

La crise du théâtre dans la "Correspondance littéraire" de Grimm de 1753 au "Fils naturel" (1757)

Bouvier, Jean-Christian

<https://doi.org/10.15017/2332626>

出版情報 : 文學研究. 84, pp.77-98, 1987-02-28. Faculty of Literature, Kyushu University
バージョン :
権利関係 :



LA CRISE DU THEATRE
DANS LA "CORRESPONDANCE LITTERAIRE" DE GRIMM
DE 1753 AU "FILS NATUREL" (1757)

Jean-Christian Bouvier

"Si je me plaignais de mon sort, la
Providence aurait le droit de me répondre: Je t'ai donné Grimm pour
ami!"

Diderot⁽¹⁾

"Grimm, homme faux par caractère,
qui ne m'aima jamais, qui n'est même pas capable d'aimer..."

Rousseau⁽²⁾

Frédéric-Melchior Grimm est une des figures les plus étranges de notre XVIII^{ème} siècle. Allemand, né à Ratisbonne en 1723, il arrive à Paris en 1748 dans la suite du comte de Shomberg, à la fois secrétaire du père et précepteur du fils, avec ce statut ambigu des jeunes gens brillants d'origine modeste qui sont déjà des "intellectuels" et encore des "domestiques". Lié à Diderot et à Rousseau dès les premiers mois de son séjour, il aura l'étonnant double privilège de rester toute sa vie le plus fidèle ami du "Philosophe" et de devenir l'homme le plus détesté par "Jean-Jacques". Toujours cité, mais jamais vraiment lu, Grimm semble ne pas pouvoir échapper à cette sorte de pile ou face entre Diderot qui "le serre sur son coeur" tout au long de sa correspondance avec Sophie Volland et Rousseau qui le dénonce sans cesse comme l'instigateur du "complot" dont il est la victime. Que l'on juge, comme Sainte-Beuve⁽³⁾, que Rousseau a "menti" dans le portrait au noir qu'il a fait de Grimm dans les "Confessions", ou que l'on soit enclin à trouver un peu d'affectation et de pose dans les élans de Diderot-Socrate pour Grimm-Alcibiade, l'ami tendrement aimé⁽⁴⁾, Grimm est devenu un personnage du "roman" à plusieurs voix que nous ont laissé les écrivains du XVIII^{ème} siècle et son image se perd sans fin dans le chassé-croisé du "mentir-vrai" de

LA CRISE DU THEATRE

la confession, de la correspondance privée et des oeuvres posthumes.

L'oeuvre elle-même est singulière : à part une tragédie de jeunesse écrite en allemand, deux pamphlets, quelques articles pour l'Encyclopédie et un Mémoire historique écrit vers la fin de sa vie, Grimm s'est consacré pendant vingt ans (1753-1773) à la "Correspondance littéraire", sorte de rapport confidentiel sur "l'état des lettres" en France, qu'il envoie à ses abonnés dans les différentes cours étrangères (Russie, Suède, Pologne...) pour satisfaire la curiosité et la passion que l'on a, à l'époque, de tout ce qui se fait à Paris. Mais ces destinataires privilégiés et lointains pour qui les lettres sont recopiées à la main, semblent souvent n'être plus qu'un prétexte et la "Correspondance" peut aussi se lire comme les notes de travail et le journal intellectuel d'un observateur engagé dans le clan des "Philosophes". Les pages de meilleure critique y voisinent avec les petits potins les plus futiles, la mauvaise foi et le calcul avec l'enthousiasme et l'amitié, l'humour cinglant avec l'esprit de sérieux, la défense du sublime et de la vertu avec des épigrammes légers et piquants... C'est un texte hybride qui ne remplit clairement aucun des contrats habituels de l'écriture. Pas assez dirigée vers l'interlocuteur pour être une lettre personnelle, pas assez centrée sur l'auteur pour tendre au mémoire intime, même reliée en volumes et imprimée (édition de Maurice Tourneux en 1877), elle garde des traits de sa fabrication artisanale et reste, malgré de très belles pages, en deçà d'un vrai livre, comme si Grimm avait renoncé à être un écrivain à part entière. Meister, le successeur de Grimm à la rédaction de la Correspondance (de 1773 à 1813), a bien senti qu'elle était, d'une certaine manière, renoncement à la littérature et absence d'oeuvre :

"Cette correspondance, toute littéraire qu'elle était, enleva cependant M. de Grimm aux lettres ; elle ne lui laissa plus le loisir d'entreprendre des ouvrages auxquels il semblait appelé par le genre particulier de son esprit et de son talent, et dont le succès eût placé peut-être son nom parmi les noms les plus distingués de cette époque de littérature."⁽⁵⁾

Grimm, en effet, semble avoir préféré, de son vivant, tous les réseaux de pouvoirs, d'amitiés et d'influences que lui procurait la fréquentation de ceux qu'il considérait comme les grands hommes de son époque : les princes et les écrivains. Ce choix qu'il appelle, non sans fausse modestie, "l'heureuse obscurité de ma vie"⁽⁶⁾, lui apportera la consécration d'un titre de baron et d'un poste d'ambassadeur, et c'est apparemment sans regrets qu'il abandonnera, au bout de vingt ans, "le tablier de son atelier"⁽⁷⁾ pour une carrière diplomatique qui sera, dernier paradoxe du zélateur des plus hardis philosophes du siècle, brisée par la Révolution :

"On vint un matin, sans autre formalité, faire une descente dans ma maison, enlever les scellés, s'emparer de tout en notifiant à mes gens, j'ignore encore aujourd'hui par l'autorité de qui et en vertu de quelle loi, que j'étais déclaré émigré. J'avais passé quarante-cinq ans de ma vie en France, j'y avais placé de bonne foi toute ma fortune ; je n'avais pas un écu ailleurs. On saisit mes capitaux, mes rentes, tout mon revenu au profit de la République."⁽⁸⁾

Le tournant des années 1753-1757.

