



HAL
open science

Théâtre et opéra dans le Journal de Trévoux (1701-1762)

Anne-Sophie Gallo

► **To cite this version:**

Anne-Sophie Gallo. Théâtre et opéra dans le Journal de Trévoux (1701-1762). Art et histoire de l'art. 2008. dumas-00312898

HAL Id: dumas-00312898

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00312898v1>

Submitted on 26 Aug 2008

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

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

Anne-sophie GALLO

Théâtre et opéra

dans le *Journal de Trévoux* (1701-1762)



Volume I

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art
Spécialité : Histoire de l'Art
Option : Recherche

Sous la direction de Mme Daniela GALLO

Année universitaire 2007-2008

Avant-propos



L'étude de l'activité lyrique et théâtrale dans le *Journal de Trévoux* résulte avant tout d'un intérêt personnel pour toutes les formes d'expressions artistiques, notamment la musique, et d'une vision plutôt pluridisciplinaire et sociologique de l'histoire de l'art.

Ce sujet singulier, qui m'a été proposé par Mme Daniela Gallo, avait en vue, à l'origine, l'étude plus spécifique de la *représentation*. Toutefois, le dépouillement du journal a révélé la quasi-absence de comptes-rendus se rapportant aux décors théâtraux.

Ainsi, ce mémoire rend davantage compte du goût du XVIIIe siècle, ainsi que du goût jésuite en matière de spectacles, que de décors de théâtre et d'opéra. Un nouveau titre plus approprié s'est imposé, remplaçant le précédent : *Opéra et représentations théâtrales dans le Journal de Trévoux*. J'ai enfin gardé les mêmes limites chronologiques (1701-1767), bien que ce mémoire propose principalement une étude sur le périodique jésuite, qui s'interrompt avec l'expulsion de la Compagnie et l'impression du dernier numéro sous la direction du P. Berthier, en mai 1762. Les cinq années restantes nous serviront à titre comparatif.

Deux thèses restent essentielles dans l'approche du périodique : la première, de Gustave Dumas, *Histoire du Journal de Trévoux (1701-1762)* ; la seconde, d'Alfred Desautels, *Les Mémoires de Trévoux et le mouvement des idées au XVIIIe siècle (1701-1734)*, publiées respectivement en 1936 et 1956¹. Elles constituent une base solide, quoique réduite, qui est à compléter par les travaux et les études quantitatives de Pierre Réat et de Jean Sgard². Toutefois, la question du théâtre n'y est que très brièvement évoquée et souvent minimisée, voire niée.

Il aurait été intéressant d'effectuer un travail plus approfondi, dans les périodiques contemporains, en ce qui concerne la réception des pièces de théâtre remarquées par le *Journal de Trévoux*. On trouvera dans ce mémoire une modeste

¹ Gustave Dumas, *Histoire du Journal de Trévoux (1701-1762)*, Thèse pour le doctorat de l'université de Paris, 1936 et Alfred R. Desautels, *Les Mémoires de Trévoux et le mouvement des idées au XVIIIe siècle, 1701-1734*, Thèse présentée à la Faculté de Paris, Rome, Institutum Historicum, 1956.

² Pierre Réat et Jean Sgard (dir.), *Presse et histoire au XVIIIe siècle : l'année 1734*, Paris, CNRS, 1978, voir aussi *Dix-huitième siècle*, Paris, Garnier, 1976, n°8, *Les Jésuites*.

ébauche à cet énorme travail ; le temps m'ayant manqué, je n'ai retenu que trois pièces, qui bénéficiaient d'articles détaillés dans le *Journal*. L'étude des comptes-rendus des autres périodiques n'est donc pas exhaustive ; mes recherches se sont limitées à un corpus réduit de journaux français et hollandais. Enfin, j'ai pu obtenir la gravure représentant un des deux décors pour les tragédies de Louis-le-Grand, décrit par les journalistes de Trévoux ; la seconde, faute de temps, n'a pu être trouvée.

J'ai travaillé sur la version du journal, réimprimée en 1968 par Slatkine Reprints, et numérisée par la Bibliothèque nationale de France. Pour tous les passages tirés du périodique, j'ai adopté une transcription modernisée.

Mes remerciements vont à Mme Daniela Gallo, à mon groupe de travail, à ma correctrice et à ma famille.

Sommaire



I.

Les jésuites et le théâtre : la question de la moralité des spectacles

| | |
|---|----|
| 1. <u>Une querelle d'actualité</u> | 22 |
| 1-1. La réaction de l'Église et l'autorité des Pères | 23 |
| 1-2. La réaction des contemporains et l'autorité des Anciens | 29 |
| 1-3. Les dangers redoublés de l'opéra | 34 |
| 2. <u>Les jésuites face aux spectacles : une profession de foi originale</u> | 37 |
| 2-1. Une « hostilité de principe » | 37 |
| 2-2. Les arguments des partisans et les enjeux de la querelle | 40 |
| 2-3. Idéologie et pédagogie jésuites : le principe d'« école de vertu » | 46 |
| - « Grandeur et utilité » des spectacles | 48 |
| - Dénigrement et apologie de l'opéra | 52 |
| - La scène comme école : le théâtre de collègue | 57 |
| - La scène comme école : le théâtre profane et la consécration du statut des spectacles | 67 |
| 3. <u>Un « journal de combat »</u> | 70 |
| 3-1. Un journal <i>ad majorem Dei gloriam</i> | 70 |
| 3-2. ... et au nom de la Compagnie de Jésus | 71 |

II.

Une proposition de réforme : la poétique du *Journal de Trévoux*

| | |
|--|-----|
| 1. <u>Une réforme ou la réaffirmation des dogmes classiques ?</u> | 76 |
| 1-1. L'état désolant des spectacles : la nécessité d'un renouveau | 77 |
| 1-2. Le <i>Journal</i> comme ultime <i>ratio</i> ? Une poétique humaniste | 80 |
| 1-3. Le <i>Journal</i> face aux poétiques contemporaines : la conciliation de l'héritage humaniste et de l'esprit des Lumières | 83 |
| 2. <u>La réforme en application</u> | 91 |
| 2-1. La tragédie : une peinture de la noblesse et de la vérité des passions | 91 |
| - <i>Du principe de vraisemblance</i> | 92 |
| - <i>Le principe des trois unités</i> | 93 |
| - <i>La vraisemblance dans les caractères</i> | 98 |
| - <i>Une peinture noble des sentiments</i> | 106 |
| - <i>La question de l'amour</i> | 107 |
| - <i>Les sujets de la tragédie</i> | 110 |
| - <i>Le style du poème dramatique</i> | 115 |
| 2-2. De la décence et du naturel dans la comédie | 117 |
| - <i>La vraisemblance et le naturel appliqués à la comédie</i> | 118 |
| - <i>Le retour à la décence et la question du comique-larmoyant</i> | 121 |
| 2-3. Une réforme de l'opéra ? | 123 |
| - <i>Grandeur et dignité</i> | 124 |
| - <i>Une « simplicité majestueuse »</i> | 127 |
| 2-4. Les moyens de l'application | 129 |

| | | |
|------|--|-----|
| 3. | <u>La question de la représentation : une réforme ?</u> | 132 |
| 3-1. | La prééminence du texte | 132 |
| 3-2. | L' <i>actio</i> et le verbe incarné : une poétique de l'acteur | 136 |
| | - <i>Vers une revalorisation de son statut</i> | 136 |
| | - <i>Du naturel et de la vérité dans la déclamation et dans le chant</i> | 140 |
| | - <i>Le geste seconde la parole</i> | 147 |
| 3-3. | Les décors contemporains de théâtre et d'opéra | 150 |
| | - <i>Le décor pour la remise des prix de 1748</i> | 151 |
| | - <i>Le décor pour la remise des prix de 1759</i> | 153 |

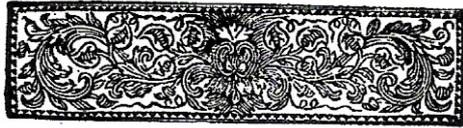
III.

Des textes et des spectacles à la mode

| | | |
|------|---|-----|
| 1. | <u>Le théâtre « ancien »</u> | 159 |
| 1-1. | Les Anciens : les fondateurs de la scène | 160 |
| | - <i>La Querelle des Anciens et des Modernes</i> | 161 |
| | - <i>De l'origine et de la perfection de la tragédie</i> | 164 |
| | - <i>La question du chant dans les tragédies des Anciens</i> | 174 |
| | - <i>Du théâtre comique</i> | 176 |
| 1-2. | Le Moyen-âge et la Renaissance : l'« ombre » des spectacles | 179 |
| 1-3. | L'âge d'or de la scène française : le siècle de Louis XIV | 183 |
| | - <i>De la perfection de Corneille</i> | 184 |
| | - <i>De l'estime nuancée envers Racine</i> | 190 |
| | - <i>Molière et la comédie édifiée en « école du monde »</i> | 196 |
| | - <i>L'opéra de Lully et Quinault</i> | 202 |
| 1-4. | Vers une histoire de la mise en scène ? | 204 |
| 2. | <u>Les spectacles français contemporains : un état fidèle ?</u> | 209 |

| | | |
|------|--|---------|
| 2-1. | La prédominance du genre tragique | 209 |
| 2-2. | La comédie et les théâtres non officiels | 216 |
| 2-3. | L'opéra : la quasi inexistence de modèles contemporains | 226 |
| 3. | <u>Le théâtre étranger à l'aune de la scène française</u> | 229 |
| 3-1. | La splendeur passée de la scène italienne | 230 |
| | - <i>La reconnaissance des beautés des spectacles italiens</i> | 230 |
| | - <i>La décadence du théâtre italien</i> | 234 |
| | - <i>Les débats sur la musique italienne et la musique française et</i> <i>la Querelle des Bouffons</i> | 237 |
| 3-2. | Violences et immoralités sur la scène anglaise | 239 |
| | - <i>Irréligion et immoralités</i> | 240 |
| | - <i>La violence du théâtre anglais</i> | 243 |
| | - <i>L'irrespect des règles théâtrales</i> | 245 |
| | - <i>Les quelques beautés de la scène anglaise</i> | 246 |
| 3-3. | L'Espagne et le non-respect des règles théâtrales | 251 |
| 3-4. | Les théâtres hollandais, allemands et danois | 254 |
| | Conclusion | 258 |
| | Bibliographie | 266 |

Introduction



Les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, plus communément appelées *Mémoires de Trévoux* ou *Journal de Trévoux*, virent le jour avec le siècle, en mars 1701. Elles durent leur naissance à la conjoncture particulière que leur offrit la principauté des Dombes, lieu de son impression jusqu'en 1731. Cette souveraineté, située au nord de Lyon, et dont Trévoux était la capitale, fut donnée en février 1681 par la Grande Mademoiselle au fils légitimé de Louis XIV et de Mme de Montespan, Louis-Auguste de Bourbon (1670-1736). Le Duc du Maine, à l'aide de l'imprimeur Jean Boudot, rétablit l'imprimerie de Trévoux fondée en 1603, et obtint le privilège d'y imprimer le périodique en 1699. Jean Boudot et Etienne Ganeau se chargèrent ainsi de l'impression du journal jusqu'en 1731. Les privilèges d'impression, accordés alors par le Roi, donnaient au *Journal des Savants* le monopole plus spécifique de la presse scientifique, et au *Mercure de France* celui de la presse littéraire et mondaine. Ces monopoles empêchaient la parution en France d'un autre périodique, qui se proposait l'étude des sciences et des beaux-arts. Le format in-12 adopté par le *Journal* est d'ailleurs significatif puisqu'il reprend celui des périodiques étrangers extérieurs à la presse officielle¹. Contrairement à ce qu'affirment les rédacteurs eux-mêmes dans l'épître du premier numéro², on s'accorde à penser que l'initiative de la fondation du journal est due aux PP. jésuites Jacques-Phillipe Lallemant (1660-1748), le premier mais fugace directeur du périodique, et Michel Le Tellier (1643-1719), dernier confesseur de Louis XIV et collaborateur, par la suite, du journal³. Ils demandèrent ainsi la protection du Souverain des Dombes, qui confia la direction et la composition du périodique à la Compagnie de Jésus.

Le périodique consiste, comme tous les journaux littéraires, en une série de comptes rendus d'ouvrages qui, comme l'expliquent les rédacteurs dans la préface du premier numéro, « auront été imprimés dans le siècle nouveau, ou qui étaient

¹ Claude Labrosse et Pierre Réat, « Les périodique de 1734 : essai de typologie », dans Pierre Réat, Jean Sgard (dir.), *Presse et histoire au XVIIIe siècle : l'année 1734*, Paris, CNRS, 1978, p. 28.

² « C'est pour exécuter les ordres de V.A.S. que l'on commence à mettre à jour ces Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts », Épître, janvier-février 1701.

³ On se base en premier lieu sur l'article « Trévoux » du dictionnaire de Moreri. Jean M. Faux affirme d'ailleurs qu'il a été rédigé d'après la lettre du 30 décembre 1739 du P. de Blainville, collaborateur du journal, au P. Oudin.

encore nouveaux quand le siècle a commencé »¹. Ces analyses ne se bornent pas aux seules publications de France mais également à celles de toute l'Europe : « ces nouveaux Mémoires doivent contenir des extraits de tous les livres de science imprimés en France, en Espagne, en Italie, en Allemagne et dans les Royaumes du Nord, en Hollande, en Angleterre etc. »². Comme ces mémoires ont également pour dessein l'histoire des beaux-arts, ils « comprendront encore toutes les nouvelles des Lettres »³ ; le projet initial étant de « donner au public un état fidèle de tout ce qui paraît de curieux tous les jours dans le monde, en quelque genre de science que ce soit »⁴. Les journalistes de Trévoux garderont leur neutralité : « les auteurs des Mémoires ne prendront jamais aucun parti ; et il ne feront alors qu'un simple exposé de ce qui s'écrira de part et d'autre »⁵. Malgré cette affirmation, les rédacteurs n'observeront pas une constante équité durant les soixante-deux années de publication. Dès 1712, ils reconnaissent le caractère utopique de leur projet et le journal évolue vers une publication critique et éclairée, dont l'objectif est de guider le lecteur dans la vaste et imposante République des Lettres :

« Nous ne pouvons nous dispenser de mêler de la critique dans nos extraits ; agir autrement ce serait manquer à nos devoirs les plus essentiels, ce serait trahir les lecteurs qui nous prennent pour guides dans la connaissance des livres, que de les laisser séduire par des titres imposants, que de leur cacher les écueils où ils donneront infailliblement »⁶.

Cette règle, ils l'appliqueront avec une nouvelle ardeur au lendemain du renouvellement du journal en 1734.

Guider l'homme de goût, mais surtout, guider le chrétien est aussi l'ambition plus ou moins secrète du *Journal de Trévoux*. Le projet initial des PP. Lallemand et Le Tellier fut avant tout un projet de défense de la religion catholique, face aux dangers grandissants du protestantisme et du jansénisme. Si les rédacteurs n'insistent pas, en 1701, sur l'aspect militant de leur projet, afin de pouvoir toucher un public plus large, et englobent le mot « religion » avec ceux de « bonnes mœurs » et d'« état »⁷, ils ne

¹ « Préface », janvier 1701.

² « Préface », janvier 1701.

³ *Ibid.*

⁴ « Epître », janvier 1701.

⁵ « Préface », janvier 1701.

⁶ « Avertissement », janvier 1712.

⁷ « Ils observeront aussi la même neutralité dans tout le reste, excepté quand il s'agira de la Religion, des bonnes mœurs, ou de l'Etat : en quoi il n'est jamais permis d'être neutre », Préface, janvier 1701.

cachent plus, les années suivantes, l'objectif du périodique. Leur ambition sera clairement celle d'« attaquer sans ménagement les ennemis de la Religion, et de démasquer ses ennemis cachés »¹. Dans un article sur l'histoire des journaux, ils expliquent un des objectifs ayant présidés à la fondation du *Journal* : « le grand cours de ces journaux hérétiques fit naître à Monseigneur le Duc du Maine [autrement dit aux jésuites] l'idée d'un journal où l'on eut principalement en vue la défense de la Religion »². L'idéologie jésuite se révèle ici : battre les hérétiques avec leurs propres armes, dans, ce qu'appelle Marc Fumaroli, une « doctrine du contrepoison »³, se placer en défenseur de la religion et faire du périodique une sorte de mission en terres étrangères sont les marques irréfutables de la Compagnie de Jésus. Le *Journal de Trévoux* est avant tout l'organe d'une compagnie, dont les positions, en ce début de siècle, sont plus qu'incertaines.

Le danger serait pourtant de réduire l'entreprise journalistique jésuite à cet unique aspect religieux. En outre, le fait que les rédacteurs ne se présentent jamais comme des membres de la Compagnie, ou comme des jésuites, mais comme les « auteurs de ces Mémoires », est révélateur d'une conception avant tout littéraire et scientifique du journal. Le savoir que l'on veut exposer dans le *Journal de Trévoux* est un savoir en premier lieu universel et syncrétique⁴. Le choix des rédacteurs révèle ainsi cette ambition.

Si le *Journal* fut, à l'origine, imprimé à Trévoux, l'équipe des rédacteurs se composa essentiellement des membres du très estimé Collège Louis-le-Grand de Paris, foyer intense d'érudition, disposant d'une vaste bibliothèque, comme le rappelle judicieusement Jean M. Faux⁵. Dans la mesure où les articles ne sont jamais signés, les termes génériques de « journalistes de Trévoux », de « rédacteurs de Trévoux », ou encore de « mémorialistes de Trévoux » ne peuvent désigner

¹ « Avertissement », janvier 1708.

² « Histoire des Journaux tirés d'un livre dont on a parlé dans l'article précédent, mais rectifiée et augmentée », février 1712, p. 222 (nous soulignons).

³ Marc Fumaroli, « La querelle de la moralité du théâtre au XVIIe siècle », Bulletin de la Société française de Philosophie, n°84, juillet-septembre 1990, p. 89.

⁴ Michel Gilot et Jean Sgard, « Le renouvellement des *Mémoires de Trévoux* en 1734 », dans *XVIIIe siècle*, n°8, 1976, p. 211.

