut alors, à la limite, intituler *Parodie*, avec en sous-titre « Tragi-Comédie »...<sup>7</sup> Elle mettra en scène la muse tragique, Melpomène, la Parodie, un auteur tragique, Furius, le Parterre, chacun desquels parlera de soi en pastichant le style que le mauvais usage lui attribue, voire en parodiant certaines tirades classiques. Il s'agit toujours d'une critique bouffonne et théâtralisée du répertoire théâtral contemporain.

Or les trois textes que je présente ici n'appartiennent pas *stricto sensu* au genre dont je viens de parler – d'où « paradrames ». Il ne leur arrive que rarement de « parodier » le déroulement d'une pièce contemporaine, même s'ils en citent quelques vers, et d'autre part leurs clins d'œil intérieurs sont réservés aux proses d'accompagnement<sup>8</sup>. Surtout, ils ne sont pas destinés à la scène.

S'agit-il pour autant de fausses parodies théâtrales ? En quelque sorte, oui. Mais dans l'esprit de leurs auteurs il s'agit davantage, je crois, de parodies de fausses pièces de théâtre. La plupart des œuvres-cibles désignées n'ont pas été jouées du tout, ou sont tombées tout de suite ; leur audience, elles la tiennent du livre. De même, ces trois textes parodient les livres de théâtre et visent le public du livre. Dès lors les paradrames proposent une critique, non seulement de certains auteurs et de nouveaux genres dramatiques, mais – encore d'un nouveau fonctionnement de la vie théâtrale – si l'on peut encore parler de « vie théâtrale » – et d'une perversion du goût, d'un renversement des valeurs.

Ils nous posent alors un problème de compréhension et même d'identification. Telle œuvre est-elle sérieuse – et ratée – ou bouffonne – et réussie ? Le goût, cette faculté critique absolue, née de la conjonction entre le savoir et les bonnes manières, le goût égale en subtilité et en volatilité l'humour. Où commence la parodie ? Où trébucha le poète ? Il est bien des drames publiés dans les années 1760 et 1770 qui sont peut-être des paradrames : Félix Gaiffe, sans hésiter comme d'autres pour *Le Vidangeur sensible*, est saisi de trouble devant certaines œuvres, et j'allongerais volontiers la liste qu'il propose<sup>9</sup>. Un amour parfois déréglé pour le persiflage, la mystification et la facétie caractérise ces décennies, et le mot de l'énigme nous manque souvent. Ceci vaut autant ou davantage pour les textes théoriques, les innombrables « Dissertations sur le Drame », qu'ils accompagnent ou non des pièces : quand l'auteur est de mauvaise foi, savons-nous toujours le discerner ?<sup>10</sup>

7 - *Parodie*, de Fuzelier encore, jouée en 1723, publiée dans le recueil de 1737.

8 - « Fi ! Fi ! ce style est trop bas, où sont mes échasses ? » (I.K.L., p.)

9 - Félix Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Colin, 1910). Voir les pp.136-137, où il cite *L'Humanité* et s'interroge sur *Eulalie* de Bohaire.

10 - Le cas de *L'Humanité, ou le Tableau de l'indigence, triste drame. Par un Aveugle Tartare* est pour le moins curieux. Après une publication anonyme en 1761 (on l'attribue à Randon

Car aussi « toute parodie affirmée dénonce celle qui est larvée dans la littérature courante ignorante de ses propres modèles, » comme écrit subtilement Michel Butor<sup>11</sup> – et les parodies « larvées », involontaires, sont légion chez les poètes débutants, auteurs de drames ou de tragédies d'une maladresse navrante, qui tentent d'appliquer toutes les « recettes » de la dramaturgie et qui n'y parviennent pas.

Pendant les trois textes que nous lirons ici laissent peu de place pour le doute. On verra plus loin comme, de *Monsieur Cassandre*, d'*I.K.L.* et du *Vidangeur sensible*, trois publications anonymes ou sous des noms supposés, les auteurs ne sont pas de gauches amateurs, et leurs intentions, même complexes, sont explicites, soit qu'ils s'attaquent, comme les deux premiers, à des victimes nommées, soit qu'ils jouent un jeu plus feutré comme le dernier. Ce qu'ils dénoncent pêle-mêle, tentons d'un peu le démêler.