Comme tout le siècle, Grimm est un passionné de théâtre, et il lui accorde une place très importante dans chacune de ses livraisons. Les débuts de la "Correspondance littéraire" sont particulièrement intéressants car ils coïncident avec une coupure dans l'histoire de la scène française : c'est, en effet, le moment de la grande "Querelle des Bouffons" qui culmine en novembre 1753 avec "La lettre sur la musique française" de Rousseau et la naissance du drame bourgeois quelques années plus tard, en février 57, avec la publication du "Fils naturel" suivi des "Entretiens avec Dorval" de Diderot.

Pour Rousseau, ce sont les années d'un profond changement qui le mèneront de la représentation du "Devin du village" à Fontainebleau devant le roi (le 18 octobre 52) et de celle de "Narcisse" à la Comédie-

française (le 18 décembre 52) à sa retraite de Montmorency où il rédigea sa "Lettre à d'Alembert sur les spectacles" (octobre 58) qui marquera sa rupture définitive avec les "Encyclopédistes". On peut suivre en filigrane dans les lettres de Grimm l'évolution des rapports complexes entre les trois anciens amis, de l'incompatibilité d'humeur à celle des idées.

Si Rousseau, au moment même où il condamne le théâtre, reconnaît l'avoir fréquenté avec passion pendant dix ans, "bons et mauvais jours" et n'avoir jamais manqué volontairement une représentation de Molière⁽⁹⁾, Diderot lui est resté éloigné de la scène depuis les débuts de l'Encyclopédie comme il le dit, en exagérant sans doute un peu, dans sa lettre à Madame Riccoboni (1758) :

"Tenez, mon amie, je n'ai pas été dix fois au spectacle depuis quinze ans : le faux de tout ce qui s'y fait me tue..."⁽¹⁰⁾

Nous savons par les confidences du "Paradoxe sur le Comédien" et par le chapitre XXXVIII des "Bijoux indiscrets" que Diderot a lui aussi depuis toujours passionnément aimé le théâtre :

"Moi-même, jeune, je balançai entre la Sorbonne et la Comédie. J'allais, en hiver, par la saison la plus rigoureuse, réciter à haute voix des rôles de Molière et de Corneille dans les allées solitaires du Luxembourg."⁽¹¹⁾

Mais ce n'est qu'à partir du "Fils naturel" que nous pouvons suivre assez régulièrement les rapports de Diderot avec le théâtre, soit par sa collaboration à la "Correspondance littéraire" (la première date d'août 57. Observations sur l'"Iphigénie en Tauride" de Guimond de La Touche), soit dans ses lettres à Sophie Volland :

"Je ne vous verrai point ce matin. Je ne trouverai point M. Petit chez lui, et je suis arrêté chez moi par M. de Chimène. J'ai passé la nuit à lire sa tragédie dont j'ai fait un extrait pour Grimm. J'irai ce soir à la comédie nouvelle, et c'est encore pour lui que j'irai." (lettre du 2 juin 59)⁽¹²⁾

Pour les années de genèse du "Fils naturel", les articles de Grimm

sont certainement le document le plus proche de Diderot dont nous disposons. Paul Vernière, s'interrogeant sur les raisons qui poussèrent Diderot à vouloir écrire pour le théâtre met en avant "les conseils insinuants de l'impresario Grimm"⁽⁴³⁾. L'expression est un peu dure et tend à faire partager à Grimm la responsabilité de l'échec, mais elle est juste sur le fond. Nous essayerons de montrer que les idées nouvelles de Diderot et les critiques de Grimm sont les deux versants, positif et négatif, d'un même désir de renouveler le théâtre.

Le jugement de la postérité sur le théâtre de Diderot ayant été très sévère, l'on a pris l'habitude d'attribuer à l'amitié, pour ne pas dire à la complaisance, l'accueil enthousiaste que fit Grimm à un texte qu'il avait lu et corrigé avec Demahis et Madame d'Epinau au château de la Chevrette :

"Jamais ouvrage de génie n'a paru sans causer quelque révolution ; et malheur au peuple qui produit un homme de génie sans qu'il en résulte pour lui des avantages pour plus d'une génération. M. Diderot vient de donner un ouvrage qui a produit dans le public tous les effets dont je viens de parler et qui caractérisent un grand succès. Quelque étranger que soit le genre de la comédie du "Fils naturel, ou les épreuves de la vertu" ; quelque neuve que soit la poétique répandue dans les trois "Entretiens" dont cette pièce est accompagnée, l'enthousiasme des premiers jours a été général."⁽⁴⁴⁾

L'éloge dithyrambique, bien dans le goût de l'époque, ne doit pas masquer que Diderot apporte, aux yeux de Grimm, une solution à ce qu'il n'est pas exagéré d'appeler une crise du théâtre. L'enthousiasme est ici à la mesure du mécontentement permanent qui court tout au long des pages de la "Correspondance". Un an auparavant, en janvier 1756, faisant le bilan de la saison, Grimm se plaignait "qu'il n'y ait jamais eu d'hiver aussi stérile que celui-ci" et il imaginait, à la manière des "Lettres Persanes", les réactions d'un "philosophe" qui n'aurait aucune notion de "nos représentations théâtrales" :

"Si nous demandions donc, au sortir du spectacle, à ce philosophe

LA CRISE DU THEATRE

que nous venons de jeter au milieu du parterre, ce que c'est qu'une tragédie représentée à Paris, il ne manquerait pas de dire qu'on appelle ainsi une pièce de théâtre où les acteurs, après avoir percé avec beaucoup de peine la foule de nos jeunes gens et de nos petits maîtres qui s'opposent à leur passage, viennent se planter sur le devant de la scène dans un accoutrement bizarre et ridicule, et ordinairement tout à fait contraire au personnage qu'ils représentent ; où l'on a pris à tâche de charger toujours la nature, soit dans la démarche, soit dans le geste, soit dans la déclamation, si bien que de tous les défauts, celui que l'on pardonnerait le moins dans un comédien serait d'être trop naturel ; où les acteurs s'adressent à tout moment au parterre et se supposent en spectacle, quoiqu'ils doivent oublier qu'ils jouent devant le public, et entrer dans leur situation et dans l'esprit de leur rôle avec une chaleur et une vérité qui les empêchent de songer aux spectateurs(...) Si l'on veut se donner la peine d'appliquer ce tableau ébauché à la plupart des pièces qu'on nous donne depuis quelque temps, on verra que la représentation en doit paraître insupportable à ceux que l'habitude n'a pas familiarisés avec beaucoup d'absurdités établies."⁽¹⁵⁾

Ce "philosophe" imaginaire pourrait tout à fait être Diderot et l'on retrouvera sous sa plume les mêmes critiques du jeu théâtral et la même exigence de "naturel".