⁵ Jean M. Faux, « La fondation et les premiers rédacteurs de Trévoux (1701-1739), d'après quelques documents inédits », *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XIII, 1954, p. 132.

seulement de façon vague et lointaine une équipe de rédacteurs, dont quelques noms, restés à la postérité, évoquent un passé littéraire et mondain extrêmement fécond¹. Tenter de définir « l'esprit des journalistes de Trévoux », pour reprendre le fameux titre de l'ouvrage publié en 1771 de Pons-Augustin Alletz, c'est souligner la fécondité, l'érudition, la variété et la pédagogie de l'équipe des rédacteurs d'un des journaux les plus riches de son temps. C'est aussi apporter des couleurs plus subtiles à un portrait de la Compagnie souvent trop contrasté, dont préjugés et anticléricalisme ont longtemps obscurci la vision. L'« esprit des journalistes de Trévoux » est d'abord celui du P. René Joseph de Tournemine (1661-1739), bibliothécaire du Collège Louis-le-Grand, premier directeur « despotique » du *Journal*, ancien professeur de Voltaire et ami du philosophe. C'est celui du P. Claude Buffier (1661-1737), à l'esprit « naïf, aisé, vif »², connu pour sa *Grammaire française*, publiée en 1734, visiteur assidu du salon de la Marquise de Lambert, et à qui l'on confia, notamment, des articles sur la musique. C'est encore celui du P. François Catrou (1659-1737), dont le style teinté de néologismes fit grand bruit, et à qui l'on attribue l'article intitulé *Défense du Grand Corneille*, paru en mai 1717 dans le *Journal*. Professeur de Belles-lettres, on lui doit, entre autre, une traduction annotée des œuvres de Virgile, et la titanesque *Histoire romaine*, faite en collaboration avec le P. Pierre-Julien Rouillé (1682-1740), directeur du *Journal* entre 1733 et 1737. L'« esprit des journalistes de Trévoux », c'est aussi celui du P. Jean-Antoine Du Cerceau (1670-1730), précepteur du Prince de Conti, versé dans la poésie et la musique des Grecs ; du P. Pierre Brumoy (1688-1742), célèbre auteur du *Théâtre des Grecs* (1730), mais aussi de quelques tragédies et comédies ; ou du P. Etienne Souciet (1671-1744), à qui l'on doit plusieurs lettres sur la tragédie insérées dans le *Journal*, et qui, dit-on, entretenait des correspondances avec les plus grands savants de l'Europe³. L'« esprit des journalistes de Trévoux », c'est enfin les personnalités fantasques et controversées du P. Louis-Bertrand Castel (1677-1757), dont la collaboration, de plus de vingt ans, fut marquée par une démission en 1745, et du P. Guillaume-Hyacinthe

¹ Lorsqu'il nous a été possible de savoir le nom de l'auteur d'un article, nous l'avons indiqué dans la liste mise en annexe.

² «Eloge du P. Claude Buffier », août 1737, p. 1502.

³ Gustave Dumas, *Histoire du Journal de Trévoux (1701-1762)*, Thèse pour le doctorat de l'Université de Paris, 1936, p. 122.

Bougeant (1690-1743). D'un esprit conservateur et dogmatique, le P. Castel fut toutefois l'ami de Fontenelle et surtout de Montesquieu, qui lui confia l'éducation de son fils, et par la même occasion la relecture, dit-on, des *Causes de la grandeur et de la décadence des romains*¹. Son érudition et sa féconde participation au périodique portaient aussi bien sur l'histoire naturelle, la physique, l'astronomie, la politique que sur les beaux-arts et les Belles-lettres ; mais le public retiendra surtout de lui le clavecin oculaire, qu'il exposa dans *l'Optique des couleurs* (1740). Quant au P. Bougeant, poète, amateur de musique et compositeur à ses heures, il rencontra un franc succès dans ses polémiques avec les jansénistes. Mais ses attaques se firent à coup de comédies badines, comédies dont les titres dénotent un esprit vif et facétieux ; la *Femme docteur, ou la Théologie tombée en quenouille* (1730) fut ainsi rééditée plus de 25 fois en deux ans. Son écrit le plus connu, les *Amusements philosophiques sur le langage des bêtes* (1739), lui valut quelques démêlés avec la Compagnie, ce qui ne l'empêchât pas d'être, jusqu'à sa mort, un collaborateur actif du *Journal de Trévoux*, notamment dans la section musique du périodique.

Plusieurs crises internes vinrent marquer la rédaction du *Journal de Trévoux* ; il paraît important d'en faire le détail afin de comprendre l'évolution du périodique et les nouveaux enjeux qui se dessinent au fil des ans. Dès 1708, les rédacteurs font remarquer la difficulté de leur tâche, liée principalement à la distance avec l'imprimerie de Trévoux, les obligeant à envoyer à l'imprimeur leurs copies d'articles deux mois à l'avance². Le retard s'accumula avec les années ; plus de trois mois leur seront nécessaires en 1712, affirment-ils³. Ce manque de réactivité face à l'actualité, les nombreuses libertés prises par Etienne Ganeau dans la publication d'articles, mais aussi tout simplement un « zèle refroidi »⁴, et enfin l'autoritarisme du P. Tournemine s'exerçant en dépit de son départ de la direction en décembre 1718, constituent les fondements de la première crise interne du journal. La publication s'interrompt en

¹ *Ibid.*, p. 96.

² « ... nous imprimons à cent lieues de Paris, et nous envoyons la copie de nos Mémoires deux mois avant qu'elles paraissent », « Avertissement », 1708.

³ « ... nous imprimons à plus de cent lieues de Paris, et nos copies sont envoyées près de trois mois avant qu'elles paraissent », « Avertissement », 1712, p. 4.

⁴ Avril 1749, p. 629.

mai 1720 -ces bouleversements sont visibles dans notre liste d'articles mise en annexe. Elle ne reprendra qu'en janvier 1721, sous les directions conjointes du P. Thoubeau assisté des PP. Castel et Baltus, empêchant ainsi toute dérive absolutiste, de ce que l'on appelle alors l'« agent » du journal. L'équipe des collaborateurs fut considérablement augmentée pour faire face à l'ampleur de la tâche.

A peine dix ans plus tard, les armes du Duc du Maine disparurent du frontispice du *Journal de Trévoux*. Les « plaintes qu'on lui faisait sans cesse contre cet ouvrage », poussa, semble-t-il, Louis-Auguste de Bourbon à retirer sa protection en 1731¹. A partir du mois d'avril, le périodique fut imprimé à Lyon, avec privilège royal, chez Claude Plaignard. « Ignorance », « pédanterie », et surtout « partialité », voire incitation au « déisme et au renversement de la religion », constituent l'essentiel des plaintes contre l'équipe des rédacteurs². Le P. Castel n'est pas totalement innocent dans cette affaire ; après avoir contredit les théories de Newton et de Leibniz, il s'attira les vifs reproches de l'Académie Royale des Sciences. De plus, l'affaire avec le neveu de Bossuet, et la perte du procès engagé avec ce dernier, mit le comble à cette deuxième crise³. Ces quinze années de péripéties justifèrent un remaniement profond dans le fonctionnement interne du journal. Michel Gilot et Jean Sgard, dans un article consacré précisément au renouvellement de 1734, ont montré toute l'importance de cette véritable reprise en main, de ce « nouvel ordre des choses » ainsi nommé par le P. Castel⁴. Les jésuites de Trévoux obtinrent, en premier lieu, le privilège d'imprimer à Paris, chez Chaubert, éditeur des fameux journaux de Desfontaines. Le bénéfice est immense et ils le soulignent dans l'avertissement ouvrant l'année 1734 :

« Ce nouvel arrangement procure un double avantage aux continuateurs du Journal. L'ouvrage ne sera plus, comme auparavant, abandonné à la discrétion d'un libraire de province ; et imprimé sous leurs yeux, il aura du moins le mérite des livres retouchés, revus et corrigés de la main même des auteurs. De plus, ils auront la satisfaction de servir le public à

¹ *Tables du Journal des savants*, t. X, p. 670, citées par Jean Sgard, *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*, Paris, Universitas, 1991, pp. 889-890.

² Accusations de Ch. Pfaff, citées par Jean Sgard, *Dictionnaire des journaux (1600-1789)*, *op. cit.*, p. 889.

³ En juin 1731, le *Journal* publie une lettre réfutant l'authenticité d'un texte posthume de Bossuet, publié en 1727 par son neveu, évêque de Troyes. Les jésuites, qui font l'objet d'une mise en requête, seront condamnés le 7 septembre 1733 par le Parlement de Paris.

⁴ Michel Gilot et Jean Sgard, « Le renouvellement des *Mémoires de Trévoux* en 1734 », *Dix-huitième siècle*, n°8, 1976.

point nommé, sans être asservis à la difficulté du transport, ou au caprice, ou aux lenteurs d'un commissionnaire »¹.

Cette réforme fut donc avant tout technique. L'impression parisienne permit une meilleure révision des articles, une meilleure exactitude -de nombreuses erreurs leur ont été maintes fois reprochées- et un véritable contrôle idéologique de l'objet périodique. Les jésuites de Trévoux, avec l'épisode du neveu de Bossuet, avaient mesuré toute la puissance de cet objet. Imprimer à quelques pas du collège Louis-le-Grand, c'est aussi « servir le public à point nommé », réagir à l'actualité savante, et enfin, revenir sur le devant de la scène littéraire. Les sujets de leurs comptes-rendus vont s'élargir sensiblement, en direction surtout des Belles-lettres et du théâtre. Cette crise fut ainsi l'occasion de prendre en compte un public toujours plus vaste et moins érudit, dans un marché des périodiques de plus en plus soumis à la concurrence. Cette réforme technique ne s'est-elle pas aussi doublée d'une réforme « littéraire », vont se demander alors Jean Sgard et Michel Gilot ? Ce qui est certain, c'est que les rédacteurs de Trévoux vont tenir dès lors un véritable « discours sur la culture présente », plus unitaire et surtout plus ambitieux, dans lequel l'érudition considérable et variée de l'équipe des rédacteurs trouve sa fonction première². Enfin, une réforme administrative permettra de donner davantage d'unité aux articles. L'« agent » du journal dirigera la rédaction sans toutefois intervenir dans la correction ; son rôle se bornera à celui de superviseur, tout en gardant celui d'autorité indiscutable. La longue direction du P. Berthier (1745-1762) en sera l'exemple le plus frappant. Ce profond changement fut remarqué par les périodiques contemporains, et l'Abbé Prévost de conclure, dans son *Pour et Contre*, en novembre 1734 : « ils ont pris le tempérament qui convient à une entreprise purement littéraire »³. Le retour, en 1736, des armes du Duc du Maine sur le frontispice du journal vint couronner ce renouveau.

Avec la suppression de la Compagnie de Jésus en 1762, c'est donc toute une entreprise militante qui s'effondre. Pourtant, aucuns signes ne sont apparents dans notre liste de comptes-rendus ; mais l'enthousiasme et la pugnacité sont partis, et,

¹ « Avertissement », janvier 1734.

² Michel Gilot et Jean Sgard, « Le renouvellement des *Mémoires de Trévoux* en 1734 », *Dix-huitième siècle*, n°8, 1976, p. 212.

³ *Ibid*, p. 214.

avec eux, la « voix » des rédacteurs de Trévoux. Ces cinq années restantes seront successivement publiées par Jean-Louis Jolivet, hostile aux jésuites, de mai 1762 à juin 1764, par Mercier de Saint-Léger, bibliothécaire de Sainte-Geneviève, d'octobre 1764 à juin 1766, et Jean-Louis Aubert et F. Didot, qui changeront le titre du journal en 1768.

Contrairement à ce qu'affirme Gustave Dumas et, après lui, Alfred Desautels, mais aussi l'article sur le *Journal de Trévoux* dans *l'Histoire générale de la presse française*, les pièces de théâtre ne faisaient pas l'objet de mises à l'index par les rédacteurs, comme le roman d'ailleurs. L'« avertissement » de 1701 -qui est en fait, une préface-, à partir duquel sont basées de telles affirmations, ne fait jamais référence à une quelconque interdiction. Bien qu'Alfred Desautels semble être le premier à souligner l'importance prise par les spectacles dans le périodique, il déclare pourtant que les jésuites de Trévoux « évitaient avec soin de donner des extraits des œuvres dramatiques », ou encore que, dans le journal, « l'on ne trouve aucune mention, par exemple, de l'œuvre dramatique de Voltaire »¹. La liste, jointe à ce mémoire, des comptes-rendus et nouvelles littéraires à propos du théâtre et de l'opéra, est en totale contradiction avec cette thèse. Déjà, le numéro de la revue *Dix-huitième siècle* consacrée aux jésuites, apportait quelques nuances. Ce mémoire s'inscrit dans cette même perspective ; il permet de s'affranchir du portrait imprécis dressé par les premières études sur le journal, et de montrer que le *Journal de Trévoux*, pour reprendre ces mots déjà cités, tient un vrai « discours sur la culture présente », et ainsi, un discours sur le théâtre et l'opéra des années 1701-1762.

Quel est donc ce discours ? En quoi consiste-t-il ? Comment s'organise-t-il, mais aussi, est-il représentatif du public auquel il est destiné ? Enfin, est-il inédit ?

Nous nous intéresserons ainsi, dans un premier temps, à la place choisie par le *Journal de Trévoux*, et par conséquent, par la Compagnie de Jésus, au sein d'une

¹ Alfred R. Desautels, *Les Mémoires de Trévoux et le mouvement des idées au XVIIIe siècle : 1701-1734*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Rome, Institutum Historicum, 1956, pp. 105-106 et p. 242.

querelle toujours d'actualité, celle de la moralité des spectacles. Puis, notre deuxième partie sera consacrée à l'utilisation du périodique dans l'affirmation d'une poétique rigoureuse et applicable au théâtre et à l'opéra, en vue de leur perfectionnement et de leur meilleure utilité sociale. Enfin, dans un troisième temps, nous verrons si les rédacteurs de Trévoux se sont conformés à leur projet initial, à savoir, « donner un état fidèle de tout ce qui paraît de curieux tous les jours dans le monde », et si, dans cet « état fidèle », il est possible de déceler un goût, celui des jésuites, mais aussi, celui du public de ces années 1701-1762.

I.

Les jésuites et le théâtre :

la question de la moralité des spectacles



1. Une querelle d'actualité

Dans la préface du premier numéro du *Journal de Trévoux*, les rédacteurs s'accordent le droit de sortir de leur silence lorsqu'un ouvrage, dont ils feront l'extrait, attaque la religion, les bonnes mœurs ou l'Etat, sujets sur lesquels « il n'est jamais permis d'être neutre »¹. A ce titre, le *Journal* mentionne, tout au long de sa publication, les diverses réactions contre les spectacles, encore considérés par une partie des hommes de lettres et des autorités religieuses comme une atteinte à la morale et aux vertus, tant chrétiennes que civiles.

Les rééditions des principaux traités contre les spectacles que le XVII^e siècle vit fleurir, au plus fort des débats, mais aussi la fréquence des publications contemporaines, émanant autant des clercs que des laïcs, montrent la permanence des inquiétudes face au théâtre et à l'opéra. Le *Journal de Trévoux* mentionne ainsi, en 1754, la « campagne » italienne de réimpression qui comprend les traductions des fameux *Traité de la comédie* (rédigé en 1659 mais publié en 1667) de Pierre Nicole, *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694) de Bossuet, *Traité sur la comédie et des spectacles* (1666) du Prince de Conti, ainsi que les *Réflexions chrétiennes* du P. Croiset (1656-1738), jésuite. Au lendemain de l'enterrement, en 1730, de la célèbre actrice Adrienne Lecouvreur, les oratoriens réimpriment à leur tour le *Discours sur la comédie* (1694) de leur confrère le Père Le Brun. Puis, on peut également remarquer la relative rapidité avec laquelle reparaît, en 1758, de la *Lettre sur les spectacles* (1756) de Mr Desprez de Boissy. Enfin, le *Journal* mentionnera encore, en 1762, dans un dictionnaire rédigé par des dominicains, et consacré aux sciences ecclésiastiques, un article contre ce qui est considéré comme un « péché mortel »². Au XVIII^e siècle, moment où culmine l'engouement pour les spectacles, la querelle de la moralité des spectacles est donc toujours d'actualité, et son reflet, donné par le *Journal de Trévoux*, montre à quel point cette question est abordée avec sérieux et gravité.

¹ « Préface », janvier – février 1701.

² « Dictionnaire universel, dogmatique, canonique, historique, géographique et chronologique des sciences ecclésiastiques, etc. Tome V », avril 1762, p. 1062.

Les arguments développés par les adversaires des spectacles, et dont le périodique se fait parfois l'écho, doivent beaucoup aux arguments égrenés tout au long du XVII^e siècle. Ils doivent surtout être réintroduit au sein de ce débat sans fin, qui prit sa source au temps des premiers chrétiens, et qui frappa d'un même iconoclasme les représentations mimétiques, peinture ou sculpture, théâtre ou danse¹. Ceci est d'ailleurs visible dans une nouvelle littéraire d'octobre 1710 ; l'auteur anonyme propose au public des *Extraits des ouvrages de plusieurs Pères de l'Eglise et auteurs modernes sur différents points de morale, sur les mauvais livres, sur les peintures dangereuses, sur les spectacles, sur le luxe*.

Enfin, au-delà des réactions rigoristes qui paraissent « naturelles » dans un siècle qualifié de « siècle des spectacles », il est intéressant de noter, à la suite de Jean Goldzink, qu'il existe bien une « convergence secrète de la critique dévote du théâtre et du réformisme philosophique des Lumières »². On observe ainsi au XVIII^e siècle un glissement de la querelle vers davantage de préoccupations d'ordre moral que religieuses ou philosophiques³.

Précisons enfin que le terme « comédie » était alors employé dans son sens général, et désignait autant le genre comique que le genre tragique.

1-1. La réaction de l'Eglise et l'autorité des Pères

Parmi les ennemis des spectacles, l'Eglise est présentée comme la plus intransigeante, par les adversaires du théâtre et de l'opéra. Les contemporains des rédacteurs du *Journal* font régulièrement remarquer que « le sanctuaire et le théâtre sont des objets absolument inaliénables », et que ce dernier « n'a jamais obtenu et

¹ Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1996, p. 450.