La manie du théâtre de société est un des indices de la perversion de la vie littéraire et dramatique. *La Métromanie* de Piron, en 1738, présentait quelque chose comme une norme correcte : un amateur écrit une comédie qu'il monte en famille et avec des amis, tandis qu'un jeune poète compose une tragédie qui est jouée à la Comédie Française. Il n'y a pas de confusion entre les répertoires. Mais un autre régime va s'installer, les troupes « bourgeoises » vont servir de théâtres d'essai pour accéder à la grande scène officielle. Les amateurs constituent une sorte d'école dramatique : c'est un succès pour Adrienne Lecouvreur ou pour Lekain, certes. Mais quand il s'agit de jouer des pièces d'un genre nouveau, et de les essayer « en société », quand les amateurs s'érigent en expérimentateurs, la hiérarchie se brouille. Pour un Beaumarchais dont les succès privés annoncent et permettent les triomphes publics, combien de petits cercles où l'on s'enthousiasme pour une œuvre ambitieuse et peut-être ratée ?...

Nos trois textes sont unanimes à épinglez la médiocrité ambiante, la complaisance tant des acteurs (et d'abord des actrices) qui ne voient que leur rôle, que des auteurs assurés d'un succès de coterie. L'on n'écrit plus pour le vrai

---

de Boisset), l'œuvre reparait au tome V de la *Collection complète des Oeuvres philosophiques, littéraires et dramatiques de M. Diderot* (Londres, 1773), à la suite du *Fils naturel* et du *Père de famille*, suivie d'une « Critique de l'ouvrage » qui pousse l'ironie à un degré de complexité rare. Voici par exemple une note : « L'Auteur de ce Discours vient de voir réussir, parmi un certain Public, des Préfaces aussi absurdes que leur Approbateur : il vient de voir la singularité la moins nécessaire piquer la curiosité et multiplier les Lecteurs étonnés ; il a voulu augmenter le nombre des siens par une Préface absurde et singulière. Est-il blâmable ? Oui, sans doute, d'avoir sacrifié le goût à la bizarrerie ; mais il l'est beaucoup moins que les Hommes célèbres, qui, sûrs de plaire par leur manière d'exprimer la Nature, ont cependant eu recours à de petits moyens, indignes de leurs talents, et dangereux pour quiconque essaiera de les imiter dans ce travers. » (p.405)

11 - Michel Butor, *Répertoire III* (Minuit, 1968), cité par Daniel Sangsue, *op.cit.*, p. 93.

public, les vrais acteurs, la grande scène, et donc on écrit mal<sup>12</sup>. Et l'on renvoie toutes les fautes aux comédiens de métier, accusés de manquer de goût et de jalouser les poètes. Ainsi s'installe un système frileux, et la guerre est ouverte contre les Comédiens Français<sup>13</sup>. Désormais ils sont la cible des auteurs. A eux le pouvoir de la scène, ou de la refuser, aux écrivains le pouvoir de l'imprimé. Tous s'adressent à l'opinion publique.

La grande tradition voulait qu'une pièce subisse deux épreuves consécutives : l'épreuve de la scène vérifiait ses qualités théâtrales, elle permettait souvent de corriger des fautes qui n'apparaissaient pas à la lecture. Ce n'est qu'après que les comédiens l'avaient acceptée, et jouée avec succès, qu'elle pouvait être publiée : c'étaient alors ses qualités proprement littéraires qui étaient soumises à la critique plus objective des lettrés, ceux qui décideraient si elle pourrait rester dans l'histoire<sup>14</sup>.

Mais peu à peu un usage inverse s'est introduit : on a publié des pièces refusées par les comédiens, ou des pièces tombées, voire on a publié d'abord sans même proposer sa pièce aux comédiens. Certes, le nombre de pièces écrites était tel que la Comédie Française ne pouvait les jouer toutes ; certes, bien des pièces acceptées sont restées « au tableau », d'autres nouveautés prenant le pas sur elles, mauvais procédé. Les rapports entre poètes et acteurs deviennent de plus en plus acrimonieux ; réformateurs et utopistes s'insurgent contre la prétention des Comédiens à juger les œuvres dramatiques, et réclament des comités de lecture composés d'auteurs. On fait appel du public de la scène au public du livre. C'est ouvrir la voie au « théâtre dans un fauteuil », dont le XIX<sup>e</sup> siècle prouvera la réelle valeur dramaturgique, mais qui paraît à nos paradramatistes scandaleux<sup>15</sup>.