Une des difficultés de l'étude du théâtre du XVIII^{ème} siècle tient à l'énorme décalage entre ce que les contemporains ont admiré et porté aux nues et le très faible héritage qui continue de vivre dans notre modernité autour des oeuvres de Marivaux et de Beaumarchais. Bien sûr, la postérité n'entérine jamais exactement les jugements d'une époque, mais il semble que dans le cas du théâtre du XVIII^{ème} siècle le phénomène atteigne son amplitude maximum. Pour suivre Grimm au théâtre, il faut faire un effort d'imagination : oublier Marivaux, imaginer que le Voltaire auteur de "Mérope" est plus grand que celui de "Candide" et faire semblant de ne pas savoir que le vrai théâtre de Diderot est dans le "Neveu de Rameau" et dans "Jacques le Fataliste".

La Comédie-Française.

Issue en 1680 de l'union de l'ancienne troupe de Molière et de celle de l'Hôtel de Bourgogne, la Comédie-Française du XVIII^{ème} siècle est déjà une troupe de répertoire chargée de perpétuer les chefs-d'oeuvre du "Siècle de Louis XIV" et aussi un actif théâtre de création dans les genres nobles de la tragédie et de la comédie littéraire (de 1715 à 1750, on compte 266 créations : 72 tragédies, 83 comédies, 111 petites pièces comiques)⁽⁴⁶⁾. Tout au long de la "Correspondance littéraire", la Comédie-Française est considérée comme le seul théâtre véritablement digne de ce nom, et si la plupart des comptes rendus sont très sévères pour les spectacles qu'elle présente, c'est toujours pour souligner qu'elle n'est pas à la hauteur de ce que l'on est en droit d'attendre du "théâtre de la nation". Dans la lettre du 15 juin 1753, Grimm cite in extenso le texte d'un compliment écrit par d'Alembert et lu par Le Kain, le grand acteur des tragédies de Voltaire, pour l'ouverture du théâtre après la quinzaine de Pâques. Constatant l'échec des pièces nouvelles de la saison précédente et la tendance du public à préférer de plus en plus d'autres scènes (c'est-à-dire le Théâtre-Italien), le compliment réaffirme avec emphase la vocation de la Comédie-Française, "théâtre de l'Europe et du monde entier" :

"Que la postérité, qui devra tant à votre siècle, lui doive encore la conservation d'un spectacle dont elle regretterait à jamais, pour elle et pour vous-mêmes, la dégradation et la perte; que les étrangers qui nous envient "Cinna", "Le Misanthrope", "Britannicus", et tant d'autres ouvrages éternels, qui les représentent et les applaudissent jusqu'aux extrémités de la terre, qui viennent enfin les admirer parmi vous, ne s'étonnent plus de les voir, dans le lieu même de leur naissance, abandonnés, et cherchant, pour ainsi dire, des spectateurs. Venez, messieurs, par votre assiduité et vos applaudissements, rendre à la mémoire des Corneille, des Molière et des Racine l'hommage qu'une

LA CRISE DU THEATRE

nation noble et sensible doit aux grands hommes qui l'ont honorée."¹⁷⁾

Ce texte de circonstance, écrit au moment où d'Alembert participe très activement à l'"Encyclopédie" montre bien le rapport ambigu des "Philosophes" avec la Comédie-Française. Comme dans "Le Siècle de Louis XIV" paru deux ans auparavant, l'éloge des classiques sous-entend une critique de la situation présente (le compliment a été trouvé "fort hardi et même irrespectueux" ajoute Grimm), mais en même temps il n'offre pas d'autre horizon que celui du siècle passé. Dès qu'il s'agit de la Comédie-Française, Grimm juge toutes les pièces à l'aune du "goût classique" (qui inclut Voltaire, ce contemporain capital) et de nombreux auteurs sont condamnés sans appel, soit qu'ils s'écartent outre mesure des grands modèles, soit qu'ils les imitent servilement et platement :

"Quand je vois le grand Molière au milieu de ces petits génies qui ont travaillé pour le théâtre depuis, et qui se sont essayés surtout dans le même genre, je me rappelle toujours la fable des grenouilles qui, cherchant à s'élever à la belle taille du taureau, et croyant que pour cet effet on n'avait qu'à s'enfler, parvinrent enfin à se crever et à périr par des efforts aussi vains que ridicules."¹⁸⁾

Les diverses tentatives pour renouveler le répertoire ne trouvent pas grâce à ses yeux si elles impliquent une baisse de ton, un mélange des genres ou une violation des hiérarchies. Par exemple, on ne devait pas, officiellement danser sur la scène de la Comédie-Française, mais il y avait de nombreux moyens de tourner les règlements, ce qui provoque inmanquablement son indignation et sa fureur :

"Bientôt les succès de la Comédie-Française ne seront pas plus honorables, ni par conséquent plus difficiles, que ceux du Théâtre-Italien. Depuis qu'on a été obligé de danser sur le Théâtre-Français pour attirer du monde aux pièces de Corneille, de Molière, de Racine, de Voltaire, tout y réussit ; et beaucoup de mauvaises petites pièces, qu'on y aurait sifflées il y a un an, ont maintenant un grand succès en faveur de quelques mauvais ballets qui les terminent. Voilà à quoi en

est réduit le premier théâtre de la nation.”⁽¹⁹⁾

De même, s’il critique la féerie, “le plus mauvais genre dont les modernes ont enrichi la littérature”, ce n’est pas seulement au nom d’une imagination plus vraie et plus proche de la nature comme l’on pouvait s’y attendre de la part d’un collaborateur de l’Encyclopédie, c’est aussi et surtout au nom de “la sûreté du goût” d’un peuple “éclairé et lettré” qui risque d’être pervertie :