² Jean Goldzink, *Les Lumières et l'idée du comique*, cité par Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

³ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., pp. 22-23

n'obtiendra jamais l'approbation de l'Eglise »¹. On mentionne en premier lieu les Saintes Ecritures, qui, dit-on, « condamne[nt] tout sans modifications, ni restriction quelconque »². La contemplation, la modération et la communion avec Dieu qu'exige le choix d'une vie chrétienne, sont, soit disant, en contradiction avec la fréquentation des salles de spectacles, « avec la prière toujours ordonnée aux chrétiens, parce qu'on ne peut offrir à Dieu tout ce qui s'y fait, par ce que les chrétiens ne doivent rechercher que des joies toutes spirituelles », selon Tertullien³. Pour le Révérend Père Richard, dominicain, le salut en semble même compromis puisqu'un chrétien ne peut s'empêcher « d'offenser Dieu » et de « pêcher mortellement », lorsqu'il se rend au théâtre ou à l'opéra⁴. D'ailleurs, en 1755, la ville d'Auxerre, choquée par la présence d'une troupe de comédiens récemment installée, imprime dans une brochure un mandement du Chapitre « dans lequel il est ordonné aux curés, confesseurs, prédicateurs, d'instruirent tous les fidèles de l'obligation où ils sont de s'abstenir de *divertissements si préjudiciables au salut* »⁵. L'évêque anglais, Jeremy Collier, mentionne les conciles d'Elvire (305), d'Arles (314) et de Carthage (397), qui écartèrent progressivement les comédiens de la société et excommuniaient le fidèle qui assistait au spectacle un jour férié⁶. Et le Chevalier de *** renvoyer au décret du présent Pape, Clément XIII, dans lequel il défend aux ecclésiastiques d'assister aux représentations des théâtres publics⁷.

L'Eglise est-elle aussi catégorique ? L'existence même d'une querelle n'est-elle pas la preuve qu'il subsiste un doute quant à la position des Saintes Ecritures ? C'est effectivement ce que tend à montrer une remarque de Marc Fumaroli, et plus largement, l'ouvrage de Laurent Thirouin⁸. Les rigoristes du XVIIe siècle

¹ « Nouvelles littéraires de Paris : Lettre de M. Gresset, l'un des Quarante de l'Académie Française, à M*** sur la comédie », juillet 1759, pp. 1716-1717.

² « Lettre de M. le Chevalier de *** à M. de C***, garde du corps du Roi, de l'Académie Royale des Sciences de Villefranche etc. au sujet de la lettre de M. des P. de B*** », avril 1759, p. 860.

³ « Discours sur la comédie, ou Traité historique et dogmatique des jeux de théâtre et des autres divertissements comiques, etc. Seconde édition par le R. P. Pierre Le Brun, prêtre de l'Oratoire », mars 1732, p. 419.

⁴ « Dictionnaire universel, dogmatique, canonique, historique, géographique et chronologique des sciences ecclésiastiques, etc. Tome V », avril 1762, p. 1062.

⁵ « Nouvelles littéraires d'Auxerre : publication d'un écrit contre une troupe de comédiens qui voulait s'y établir », février 1755, p. 550 ; nous soulignons.

⁶ « Défense de la Critique du théâtre anglais par Jeremie Collier », mai 1732, p. 749-750.

⁷ « Lettre de M. le Chevalier de *** à M. de C*** », avril 1759, pp. 868-869.

⁸ « Si la querelle de la moralité du théâtre a moins d'éclat historique que la querelle des images, c'est que, dans le premier cas, les iconoclastes ont très longtemps fait l'*unanimité* de l'Eglise », Marc Fumaroli, « Sacerdos sive

développèrent de nombreux lieux communs, comme l'excommunication des comédiens, et cultivèrent une certaine confusion concernant les autorités religieuses ; le XVIIIe siècle, comme l'atteste le *Journal de Trévoux*, reproduit ces erreurs. L'excommunication des comédiens ne faisait pourtant pas de doute aux yeux de l'opinion des XVIIe et XVIIIe siècles, et constituait, à ce titre, une solide preuve pour les adversaires du théâtre¹. Pourquoi ne trouve-t-on pas alors ce funeste mot dans les *Maximes et réflexions*, lorsque Bossuet inventorie les mesures prises à l'encontre des comédiens? Les rigoristes et théologiens français, explique Laurent Thirouin, jouaient sur la confusion entre l'excommunication et la « simple » mise au nombre des pécheurs publics, qui frappait effectivement les acteurs. L'accès à la Sainte Table et le bénéfice des Saints Sacrements étaient alors interdits à la profession. Une telle sanction disciplinaire n'incluait donc pas leur totale mise à l'écart de la communauté religieuse, qu'impliquait l'excommunication. Ainsi, Laurent Thirouin convient du fait que « les rigoristes se trouv[ai]ent en la matière bien plus proches des églises de la Réforme, que celles des autorités romaines »².

C'est en effet parce que les Saintes Ecritures ne se prononcent pas sur la question du théâtre, que les ecclésiastiques, comme les laïcs, se réfèrent toujours aux Pères de l'Eglise, à partir des années 1660. Les fondateurs de l'Eglise Catholique ont ainsi mis en place, ce que nomme Simone de Reyff, « le[s] canon[s] ecclésiastique[s] de l'anathème contre les spectacles »³. Nous nous appuyerons essentiellement sur quelques comptes-rendus significatifs. Le premier groupe d'articles porte sur les violentes réactions de Jeremy Collier (1650-1726), évêque anglais, qui fut aussi connu pour son opposition à Guillaume d'Orange. Le *Journal de Trévoux* accorde ainsi un premier compte-rendu à sa *Lettre contre la Comédie* (1720). Puis, l'année suivante, à sa réponse à un livre intitulé *Examen des spectacles anciens et modernes*. Enfin, les

rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 450 ; Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit.

¹ Plus étonnant, le journaliste chargé du compte-rendu du *Discours* du P. Le Brun semble lui aussi convaincu d'une telle chose : « ... mais quoique l'Eglise excommunie les comédiens, condamne-t-elle expressément ceux qui fréquentent les spectacles ? », « Discours sur la comédie, ou Traité historique et dogmatique des jeux de théâtre et des autres divertissements comiques, etc. Seconde édition par le R. P. Pierre Le Brun, prêtre de l'Oratoire », mars 1732, pp. 405-406.

² Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 80

³ Simone de Reyff, *L'Eglise et le théâtre*, Paris, Editions du Cerf, 1998, p.27.

rédacteurs de Trévoux se sont intéressés plus largement à son ouvrage, *Défense de la critique du théâtre anglais*, dont la traduction française de 1715 est due au jésuite de Courbeville. Ils développeront les arguments de Collier sur quatre comptes-rendus, lors de l'année 1732. Enfin, un dernier compte-rendu a retenu notre attention pour sa longueur, celui consacré à la réédition du *Discours sur la comédie* (1694) du P. Pierre Le Brun (1661- 1729), membre de l'Oratoire. Ce discours fait partie de cette vague de réfutations, avec en tête celle de Bossuet, publiées suite à la célèbre lettre du P. Caffaro en faveur des spectacles (*Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et son mérite, consulté par l'auteur pour savoir si la comédie peut être permise, ou doit être absolument défendue*, 1694).

Ces deux auteurs exposent ainsi l'arsenal de références, devenu un passage obligé pour tout bon opposant au théâtre : Tertullien, et donc de façon implicite son *De Spectaculis*, Clément d'Alexandrie, Saint Jean Chrysostome, Saint Cyprien, Saint Charles Borromée, et bien sûr, Saint Augustin. Les spectacles sont accusés, en premier lieu, d'être les « réviviscences d'un paganisme archaïque »¹. « L'Eglise n'a condamné les spectacles, explique le P. Le Brun, qu'à cause des superstitions et des infamies que les païens y mêlaient autrefois »². Mais, ajoute Jeremy Collier, « le zèle des Saints Docteurs [...] ne se bornait pas à invectiver contre l'idolâtrie du théâtre ; ils étaient aussi ennemis du libertinage des mœurs que du culte superstitieux »³.

Les spectacles sont vus, en second lieu, comme une « école de libertinage et d'impiété »⁴. Collier reprend ici la virulence des paroles de Saint Augustin, et s'inscrit aussi dans la lignée de Nicole qui, dans son *Traité de la Comédie* (1667), comparait le théâtre à une « école et un exercice de vice »⁵. Les théologiens contemporains, qui s'attaquent par là-même au principe de la *mimésis*, exploitent ainsi la « théorie de la contagion », développée largement par les Pères et les rigoristes du XVIIe siècle. Voir, c'est adhérer, apprendre et reproduire, explique Laurent Thirouin ; *Adulterium*

¹ Marc Fumaroli, « La querelle de la moralité du théâtre au XVIIe siècle », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, n°84, juillet-septembre 1990, p. 78.

² « Discours sur la comédie, ou Traité historique et dogmatique des jeux de théâtre et des autres divertissements comiques, etc. Seconde édition par le R. P. Pierre Le Brun, prêtre de l'Oratoire », mars 1732, pp. 409-410.

³ « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », mai 1732, p. 758.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cité par Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, *op. cit.*, p. 125.

discitur dum videtur (on apprend l'adultère en le voyant représenter), dénoncent les célèbres mots de Saint-Cyprien¹. Les spectacles sont ainsi le « siège de la contagion », pour Clément d'Alexandrie². Jeremy Collier fait sienne cette idée et explique qu' « il n'y a qu'un pas du spectacle à la pratique de ce que l'on a vu et entendu »³. Le spectateur fasciné, voire hypnotisé, par la représentation théâtrale, n'est plus maître de sa raison ; les spectacles, remarque-t-on, « on assez d'empire sur le cœur de l'homme, pour lui faire oublier ses intérêts par rapport à la vie future »⁴. Le spectateur régresse alors vers un « stade animal et [...] païen »⁵. Les esprits augustiniens et cartésiens des adversaires des spectacles ne peuvent que tonner contre un tel divertissement, dont le principal but est de « réveiller » la part sombre de l'homme, corrompu depuis le péché originel ; « ces spectacles ne furent inventés que pour flatter les sens et favoriser la cupidité »⁶. Jeremy Collier remarque qu' « il n'est que trop naturel à l'homme de passer de la représentation du mal, *auquel son penchant le porte*, à l'imitation du même mal »⁷. Flatter le cœur de l'homme, c'est, pour le P. Le Brun, « y allumer les passions » et, reprenant les mots de la première lettre de Saint Jean, « exciter la concupiscence de la chair, la concupiscence des yeux, et l'orgueil de la vie »⁸. Les spectacles sont ainsi « l'expression paroxystique de la *libido spectandi*, c'est-à-dire la concupiscence des yeux »⁹. Les adversaires des spectacles, au XVIIIe siècle, réutilisent le vocabulaire « médical » hérité de Saint Augustin (la *Cité de Dieu*), et rebattu au XVIIe siècle ; le théâtre est une « maladie de l'âme » (*miserabilis insania*) ; il est assimilé, chez Clément d'Alexandrie, à des « chaires de peste »¹⁰. Il est un « poison mortel », chez le P. Le Brun¹¹.

¹ *Ibid.*, pp. 124-125.

² « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », mai 1732, p. 750.

³ *Ibid.*, p. 760.

⁴ *Ibid.*, p. 747.

⁵ Marc Fumaroli, « La querelle de la moralité du théâtre au XVIIe siècle », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, n°84, juillet-septembre 1990, p. 79.

⁶ « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », mai 1732, p. 746.

⁷ *Ibid.* p. 760, nous soulignons.

⁸ « Discours sur la comédie, ou Traité historique et dogmatique des jeux de théâtre et des autres divertissements comiques, etc. Seconde édition par le R. P. Pierre Le Brun, prêtre de l'Oratoire », mars 1732, p. 418.

⁹ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, *op. cit.*, p. 240.

¹⁰ « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », mai 1732, p. 747 ; Conti, avant lui, dans son *Traité de la comédie et des spectacles*, avait fait référence aux mots de Clément d'Alexandrie.

¹¹ « Discours sur la comédie, ou Traité historique et dogmatique des jeux de théâtre et des autres divertissements comiques, etc. Seconde édition par le R. P. Pierre Le Brun, prêtre de l'Oratoire », mars 1732, p. 407.

Les arguments exploités par les théologiens, dans le *Journal de Trévoux*, pointent aussi du doigt un paradoxe, mis en évidence au XVII^e siècle par Senault, repris par tous les adversaires du théâtre et avec éloquence par Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert* : la beauté ajoute à la dangerosité du spectacle¹. Collier mentionne ainsi la mise en garde de Tertullien : « ne vous laissez pas éblouir par ce qu'il peut y avoir de bon dans ces sortes de divertissements [...] ; regardez tout cela comme du miel empoisonné, dont la douceur trompeuse cause la mort »². Le P. Le Brun, quant à lui, souligne la dangerosité d'un spectacle « où les artifices de l'amour déréglé, et les démarches d'une ambition démesurée se montrent avec l'appareil le plus capable de séduire les cœurs »³.

Une troisième série d'arguments, opposée par les Pères et les prélats aux partisans des spectacles, concerne les comédiens, ces « agents de la corruption publique », nommés avec humour par Simone de Reyff⁴. La profession d'acteur incarne tout ce que les Pères considèrent alors comme de la dépravation et de l'immoralité, sans faire volontairement de distinction entre un comédien de bas étage et un acteur « respectable » ; le comédien cultive le mensonge, se « prostitue », il utilise le plus profond de son être afin d'incarner son personnage, et paraît rivaliser avec l'orateur chrétien. Le Père Le Brun, se faisant l'interprète des plus hautes autorités chrétiennes, rappelle dans son *Discours sur la comédie* que « la profession d'acteur de théâtre était regardée comme basse et peu honorable au caractère du chrétien »⁵. Si, comme nous l'avons expliqué, le terme d'excommunication est soigneusement évité, excepté dans l'article sur le P. Le Brun, Jeremy Collier paraît cultiver une certaine confusion, en faisant référence au fameux code Théodosien, « dans lequel les comédiens sont appelés *Personae inhonestae* »⁶. Le *Journal de Trévoux* retranscrit enfin un large passage du livre de Collier, faisant état de la condamnation de Cicéron envers Roscius, célèbre comédien et ami de l'orateur latin. Une phrase de

¹ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., pp. 41-42.

² « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », mai 1732, pp. 757-758.

³ « Discours sur la comédie, ou Traité historique et dogmatique des jeux de théâtre et des autres divertissements comiques, etc. Seconde édition par le R. P. Pierre Le Brun, prêtre de l'Oratoire », mars 1732, p. 408.

⁴ Simone de Reyff, *L'Eglise et le théâtre*, op. cit., p. 22.

⁵ « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, p. 415.

⁶ « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », mai 1732, p. 750.

Saint Augustin, qui approuve Cicéron, sert de condamnation expresse : « plus on était honnête homme dans le paganisme même, plus on était obligé de n'avoir aucune part au théâtre »¹.

1-2. La réaction des contemporains et l'autorité des Anciens

Cette remarque, émanant d'un théologien qui cite une autorité païenne, montre que la condamnation des Pères rejoignait celle des Anciens. Les récriminations de ces derniers servaient ainsi d'autorité supplémentaire et donnaient plus de force aux réquisitoires contre les spectacles. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la référence aux Anciens n'était donc pas le seul fait des auteurs laïcs, mais aussi des théologiens, en premier lieu Jeremy Collier, et surtout des Pères fondateurs de l'Église. Platon apparaît alors comme un « pendant profane » de Saint Augustin ; il est l'autorité à laquelle on se réfère avec autant de récurrence que celle des Pères. Il est surtout la source du débat mené contre la *mimesis* théâtrale et le premier à développer la théorie de la contagion. Le Livre X de la *République* est présent dans tous les esprits, et l'on en cite volontiers plusieurs passages. Il ne faut pourtant pas trouver une traduction fidèle de l'œuvre du philosophe grec. Ainsi, lorsque Jeremy Collier explique, par les paroles de Platon, que « la comédie excite les passions et en pervertit l'usage, et est infiniment dangereuse pour les mœurs »², ou encore, que « les divertissements du théâtre mettent en péril la tempérance et la sobriété, ils excitent trop la cupidité et la colère. [...] On y flatte les passions qu'il faut combattre ; la vertu y est toujours presque en alarme, et la raison sur le point de plier sous l'empire des sens agité »³, il renvoie à quelques passages de la *République* plus ou moins déterminés. Le poète imitatif, explique Platon,

« réveille et [...] nourrit cet élément inférieur de notre âme et, en lui donnant de la force, il ruine l'élément capable de raisonner [...] ; le poète imitatif installe une mauvaise constitution dans la propre âme de chacun de nous, par sa complaisance envers ce que celle-ci a de déraisonnable ».

¹ *Ibid.*, p. 748.

² « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », juin 1732, p. 929.

³ « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », octobre 1721, pp. 1807-1808.

Mais aussi :

« il y a en effet, je crois, peu de gens à qui il appartienne de faire ce raisonnement que, fatalement, c'est à nos émotions personnelles qu'ira profiter la substance de ces émotions étrangères ; quand on a nourri l'apitoiement en ces dernières, il n'en est pas aisé d'en contenir la force dans celles qui sont les nôtres ! »¹.

Les contemporains ont surtout à l'esprit un passage particulier de la *République*, dans lequel est développée la fameuse théorie de la contagion et dénoncée l'illusion mimétique, arguments incontournables des opposants aux spectacles :

« il y a apparence que toutes les compositions ayant ce caractère [un caractère mimétique] sont faites pour *contaminer le jugement* de ceux qui les écoutent ; tous, gens auxquels fait défaut le remède, qui est de connaître quelle est précisément la réelle nature des choses elles-mêmes »².