Privés du soutien des acteurs et de la scène publique, les dramaturges sur papier se défendront eux-mêmes, et feront de la mise en page une mise en scène. C'est une des raisons de la multiplication, dans leurs livres, d'images et

12 - C'est le nœud du débat entre Diderot et Mme Riccoboni en 1758 : Diderot voit le salon, Mme Riccoboni la scène ; jamais l'écart entre les deux n'a été mieux défini.

13 - A cette date, après 1758, il n'est plus question de l'Opéra, dont les parodies se font plus rares. C'est la communauté des Comédiens Français qui est visée, et les incidents pénibles de 1765 montreront que son statut est précaire.

14 - Le titre de la parodie du *Roi Lear* de Ducis plaisante sur cet avant et cet après la lecture, en prononçant Lear à l'anglaise : c'est *Le Roi Lu* de Parisau. Sur la question de la publication des pièces, voir le chapitre III, « *Politesse perdue* : New Playwrights and New Strategies, 1766-1774 » de la thèse de Gregory S. Brown, *A Field of Honour : The Cultural Politics of Playwriting in Eighteenth Century France*, Columbia University, 1997, pp.168-235.

15 - Avec le décalage temporel inévitable, Dobrochna Ratajczakowa constate qu'en Pologne « au XIX<sup>e</sup> siècle, la parodie était encore une forme non-artistique, secondaire et parasite. Elle exprimait l'attitude agressive des gens de théâtre envers le drame destiné à la lecture et inversement – l'agression de la littérature envers la scène. » (article cité, p.89)

de « paratextes » variés. Leurs œuvres « se sauvent du naufrage de Planche en Planche », comme dit un bon mot souvent appliqué à Dorat. C'est une stratégie éditoriale de faire du livre de théâtre un beau livre, et l'on peut penser que comme Dorat (ou Restif) beaucoup d'écrivains ont fourni des estampes « à compte d'auteur » à leurs libraires-imprimeurs. Puis des Épitres dédicatoires font remarquer au lecteur que de grands personnages s'intéressent favorablement à l'œuvre. Des Dissertations mettent en valeur la compétence théorique de l'Auteur. Des Notes historiques renchérissent. Et nos paradramatistes soulignent que moins le texte se suffit à lui-même, plus ses ornements prolifèrent. Car si l'usage n'est pas nouveau, son abus est désormais évident.

Mais tout l'appareil qui entoure la pièce a une autre fonction moins contestable. Il proclame l'union constitutive de la théorie et du genre dramatique, dans ce qui est un grand moment « idéologique », peut-être le premier, de l'histoire du théâtre. A commencer, évidemment, par Diderot dont *Le Fils naturel* entouré de ses *Entretiens* est, dès 1757, reconnu comme fondateur. Voilà qu'écrire pour le théâtre relève d'un projet d'abord philosophique et politique, avant d'être littéraire ou dramatique. Que ce n'est plus, en somme, un but mais un moyen. Le discours théorique peut alors se vouloir préalable à l'œuvre, pour ne pas dire garant nécessaire de sa correction.

Et dès que l'on entre dans ce système, qui est vraiment révolutionnaire, on se heurte à l'institution. Certes il est des drames bourgeois qui accèdent à la scène : *Eugénie* que Beaumarchais publie avec son *Essai sur le genre dramatique sérieux* et qui a réussi en 1767, *Les Deux Amis* du même, déjà plus contestés, et dès 1765 *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine qui est une belle pièce et se passe de justifications. Mais la plupart des drames militants sont refusés d'avance, et obligés pour se faire connaître, pour saper le système dominant, de recourir à la publication. Ce que j'appelle l'O.P.A. de Diderot sur la Comédie Française, ce coup de force, introduit par le livre, sera renvoyé au livre. Celui-ci permettra aux « dramaturges » – mot nouveau du temps – de propager une vision du théâtre que les Comédiens voudraient occulter.

Or, dans son projet global, le drame inscrit une nouvelle mise en scène, dont les conventions s'opposent aux conventions anciennes : il faut donc décrire les costumes, les décors, le jeu, les intentions, dans un réseau paratextuel serré ; l'illustration ne doit pas orner la page mais guider l'imagination. Ici, les Épitres dédicatoires seront des actes politiques : appel à un souverain éclairé, souvent étranger, hommage à un ministre philosophe ; ici, les Dissertations seront des programmes. Chacune des armes éditoriales qui servent de défense aux métromanes médiocres devient offensive entre les mains des dramaturges militants.