“Il était sans doute d’une médiocre conséquence que ce mauvais genre se fut emparé du théâtre de l’Académie royale de musique : l’opéra français est en droit de n’avoir pas le sens commun ; et aussi longtemps que le seul merveilleux sera en possession de cet insipide et ennuyeux spectacle, il sera assez égal que ce soient des dieux et des diables, ou des génies et des fées qui y psalmodient. Mais jamais la féerie n’aurait dû paraître sur le théâtre de la Comédie-Française, où la sévérité du goût est portée plus loin, et c’est un grand malheur pour nous qu’elle y ait été, je ne dis pas applaudie, mais soufferte.”⁽²⁰⁾

La pointe contre la musique française est, bien sûr, un rappel de l’engagement de Grimm dans la Querelle des Bouffons, mais ici la verve du polémiste qui avait réjoui Voltaire (“De quoi se mêle donc ce Bohémien d’avoir plus d’esprit que nous ?”⁽²¹⁾) fait place à un sérieux un peu guindé et emphatique qui montre bien la place tout à fait particulière, éminente et unique, qu’occupe la Comédie-Française aux yeux de ce “puriste” (le mot est de Rousseau).

Le Théâtre-Italien et les théâtres de la foire.

Depuis “Le Naufrage au Port-à-l’Anglais” d’Autreau joué en 1718, les “Comédiens ordinaires du Roi de la troupe italienne” avaient pris l’habitude d’alterner à peu près régulièrement pièces françaises et pièces italiennes (de 1715 à 1750, 348 pour les premières et 239 pour les secondes⁽²²⁾). Capables de jouer aussi bien les pantalonnades de la “Commedia dell’arte” que les plus subtiles pièces de Marivaux, les

LA CRISE DU THEATRE

comédiens italiens semblent aujourd'hui, avec les théâtres de la foire, la partie la plus vivante du théâtre du XVIII^{ème} siècle. Assez paradoxalement, Grimm qui avait été un des premiers à prendre avec enthousiasme le parti de l'opéra bouffe italien par réaction contre la pompe et la solennité de l'opéra français de Lully et de Rameau, n'a pas compris que la comédie italienne offrait la même vivacité en face du caractère grave et noble de la tragédie. Tout ce qui se fait au Théâtre-Italien lui semble vulgaire, et il ne supporte même pas les parodies de l'opéra français que lui même a attaqué avec humour l'année précédente dans "Le petit prophète de Boehmischbrod". La lettre du 15 février 1754 mêle dans le même paragraphe une défense de la "superbe musique italienne" et une condamnation de la Comédie-Italienne. On admirera comment Grimm rappelle très ironiquement l'agitation du "coin de la reine" tout en prenant bien soin de ne pas le limiter aux seuls Encyclopédistes.

"L'Académie royale de musique vient enfin de bannir de son théâtre la musique italienne, cette rivale superbe et si dangereuse des opéras de Lully et de Rameau. Je vois un avantage très réel à ce renvoi des bouffons, qui ne frappe personne, c'est que les Buffon, les Diderot, les d'Alembert, tous les gens de lettres d'un certain nom, les artistes de tous les ordres, peintres, sculpteurs, architectes, que cette musique avait comme ensorcelés, n'iront plus à l'Opéra, et auront d'autant plus de loisir à vaquer à leurs travaux, qui font l'honneur et la gloire du siècle et de la nation. On a donné cet hiver avec succès l'opéra de "Castor et Pollux", dont les paroles sont de M. Bernard et la musique de M. Rameau. On n'a pas manqué à la Comédie-Italienne de parodier cet opéra par une pièce intitulée "Les Jumeaux", et on n'a pas oublié de mettre un divertissement de meuniers avec de grands castors blancs sur la tête. En vérité, quand on voit le succès de ces sortes de pièces, on croirait être à six cents lieues de la capitale des arts et des lettres."⁽²³⁾

La critique de la parodie est un rappel de la lutte farouche que les

troupes officielles menaient contre un genre qui avait souvent autant de succès, sinon plus, que les oeuvres originales. “Inès de Castro” de Houdar de la Motte avait triomphé aussi sous la forme d’“Agnès de Chaillot” de Dominique et Legrand, et l’on ne compte pas moins de vingt-cinq parodies à la Comédie-italienne entre 1730 et 1745 dont l’Académie Royale de Musique et la Comédie-Française sont les principales victimes. Voltaire qui avait tant d’humour pour se moquer de ses ennemis, n’en avait guère dès qu’il s’agissait de ses propres oeuvres et il s’est souvent plaint avec aigreur de se voir régulièrement moqué. Il est vrai qu’étant le grand auteur tragique du siècle, il est la cible préférée des Italiens. Dès 1717 il a connu le sort que Scarron fait subir à Virgile et c’est “L’Edipe travesti” de Legrand qui a relancé la tradition des parodies. La lutte était telle que l’Opéra défendant avec acharnement l’exclusivité des droits sur la musique, les chants et la danse, avait réussi à faire interdire les parodies de 1745 à 1752. L’indignation de Grimm, deux ans après l’autorisation de la reprise, montre la vitalité d’un genre que la Querelle des Bouffons venait enrichir de thèmes nouveaux (près de cinquante parodies seront créées aux Italiens pendant les dix années entre la reprise et la fusion avec l’Opéra-Comique⁽²⁴⁾). Le succès de la musique italienne auquel Grimm avait contribué parmi les premiers et qui l’avait lancé dans la société des salons et des gens de lettres, se retournait d’une certaine manière contre lui en donnant des armes nouvelles à toutes les troupes qu’il détestait. Le même phénomène touchait, en effet, également l’Opéra-comique issu de la foire. Délaissant les petites comédies à ariettes, Favart, notamment, s’inspira des airs italiens à la mode et la musique devint l’élément le plus important des spectacles présentés à partir de 1752 dans la nouvelle et très moderne salle du faubourg Saint-Laurent. Grimm est donc pris entre deux feux : d’une part il se félicite de la réussite des Bouffons (“On peut dire que la musique italienne n’a eu nulle part un succès aussi flatteur qu’en France”⁽²⁵⁾) et en même temps il ressent son influence comme une trahison :