Comme pour les Pères, la condamnation des spectacles chez les Anciens reposait essentiellement sur celle de la profession de comédien ; Dion Chrysostome (30-117), rhéteur grec, défend à ses compatriotes « encore plus sévèrement de se vouer au service du théâtre et à beaucoup d'autres ministères aussi condamnables »³. Ovide, Sénèque, Tacite, Xénophon, Tite-Live, Juvénal et surtout Cicéron, dont on connaît l'importance dans la pensée européenne depuis la Renaissance, viennent renforcer les opinions peu favorables déjà si nombreuses⁴. Jeremy Collier se risque même à quelques conjectures sur la cause de la chute des athéniens, au regard de leur goût immodéré pour les spectacles : nous ne devons pas ignorer, dit-il, « combien l'amour des spectacles coûta cher aux athéniens [...]. Le luxe et la mollesse sa compagne disposèrent ces républicains à l'esclavage, et frayèrent le chemin à Philippe »⁵.

Les rigoristes peuvent également compter sur le soutien, très actif, de nombreux particuliers, anonymes ou célèbres, qui ne cesseront d'alimenter les débats contre ce que deux auteurs ont inclus dans « le dérèglement du siècle »⁶. La lettre de Mr Desprez de Boissy adressée au Chevalier de ***, un inconnu tout aussi inquiet que

¹ Platon, *La République*, Livre X, 605 b et 606 b, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950

² Platon, *La République*, Livre X, 595 b, *Œuvres complètes*, *op. cit.* ; nous soulignons.

³ « Vie des anciens orateurs grecs avec des réflexions sur leur éloquence, Tome 2 », janvier 1753, pp. 270-271.

⁴ « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », juin 1732, pp. 928-957.

⁵ *Ibid.*, p. 950.

⁶ « Nouvelles littéraires de Paris : deux ouvrages contre le dérèglement du siècle, et principalement contre les spectacles », octobre 1710, p. 1838.

lui, et qui publiera également une lettre sur le sujet, apparaissent, dans le *Journal de Trévoux*, comme les portes-paroles les plus éloquents du camp contre les spectacles¹. La *Lettre à d'Alembert* (1758) de Jean-Jacques Rousseau, attise la controverse et marque le siècle par la violence de sa condamnation, mais ne fait pourtant pas l'objet d'un extrait dans le *Journal*. Elle est cependant louée par les rédacteurs et est mentionnée dans la lettre du Chevalier. Les contemporains sont eux aussi effrayés par « ces temples somptueux, dont on ne peut approcher sans craindre pour sa vertu »² et portent sensiblement le même jugement que les Pères. Si le théâtre et l'opéra ne sont pas compatibles avec une vie chrétienne, ils ne le sont pas non plus avec une vie d'honnête homme. Mr Desprez de Boissy s'interroge à raison : « que représente-t-on en effet sur le théâtre ? Les passions [...] ; c'est-à-dire l'agitation de l'esprit et du cœur : disposition indigne d'un véritable philosophe, et encore plus d'un chrétien... »³. On accuse surtout la comédie de « ridiculiser la vertu et que par là elle [...] en dégoûte » les spectateurs; c'est, font remarquer les rédacteurs de Trévoux « une des principales objections qu'on forme contre les spectacles »⁴. C'est donc vouloir prendre le parti de la raison et de la vérité, selon le Chevalier de ***, que de s'insurger contre cette pratique licencieuse : « [Les partisans des spectacles] ont pour eux la coutume, la faveur du public, l'amour du plaisir et beaucoup de raisonnements spécieux. [Les adversaires des spectacles] s'appuient de la raison, de la Religion, de l'intérêt des mœurs, trois choses qui présentent la pure et la simple vérité »⁵.

Les contemporains reprennent volontiers les accusations avancées par les autorités ecclésiastiques, mais développent plus particulièrement la question des passions, excitées à dessein par les spectacles. Parmi ces passions « folles », « criminelles »⁶ et envahissantes, l'amour est la plus critiquée. Déjà, les moralistes du

¹ « Lettre de M. Des P. de B*, avocat au Parlement, à M. le Chevalier de *** sur les spectacles », avril 1756 et « Lettre de M. le Chevalier de *** à M. de C*** », avril 1759.

² « Le philosophe malgré lui, par M. Chamberlan », février 1761, p. 452.

³ « Lettre de M. Des P. de B*, avocat au Parlement, à M. le Chevalier de *** sur les spectacles », avril 1756, p. 838.

⁴ « Essais sur divers sujets de littérature et de morale, par M. l'Abbé Trublet, de l'Académie Royale des Sciences et des Belles Lettres de Prusse, archidiacre de S. Malo », février 1760, p. 484.

⁵ « Lettre de M. le Chevalier de *** à M. de C*** », avril 1759, p. 856.

⁶ « Lettre de M. Des P. de B*, avocat au Parlement, à M. le Chevalier de *** sur les spectacles », avril 1756, p. 837.

XVIIe siècle n'avaient pu dissocier la critique du théâtre de celle de l'amour. Sa condamnation relève avant tout de son caractère idolâtre : l'amour au théâtre est un « amour de jouissance, et non pas un amour rapporté à Dieu ». Cette passion revêt un caractère inutile aux yeux des rigoristes du XVIIe siècle¹. Les reproches adressés à l'amour caractérisent aussi la condamnation des spectacles au XVIIIe siècle, comme nous le voyons dans le *Journal de Trévoux*. C'est un trait que l'on attribue un peu facilement au goût des femmes -et « de la Nation par conséquent »²- afin de se décharger, sans doute, d'une trop grande responsabilité. En plus de constituer un nouveau et puissant charme, « le plus capable de séduire les cœurs »³, et d'attacher d'avantage les hommes aux plaisirs de la scène, l'amour, dit-on, favorise une certaine « disposition d'esprit pleine de mollesse et de licence », ainsi que de volupté. Les effets en sont terribles : les femmes « s'habituent à être traitées en Nymphes et en Déesses [...]. Elles dédaignent de s'occuper des soins de leurs maisons [...]. Les maris sont négligés, oubliés et assez souvent méprisés »⁴. Avec plus de raison, on s'inquiète de l'effet néfaste que l'amour peut avoir sur les mœurs de la société.

De plus, les contemporains se révoltent contre l'habitude que l'on a de faire suivre une tragédie par une pièce bouffonne « et c'est d'ordinaire ce qui achève de corrompre le spectateur »⁵ : « après *Athalie* ne donne-t-on pas *Georges Dandin*, après *Polyeucte* le *Médecin malgré lui* ? »⁶.

Les contemporains s'inquiètent alors pour l'éducation de la jeunesse -ce sujet ne manquera pas d'être relevé avec attention par les jésuites de Trévoux- et s'efforcent, dans leurs diatribes, de la préserver du modèle pernicieux que représente le théâtre. On en appelle à Cicéron, qui explique que « le théâtre est un obstacle à la noble éducation de la jeunesse » ; même Aristote, si favorable au théâtre, veut qu'une « loi d'Etat [interdise] les comédies aux jeunes gens, jusqu'à ce que l'instruction les

¹ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 198.

² « Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne, par Louis Racine », septembre 1753, p. 1973.

³ « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, p. 408.

⁴ « Lettre de M. Des P. de B*, avocat au Parlement, à M. le Chevalier de *** sur les spectacles », avril 1756, pp. 842-843.

⁵ *Ibid.*, p. 840.

⁶ « Lettre de M. le Chevalier de *** à M. de C*** », avril 1759, pp. 862-863.

ait bien affermis contre leurs impressions fâcheuses »¹. Cette autre conséquence de l'immoralité de la scène tourmente encore les consciences du XVIII^e siècle. Les traités d'éducation, remarqués par le *Journal de Trévoux*, réservent le plus souvent un paragraphe aux dangers des spectacles. L'auteur d'un essai sur l'éducation de la noblesse « veut que l'on commence par prévenir les jeunes gens contre l'ambition, le luxe, la cupidité, la profusion, l'amour des délices, le jeu, en un mot toutes les passions qui corrompent le cœur » et qui, dit-on, caractérisent malheureusement si bien la scène contemporaine². Un autre auteur est persuadé « qu'à dire vrai, la raison et la religion sont des moyens sans comparaison plus sûrs et plus efficaces que les plus belles pièces de Molière et de Corneille »³. « Ce n'est pas ici qu'il faut [...] apprendre » la morale et ses préceptes, expliquera ainsi Rousseau dans *l'Emile* (1762) : « le théâtre n'est pas fait pour la vérité »⁴. Et le Père Le Brun de prononcer la sentence finale : « la comédie sera toujours regardée par les vrais chrétiens comme un lieu contagieux, où la plupart des jeunes gens vont puiser la corruption du cœur »⁵.

Dernière arme utilisée afin de persuader de la dangerosité des spectacles : les remords des poètes. Jean-baptiste Gresset, académicien, novice et professeur dans divers collèges jésuites, avoue dans une lettre à un de ses amis qu'« [il a eu] beaucoup à souffrir intérieurement d'avoir travaillé pour le théâtre ». Il ajoute avec émotion : « l'unique regret qui me reste, c'est de ne pouvoir point assez effacer le scandale que j'ai pu donner à la Religion par ce genre d'ouvrages »⁶. L'illustre et prolifique Houdar de la Motte est également forcé de convenir de l'inutilité des spectacles et en explique les raisons : « nous [les poètes] ne songeons qu'à émouvoir les passions [...]. Nous mettons souvent les préjugés à la place des vertus »⁷. Enfin, le Chevalier de *** fait référence à une célèbre anecdote, dans laquelle Racine lui-même aurait tenté de détourner ses enfants du théâtre⁸.

¹ « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », juin 1732, p. 941 et 934

² « Essai de l'éducation de la noblesse », novembre 1747, p. 2261.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : Eléments de l'éducation », juin 1743 p. 1132.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, Livre IV, Paris, Garnier Frères, 1957, p. 429.

⁵ « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, p. 429.

⁶ « Nouvelles littéraires de Paris : Lettre de M. Gresset, l'un des Quarante de l'Académie Française à M. *** sur la comédie », juillet 1759, p. 1713 et 1718.

⁷ « Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. de la Motte. Article tiré du Dictionnaire de Moréry, édition de 1759, revu et augmenté par M. l'Abbé Trublet », septembre 1761, p. 2150.

⁸ « Lettre de M. le Chevalier de *** à M. de C*** », avril 1759, pp. 867-868.

1-3. *Les dangers redoublés de l'opéra*

Les contemporains, s'ils comprennent dans leurs accusations le théâtre et l'opéra, accordent à ce dernier un effet plus pernicieux encore. La musique et les impressionnantes décorations sont autant de charmes supplémentaires qui emportent la raison des spectateurs. Le paradoxe de Senault se vérifie alors davantage sur la scène lyrique, où « la poésie s'est réunie avec la musique pour faire encore d'impressions plus dangereuses », explique le P. Feijoo¹. L'opéra « joint aux dangers des autres spectacles, une musique encore plus touchante, [et] des danses lascives »².

La condamnation de l'opéra repose donc avant tout sur le fait qu'il met particulièrement en valeur une idée soulignée dans la *République*³, chez les moralistes du XVIIe siècle, et bien résumée par la remarque des journalistes de la *Gazette littéraire de l'Europe*, pourtant favorables à ce divertissement. L'opéra est un spectacle « où tous les arts imitateurs se réunissent et se combinent pour S'EMPARER DE L'ÂME PAR TOUS LES SENS »⁴. Il fait, davantage que le théâtre, appel aux sens trompeurs et pernicieux du spectateur ; il use un peu trop de ces « temples somptueux », dénoncés par un contemporain⁵. Mais surtout, il souligne le phénomène *inconscient* de la contagion remarqué déjà par les Pères de l'Église à propos du théâtre⁶. Le vocabulaire utilisé est éloquent : « contaminer », « s'emparer », et c'est également à cela que Mr Desprez de Boissy fait référence lorsqu'il dit que « les vices sont toujours en masque sur la scène »⁷. L'auteur de la *Lettre sur les spectacles* reprend ici une accusation fréquente depuis Nicole, lequel reprochait au

¹ « Discours sur la musique des églises », juin 1743, pp. 1064-1065.

² « Essai de l'éducation de la noblesse », novembre 1747, pp. 2263-2264.

³ « ...ayant bien conscience du *charme* qu'elle [la poésie imitative] exerce personnellement sur nous », Platon, *La République*, Livre X, 607 d, *Œuvres complètes, op. cit.* ; nous soulignons.

⁴ « Nouvelles littéraires de Paris : Gazette littéraire de l'Europe », avril 1764, p. 1143. Cet article dépasse la limite chronologique que nous nous sommes fixée dans ce mémoire, mais nous l'avons toutefois retenu pour sa pertinence.

⁵ « Le philosophe malgré lui, par M. Chamberlan », février 1761, p. 452.

⁶ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique, op. cit.*, pp. 148-157.

⁷ « Lettre de M. Des P. de B*, avocat au Parlement, à M. le Chevalier de *** sur les spectacles », avril 1756, p. 838.

théâtre de « farder » les vices¹. En fin de compte, explique Catherine Kintzler, l'opéra est détestable « par haine du théâtre » ; il est un « théâtre grossi, caricaturé et par là, réduit à son essence ». L'opéra, ajoute-t-elle, « montre le théâtre à nu »². On lui ôte donc tout intérêt artistique car « la mise en musique entraîne un abaissement de la pensée », expliquait Saint-Évremond³. On ne lui accorde pas non plus d'existence propre puisque ce n'est, dit-on, que de la tragédie, de la comédie mise en musique ; il est, pour le fils de Racine, un « bizarre spectacle où l'on exécute en musique une espèce de tragédie »⁴.

Il est intéressant de noter que ceux qui reconnaissent le plus la force des spectacles sont ceux-là même qui les condamnent le plus violemment. Autrement dit, « les ennemis du théâtre sont ceux qui croient les plus en son pouvoir »⁵. Paradoxalement, ils sont aussi ceux qui connaissent le moins les spectacles pour ne pas les avoir fréquentés. Les rédacteurs du *Journal* présentent ainsi l'auteur de la Lettre à M. de C*** comme « un enfant de Paris [qui] n'a jamais été ni à la Comédie, ni à l'Opéra. C'est ce qui lui donne [ajoute le journaliste] quelque autorité pour prêcher ou censurer les partisans du théâtre »⁶.

Outre les reproches d'ordre philosophiques, on s'inquiète, comme pour le théâtre, de la portée morale de ce divertissement. « La morale qu'on y débite [n'est elle pas] totalement corrompue » et « la plus dangereuse qu'on ait imaginé »⁷? Les célèbres vers assassins de Boileau, tirés de ses *Satires*, -« Et tous ces lieux communs de morale lubrique/Que Lully réchauffa des sons de sa musique »- résonnent encore aux oreilles des rédacteurs et de leurs contemporains⁸. Il leur suffit d'ailleurs de citer

¹ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 208.

² Catherine Kintzler, *Deux grandes critiques du théâtre : Nicole et Bossuet ; Jean-Jacques Rousseau*, site de Catherine Kintzler : [http : // www.mezetulle.net](http://www.mezetulle.net)

³ Georges Snyders, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, J.Vrin, 1968, p. 50.

⁴ « Réflexions sur la poésie par M. Racine de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres », juillet 1747, pp. 1395-1396.

⁵ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 20.

⁶ « Lettre de M. le Chevalier de *** à M. de C*** », avril 1759, p. 855.

⁷ « Lettre de M. Des P. de B*, avocat au Parlement, à M. le Chevalier de *** sur les spectacles », avril 1756, p. 848 et « Essai de l'éducation de la noblesse », novembre 1747, pp. 2263-2264.

⁸ Boileau-Despréaux, *Satires*, Paris, Droz, 1932, *Satire X*, 141-142.

les premiers mots pour évoquer la condamnation expresse du poète¹. Et l'on renvoie volontiers, à l'occasion d'une réédition des œuvres de Boileau, à une condamnation du même ordre : « c'est un scandale public, disait-il, qu'il soit permis à des chrétiens de prostituer leur voix pour persuader aux filles qu'il est honteux de ne pas s'abandonner dans le bel âge ; ce n'est point le langage de la passion, c'est le langage de la débauche »².

Les moralistes, comme une partie des contemporains, se sont efforcés de convaincre la société de l'immoralité et, par conséquent, de l'inutilité des spectacles. A l'instar de l'auteur de l'essai de l'éducation de la noblesse, on ne croit donc pas « que la tragédie et la comédie soient propres à corriger les mœurs »³.

¹ « Lettre de M. Des P. de B*, avocat au Parlement, à M. le Chevalier de *** sur les spectacles », avril 1756, p. 848. Ces quelques mots renvoient à une condamnation plus large de l'opéra, qu'il est intéressant de retranscrire (le poète s'adresse à un ami qui s'apprête à se marier, et parle de la future épouse) :

« Mais qui peu t'assurer, qu'invincible aux plaisirs
Chez toi dans une vie ouverte à la licence,
Elle conservera sa première innocence ?
Par toi-même bientôt conduite à l'Opéra,
De quel air penses-tu, que ta Sainte verra
D'un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse,
Ces danses, ces Héros à voix luxurieuses ;
Entendra ces discours sur l'amour seul roulants,
Ces douloureux Renauds, ces insensés Rolands.
Saura d'eux qu'à l'Amour, comme au seul Dieu suprême,
On doit immoler tout jusqu'à la vertu même.
Qu'on ne saurait trop tôt se laisser enflammer :
Qu'on a reçu du Ciel un cœur pour aimer ;
Et tous ces lieux communs de morale lubrique,
Que Lully réchauffa des sons de sa musique ?
Mais de quels mouvements dans son cœur excités
Sentira-t-elle alors tous ses sens agités ?
Je ne te répons pas, qu'au retour moins timide,
Digne écolière enfin d'Angélique et d'Armide,
Elle n'aille à l'instant pleine de ces doux sons,
Avec quelque Médor pratiquer ces leçons. »

Boileau-Despréaux, *Satires, op. cit., Satire X*, 128-147.

² « Les œuvres de M. Boileau Despréaux, avec les éclaircissements historiques », mars 1741, p. 529.

³ « Essai de l'éducation de la noblesse », novembre 1747, p. 2263.