Comment fera-t-on pour autant la différence entre un acte de foi progres-

siste et les récriminations d'un poète raté ? La joyeuse fureur des paradramatistes s'y refuse : si elle épingle volontiers les médiocres, qui pèchent contre le goût, elle profite d'eux pour dénoncer au détour le système tout entier, qui ne vise à rien moins que le renversement de l'« Establishment » théâtral. Le danger menace les grands théâtres (*le grand théâtre*), non les petits qui ne sont même pas évoqués dans nos trois œuvres. Les cibles du paradrame doivent cependant être choisies avec discernement ; face à l'Establishment théâtral il y en a un des lettres : Diderot, Sedaine, Beaumarchais même, sont respectés ou redoutés. Leurs séides, les dramaturges de la génération suivante, servent de victimes privilégiées ; s'en détache, en vedette, Louis-Sébastien Mercier, le plus extrême et le plus éloquent, qui vient de publier *Du Théâtre* en 1773, et dont les formules magnifiques attirent irrésistiblement la parodie. En face de lui se dressera, plus ancien, Baculard d'Arnaud, car ce qui est en cause n'est pas un genre unique et uniforme.

Avec Mercier, au départ, il semble s'agir du drame tel qu'on l'imagine en lisant Diderot : le drame « bourgeois ». Mais si Sedaine et Beaumarchais avaient suivi le prophète en n'évoquant, dans leurs drames, que les milieux aristocratiques ou bourgeois familiers au public de la Comédie Française, Mercier juge qu'il est temps de montrer à celui-ci d'autres conditions sociales. Il prétend que le poète soit « l'orateur public des opprimés », et il ose essayer de placer sur la scène des ouvriers tisserands avec leur métier (*L'Indigent*, 1772) et la brouette d'un vinaigrier (1775), dans deux drames provocateurs qui sont joués en province<sup>16</sup>. Dans *L'Indigent*, un jeune homme riche et vicieux tente de forcer une ouvrière, qui saisit un fusil pour se défendre ; dans *Le Déserteur* (1770), un père héroïque commande le peloton d'exécution de son fils qui a déshonoré sa famille... Les bienséances morales et scéniques sont perdues au profit de ce qu'on ressent comme du « vérisme », même si le mot manque. Les actes extrêmes, acceptés des demi-dieux antiques, déplaisent quand c'est un voisin qui les commet, le crime héroïque devient crapuleux vu de près, et c'est sur lui que s'acharnent les paradramatistes.

Pourtant Mercier n'est pas un grand fauteur de meurtres ; il se vante au contraire de ne pas tuer ses personnages<sup>17</sup>, et de tenir compte de la sensibilité des spectateurs et des spectatrices modernes. S'il dérange par son ouverture à des classes sociales méprisées, au point de vue dramaturgique c'est le drame « sombre », qu'il ne représente pas du tout, que l'on attaque.

16 - En 1776, deux drames de Mercier sont créés à Paris au Théâtre des Associés, un des plus petits d'entre les petits théâtres du boulevard, *La Brouette du vinaigrier* et *Jenneval*.

17 - Voir mon article sur « Le Dramaturge » dans *Louis Sébastien Mercier un hérétique en littérature*, p.p. Jean-Claude Bonnet (Mercure de France, 1995).

Le fondateur de ce genre-là, c'est François Thomas Baculard d'Arnaud, qui guinde bien plus haut son génie, déroule les alexandrins, choisit des milieux plus relevés, et mène enfin son lecteur (car il n'est pas du tout joué) « du genre sombre au genre terrible »<sup>18</sup>. Plus proche de la tragédie par le vers, l'emphase et la catastrophe, Baculard trace la voie du mélodrame révolutionnaire, souvent « monacal » comme *Euphémie* ou *Le Comte de Comminges*, ou du drame romantique. Les amateurs de grande littérature voient en lui un dangereux hérésiarque. Baculard sait qu'il faut regarder « l'horreur comme la caricature, la charge de la terreur », et qu'« il n'est qu'un pas du touchant au ridicule, du majestueux au fanfaron »<sup>19</sup> : on l'accusera d'avoir franchi ce pas.