LA CRISE DU THEATRE

“La plus cruelle injure qu’on ait faite à cette musique est sans doute celle qu’elle a reçue de certains petits auteurs qui travaillent pour la Comédie-Italienne ou le théâtre de l’Opéra-Comique, et de certains gens du monde qui n’ont plus rien à perdre du côté de la réputation de leur goût. Ils avaient imaginé de substituer aux paroles italiennes d’un air, des paroles françaises quelconques, de sorte qu’à la place de quatre vers italiens, dont la déclamation se trouve ordinairement nuancée dans les airs d’une manière sublime, ils mettaient sans façon deux ou trois pages de paroles françaises.”⁽²⁶⁾

En général, il ne mentionne même pas les activités des théâtres de la foire et il faut que ce soit Grandval, le meilleur acteur de la Comédie-Française qui publie un recueil de “Parades” pour qu’il daigne évoquer ce genre “qui ne connaît, vous le savez, ni décence, ni moeurs. L’équivoque et la sottise sont ses plus beaux ornements. Quelle gloire pour ceux qui y excellent, de faire rougir à tout moment cette timide compagne de la vertu, la pudeur !”⁽²⁷⁾ Si les accusations de Rousseau dans les “Confessions” sont exactes (partage de la maîtresse de Klupffel et goût pour les “filles” du quartier St-Roch), Grimm apparaît bien ici comme un homme de son époque, capable à la fois du meilleur libertinage et du pire moralisme. Comme Diderot. Pour ce qui est de la petite histoire des difficiles rapports avec Rousseau (la brouille définitive aura lieu en 1757), l’attitude de Grimm est toujours double à l’égard de son ami. Derrière l’éloge qu’il rend régulièrement au talent du “citoyen de Genève”, il ne peut s’empêcher de glisser sans faute une petite pointe qui vient court-circuiter la phrase précédente. Si dans sa “Lettre sur la musique”, “l’éloquent et bilieux adversaire des sciences” a bien “prouvé” qu’il était impossible de faire de la musique sur des paroles françaises, ce qui va tout à fait dans le sens des idées de Grimm, ce dernier s’empresse aussitôt d’ajouter “qu’il est assez singulier de voir soutenir cette opinion à un homme qui a fait lui-même beaucoup de musique sur des paroles françaises, et en dernier lieu “Le Devin du village”, intermède très agréable qui a eu un très

grand succès à Fontainebleau et à Paris.”⁽²⁸⁾ L’une des rares fois où Grimm fait une exception au mépris dans lequel il tient la quasi totalité des productions de la Comédie-Italienne, c’est, bien sûr, pour rappeler avec un malin plaisir très perfide que “Bastien et Bastienne”, la parodie du “Devin du village”, a eu “autant de succès que l’original”⁽²⁹⁾. Et encore trouve-t-il le moyen de lancer quelques flèches contre l’actrice Mme Favart “à qui l’envie de bien faire tient lieu d’un grand talent”.

Le silence sur Marivaux (le portrait de Van Loo exposé au Salon de 1753 est mentionné comme “fort médiocre”⁽³⁰⁾) s’explique certes par la quasi-retraite de ce dernier qui se contente dans ces années-là de “discours” à l’Académie, mais la lettre de février 63 annonçant sa mort montrera que Grimm partage l’incompréhension de nombreux de ses contemporains pour l’auteur du “Jeu de l’amour et du hasard” :

“Il avait un genre à lui, très aisé à reconnaître, très minutieux, qui ne manque pas d’esprit ni parfois de vérité, mais qui est d’un goût bien mauvais et souvent faux. Monsieur de Voltaire disait de lui qu’il passait sa vie à peser des riens dans des balances de toiles d’araignée; aussi le marivaudage a passé en proverbe en France.(...) Le souffle vigoureux de la philosophie a renversé depuis une quinzaine d’années toutes ces réputations étayées sur des roseaux.”⁽³¹⁾

Le parti-pris de Grimm contre tout ce qui a trait au théâtre de la foire et à la Comédie-Italienne est un fidèle reflète des hiérarchies presque intangibles qui survivaient à l’époque comme le rappelle Jacques Truchet dans son Introduction au “Théâtre du XVIII^{ème} siècle” : “le vers au dessus de la prose, le sérieux au dessus de la gaieté, la tragédie automatiquement au sommet de l’édifice”⁽³²⁾. Pourtant il donne l’impression d’être encore plus sévère et d’avoir le goût plus étroit que les milieux qu’il fréquente autour de Madame d’Epinay. Sans doute y a-t-il là un trait de son caractère, de cette fameuse intransigeance qui le faisait surnommer “Tyran le blanc” par Diderot, mais ne serait-ce pas aussi une rigueur due à son statut d’“étranger” ayant choisi la France

et la langue française comme patrie ? Rousseau nous rappelle ses "plaisants germanismes, à l'époque où il n'était pas encore devenu puriste"⁽³³⁾. Derrière la méchanceté de l'anecdote, il y a, me semble-t-il, une vérité profonde qui explique bien pourquoi Grimm, "étranger" s'adressant dans sa Correspondance à d'autres "étrangers", se soit comme accroché à ce qui semblait la "véritable culture française" de l'époque et dont seule l'excellence, parfaitement intériorisée mais souvent idéalisée, pouvait apporter une justification au choix de son existence.

Les acteurs et la scène.