2. Les jésuites face aux spectacles : une profession de foi originale

2-1. Une « hostilité de principe »¹

Les jésuites de Trévoux auraient-ils trouvé avec le *Journal* un moyen efficace et tranquille « d'attaquer sans ménagement les ennemis de la Religion », en se plaçant aux côtés des moralistes et des contemporains hostiles aux spectacles ? Nous connaissons pourtant la position de cette congrégation qui faisait représenter chaque année par ses élèves des pièces de théâtre ; une congrégation qui fit naître plus d'une vocation théâtrale et par laquelle passèrent les plus illustres auteurs dramatiques et défenseurs du théâtre (Voltaire en premier lieu, mais aussi Crébillon père, ou encore Diderot). Comment expliquer alors les condamnations des rédacteurs disséminées dans le *Journal*, mais également le nombre d'articles accordés aux écrits de Jérémy Collier par exemple ? Marc Fumaroli nous apporte une première réponse : en tant que congrégation religieuse, la Compagnie de Jésus se devait d'observer une certaine réserve, une « hostilité de principe » à l'encontre des spectacles, d'autant plus nécessaire en France que la « sévérité gallicane » veillait à l'orthodoxie et guettait les moindres gestes des jésuites². Le *Journal de Trévoux*, tribune de la Compagnie, est en première ligne.

Nous ne trouverons donc pas dans la préface du journal, expliquant les objectifs visés par les rédacteurs, une quelconque référence au théâtre ou à l'opéra. Les vingt-cinq premières années, déterminantes dans l'acceptation et la considération du périodique au sein des autres publications et de la République des Lettres, ne donnent qu'une place relative aux articles sur les spectacles. Les comptes-rendus se

¹ Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 457.

² *Ibid.*

multiplieront au lendemain du renouvellement de 1734, moment d'épanouissement littéraire et de sécurité, grâce au privilège royal d'impression¹.

Ce principe de réserve explique également la manière avec laquelle le *Journal de Trévoux* se propose de traiter l'actualité théâtrale et lyrique. Le périodique n'est pas un catalogue, au jour le jour, des pièces représentées sur les scènes officielles. On précise aux lecteurs qu'il n'est pas « ordinaire de parler de pièces de théâtre détachées, c'est-à-dire, de celles qui s'impriment à mesure qu'elles ont cessé d'occuper la scène française » -nous verrons que ce ne sera pas toujours le cas². Ce consensus semble admis par les lecteurs : « vous n'êtes ni dans le goût ni dans l'usage d'annoncer les pièces qui se donnent successivement au théâtre français »³. Le but du *Journal de Trévoux* est autre. D'ailleurs, ce serait empiéter sur une prérogative détenue par le *Mercure* depuis 1731 :

« On nous dispensera de nous étendre sur le sujet et la conduite de ces pièces dramatiques. C'est un genre de littérature qui semble appartenir de droit au *Mercure Français*, depuis que Messieurs de La Roque se sont chargés du soin d'en rendre compte, dans l'Article qui concerne les spectacles »⁴.

Nous comprenons aussi la prudence observée par les jésuites de Trévoux par rapport à la question de l'éducation. Ils se préoccupent à raison de l'effet des spectacles sur les jeunes âmes et soulignent, à la suite de l'auteur des *Eléments de l'éducation*, leurs dangers : « je crois [dit cet auteur] que le fruit qu'on recueille le plus certainement de ces ouvrages, c'est le développement du cœur humain (peut être ne s'y développe-t-il que trop surtout dans les jeunes gens) »⁵. Ils s'inquiètent des résultats que peuvent produire plus particulièrement l'amour sur la scène :

« C'est ainsi que par la lecture des romans, par les spectacles où l'amour ne se montre qu'avec le plus séduisant appareil, environné de mille charmes et couvert d'une gloire qui métamorphose

¹ Voir p. 16-17.

² « Nouvelles littéraires de Paris : La tragédie de *Sémiramis* et quelques autres pièces de littérature », janvier 1750, p. 177.

³ « Lettre au P. B.J. sur la pièce en cinq actes intitulée *Cénie* », janvier 1751, p. 161.

⁴ « Nouvelles littéraires de Paris : le public a honoré de ses suffrages les trois comédies suivantes : *La Fausse antipathie*, par M. Nivelle de La Chaussée, *L'Apologie du siècle* ou *Momus corrigé*, de M. de Boissy, *La Surprise de la haine*, de M. de Boissy », juin 1734, pp. 1150-1151.

⁵ « Nouvelles littéraires de Paris : *Eléments de l'éducation* », juin 1743, pp. 1131-1132.

en triomphe nos plus honteuses faiblesses, on nourrit le dangereux penchant d'un jeune cœur pour les liaisons tendres et passionnées »¹.

Mais, l' « hostilité de principe », décrite par Marc Fumaroli, se vérifie surtout lors des moments de recrudescence de la querelle et de l'engouement pour les spectacles. L'année suivant l'enterrement d'Adrienne Lecouvreur (1692-1730), à qui l'on interdit les rites chrétiens, les jésuites de Trévoux accordent un long compte-rendu au *Discours* du P. Le Brun, réimprimé à l'occasion par ses confrères de l'Oratoire. Nous pouvons également, semble-t-il, rattacher à cet épisode les trois articles prolixes de l'année 1732, sur l'ouvrage de Jérémie Collier. Alors que la comédie larmoyante créée par Nivelles de la Chaussée connaît un large succès et pose la question des genres théâtraux, les rédacteurs affirment « protest[er] toujours, à [leur] ordinaire, contre la licence du théâtre et la condamn[er] dans tous ses chefs, autant que la raison et la religion l'exigent d' [eux] »². Puis, en pleine Querelle des Bouffons, tandis que les articles se multiplient dans le *Journal*, les jésuites de Trévoux glissent ces quelques mots, au milieu d'une critique de la *Serva Padrona* : « nous réproouvons constamment la morale qui se débite trop souvent dans ces représentations profanes »³. Enfin, lorsque le public est encore sous le choc de la *Lettre à d'Alembert*, le journaliste chargé de parler de la *Lettre du Chevalier de **** s'exprime librement et fait montre d'une grande sévérité envers les spectacles. C'est vouloir prendre le parti de la raison et de la vérité, selon lui, que de s'insurger contre cette pratique licencieuse : « [Les partisans des spectacles] ont pour eux la coutume, la faveur du public, l'amour du plaisir et beaucoup de raisonnements spécieux. [Les adversaires des spectacles] s'appuient de la raison, de la Religion, de l'intérêt des mœurs, trois choses qui présentent la pure et la simple vérité »⁴. Il loue ainsi la lettre de Rousseau, qu'il considère comme un « coup formidable », représentant « le vrai armé de tous les traits de l'éloquence », la « partie qui vengeait les bonnes mœurs

¹ « Eclaircissements sur la manière dont la terreur et pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 37.

² « Réflexions sur le comique larmoyant, par M. de Chassiron, trésorier de France et conseiller au Présidial, de l'Académie de la Rochelle, adressées à MM. Arcère et Thylorier de la même académie », novembre 1749, pp. 1280-1281.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : publication de la traduction de l'intermède italien intitulé La Serva Padrona », novembre 1754, p. 2872.

⁴ « Lettre de M. le Chevalier de *** à M. de C*** », avril 1759, p. 856.

sacrifiées aux licences de la scène »¹. C'est aussi, pour lui, l'occasion de réaffirmer l'impossible alliance des spectacles et de la Religion, puisque « l'Évangile condamne tout sans modification, ni restriction quelconque »². Les preuves avancées, sous couvert de l'autorité de la Religion, imposent silence aux partisans, dit-il :

« Si, dans la controverse des spectacles, on n'insiste pas sur les preuves tirées de la Religion, les partisans du théâtre se sauveront toujours dans le nuage dont ils savent si bien s'envelopper. Mais si, l'Évangile à la main, on le force de produire leur morale, tant spéculative que pratique, les subterfuges n'ont plus lieu »³.

Comme le montre de façon éclatante cet article, les quelques condamnations exprimées par les journalistes de Trévoux sont davantage l'expression d'un rigorisme individuel que celui de toute une équipe de rédaction, dont on connaît la diversité et les personnalités parfois divergentes⁴. Elles sont aussi une réaction occasionnelle à l'actualité théâtrale et non une ligne directrice observée pendant les soixante-deux années de publication.

Enfin, nous pouvons citer la délicieuse anecdote relatée par Laurent Thirouin, illustrant bien l'« hostilité de principe » présente dans le *Journal*. A une fidèle qui lui demande si elle a péché en allant à la Comédie, le P. Caussin, son confesseur, lui répond, avec toute la ruse jésuite : « C'est à vous de me le dire Madame » ; « le jésuite évite de se prononcer sur un point où il va de son honneur d'être incompetent », explique alors Laurent Thirouin⁵.

2-2. *Les arguments des partisans et les enjeux de la querelle*

Les apparences ne sont conservées que de façon épisodique, lorsque la querelle de la moralité des spectacles est réactivée et où la prudence est de mise. Mais un lecteur régulier et attentif du *Journal* s'aperçoit que les rédacteurs de Trévoux

¹ *Ibid.*, p. 857-858.

² *Ibid.*, p. 860.

³ *Ibid.*

⁴ Voir pp. 14-15

⁵ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 186.

accordent une large voix aux partisans des spectacles et à leurs arguments, et se placent ouvertement sous leur bannière.

Le *Discours* du P. Le Brun est ainsi mis à mal, l'on s'efforce d'atténuer la portée de certains arguments et de les rendre totalement douteux pour certains. Les rédacteurs démontrent volontiers que « l'auteur n'est pas toujours exact, ni dans son style, ni dans ses expressions, ni dans ses sentiments, ni dans ses preuves »¹. Ils mettent également en garde contre un certain fanatisme et une rectitude d'esprit, qui pourraient parfois s'apparenter à de l'hérésie : « n'y aurait-il point ici une de ces morales outrées, qui ont été censurées dans les Bulles des Papes contre les dernières hérésies ? »². Ils soulignent alors, dès l'introduction, la relative tolérance de l'Église romaine, ou du moins, avec cette esprit casuiste typique, l'absence de condamnations catégoriques : « Et si on ne le prouve pas clairement, pourquoi prononcer aussi sévèrement contre eux [les spectateurs et les comédiens] ? »³. Cette phrase représente à elle seule la lutte menée en faveur des spectacles ; c'est dans cette brèche que tous les partisans, soucieux de religion, se sont précipités, et qu'un théâtre respectable s'est développé, depuis la Renaissance, sous les yeux tolérants des Papes⁴. Elle permet ainsi à Louis Riccoboni d'en appeler à l'autorité de saint Charles Borromée, dont on sait pourtant qu'il lutta sans relâche pour la suppression des spectacles, et à utiliser la tolérance contrainte du prélat comme preuve de l'honorabilité de ces divertissements : « c'est que ce saint prélat, dans son diocèse de Milan, examinait les canevas des comédies qui devaient être jouées, et les signait de sa main quand il n'y trouvait rien de contraire à la bienséance et aux mœurs »⁵.

La traduction en italien du *Traité de la Comédie* de Nicole, en 1754, qui marque une étape dans l'offensive italienne contre les spectacles, n'a pas le droit à une seule critique de la part des journalistes de Trévoux. La *Lettre à d'Alembert* subit le même sort ; sa seule mention est due, comme nous l'avons vu, à un membre de la rédaction

¹ « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, pp. 429-430.

² *Ibid.*, p. 423.

³ « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, p. 406.

⁴ Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 454.

⁵ « Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes, imprimées depuis l'an 1500 jusqu'en 1600, et une dissertation sur la tragédie moderne par M. Riccoboni », décembre 1728, p. 2241.

plutôt sévère. Elle ne reflète absolument pas l'opinion de ses confrères, qui préfèrent alors passer sous silence l'ouvrage de Rousseau. L'échange épistolaire plutôt houleux entre Racine et son ancien maître de Port-Royal, Nicole, ne privilégie qu'un parti, celui défendu par le dramaturge¹.

Plus ostensiblement, le *Journal de Trévoux* expose avec davantage de bienveillance et d'étendue les arguments des partisans de spectacles, et les autorités qu'ils opposent à leurs détracteurs. La querelle sur la moralité des spectacles est avant tout une querelle d'autorités : un Père de l'Église en appelle un autre, et l'on oppose un Ancien condamnant expressément les spectacles à un autre qui justifie leur présence. Ainsi, comme le remarque judicieusement Laurent Thirouin, « le système de références des partisans et des adversaires du théâtre est clairement structuré à l'époque classique par un double couple d'autorités antagonistes » : l'autorité du couple Platon/Aristote répond à celle de Saint Augustin/Saint Thomas². Ce système est clairement repris au XVIIIe siècle et dans le *Journal de Trévoux*.

Le premier argument opposé aux rigoristes est la notion aristotélicienne d'*eutrapélie*³. Horace en fait la principale raison pour laquelle furent inventés les spectacles⁴. Développée surtout dans la *Somme de théologie*, elle conduit Saint Thomas à établir que « le jeu est une nécessité de la vie humaine »⁵. Le plaisir, le divertissement, contenus dans des bornes respectables, revêtent alors une fonction salvatrice et « hygiénique », dans la vie laborieuse du chrétien : *Quies animae est delectatio* (le repos de l'âme, c'est le plaisir)⁶. Le vocabulaire médical est ici repris en faveur des spectacles. Fer de lance de tous les partisans du théâtre au XVIIe siècle, cet

¹ « Recueil de pièces choisies tant en prose qu'en vers » (contenant la *Lettre à l'auteur des Hérésies imaginaires* et des deux visionnaires, de Racine), octobre 1714, pp. 1709-1716 et « Lettre de Mr Racine à Mr Nicole, auteur des hérésies imaginaires et des deux visionnaires », octobre 1714, pp. 1716-1730.

² Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., pp. 49-50.

³ *Eutrapélie* : disposition à plaisanter agréablement, plaisanterie aimable et spirituelle, enjouement. L'*eutrapelos* est une personne souple d'esprit, et donc d'humeur enjouée, qui plaisante agréablement. Cette notion est développée dans la *Rhétorique* et dans l'*Ethique à Nicomaque* d'Aristote.

⁴ « ...on inventa les jeux scéniques, délassements après les longs travaux. Qu'on n'aille donc pas rougir de la Muse adroite à manier la lyre ni Apollon musicien », Horace, *Art poétique*, 405-407, dans *Epîtres*, texte établi par François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1955.

⁵ Simone de Reyff, *L'Église et le théâtre*, op. cit., p. 33.

⁶ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 158.

argument n'est présent, en revanche, qu'en filigrane dans le *Journal de Trévoux*. Si certains rigoristes du XVIIIe siècle, comme le P. Le Brun, remettent toujours en cause l'utilité des divertissements, et donc du plaisir, les partisans, jésuites en tête, ont quitté ce débat philosophique. On est plus intéressé par des questions d'ordre moral qui concernent davantage la pratique théâtrale que sa théorie. Les journalistes de Trévoux balayent ainsi les interrogations des opposants à propos des plaisirs - interrogations à trop forte résonance janséniste- d'un ton ironique et moqueur. Les réflexions du P. Le Brun sur le bien fondé du plaisir et du rire dans une vie de chrétien, où tout doit être rapporté à Dieu, sont donc assimilées, par les jésuites de Trévoux, à une forme d'hérésie. La vertu de l'*eutrapélie* ne s'applique pas seulement au chrétien mais aussi à l'homme corrompu, affirment les rédacteurs : « il serait encore plus dangereux [...] de supprimer [le théâtre] ; il faut que les fainéants et les libertins aient quelques amusements qui les dissipent, ou qui les occupent ; et ce n'est que sur ce pied là que l'autorité publique les protège »¹.

Devant des arguments qui se veulent universels et permanents pour les détracteurs des spectacles, les partisans insistent sur l'historicité des condamnations des Pères. Peut-on condamner d'une même voix les jeux du cirque ou les comédies obscènes du temps des premiers fondateurs de l'Eglise et les spectacles contemporains ? Les jésuites de Trévoux ont ainsi recours à ce raisonnement pour détruire l'argumentation des opposants au théâtre et du P. Le Brun :

« La défaite la plus ordinaire des partisans de la comédie, c'est que l'Eglise n'a condamné les spectacles, qu'à cause des superstitions et des infamies que les païens y mêlaient autrefois : c'est dans ce retranchement que le P. Le Brun prétend les forcer en rapportant le sentiment des conciles et des Pères postérieurs aux siècles idolâtres. *En un mot il veut prouver, que presque toutes les mêmes raisons qui ont autrefois fait condamner la comédie, doivent encore la faire condamner telle qu'elle est aujourd'hui* »².

En outre, peut-on comparer une comédie bouffonne et une comédie « sérieuse » ? une tragédie dont l'amour est le principal sujet avec une tragédie édifiante ? mais encore, un vulgaire histrion avec un acteur honnête ? Cette dialectique, typique du XVIIe siècle, est utilisée dans la critique du *Discours* :

¹ « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, p. 2231.

² « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, pp. 409-410 ; nous soulignons.

« l’adversaire du P. Le Brun pourrait lui répliquer, que par les paroles même de ce canon [le Canon de Chalons] il ne s’agit que de jeux obscènes ou de bouffonneries indécentes. Quand on conteste sur un point, il faut citer des autorités précises »¹. Le *Journal de Trévoux* exploite abondamment l’argumentation qui veut que la chose ne soit pas condamnable en elle-même, mais plutôt ses abus :

« L’auteur soutient quelques fois mal une très bonne cause ; puisqu’il applique toujours au Théâtre en général, ce qui dans ses propres citations, ne convient qu’aux spectacles, où tout ne se passe pas dans l’ordre [...]. *C’était donc plutôt l’abus que la chose même qui excitait tant de troubles* ».

Mais aussi :

« Ici, le P. Le Brun commence à saisir l’état de la question, en se voyant forcé d’avouer, que dans certains cas, et dans certaines suppositions on ne peut condamner ce qu’on condamne pourtant dans la pratique commune : c’est-à-dire en bon français, que *ce ne sont pas les jeux de théâtre en général, mais les abus qui s’y trouvent que les scholastiques condamnent* »².

Les rédacteurs en arrivent à la même conclusion dans le compte-rendu consacré à l’ouvrage de Jeremy Collier : c’est « contre l’abus, et non point contre l’usage des pièces de théâtre qu’Aristote s’est soulevé »³.