Les paradramatistes se rencontrent en revanche avec les discours de Mercier et de Baculard, entre autres, pour dénoncer un troisième genre, la tragédie spectaculaire, celle qui dans cette période, renchérissant sur les horreurs de Crébillon, cherche à frapper l'imagination et les nerfs du public par la multiplication des coups de théâtre et des effets scéniques. Mode lancée par Voltaire et qu'il a ensuite combattue, comme celle de Shakespeare dont elle se réclame souvent. On retrouve ici aussi bien des auteurs joués, voire les plus grands (Voltaire...) <sup>20</sup>, que des auteurs refusés, dont certains d'une vraie extravagance (Mathon...). Remplacer la poésie et l'analyse psychologique profonde par des chocs successifs, charger et changer les lieux et les décors, proposer des thèses philosophiques et politiques de plus en plus hardies, négliger la vraisemblance au profit de la surprise, accumuler les reconnaissances... La critique des années 1770 n'est pas contente de ses auteurs tragiques, et le public fait chuter bon nombre de ces œuvres que la Comédie Française lui propose, et auxquelles il accourt.

Autour du théâtre, dans les années 1770, la dispute fait rage. Il y a guerre entre les journalistes, coups de force, censures et rapt de privilèges, guerre de pamphlets, combats qui vont jusqu'à l'exil ou à la mort des combattants<sup>21</sup>. Il y a guerre ouverte entre les auteurs et les acteurs : Mercier se fait recevoir avocat pour attaquer la Comédie Française, dont le conseil est mené par l'avocat Coqueley de Chaussepierre. Beaumarchais prépare la première réunion des auteurs dramatiques, qui aura lieu le 3 juillet 1777. Le débat théâtral

18 - Baculard d'Arnaud, Préface de *Fayel*, 1777.

19 - La première phrase vient encore de la Préface de *Fayel*, la seconde du Discours préliminaire de *Coligny, ou la Saint-Barthélemy*, 1780.

20 - Mais l'archétype est *Gabrielle de Vergy*, tragédie de de Belloy sur le même sujet que *Fayel*, jouée en 1777 à la Comédie Française dans un climat d'hystérie.

21 - Sur ces épisodes, voir Nina R. Gelbart, « *Frondeur* journalism in the 1770s. Theatre Criticism and Radical Politics in the Prerevolutionary French Press », *Eighteenth Century Studies*, vol.17 n° 4, pp. 493-514, et Gregory S. Brown, « Le Fuel de Méricourt and the *Journal des Théâtres* : theatre criticism and the politics of culture in pre-revolutionary France », *French History*, vol.9 n°1, pp. 1-20.

figure dans la presse, les correspondances, les salons, les répertoires ; il prend l'ampleur de ce qu'on appelle aujourd'hui un débat de société. On n'est plus seulement, comme au début du siècle, dans le cadre d'une guerre *des* théâtres, mais dans une guerre *du* théâtre, où l'enjeu acquiert une importance politique.

Depuis la mort de Louis XV, le 10 mai 1774, les physiocrates, les philosophes et les parlementaires tiennent le haut du pavé. La consommation de livres croît démesurément, tout se discute et tout semble permis, la République des Lettres est au pouvoir. *Monsieur Cassandre* et *I.K.L.* participent de cette euphorie, malgré leur opposition aux visées dramatiques du clan philosophique. Le reflux pourtant ne tarde pas : en 1776 tombent Turgot et Malesherbes (le 12 mai) ; trois journaux dits « frondeurs » changent aussitôt de mains. Les années 1775 à 1777 sont des années de turbulences, d'espoirs et de déceptions. La lutte pour le pouvoir théâtral en est un épisode significatif : il s'agit finalement de disposer ou non d'une « tribune aux harangues », comme aime à dire Mercier<sup>22</sup>.

Les disputes font rage, mais les combattants sont presque tous poètes, et cette gent irritable est aussi imprévisible. Parmi les trente ou quarante noms d'auteurs qui reviennent constamment dans les paratextes qu'on va lire, il y a des goûts et des liaisons d'amitié qui se révèlent là où nous attendrions le contraire, des alliances et des renversements d'alliances qui surprennent, aucune discipline de parti. De là une des ambiguïtés de nos paradrames, qui s'ajoute à celle que signalait déjà Gustave Lanson à propos des parodies concernant les tragédies de Voltaire : « ce que nous serions tentés d'y reprendre n'y est jamais repris – commentait-il – tant elles s'adaptaient à l'âme du siècle »<sup>23</sup>. Tout se tient de si près dans le Paris théâtral et littéraire des années 1770...