L'importance que Grimm accorde aux acteurs dans la "Correspondance littéraire" est un bon indice de la place que ceux-ci occupent dans le théâtre du XVIII^{ème} siècle. En l'absence de metteur en scène au sens moderne du terme, les acteurs sont seuls face au texte de l'auteur et l'on a l'impression, surtout dans les tragédies, que chacun joue pour soi, la recherche d'une unité de jeu sur la scène passant au second plan. L'acteur déclame son texte plus qu'il ne le joue, et se fait applaudir ou huer dans les morceaux de bravoure qui sont attendus avec impatience par le public du parterre. Alors qu'à l'Opéra les décors sont somptueux et les pièces souvent "à machines", la scène de la Comédie-Française, encombrée de spectateurs jusqu'en 1759, se contente d'un décor unique signifiant la salle du palais pour la tragédie et la "chambre de Molière" pour la comédie. Les costumes doivent respecter la tradition et la moindre originalité fait sensation, telle l'absence de "paniers" dans la représentation de "L'Orphelin de la Chine" de Voltaire en septembre 1755. (Voltaire avait renoncé à sa part d'auteur au profit des costumes pour cette pièce et cherchait à renouveler "de l'intérieur" la dramaturgie classique). Grimm dans ses lettres sur le théâtre juge toujours une pièce sur ses qualités littéraires en fonction du genre auquel elle appartient, puis il analyse les qualités

individuelles du jeu de chaque acteur, et ensuite seulement s'inquiète des conditions matérielles de la représentation, le plus souvent d'ailleurs pour les critiquer : "Il faut espérer que la raison et le bon sens triompheront avec le temps de tous ces ridicules usages qui s'opposent à l'illusion et aux prestiges d'un spectacle tel qu'il doit être chez un peuple éclairé."⁽³⁴⁾ La plupart des acteurs dont il fait le portrait sont ceux que Diderot citera en exemple pour illustrer ses idées sur le théâtre. Dans le "Paradoxe sur le comédien", Diderot opposera le jeu de la Dumesnil, type de l'actrice qui joue selon sa sensibilité, à celui de la Clairon, modèle de lucidité acquise. L'actrice préférée de Grimm est la Dumesnil qu'il trouve "si surprenante et si sublime dans la tragédie" (le "surprenante" ne serait-il pas un écho de cette sensibilité qui fait varier les nuances du jeu ?) Son attitude vis-à-vis de la Clairon, l'amie des "Philosophes" au sein de la Comédie-Française, est très intéressante car elle permet de saisir un changement caractéristique de l'évolution du théâtre à l'époque. En juillet 1753, il lui reproche son style déclamatoire :

"L'affection et la monotonie de sa déclamation et de son jeu ne sont remarquées que par les connaisseurs. La force de ses poumons, une articulation très heureuse, et la véhémence et l'emportement qu'elle met souvent dans les scènes les plus tranquilles, ne manquent pas d'éblouir les sots, qui ont toujours leurs larges mains toutes prêtes pour applaudir la charge et le jeu outré, qui sont incompatibles avec le vrai talent, le vrai sublime."⁽³⁵⁾

Un an plus tard, à l'occasion de la représentation de "L'Orphelin de la Chine", Grimm se félicite de la "conversion" de l'actrice à un jeu plus simple et plus naturel :

"Mademoiselle Clairon a joué le rôle d'Idamé avec un applaudissement général. Cette actrice va, à ce qu'on m'a assuré, se convertir ; car c'est ainsi que j'appelle le parti qu'elle a pris, à ce qu'on dit, de changer sa déclamation et de ne plus prendre à tâche de faire sortir les vers ; elle parie tout ce qu'on voudra de faire toujours applaudir tel

LA CRISE DU THEATRE

vers qu'on lui indiquera, fût-ce le plus indifférent. Ce pari ne fait pas l'éloge du discernement du parterre; mais celui de l'actrice est de renoncer à une déclamation ampoulée et maniérée qui, si elle pouvait jamais prendre, perdrait totalement le théâtre. Tout ce qui est hors de nature ne saurait être que pernicieux dans l'imitation."⁽³⁶⁾

Le recours à la prose dans le drame bourgeois s'explique en grande partie par le désir d'échapper à cette déclamation dans la "tirade" en alexandrins qui facilite le numéro d'acteur capable comme la Clairon de faire applaudir n'importe quel vers. Toutes les idées de Grimm vont dans le sens d'un nouveau réalisme qui fasse oublier la théâtralité même du théâtre. C'est au nom de la vérité que l'acteur doit disparaître derrière le personnage :

"Sarrasin joue le rôle du bon et respectable Dorimond, avec une vérité qui est au-dessus de l'expression : ce comédien est à mon gré le plus grand que j'ai eu l'occasion de voir, et presque toujours sublime lorsqu'il est bien placé. Il serait impossible de donner une idée de son jeu et de sa manière; ce n'est plus un acteur que vous voyez, c'est dans "Zaïre" par exemple, Lusignan lui-même."⁽³⁷⁾

De même les décors doivent faire oublier qu'ils sont des décors de théâtre :

"Je sais une règle infaillible pour juger si une décoration est bonne ou mauvaise. Vous n'avez qu'à la copier, et la mettre en tableau telle qu'elle est; si ce tableau vous rappelle l'idée de ce que la décoration veut représenter sans l'idée du théâtre, c'est une marque que votre décoration est bonne; si ce tableau vous rappelle l'idée de théâtre, de coulisse, de toile, vous pouvez être sûr que votre décoration est mauvaise."⁽³⁸⁾

Etonnant réalisme au second degré qui rappelle le procédé de Diderot dans les "Entretiens sur le Fils naturel" lorsqu'il transporte le décor de sa pièce de théâtre dans un véritable salon où la notion même de théâtre est gommée. Diderot assistera en observateur caché derrière une tenture à un drame vécu deux fois vrai : une première fois

par l'authenticité des évènements vécus par Dorval et les autres personnages, une seconde fois par l'émotion qui les empêchent de jouer la dernière scène.