Le constat est le même pour l’opéra qui, lui aussi, est gâté par « une méchante morale » ; « ceci est bien le plus grand abus que l’on puisse faire de la musique », affirme-t-on⁴.

Depuis l’édit royal du 16 avril 1641, écrit sous l’impulsion de Richelieu, les partisans des spectacles s’appuient aussi sur l’argument faisant la distinction entre l’histrion et l’acteur⁵. Les jésuites de Trévoux ne dérogent pas à la règle et le compte-rendu du *Discours* du P. Le Brun témoigne de leur bienveillance envers la profession :

« Les différentes lois des empereurs chrétiens qu’il rapporte ensuite prouvent bien que la profession d’acteur de théâtre était regardée comme basse et peu honorable au caractère de

¹ *Ibid.*, p. 408.

² *Ibid.*, pp. 415-416 et p. 421 ; nous soulignons.

³ « La défense de la critique du théâtre anglais par Jeremy Collier », juin 1732, p. 935.

⁴ « Sentiment d’un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 1423.

⁵ « Nous [...] faisons très expresses inhibitions et défenses [...] à tous comédiens de représenter aucunes actions malhonnêtes, ni d’user d’aucunes paroles lascives ou à double entente, qui puissent blesser l’honnêteté publique ; et ce sur peine d’être déclarés infâmes et autres peines qu’il y écherra. [...] Et en ce cas lesdits comédiens règlent tellement les actions du théâtre qu’elles soient du tout exemptes d’impuretés, nous voulons que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudier à leur réputation dans le commerce public », cité par Laurent Thirouin, *L’aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., pp. 74-75 ; nous soulignons.

chrétien ; parce que ces acteurs étaient ordinairement de mauvaise vie : mais elles ne prouvent rien de plus »¹.

La querelle de la moralité des spectacles, comme la querelle des images, soulève ainsi des questions qui franchissent amplement la scène théâtrale et lyrique pour toucher à la conception philosophique et religieuse de l'être humain. Nous pouvons alors dire, à la suite de Laurent Thirouin, que l'intérêt de ce débat repose avant tout sur un aspect proprement théorique². Une première série d'interrogations portent sur la valeur de la représentation mimétique : quels effets provoque-t-elle sur l'homme ? Quelle place accorde-t-on à la *mimésis* ? Peut-elle conduire à la vérité ?

Une autre série de questions conduit vers une réflexion sur le sens de la vie chrétienne et de la religion : quels sont les devoirs d'un chrétien ? Sont-ils compatibles avec le plaisir, les divertissements ? Quelle conception a-t-on alors de la religion ?

Enfin, toutes ces interrogations conduisent les opposants comme les partisans des spectacles vers une dimension plus « anthropologique » du débat : quelle place les passions occupent-elles ? La raison peut-elle résister à l'empire des sens ? Quelle conception a-t-on de l'homme ? A-t-on foi en sa nature ?

Le théâtre, comme le souligne Laurent Thirouin, est « condamné au nom d'une certaine conception de l'homme, de ses désirs »³. S'affrontent alors deux positions, deux « façons d'être au monde », deux « théologies » ; l'une, fortement imprégnée par la pensée platonicienne, rejetant les séductions du monde au nom de la suprême vérité, accessible par une vie de pénitence, une vie au-delà des apparences. La seconde, a foi en l'homme, en ses capacités à déchiffrer les codes illusoires de la réalité, et à accéder à la vérité par le biais didactique des arts :

« L'un refuse tout théâtre parce qu'il refuse en fait tout spectacle, y compris les plus naturels : il rejette comme fausses les réalités auxquelles l'homme a accès par la vue. L'autre croit, sans prosélytisme, au plaisir de la réalité ; il fait confiance au spectacle pour élever l'âme »⁴.

¹ « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, p. 415.

² Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 253.

³ *Ibid.*, p.122.

⁴ *Ibid.*, p. 244.

Il s'agit d'une « théologie de la volonté libre », portée par Corneille et les jésuites, face à une « théologie prédestinationniste », typique de Port-Royal et de l'Eglise Réformée¹.

2-3. Idéologie et pédagogie jésuites : le principe d'« école de vertu »

Face à l'idéal ascétique d'« aveuglement salutaire », prêché par les plus rigoristes des adversaires des spectacles, les jésuites prônent la clairvoyance, une théorie de la pleine conscience². Cet idéal, qui affleure dans les *Journal de Trévoux*, est d'abord motivé par une vision positive de l'homme, influant sur l'attitude de la Compagnie de Jésus face aux spectacles. « Les jésuites croient au libre arbitre, à la capacité humaine de choix (la *facultas eligendi*) », et par conséquent à « la perfectionnabilité, à l'éducabilité » de l'être humain ; Edith Flamarion ajoute que l'homme pourra faire ce choix uniquement dans le monde présent³. L'Homme, tel qu'il est perçu par les jésuites, est un homme actif, libre, raisonnable, issu de la pensée humaniste, et non l'« homme à la liberté blessée », que les jansénistes et les rigoristes croient menacé par les spectacles⁴.

L'œuvre d'art mimétique est, elle aussi, considérée comme un principe actif et bienveillant qui, quand elle est conçue avec mesure et talent, conduit l'homme vers la vérité, et par conséquent, vers Dieu. La poésie dramatique, tout comme la peinture, a une mission didactique pour l'organe principal de la reconquête tridentine. Les jésuites se réfèrent notamment à leur fondateur qui, s'il n'a pas explicitement prôné l'utilité du théâtre, les a conduit vers cette voie. En effet, dans ses *Exercices spirituels*

¹ *Ibid.*, p. 212 et Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, *op. cit.*, p. 11.

² Nicole, *Traité de la Comédie* : « C'est cet aveuglement salutaire, dit Saint Paulin, que le prophète demandait à Dieu lorsqu'il dit : *Empêchez mes yeux de voir la vanité* [...] *Si vous étiez aveugles* [répondit Dieu], *vous n'auriez point de péché* », cité par Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, *op. cit.*, p.242 ; nous soulignons.

³ Edith Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité : sur le Brutus de Charles Porée, 1708*, Ecole Française de Rome, 2002, pp. 170-171.

⁴ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, *op. cit.*, p. 142.

(1548), Ignace de Loyola parle de spectacles intériorisés, de scènes représentées intérieurement afin d'aider le fidèle dans sa rencontre avec Dieu¹.

Partant de ce postulat, le chrétien ne pèche pas en allant au théâtre, et la religion n'est menacée que lorsque l'on introduit des obscénités, des bouffonneries ou trop d'amour dans les divertissements. Le plaisir lié à l'œuvre d'art n'est pas incompatible avec une vie chrétienne ; le rire et le divertissement ne sont pas bannis d'une existence vouée à Dieu. L'argument utilisé par les rigoristes, qui veut que le Christ n'ait jamais ri, est évidemment nié par les rédacteurs de Trévoux :

« Car en vérité peut-on croire que Salvien, qui parle comme les autres docteurs, ait voulu faire aux chrétiens un péché mortel de rire, parce qu'il dit « Vous cherchez à rire, et vous êtes disciples de J. C. dont personne n'a jamais écrit qu'on l'ait vu rire, au lieu que nous savons qu'il a pleuré »².

Les jésuites de Trévoux conviennent toutefois du fait qu'« il ne faut prendre aucun plaisir contraire au christianisme, qu'il faut que celui que l'on prend, puisse être, du moins *indirectement*, rapporté à Dieu ». L'adverbe « indirectement » introduit ici une nuance, cette même nuance grâce à laquelle tout un système d'éducation s'est construit, et qui relève d'un certain idéal de modération. Et les rédacteurs d'ajouter : « mais est-il nécessaire qu'actuellement il [le plaisir] parte d'un principe surnaturel, il ait une fin surnaturelle, et que J. C. pût le prendre avec bienséance ? »³. Ils se réfèrent à nouveau à l'autorité de Saint Thomas, lequel « ne croyait donc pas que tout ce qui n'est pas fait directement par un principe et pour un motif surnaturel, fût un crime »⁴.

En outre, la religion ne peut être déshonorée lorsqu'elle paraît sur la scène, car elle est « trop auguste et trop noble aux yeux même des ignorants et des faibles, pour souffrir dans leur esprit la moindre atteinte »⁵. Les journalistes de Trévoux reprennent ici une idée, développée par les partisans des spectacles au XVIIe siècle,

¹ Edith Flamarion *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité : sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, op. cit., p. 173.

² « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, p. 420.

³ *Ibid.*, pp. 422-423.

⁴ *Ibid.*, p. 421.

⁵ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnées de notes historiques et critiques, Tome 1 », février 1735., pp. 229-230.

qui assure que la religion « fait, quand il lui plait, un temple d'un palais, un sanctuaire d'un théâtre »¹.

Cependant, les jésuites de Trévoux prennent soin de prévenir les critiques et conviennent de leur bienveillance : « [notre] érudition [...] est la plus indulgente du monde, elle l'est même trop quelque fois, si nous en croyons cent bouches qui s'ouvrent pour parler de nos Mémoires »². Ils montrent ainsi qu'ils restent davantage attachés à la tradition de modération envers les spectacles, théorisée par le jésuite italien Ottonelli dans son traité intitulé *Della cristiana moderazione del teatro* (1646), qu'à la sévérité borroméenne adoptée par l'Église gallicane au XVII^e siècle³.

« Grandeur et utilité »⁴ des spectacles

Mais c'est avec ardeur et ténacité que le *Journal de Trévoux* proclame l'utilité du théâtre au nom du principe, répété sans relâche par les rédacteurs, d'« école de vertu ». Les jésuites, dont la position au lendemain du Concile de Trente fut capitale, ont très tôt reconnu la force des spectacles et se sont efforcés de l'utiliser à des fins moralisatrices. Le « théâtre est une école », déclare dans son *De Theatro* (1733) le P. Porée (1676- 1741), professeur de Voltaire à Louis-le-Grand, qui entretint une amitié sincère et une abondante correspondance avec le philosophe⁵. Le *Ratio discendi et docendi* (1692) du P. Joseph de Jouvancy nous donne un état fidèle de l'opinion et des exigences de la Compagnie en matière de spectacles, en ce début du XVIII^e siècle ; le *Journal de Trévoux* suit en partie ce « testament pédagogique »⁶. Les jésuites considèrent l'instruction de l'esprit et la correction des mœurs comme étant le but essentiel des spectacles, comme « Aristote et Horace [qui leur] donnent cette fin si

¹ Anonyme, *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, cité par Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, *op. cit.*, p. 104.

² « Lettre de M. Riccoboni fils à Monsieur... au sujet de l'art du théâtre », octobre 1750, pp. 2151-2152.

³ Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, *op. cit.*, p. 456.

⁴ « Pièces dramatiques représentées au Collège Louis-le-Grand par le Père Gabriel Le Jay », février 1703, p. 317.

⁵ *De Theatro* de Charles Porée, cité par Edith Flamarion dans *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité : sur le Brutus de Charles Porée (1708)*, *op. cit.*, p. 121.

⁶ François de Dainville, « Le *Ratio discendi et docendi* de Jouvancy », dans *L'Éducation des jésuites (XVI^e - XVIII^e siècle)*, Paris, Editions de Minuit, 1978, p. 265.

louable »¹. La *Poétique* et l'*Art poétique*, connus et reconnus par les jésuites et étudiés dans les collèges, servent d'autorité et de trame à l'argumentation déployée dans le *Journal de Trévoux*. Les défenseurs du théâtre avaient déjà recours à cet argument au XVIIe siècle. Toutefois, comme le souligne Laurent Thirouin, ils étaient davantage enclins à l'abandonner, pour se ranger derrière le principe moins risqué d'*eutrapélie* ; reconnaître l'utilité des spectacles en tant que réformateur des mœurs consistait en quelque sorte à avouer le pouvoir du théâtre et de l'opéra, dénoncés avec force par les rigoristes². Les jésuites partent bien du même constat que celui fait par les adversaires des spectacles : « comme ce qu'on voit de ses yeux touche bien autrement que ce qu'on apprend par un simple récit, l'effet de la tragédie est plus vif et plus prompt », énonce le *Journal*³. Mais, l'originalité de l'argumentation jésuite reposera dans la reconnaissance de la puissance des spectacles, « canalisée » et employée dans une perspective édifiante⁴.

Les rédacteurs développent, dans leur *Journal*, le principe énoncé par Aristote, qui veut qu'«on se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant »⁵. Les spectacles servent « par [leur] nature à corriger les défauts des hommes »⁶ ; ils font naître dans le sein des spectateurs l'amour de la vertu et « rend[ent] le vice odieux »⁷. Les jésuites de Trévoux, conciliants, estiment que la comédie et la tragédie doivent s'efforcer d'« inspirer des sentiments nobles [et d'] enseigner *au moins* les vertus civiles ; s'ils n'osent enseigner les vertus chrétiennes »⁸. Pour les âmes déjà pénétrées de ces vertus, les spectacles soutiennent et entretiennent ces principes moraux, et épargnent au spectateur le regret d'avoir fait le choix de la probité face au vice. Les rédacteurs du *Journal* se laissent aller à l'admiration, dans le compte-rendu de la traduction espagnole du *Préjugé à la mode*, comédie de Nivelles de la Chaussée, et

¹ « La critique du théâtre anglais comparé au théâtre d'Athènes, de Rome et de France, et de l'opinion des auteurs tant profanes que sacrés, touchant les spectacles, de l'anglais de Mr Collier », juillet 1716, p. 1348.

² Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., pp. 161-162.

³ « Le théâtre ouvert au public, ou traité de la tragédie et de la comédie, traduit de l'anglais », juillet 1750, p. 1689.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ Aristote, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, 1448 b 15-16.

⁶ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2312.

⁷ « La critique du théâtre anglais comparé au théâtre d'Athènes, de Rome et de France, et de l'opinion des auteurs tant profanes que sacrés, touchant les spectacles, de l'anglais de Mr Collier », juillet 1716, p. 1348.

⁸ « La musique, poème divisé en quatre chants, par Mr D*** », avril 1716, p. 611 ; nous soulignons.

s'exclament qu'« il est beau de présenter la vertu à des âmes vertueuses afin de la leur faire aimer davantage »¹. La comédie, comme la tragédie, concourt à l'instruction du spectateur, et mérite elle aussi le qualificatif d'« école de vertu ». On sait d'ailleurs que la Compagnie, au XVIII^e siècle, ménage une place plus large au genre comique dans son enseignement, et que plusieurs de ses membres s'illustrent alors par leurs comédies, notamment le P. Bougeant². Les journalistes de Trévoux s'étonnent donc des doutes de Dryden (1631-1700) : « mais où a-t-on pris que l'instruction n'est pas la fin principale de la comédie comme de la tragédie ? Ce sont deux sœurs qui n'ont que le même terme, mais qui l'atteignent par des routes différentes »³. Ils soutiennent la même idée, à l'occasion de l'édition d'une brochure qui refuse à la comédie le rôle de réformateur des mœurs : « pourquoi exclure la comédie qui paraît d'une utilité bien entendue puisqu'elle a pour projet les mœurs populaires ? »⁴.

Le principe d'« école de vertu » repose avant tout sur le concept aristotélicien reconnu de la *catharsis* ; la tragédie en « suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions »⁵. Les effets, expliquent alors les rédacteurs, en sont « la destruction des vices, la réforme des passions par la considération des maux où elle précipite les mortels, qui en suivent les aveugles transports »⁶. Le *Journal de Trévoux* ressent alors le besoin d'expliquer, et du même coup de réaffirmer, cette notion dans un long article intitulé *Eclaircissements sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme but de la tragédie*. En bons interprètes d'Aristote, ils commentent le terme équivoque de *purgation*. Ils insistent alors sur la force de ce mot qui « ne dit point chasser, bannir ces passions, mais les épurer et les rectifier »⁷, et s'accordent avec l'interprétation de M. Dacier, qui « n'a

¹ « La raison contre la mode, comédie traduite du français, à Madrid, 1751 », janvier 1752, p.92.

² Voir p. 15 ; voir aussi François de Dainville, « Le théâtre jésuite en France », dans *l'Education des jésuites (XVII^e -XVIII^e siècle)*, op. cit., p. 479.

³ « La critique du théâtre anglais comparé au théâtre d'Athènes, de Rome et de France, et de l'opinion des auteurs tant profanes que sacrés, touchant les spectacles, de l'anglais de Mr Collier », juillet 1716, p. 1348.

⁴ « Nouvelles littéraires de Londres : De l'utilité du théâtre et des spectacles par rapport à la religion et au gouvernement », novembre 1740, p. 2234.

⁵ Aristote, *Poétique*, op. cit., 1449 b 27-28.

⁶ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 40.

⁷ « Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne, par Louis Racine », septembre 1753, p. 1995.

point mal expliqué cela : elle les excite, dit-il, en nous mettant devant les yeux les malheurs que nos semblables se sont attirés par des fautes involontaires, et elle les purge en nous rendant ces mêmes malheurs familiers »¹. Les jésuites partagent avec Aristote l'idée que la *catharsis* est le principal but de la tragédie, et voient dans ce concept le point central de la réforme des sentiments qu'effectue le spectateur sur lui-même.

En plus d'être une « école du véritable héroïsme »², la tragédie est aussi une école de la compassion et de la pitié, « cette passion [qui] nous a été donnée par la nature pour le secours de malheureux ; pour la conservation et le soutien mutuel de tous les êtres doués de sentiments »³. Faire naître un tel sentiment dans le sein du spectateur l'arme pour l'avenir et en fait un bon chrétien, un bon citoyen :

« Les spectacles tragiques, lorsque le sujet est bien choisi et bien aménagé dans toutes ses parties, nous impriment de la sensibilité pour les malheureux et nous fortifient, si nous devenons malheureux à notre tour, contre l'abattement excessif, par la vue fréquente des révolutions qu'on étale sur la scène »⁴.

Cependant, il faut se garder d'un excès de pitié envers des objets trop coupables. Heureusement, la tragédie prévient cette erreur, comme le souligne le fils de Montesquieu, M. de Secondat, élève du P. Castel, car elle « peut former notre âme à n'être touchée de compassion que pour les malheurs qui en sont dignes »⁵. Ce premier argument, prouvant l'utilité des spectacles par le développement du sentiment de pitié qu'ils suscitent, était déjà dénoncé par Saint Augustin. La pitié théâtrale est une « contrefaçon d'une vertu chrétienne » ; elle sera pour Rousseau, reprenant en partie l'argumentation du théologien et des moralistes du XVIIe siècle, le « substitut d'une vertu humaine »⁶.