Attendus, favorablement accueillis par le public des lecteurs, les paradrames qui suivent constatent qu'il n'y a plus de belles pièces à proposer comme modèles (de la grande tragédie ou de la haute comédie), mais seulement de mauvais succès de librairie à condamner. Mauvais, mais succès... là est toujours le piège de la parodie. A savoir si le rire détruit ou s'il éveille une certaine sympathie ? Nos paradrames illustrent bien la question. Mettons à part *I.K.L.*, dont les formes théâtrales ne sont peut-être pas l'objet principal. *Monsieur Cassandre* attaque le drame sombre ou la tragédie bourgeoise avec une efficacité dont ses éditions successives font la preuve. On y rit joyeusement et sans méchanceté ; même les amis des « dramaturges » acceptent ce

22 - Voir le chapitre IV de la thèse de Gregory S. Brown, « Patriot Playwrights before the Law, the Press and the Public, 1775-1776 », *op.cit.* pp. 236-306.

23 - Gustave Lanson, « La Parodie dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle » dans *Hommes et Livres* (1895), rééd. Slatkine (Ressources), 1979, pp. 261- 293 (ici p. 287). Cet article reste ce qu'on a écrit de plus juste et de plus suggestif sur la question.

comique, il leur suffit de ne pas s'y reconnaître pour avoir le droit de s'amuser en bonne conscience.

*Le Vidangeur sensible* fait rire plus jaune, ou rêver... Les signes se brouillent. Transgresserait-on les tabous (politiquement corrects) du siècle des Lumières?... Quand deux artisans débattent du statut de leurs métiers, celui de boucher et celui de vidangeur, en invoquant l'économie et la santé publiques, osera-t-on se moquer d'eux ? C'est déjà un problème en 1777, et le silence général et gêné de la presse en témoigne à mon avis. Pourtant ici se vérifie un des discours que tiendront sur la parodie les théoriciens de la littérature : cette œuvre ambiguë pourra être rééditée en 1880 avec le sous-titre « L'Assommoir du XVIII<sup>e</sup> siècle », car ses excès soigneusement dosés ont été ratrapés cent ans plus tard par le théâtre sérieux.

Nous voyons fonctionner au mieux un mécanisme que Lanson a décrit dans un premier temps, quand la parodie des tragédies vertueuses de La Motte découvrait des territoires nouveaux et, dit-il, « sans s'en douter, faisait faire au public, qui ne s'en doutait pas non plus, l'apprentissage d'un art réaliste »<sup>24</sup>. On peut dire alors qu'elle ouvrait la voie au genre sérieux et bourgeois en formant son public ; mais ce genre suscite maintenant sa propre parodie aggravante, qui préfigure à son tour, même si la voie est indirecte, le drame naturaliste...

Nous n'esquiverons donc pas plus longtemps la question de base : ces paradrames sont-ils subversifs ou conservateurs ? Sur un autre corpus, celui des parodies théâtrales de Lesage, Françoise Rubellin conclut : « produites en marge du théâtre officiel, que ce soit celui de l'Opéra ou de la Comédie Française, elles incarnaient comme un envers de la norme. Sur un plan idéologique, elles pouvaient sans doute être perçues comme subversives parce qu'elles raillaient une thématique héroïque et aristocratique : la dégradation, la trivialisation devenaient dangereusement irrespectueuses<sup>25</sup>. » Mais on a vu que les paradrames, eux, partent plutôt du sein de la Comédie Française contre les nouveaux dramaturges, et on pourrait les accuser d'être rétrogrades : ils défendent des valeurs du passé contre la dominante « philosophe » partie à leur assaut. La question finalement ne supporte pas de réponse univoque : comme celles d'Aristophane, les idées des paradramatistes sont hostiles à la modernité ; comme celle d'Aristophane, leur liberté de ton renverse toutes les conventions.

Martine de Rougemont

24 - Gustave Lanson, article cité, p.273.

25 - Françoise Rubellin, « Lesage parodiste », dans *Lesage, écrivain (1695-1735)*, p.p. Jacques Wagner (Amsterdam / Atlanta, Rodopi (coll. Faux Titre), 1997), p. 122.