On trouve déjà chez Grimm la théorie de la "pantomime" qui doit remplacer les tirades dans les moments les plus pathétiques, quand le langage ne peut plus exprimer la force et la vérité des émotions. En mars 1754, il rend compte, avec sa sévérité habituelle, de la représentation des "Troyennes" de Châteaubrun ; après avoir successivement critiqué le manque d'action, la dispersion de l'intérêt sur plusieurs personnages, l'abus des tirades "déplacées", il se propose de traiter le sujet :

"Si j'étais absolument forcé de traiter le sujet des "Troyennes", je ne pourrais qu'en faire une tragédie en un acte, ou, pour mieux dire une pantomime tragique ; car le dialogue de cette pièce n'aurait pas fait deux pages d'impression. On ne se parle pas dans des moments si terribles ; on crie, on court, on n'a pas le temps de s'arrêter sur la scène."⁽³⁹⁾

La comédie et la tragédie.

La mort de Nivelles de la Chaussée⁽⁴⁰⁾, l'auteur de ce genre hybride que l'on a appelé "la comédie larmoyante" est l'occasion pour Grimm de développer ses idées sur la comédie. Il faut, selon lui, d'abord s'affranchir du "préjugé" qui veut que la comédie ait uniquement pour objet de "faire rire aux dépens des vices et des ridicules des hommes". Ce qui était bon pour le sublime Molière, ne l'est plus pour ses piètres successeurs ; le grand mérite de Nivelles de la Chaussée aux yeux de Grimm est donc d'avoir introduit "des scènes extrêmement touchantes" dans la comédie de caractères. L'oeuvre elle-même lui semble ratée, mais après avoir énuméré tous les défauts de La Chaussée comme auteur (en égratignant Destouches et Voltaire au passage), il ajoute que "de tous ces reproches, il n'y en a aucun qui tombe sur le genre".

Grimm ici est le fidèle observateur de l'inflation des "bons sentiments" dans la comédie qui prépare l'avènement du drame bourgeois. Il va même plus loin que Diderot, lequel cherchera à créer un genre "entre la comédie et la tragédie", et annonce le drame noir en imaginant un théâtre "comique" qui irait au-delà de la tragédie!

"J'imagine un genre de comédie bien plus tragique, si l'on peut parler ainsi, que le larmoyant. Pourquoi empêcherais-je, par exemple, mon "Joueur" ou mon "Dissipateur" de se tuer à la fin de ma pièce, dans les accès de désespoir qui sont ordinairement la suite de ces égarements? Une telle comédie, bien conduite, serait plus dans la nature que la plupart de nos tragédies, et j'ai dans la tête qu'elle produirait des effets étonnants."⁽⁴¹⁾

La représentation de "Cénie" de Madame de Graffigny⁽⁴²⁾ montre bien le passage du larmoyant au vertueux sur la scène de la Comédie-Française quelques années avant le "Fils naturel". Grimm y voit un grand progrès par rapport aux oeuvres de Nivelles de la Chaussée (la pièce, remarquons-le, est en prose). Une des principales qualités de l'auteur est d'avoir su peindre "la bonté":

"C'est le triomphe de la vertu, c'est le temple des moeurs, c'est l'élan du sentiment le plus simple, le plus pur, le plus digne d'intéresser et de fixer l'attention des belles âmes."⁽⁴³⁾

C'est déjà le ton avec lequel Grimm rendra compte de la pièce de Diderot. "Le Glorieux" de Destouches, "Nanine" de Voltaire, "Le Méchant" de Gresset marquent l'évolution de la comédie vers le genre sérieux, émouvant et moralisateur: si Diderot a pu encore qualifier sa pièce de "comédie", c'est que depuis plusieurs années la "comédie" ne faisait plus rire sur la scène du Théâtre-Français.

"Malgré tout le succès de l'esprit des méchants
Je sens qu'on en revient toujours aux bonnes gens."
(derniers vers du "Méchant" de Gresset.)⁽⁴⁴⁾

La tragédie pendant la même période cherche à se transformer et à se moderniser à l'intérieur du cadre légué par les classiques. Grimm, par exemple, critique le recours aux tirades au nom du naturel. Dans les moments les plus dramatiques, elles sont "déplacées" et le récit doit être remplacé par une action, ou mieux par "une pantomime" sur la scène :

"On a beaucoup applaudi plusieurs tirades. Je les détacherai de la pièce, et je les approuverai, si l'on veut ; mais comment puis-je les trouver belles lorsqu'elles sont déplacées, et dans la bouche d'un personnage qui devrait ou être ailleurs, ou se taire, ou dire toute autre chose ? Les plus beaux vers, et les plus touchants, ne produisent aucun effet sur mon âme, du moment qu'ils sont déplacés : ils ne me paraissent que ridicules".⁽⁴⁵⁾

De même, Crébillon, dont le "Triumvirat" marque en 1754 la fin de la carrière, est critiqué pour avoir placé dans ses tragédies des amours secondaires "aussi insipides que déplacés" et il n'est pas jusqu'à Voltaire qui ne soit coupable de longueurs et de récits inutiles. Dans "L'Orphelin de la Chine", Grimm trouve le personnage de Gengis-kan trop raisonneur. En fait, l'attitude de Grimm est souvent contradictoire vis-à-vis de la tragédie et d'une certaine manière ses hésitations montrent bien les limites de la réforme du genre. Laissant cette étude pour une recherche ultérieure, notons seulement ici que l'accentuation du romanesque et du pathétique dans la tragédie va également dans le sens de la naissance du drame (drame bourgeois, drame noir et même drame romantique). Telle cette proposition, en août 1754, dans le compte rendu d'une reprise de la tragédie de Voltaire "Hérode et Marianne" :

"Marianne ne meurt pas sur le théâtre ; le récit de sa mort est un chef-d'oeuvre d'adresse ; mais c'est un récit, et la pièce est gâtée. Les fureurs et les égarements d'Hérode nous arracheraient l'âme, si, sur un théâtre convenable avec tout l'appareil de la tragédie, nous apercevions le corps sanglant de Marianne dans le fond de ce tableau effrayant et

touchant.”⁽⁴⁶⁾

“Enfin Diderot vint...”