Le second sentiment que les spectacles (et plus particulièrement les tragédies) doivent susciter est la crainte, souvent confondue depuis le XVIIe siècle avec la

¹ « Mémoires de la Société Royale des Sciences et Belles Lettres de Nancy, Tome I », octobre 1755, p. 2041.

² « Bibliothèque critique de Jean-Henri Boecler, où l'on parle des écrivains de tous les arts et de toutes les sciences ; ouvrage revu, corrigé et augmenté sur les autres écrits de l'auteur, par les soins de Jean Gottlieb Krausse, qui a fait la préface et les remarques », avril 1717, p. 529.

³ « Mémoires de la Société Royale des Sciences et Belles Lettres de Nancy, Tome I », octobre 1755, p. 2042.

⁴ « Le théâtre ouvert au public, ou traité de la tragédie et de la comédie, traduit de l'anglais », juillet 1750, p. 1684.

⁵ « Mémoires de la Société Royale des Sciences et Belles Lettres de Nancy, Tome I », octobre 1755, p. 2042.

⁶ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 198.

terreur. Ainsi, « par une vive représentation de ces sortes de disgrâces, le théâtre deviendra [...] une école de vertu, et la terreur qu'inspire l'action tragique calmera, purgera les passions tumultueuses »¹. Si « la pitié a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur », la crainte a pour objet « l'homme semblable à nous »². Pour les jésuites de Trévoux, le génie d'un auteur tragique consiste donc à vaincre l'amour-propre du spectateur, tromper l'homme à son avantage, pour le persuader qu'il est, ou sera tôt ou tard, coupable des mêmes fautes que les personnages représentés sur scène : « et l'effet naturel et immédiat de cette terreur, est de porter le spectateur à réprimer dans lui les transports de ces passions funestes »³. La tragédie, pour le Père Souciet, « doit lui faire appréhender pour lui-même, les châtimens dont il voit ce vice puni dans un autre », en l'occurrence, le héros de la tragédie⁴. A nouveau, cette passion est condamnée par les moralistes puisqu'elle alimente le penchant de l'homme pour l'horreur et le vice ; son effet n'est donc pas de le préserver de ces dangers mais bien de les réveiller⁵. Ce goût pour l'horreur était déjà souligné dans la *Poétique* sans pour autant être condamné : « des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres »⁶. Le *Journal de Trévoux* suit le sentiment du philosophe grec.

Dénigrement et apologie de l'opéra

L'utilité de la tragédie et de la comédie est reconnue, mais qu'en est-il de l'opéra ? Sa place semble moins définie, à la fois dans le *Journal de Trévoux* et dans la société des Lumières. La considération que témoignent les intellectuels pour la musique n'est malheureusement pas à la mesure de la passion que lui porte la société

¹ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 35.

² Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1453 a 4-5.

³ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 32.

⁴ « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, p. 1244.

⁵ Voir p. 26

⁶ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1448 b 10-12.

du XVIIIe siècle¹. La musique est réduite à un simple divertissement qui se contente de faire appel aux sens². « Nos opéras sont un spectacles agréable, charmant, enchanteur ; il convient même de dire, qu'ils le sont trop », affirme alors le P. Bougeant, dans sa *Dissertation sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies grecques et des romains*, insérée dans le *Journal*³. Le journaliste fait d'ailleurs remarquer aux lecteurs du périodique que « la musique est un plaisir des sens, au lieu que la tragédie est un plaisir de l'esprit. Or, partout où ces deux plaisirs se trouvent liés, l'expérience démontre que le plaisir sensible attire, pour ainsi dire, à lui l'âme tout entière »⁴. Pour lui, comme pour Saint-Évremond, « la musique à l'opéra occupe presque toute l'attention » et gêne les vers de la tragédie, qui elle « est assez bonne » le plus souvent⁵. Il limite le genre à un rôle d'agrément : « la musique n'a d'autre objet que de plaire »⁶. Le P. Bougeant reformule et réutilise les reproches déjà formulés à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle, notamment chez Saint-Évremond, mais aussi chez Voltaire qui, dans sa *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* (1748), accuse la musique de dissimuler parfois la pauvreté du poème⁷. Ce sentiment fut également développé dans la préface de la nouvelle édition d'*Œdipe*, que les journalistes de Trévoux ont lu attentivement et semblent approuver :

« L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaire les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau »⁸.

Ainsi et dans certains cas, le compositeur n'est regardé, lui aussi, que comme un amuseur public. Titon du Tillet, auteur d'un *Parnasse français*, autorise « les gens de

¹ Georges Snyders, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, J.Vrin, 1968, pp. 49-50.

² Voir p. 33.

³ « Dissertation du Père Bougeant jésuite, sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies grecques et des romains », février 1735, p. 251.

⁴ « Dissertation du Père Bougeant jésuite, sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies grecques et des romains », février 1735, p. 253.

⁵ *Ibid.*, pp. 252-253.

⁶ *Ibid.*, pp. 275-276.

⁷ Les tragédies-lyriques « ont accoutumé les jeunes gens à se connaître en sons plus qu'en esprit, à préférer leurs oreilles à leur âme, les roulades à des pensées sublimes, à faire valoir quelques fois les ouvrages les plus insipides et les plus mal écrits, quand ils sont soutenus par quelques airs qui nous plaisent », Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, dans *Théâtre de Voltaire*, Paris, Garnier Frères [s.d.], p. 451.

⁸ Voltaire, *Préface d'Œdipe*, dans *Théâtre de Voltaire*, *op. cit.*, p. 13 ; voir aussi, dans le *Journal de Trévoux*, « L'Œdipe de M. de Voltaire, nouvelle édition, avec une préface, dans laquelle on combat les sentiments de Monsieur de La Motte, sur la poésie », septembre 1730, p. 1540.

cette espèce », c'est-à-dire ici les compositeurs « de jolies chansons ajustées au théâtre », d'accéder à cette colline « pour y entretenir la gaieté »¹. En outre, l'opéra était fréquemment regardé comme une menace pour la tragédie, dont il prenait la place :

« M. l'Abbé Venuti dans une lettre à M. le Franc, écrite à l'occasion de la traduction italienne, ne dissimule pas que depuis que l'on représente des opéras sur les théâtre d'Italie, la tragédie s'est éclipsée ; qu'elle a été comme anéantie par ces spectacles, et qu'on a fait d'inutiles efforts pour la rétablir. Le Peuple naturellement passionné pour la musique et enchanté par la symphonie, par les changements de décoration, par les machines, est devenu insensible aux beautés simples et naturelles des comédies et tragédies régulières »².

A partir des années 1740 et 1750, sous le « règne » de Rameau plus particulièrement, les philosophes reconnaissent progressivement l'autonomie de l'opéra par rapport au théâtre, et tentent de redonner tout son crédit à la musique³. La célèbre Querelle des Bouffons semble marquer un tournant dans le *Journal de Trévoux* ; à partir de ce moment-là, les rédacteurs se laissent davantage enthousiasmer par les charmes de l'harmonie, et tentent de redonner quelque prestige au genre lyrique. L'année 1754 fait bien état de l'effervescence parisienne qui survient après la parution, en novembre 1753, de la *Lettre sur la musique française* de Jean-Jacques Rousseau. Sur la soixantaine de brochures paraissant à la suite de cette lettre, nous en dénombrons *seulement* une quinzaine mentionnée pour cette année. Cela semble dérisoire à l'échelle des nombreuses réactions soulevées par la lettre du citoyen de Genève. Mais, à l'échelle du *Journal*, ceci est assez frappant pour être souligné et faire de l'année 1754 l'année durant laquelle les rédacteurs ont le plus parlé de musique et d'opéra. Désormais, les jésuites de Trévoux quittent cette réserve qui caractérisait alors leurs articles, et insistent, à la suite de l'auteur du périodique fugace intitulé *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*, sur « le pouvoir qu'a la musique de peindre »⁴.

« Les grâces de la musique ajoutent à celles de la poésie : l'harmonie donne à ses images des couleurs plus vives et plus sensibles ; elle rend ses sentiments plus forts et plus touchants :

¹ « Supplément du Parnasse français jusqu'en 1743 et de quelques autres pièces qui ont rapport à ce monument », mai 1744, p. 934.

² « Didon, tragédie considérablement retouchée, avec la traduction de la même pièce en vers italiens, et plusieurs poésies françaises sur différents sujets », juillet 1747, p. 1385.

³ Georges Snyders, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, J.Vrin, 1968, p. 69.

⁴ « Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 1427.

l'esprit, le cœur, l'imagination se livrent au prestige, l'illusion est parfaite, l'enchantement est consommé »¹.

Ce qui était reproché à l'opéra semble alors faire sa force². En effet, l'opéra est davantage perçu comme ayant de véritables finalités artistiques, un « spectacle régulier, et non un monstre, comme quelques-uns l'on écrit »³.

Les jésuites de Trévoux reprennent ainsi plus volontiers l'argumentation de Platon et d'Aristote en faveur de la musique, développée respectivement dans le livre III de la *République* et le livre VIII de la *Politique*. Pour les deux philosophes, comme pour les jésuites de Trévoux, la musique « enfante en nous la sagesse », « conduit en quelque façon à la vertu » car « elle a en vue l'éducation et la purgation »⁴. Elle est une école qui a le pouvoir d'imprimer fortement les principes vertueux⁵. A l'occasion de la publication de la *Serva Padrona* de Pergolèse, les rédacteurs affirment qu'elle « doit être regardée comme touchant au vrai but de l'art [...]. Il ne serait plus question que de la fixer à des objets dignes d'elle, c'est-à-dire, de ne l'employer que pour le service de la Religion et des bonnes mœurs »⁶. Mais aussi que « sa vraie destination est de célébrer l'Eternel, les grands hommes et les vertus »⁷. La musique tiendrait même au « bon gouvernement et au bonheur des peuples »⁸. Aux yeux des rédacteurs, l'opéra n'est donc pas entièrement perdu, comme pouvait le penser Riccoboni qui disait ironiquement que « la maladie est si grande, qu'il craindrait que le malade ne périt dans l'opération » (l'opération étant son projet de

¹ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2520.

² Voir p. 33.

³ « Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 1426.

⁴ Platon, *la République*, *op. cit.*, Livre III, 401 d ; Aristote, *la Politique*, traduction de J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1962, Livre VIII, 1339 a 20-25 et 1341 b 35-40.

⁵ Les observations des journalistes de Trévoux à propos des vertus didactiques de la musique renvoient implicitement à deux passages. Le premier se trouve chez Platon (*La République*, Livre III, 401 d) : « n'est-ce pas [...] le motif pour lequel la culture musicale est d'une excellence souveraine, que rien ne plonge plus profondément au cœur de l'âme que le rythme et l'harmonie ; que rien ne la touche avec plus de force en y portant l'harmonieuse élégance qui en fait la noblesse, dans le cas où cette culture a été correctement conduite ; tandis que c'est le contraire quand il n'en est pas ainsi ? ». Le second, chez Aristote (*La Politique*, Livre VIII, 1341 b 35-40), qui reprend sensiblement les idées de son prédécesseur : « ces considérations montrent clairement que la musique a le pouvoir d'exercer une certaine influence sur le caractère moral de l'âme, et, si elle est capable de le faire, il est évident qu'on doit diriger les jeunes gens vers cet art et leur donner une éducation musicale ».

⁶ « Nouvelles littéraires de Paris : publication de la traduction de l'intermède italien intitulé *La Serva Padrona* », novembre 1754, pp. 2876-2877.

⁷ « Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 1423.

⁸ « Nouvelles littéraires de Paris : Publication d'une lettre sur le mécanisme de l'opéra italien », juillet 1756, p. 1718.

réforme) ¹. Ils assurent qu'« il serait possible de rectifier [sa morale] et alors notre musique serait, comme celle des Anciens, l'interprète des vertus, la dépositaire des lois, le langage de la sagesse »². Les charmes de la musique confèrent à l'opéra le droit de revendiquer sa place auprès de la tragédie et de la comédie comme « école de vertu », puisque « la musique éclaire l'esprit, elle l'anoblit, elle l'élève, elle calme les passions les plus violentes, elle modère les transports les plus bouillants »³. On fait à nouveau référence aux Anciens, pour qui « la musique était destinée à conserver les lois et la morale ; à les inculquer dans les esprits, à préparer par le charme de l'harmonie la volonté des hommes »⁴. L'autorité de Platon est utilisée comme un soutien solide par les rédacteurs : « Platon voulait que la musique fut le nœud de la paix et de l'amitié entre les citoyens. Prouverons-nous par notre conduite que ce désir de Platon n'est qu'une idée chimérique et un projet imaginaire ? »⁵. La pensée du philosophe est résumée et l'on renvoie à un passage précis de sa *République* : « la musique, disait Platon, c'est-à-dire la mesure et l'harmonie, impriment à l'âme la forme du beau : celui qui en saisit bien les principes, devient honnête et vertueux »⁶. La musique est certes « une source de vraie philosophie, tant pour l'esprit que pour le cœur »⁷, mais elle est aussi le ciment entre les citoyens et le soutien dont ils ont besoin dans leurs malheurs :

« Nous avons toujours ouï dire et peut-être remarqué que la main de l'ouvrier qui ne chante point est paresseuse et que tout ouvrage fait sous la direction de l'harmonie est communément quelque chose de beau, de bon, sans compter que l'artiste même soutient mieux les peines de

¹ « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, p. 2241.

² « Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui représentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts », septembre 1754, pp. 2203-2204.

³ « Discours sur l'harmonie », juin 1737, p. 1002.

⁴ « Apologie de la musique française, contre M. Rousseau », février 1754, p. 524.

⁵ *Ibid.*, p. 540.

⁶ « Eléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés par M. d'Alembert, de l'Académie Française, des Académies royales des Sciences de France, de Prusse et d'Angleterre, de l'Académie Royale des Belles Lettres de Suède et de l'Institut de Bologne », février 1762, p. 415. On renvoie ici au passage suivant de la *République* : « Pour ce motif aussi, inversement, que les ouvrages exécutés d'une manière négligée et défectueuse, les êtres dont la nature est défectueuse, devront donner lieu chez celui qui, dans ce domaine, aura reçu la culture qu'il fallait, au sentiment le plus vif de leurs défauts ? à un légitime mécontentement, qui devra le porter à louer les belles choses, à y trouver son contentement, à les accueillir au-dedans de son âme, à en tirer sa nourriture, à en devenir enfin un homme accompli ? à blâmer, au contraire, légitimement, les choses qui sont laides, à les haïr, alors qu'il est encore un enfant, avant d'être capable d'avoir acquis la raison ? puis, une fois la raison venue, à saluer tendrement en elle quelqu'un qu'un lien de parenté aura fait reconnaître par celui qui a reçu la culture dont il s'agit ? » Platon, *La République*, *op. cit.*, Livre III, 401 e -402 a.

⁷ *Ibid.*, p. 414.

son état : quel avantage pour la Patrie ! Il n'est plus question que de faire chanter, comme chez les anciens, les préceptes de la vertu et les exemples des sages »¹.

Enfin, le *Journal de Trévoux* retranscrit les paroles de Rameau : « il faut à l'homme un guide [...] ; ce guide, ce maître, c'est la musique [...] qui nous mène au vrai par des sentiers fleuris et nous séduit au profit de la raison [...]. La musique éclaire l'esprit, elle l'anoblit, elle l'élève, elle calme les passions les plus violentes, elle modère les transports les plus violents »².

La scène comme école : le théâtre de collège

Plusieurs fois durant l'année, les collèges jésuites organisaient des représentations de tragédies et de comédies, à l'origine en latin. Elles avaient lieu dans la cour des classes ou dans une salle couverte, destinée le reste de l'année aux exercices oratoires et à la soutenance des thèses, et appelée la salle des actions. Les personnages étaient joués par les élèves du collège, les meilleurs des classes de rhétorique se voyant offrir les rôles les plus importants de la grande tragédie, en 5 actes, accompagnée du ballet, qui se déroulait lors de la distribution des prix ; les meilleurs des classes de seconde, les rôles de la petite tragédie en 3 actes, jouée pendant les vacances du Carnaval³. Contrairement à ce qu'affirme Laurent Thirouin, le théâtre de collège n'avait rien d'un théâtre amateur destiné à un public strictement scolaire et familial⁴. Tout au contraire, les représentations étaient somptueuses, notamment celles organisées lors de la distribution des prix à la fin de l'année scolaire, et en particulier au collège Louis-le-Grand ; le P. le Jay, dans l'extrait consacré à sa *Bibliotheca rhetorum* (1725), fait ainsi référence aux « ballets qui donnent tant d'éclat aux tragédies que représentent tous les ans les écoliers » du collège

¹ « Nouvelles littéraires de Paris : Publication d'une lettre sur le mécanisme de l'opéra italien », juillet 1756, p. 1718.

² « Discours sur l'harmonie », juin 1737, pp. 1001-1002.

³ Ernest Boyssse, *Le théâtre des jésuites*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [réimpression de l'édition de Paris, 1880], p. 28.

⁴ Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 72.

parisien¹. Les spectacles étaient de véritables fêtes mondaines, dont la durée pouvait s'étendre entre trois et six heures, amenant un public, estimé par Edith Flamarion, entre 3000 et 6000 personnes. Ce public était composé des élèves, de leurs parents, membres de la bourgeoisie, le plus souvent de la noblesse, parfois des grands de la Cour². François de Dainville insiste également sur l'importance des salles des actions, unique lieu de spectacles dans beaucoup de villes de province, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle³. Les adversaires des jésuites leur reprochent ainsi leur trop grande mondanité : « nous savons que cet usage si sagement établi n'est pas du goût de quelques personnes d'esprit et de réputation », fait-on remarquer aux lecteurs du *Journal de Trévoux*⁴.