La lecture de la “Correspondance littéraire” fait apparaître un Grimm passionné de théâtre et mécontent de la quasi-totalité des spectacles de son époque. Comme la plupart des “Philosophes”, il se trouve dans une position intellectuellement inconfortable vis-à-vis de l’art à la fois le plus vivant et le plus sclérosé de son temps : une trop haute image du “vrai théâtre” lui fait ignorer la Comédie-Italienne et les Théâtres de la foire, tandis qu’il est déçu par une Comédie-Française qui ne peut ni se perpétuer dans la grande tradition classique ni se moderniser. La demande croissante de vertu et de moralisation au théâtre qui apparaît si bien sous la plume de Grimm était incompatible avec le style de jeu des acteurs et le genre relativement figé des pièces représentées. L’impasse était “structurelle” et c’est pour cela que, même si le mot n’est jamais employé, une “crise” du théâtre parcourt tous les textes de Grimm jusqu’à l’enthousiasme excessif pour le “Fils naturel” et les “Entretiens avec Dorval” :

“M. Diderot ouvre de nouvelles carrières au génie, et vous en conclurez combien M. de Voltaire a tort de répéter, dans plusieurs endroits de son “Histoire universelle”, que les hommes de génie du siècle précédent nous ont prévenus en tout, et qu’il ne nous reste plus que la stérile gloire de les imiter.”⁽⁴⁷⁾

Il est fréquent de lire sous la plume des critiques que Diderot n’a rien inventé dans son théâtre et qu’il n’a fait que “ramasser” les idées qui étaient dans l’air du temps : nous préférons dire qu’il a essayé très consciemment de répondre aux questions que se posaient ses contemporains et notamment Grimm dont il était si proche. Le drame de Diderot apporte, en effet, une solution allant dans le sens de toutes les propositions de Grimm concernant aussi bien le texte, la scène que le jeu des acteurs : sortir enfin du XVII^{ème} siècle sans déroger tout

en contournant M. de Voltaire ! Les raisons de l'échec du drame de Diderot seront l'objet d'une autre étude, mais nous espérons avoir montré en analysant ces textes bien oubliés de la "Correspondance littéraire" que l'enthousiasme de Grimm pour les idées de son ami était, de son point de vue, tout à fait justifié.

Notes

- (1) Lucien Perey et Gaston Maugras, "La jeunesse de Madame d'Epinau", Calman Levy, 1882, page 411.
- (2) Rousseau, "Les Confessions", Classiques Garnier, page 632.
- (3) "La jeunesse de Madame d'Epinau", opus cité, page 410.
- (4) Roger Lewinter, "Diderot ou les mots de l'absence", Champ libre, 1976, page 17.
- (5) J-H Meister, "Le baron Grimm", texte écrit en 1808, publié dans le premier volume de "La Correspondance littéraire", édition de Maurice Tourneux, Garnier Frères, 1877, page 6.
- (6) Grimm, "Mémoire historique sur l'origine et les suites de mon attachement pour l'impératrice Catherine II jusqu'au décès de sa Majesté impériale", "Correspondance littéraire", volume 1, page 19.
- (7) "Histoire littéraire de la France", Editions sociales, 1976, volume 5, page 104.
- (8) Grimm, opus cité, page 42.
- (9) Rousseau, "Lettre à d'Alembert sur les spectacles", Garnier Frères, 1889, pages 227 et 275.
- (10) "Diderot", collection "les Grands Dramaturges", Comédie-Française, 1984, page 273.
- (11) Diderot, "Le Paradoxe sur le comédien", "Œuvres Esthétiques", Classiques Garnier, page 349.
- (12) "Œuvres complètes de Diderot", édition de J. Assezat et Maurice Tourneux, Garnier Frères, 1876, volume 18, page 357.
- (13) P. Vernière, "Introduction aux Entretiens sur le Fils naturel", Œuvres Esthétiques, opus cité, page 71.
- (14) "Correspondance littéraire", volume 3, page 354.
- (15) ibidem, volume 3, page 156.
- (16) Henri Lagrave, "Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750", cité in Pierre Larthomas, "Le théâtre en France au XVIII^{ème} siècle", Que sais-je ?, page 12.
- (17) "Correspondance littéraire", volume 2, page 257.
- (18) ibidem, volume 2, page 403.
- (19) ibidem, volume 2, page 328.

LA CRISE DU THEATRE

- (20) ibidem, volume 2, page 41.
- (21) "La jeunesse de Madame d'Epinay", opus cité, page 14.
- (22) "Le théâtre en France au XVIII^{ème} siècle", opus cité, page 14.
- (23) "Correspondance littéraire", volume 2, page 323.
- (24) Gustave Attinger, "L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français", Librairie théâtrale, Neuchatel, 1950, page 344.
- (25)(26) "Correspondance littéraire", volume 2, page 409.
- (27) ibidem, volume 2, page 188.
- (28) ibidem, volume 2, page 307.
- (29) ibidem, volume 2, page 437.
- (30) ibidem, volume 2, page 282.
- (31) ibidem, volume 5, page 236.
- (32) "Théâtre du XVIII^{ème} siècle", Pléiade, volume 1, page 26.
- (33) "Les Confessions", opus cité, page 418.
- (34) "Correspondance littéraire," volume 3, page 89.
- (35) ibidem, volume 2, page 265.
- (36) ibidem, volume 3, page 89.
- (37) ibidem, volume 2, page 376.
- (38) ibidem, volume 3, page 14.
- (39) ibidem, volume 3, page 331.
- (40) ibidem, volume 2, page 332.
- (41) ibidem, volume 2, page 334.
- (42) ibidem, volume 2, page 376.
- (43) ibidem, volume 2, page 378.
- (44) Pleiade, volume 1, page 1302.
- (45) "Correspondance littéraire," volume 2, page 329.
- (46) ibidem, volume 2, page 397.
- (47) ibidem, volume 3, page 356.