Pour les jésuites, l'affirmation de l'utilité des spectacles consiste donc avant tout à justifier leur système éducatif, sans cesse remis en cause par leurs adversaires et les opposants des spectacles. Le théâtre de collège, comme le théâtre profane rêvé par les jésuites de Trévoux, prend son sens dans la « stratégie éducative de la Compagnie »⁵. Il permet l'application de l'idéologie jésuite, des principes de la Contre-réforme, et s'inscrit pleinement dans le système d'éducation de la Compagnie. Autrement dit, il est un moyen de parfaire une formation, de « continuer les exercices de la classe et les sermons de la chapelle »⁶. Il est donc une évidence ; les jésuites de Trévoux parlent alors de « l'obligation où [ils se sont] trouvés de donner souvent de ces sortes de spectacles »⁷. L'efficacité du médium théâtral ne fut d'ailleurs pas seulement reconnue par les jésuites. En effet, d'autres congrégations utilisèrent la scène à des fins éducatives tels les oratoriens, les bénédictins ou encore les augustins.

¹ « Bibliotheca rhetorum, Bibliothèque des rhéteurs qui contient les préceptes de l'art oratoire et de la poésie avec des exemples ; pour l'utilité des disciples et des maîtres, par le R. P. Gabriel Le Jay de la Compagnie de Jésus », septembre 1725, p. 1643.

² Edith Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité : sur le Brutus de Charles Porée, 1708, op. cit.*, p. 131.

³ François de Dainville, « Lieux de théâtre et salles des actions dans les collèges de jésuites de l'ancienne France », dans *L'éducation des jésuites (XVIe- XVIIIe siècle), op. cit.*, pp. 481-487.

⁴ « Les avantages des écoles publiques sur les particulières, démontrés dans une lettre par Ottavio Piceno », mars 1734, p. 421.

⁵ Edith Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité : sur le Brutus de Charles Porée, 1708, op. cit.*, p. 122.

⁶ Pierre Peyronnet, « Le théâtre d'éducation des jésuites », dans *Dix-huitième siècle*, n°8, 1976, p.109.

⁷ « Bibliothèque des rhéteurs, contenant des préceptes et des exemples, tant pour l'éloquence que pour la poésie, ouvrage utile aux disciples et aux maîtres, par le Père Le Jay de la Compagnie de Jésus », juin 1716, p. 1205 ; nous soulignons.

Les jésuites de Trévoux, après s'être interrogés sur le sérieux des reproches de leurs opposants, résument les avantages d'une telle pratique et dévoilent en partie le fonctionnement de leur système éducatif :

« mais ont-ils bien réfléchi sur le fruit étonnant qui résulte de ces jeux, sur l'obligation où l'on met les enfants qui les aiment, d'entrer dans le sens et dans l'esprit de leurs personnages, et de s'appliquer au latin, pour y parvenir ; sur l'art qu'on met en usage pour y former, malgré mille dégoûts, l'esprit, le cœur et les manières des enfants ; sur les mauvaises prononciations qu'on leur ôte ; sur l'air libre et naturel qu'on tâche de leur donner ; sur l'assurance qu'ils y acquièrent à paraître et à parler [...] ; sur l'émulation des jeunes condisciples ; sur l'attente des prix qui suivent ces petits spectacles ; sur le travail qui les précède afin d'y être couronné ; et ce qui est essentiel, sur les principes de conduite et de mœurs que l'on insinue dans ces pièces ? »¹.

L'enseignement dispensé par les jésuites dans leurs collèges est un enseignement actif, qui témoigne d'une totale confiance en l'être humain ; il repose sur l'échange oral, la « parole vivante »². Les jésuites, conscients du pouvoir du verbe, mais aussi de la vue, érigent la transmission orale du maître à l'élève en principe fondamental:

« La lecture solitaire est une sorte de sommeil, l'acte d'écouter est pareil à une veille. La voix vivante d'un maître nous affecte davantage, et pour ainsi dire, nous repaît et nourrit plus complètement : ce que la prononciation, le visage, l'attitude, le geste du maître ont fixé en nous, descend plus profondément dans l'âme, et s'y imprime plus durablement »³.

Ses valeurs humanistes et sa fidélité envers la foi tridentine conduisent la Compagnie de Jésus à reconnaître les pouvoirs de l'éloquence humaine et de l'art oratoire, capables de conduire l'homme sur le chemin de la vérité et de la sagesse divine⁴. Versés dans l'étude notamment de Cicéron et de Quintilien, les jésuites forment des orateurs voués autant à la chaire sacrée que laïque, dont la fonction médiatrice est la

¹ « Les avantages des écoles publiques sur les particulières, démontrés dans une lettre par Ottavio Piceno », mars 1734, pp. 421-422.

² Marc Fumaroli, « Une pédagogie de la parole : les *Progymnasmata latinitatis* du P. Jacobus Pontanus », *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 81.

³ P. Jacobus Pontanus, *Progymnasmata latinitatis*, dialogue 66, cité par Marc Fumaroli « Une pédagogie de la parole : les *Progymnasmata latinitatis* du P. Jacobus Pontanus », *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 85.

⁴ Marc Fumaroli, « Corneille et le collège jésuite de Rouen », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 70.

propagation de la foi et des vertus chrétiennes¹. Les pièces de théâtre sont considérées d'abord comme des exercices oratoires, une école de l'éloquence où l'on apprend et où l'on éprouve les fameux principes énoncés par Aristote et Quintilien, et réaffirmés par le Concile de Trente, *Docere, delectare et movere*. « Il est d'usage dans tous les collèges considérables d'y exercer par des pièces dramatiques la jeunesse qu'on y élève », dit-on ainsi dans le *Journal*². Les tragédies et les comédies représentées sur les scènes de collège sont « des exercices destinés à donner aux jeunes gens quelque facilité pour paraître et parler en public »³. Les trois principes oratoires sont d'ailleurs fréquemment utilisés par les rédacteurs du *Journal*. Dans un extrait portant sur la *Serva Padrona* de Pergolèse, les journalistes sont persuadés que le « vrai but de l'art [...] est de peindre, d'émouvoir, d'intéresser, de plaire »⁴. La poésie est une autre forme de l'éloquence ; elle est « l'art de persuader, de toucher et plaire par la parole » dit le Père Le Jay⁵. Le P. Buffier relève lui aussi les analogies qui rapprochent l'art de l'éloquence, de la parole, avec celui de la scène. La parole et la scène ont toutes deux « le talent de faire dans l'âme des autres par le moyen du langage, les impressions que [l'on] prétend » ; « l'éloquence et la poésie enseignent à faire une *impression sensible* sur l'esprit de ceux à qui nous nous faisons entendre »⁶.

Outre le perfectionnement du latin, que l'on peut toutefois mettre en doute dans la mesure où les pièces au XVIIIe siècle étaient de plus en plus souvent écrites en français, cette pratique, au même titre que l'enseignement des humanités, est une manière de préparer l'élève à sa vie future : « nous leur apprenons à parler avec grâce en public, et [...] nous leur faisons sentir ce qui est ridicule ou estimable dans une scène domestique, afin qu'ils le sentent encore mieux quand ils joueront eux-mêmes des rôles plus importants dans le monde »⁷.

¹ Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 457.

² « Pièces dramatiques du P. Charles Porée, de la Compagnie de Jésus », juin 1749, p. 1260 ; nous soulignons.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : Lettre d'un ancien officier de la Reine à tous les français sur les spectacles », août 1759, p. 2085.

⁴ « Nouvelles littéraires de Paris : Publication de la parodie de l'intermède italien intitulé la *Serva Padrona* », novembre 1754, p. 2876.

⁵ « Bibliotheca Rethorum, Bibliothèque des rhéteurs qui contient les préceptes de l'art oratoire et de la poésie avec des exemples ; pour l'utilité des disciples et des maîtres, par le R. P. Gabriel François Le Jay de la Compagnie de Jésus », septembre 1725, p. 1639.

⁶ « Cours des sciences sur des principes nouveaux et simples, pour former le langage, l'esprit et le cœur dans l'usage ordinaire de la vie, par le R. P. Buffier », mai 1730, p. 821.

⁷ « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, p. 2236.

L'art de persuader est aussi un art de parler aux émotions : « il faut en dehors des preuves qui éclairent notre esprit, exciter les passions, si le sujet le comporte, ébranler la volonté. Pour cela, il sera fort utile de bien connaître les mœurs des hommes et la nature des mouvements de l'âme », dit ainsi le P. de Jouvancy, dans le *Ratio discendi*¹. Quelle meilleure école que le théâtre pour apprendre à connaître les hommes et leurs passions ? Contrairement aux rigoristes, les jésuites, tout comme Aristote, reconnaissent aux passions une valeur positive, celle d'être le « moteur de l'énergie verbale »². C'est par une représentation des mouvements de l'âme que l'œuvre d'art charme et touche le spectateur. C'est par l'émotion que l'artiste de la Contre-réforme accède directement au cœur du fidèle. Les rédacteurs sont en admiration devant la peinture des émotions que livre Maffei dans sa *Méropé* : « on y voit agir tour à tour les passions les plus vives, l'ambition aidée de la politique, la vengeance animée par une haine furieuse, la tendresse maternelle passer du plus affreux désespoir au comble de la joie et de la satisfaction »³. Outre les nombreuses représentations théâtrales, les maîtres jésuites intègrent dans leurs cours des extraits de pièces dramatiques, des tirades de *Cinna* ou de *Polyeucte*⁴. Corneille a, dit le P. de Jouvancy, « quelque chose de splendide et de sublime qui ravit l'esprit et frappe l'admiration »⁵.

Pédagogie de la parole, la pédagogie de la Compagnie est aussi une « éducation par le jeu » ; elle indique chez les jésuites la volonté « de ne pas se cantonner dans une instruction livresque mais d'introduire la notion d'éducation dans tous les actes de l'enfance »⁶. Elle est aussi une façon de concilier plaisirs et instruction selon le principe qu'Horace a formulé dans l'*Art poétique* : « mais il enlève

¹ François de Dainville, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVIIe siècle », dans *L'éducation des jésuites (XVIe- XVIIIe siècle)*, op. cit., p. 196.

² Marc Fumaroli, « Corneille disciple de la dramaturgie jésuite : le Crispus et la Flavia du P. Bernardino Stefonio, S. J. », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 156.

³ « Œuvres de théâtre de M. le Marquis Maffei, savoir une tragédie, une comédie et un drame non encore imprimé, avec l'explication de quelques antiquités concernant le théâtre », août 1736, p. 1747.

⁴ François de Dainville, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVIIe siècle », dans *L'éducation des jésuites (XVIe- XVIIIe siècle)*, op. cit., 1978, p. 196.

⁵ *Ratio discendi et docendi*, chap. II, art. II, § 1, cité par François de Dainville, « Le *Ratio discendi et docendi* de Jouvancy », dans *L'éducation des jésuites (XVIe- XVIIIe siècle)*, op. cit., p. 218.

⁶ Termes employés par Madeleine Compère dans son introduction à l'ouvrage de François de Dainville, *L'éducation des jésuites (XVIe- XVIIIe siècle)*, op. cit., p. 20.

tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire »¹. Les rédacteurs rappellent ainsi dans leur journal les préceptes du poète latin². Les jésuites ont conscience qu'ils enseignent à des adolescents ; il est donc important de ruser, et même davantage qu'avec le public habituel des théâtres : « dira-t-on que des explications d'auteurs sont plus utiles que de pareils jeux ? Il serait difficile de le prouver ; mais que cela soit ainsi, il s'ensuivra qu'en admettant l'un et l'autre exercice, on réunit deux moyens sûrs de réussir, dont l'un serait fort stérile sans l'autre »³. Cette pédagogie témoigne d'une conscience aigüe de l'enfance et de ses capacités : « ce qu'ils apprennent dans ces dialogues, ils l'entendent, ils le voient, ils le remuent dans leur propre esprit, ils l'expérimentent chaque jour. C'est un savoir relié à ce qui leur est familier, à ce qui se trouve à leur portée »⁴.

Ayant en vue la vertu d'*eutrapélie*, la pédagogie jésuite, et surtout la pratique théâtrale de collège, veut aussi être un rempart contre la mélancolie du jeune élève, sa tendance à la solitude, mais aussi contre le mysticisme qui menace tout enseignement religieux⁵. Les rédacteurs de Trévoux n'oublient pas « qu'il s'agit d'un divertissement de l'esprit telle qu'une tragédie, quelque belle, quelque ingénieuse qu'elle soit, c'est toujours un amusement »⁶. Le but de ces représentations publiques, comme celui des différents concours et exercices publics organisés entre les élèves pendant l'année, est enfin un moyen d'exciter l'émulation. Vertu bénéfique, elle stimule les élèves et les conduit plus sûrement vers la perfection : « l'émulation fait naître l'amour du travail ; on creuse avec plaisir dans son propre fond ; on y découvre de riches trésors ; les tours et les pensées se présentent en foule à l'esprit », explique ainsi le P. Le Jay dans le *Journal de Trévoux*⁷.

¹ Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, 343-344.

² « Les œuvres de théâtre de Mr de la Motte de l'Académie Française avec plusieurs discours sur la tragédie », mai 1730, p. 774.

³ « Les avantages des écoles publiques sur les particulières, démontrés dans une lettre par Ottavio Piceno », mars 1734, p. 423.

⁴ Dédicace des *Progymnasmata latinitatis*, citée par Marc Fumaroli, « Une pédagogie de la parole : les *Progymnasmata latinitatis* du P. Jacobus Pontanus », *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, *op. cit.*, p. 82.

⁵ Marc Fumaroli, « Une pédagogie de la parole : les *Progymnasmata latinitatis* du P. Jacobus Pontanus », *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, *op. cit.*, p. 84-85.

⁶ « Les œuvres de théâtre de Mr de la Motte de l'Académie Française avec plusieurs discours sur la tragédie », mai 1730, p. 761.

⁷ « Bibliothèque des rhéteurs, contenant des préceptes et des exemples, tant pour l'éloquence que pour la poésie, ouvrage utile aux disciples et aux maîtres, par le Père Le Jay de la Compagnie de Jésus », juin 1716, p. 1198.

La pédagogie jésuite est enfin une « pédagogie de l'admiration »¹. Les sujets des pièces de théâtre, tirés principalement de l'Histoire Sainte, des poètes antiques ou de l'Histoire nationale, ont non seulement pour but de faire vivre les événements et les héros, mais aussi d'amener l'élève à dépasser les modèles païens et à imiter les modèles chrétiens. La vertu de l'exemple est utilisée à la fois pour imprimer fortement l'image du bien, chez le spectateur comme chez le jeune acteur, et pour favoriser l'admiration. Au-delà de l'intérêt évident pour le monde sensible et l'organe de la vue, le recours au principe d'exemplum, mais aussi le recours à la peinture, à l'allégorie ou aux emblèmes, résulte surtout d'une rhétorique visant à « rendre présentes les choses absentes », selon la volonté première de Saint Ignace². Le théâtre, de la même façon que la technique de l'*ekphrasis*, est envisagé comme une peinture vive et puissante, un moyen de « maintenir vivant et présent le souvenir de l'Histoire Sainte », de rendre le spirituel « sensible, palpable, admirable aux yeux et aux sens intérieurs »³. Partant du constat horatien⁴, la vue est ainsi considérée comme la première étape conduisant à la vérité, le premier sens par lequel l'artiste doit toucher le spectateur afin d'accéder à son cœur. C'est aussi le sens par lequel on provoquera la première impulsion, celle qui amènera le spectateur à l'acte, c'est-à-dire, à l'application des vertus chrétiennes. Le récit d'un fait, explique le P. Giovanni Paolo Oliva, général de la Compagnie de Jésus entre 1664 et 1681, « provoqu[e] le jugement mais ne [rend] pas plus vaillant au combat qu'il ne pousse au conflit. Cela, seul le fait l'œil, s'il voit des abominations, arme sa main pour les foudroyer »⁵. Nous comprenons alors aisément les inquiétudes des adversaires des spectacles qui voient dans le recours à ce sens trompeur un des dangers les plus impérieux. Il est intéressant de noter que ce système de pensée ne fut pas le seul fait des jésuites, mais fut aussi développé dans la pédagogie rousseauiste. En effet, Rousseau souligne dans *l'Emile* (1762) l'importance des sens dans l'éducation de la jeunesse : « l'impression

¹ François de Dainville, « L'explication des poètes grecs et latins aux XVIIe siècle », dans *L'éducation des jésuites (XVIIe- XVIIIe siècle)*, op. cit., p. 183.

² Voir p. 46.

³ Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002, pp. 678-679.

⁴ « L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur », Horace, *Art poétique*, v. 180 à 184.

⁵ *Prediche dette nel Palazzo Apostolico*, cité par Bruna Fillipi, « La mise en vision dans le théâtre jésuite à Rome », dans *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Acte du colloque (Paris, Bnf, 17-19 novembre), Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 71.

de la parole est toujours faible, et l'on parle au cœur par les yeux bien mieux que par les oreilles [...] ; c'est par ce langage qu'on persuade et qu'on fait agir ». Il donne plus loin un conseil qui témoigne, autant que pour les jésuites, d'une parfaite compréhension de l'enfance :

« Ne raisonnez jamais sèchement avec la jeunesse [...]. Faites passer par le cœur le langage de l'esprit, afin qu'il se fasse entendre. Je le répète, les arguments froids peuvent déterminer nos opinions, non nos actions ; ils nous font croire et non pas agir ; on démontre ce qu'il faut penser et non ce qu'il faut faire. Si cela est vrai pour tous les hommes, à plus forte raison l'est-il pour les jeunes gens encore enveloppés dans leurs sens, et qui ne pensent qu'autant qu'ils imaginent »¹.

L'éducation par les spectacles envisagée par les jésuites ne peut-elle rejoindre, par moments, le principe rousseauiste d'« éducation négative » ? « J'appelle éducation négative celle qui tend à perfectionner les organes, instruments de nos connaissances, avant de nous donner ces connaissances, et qui prépare à la raison par l'exercice des sens », dit le philosophe à propos de son traité dans sa *Lettre à Christophe de Beaumont*². Les spectacles sont quelquefois considérés comme une sorte d'« exercice des sens » ; les journalistes de Trévoux confient à la tragédie « le soin d'entretenir, de réveiller, d'animer cet heureux instinct [les sens] »³. Les jésuites se rappellent alors du constat fait par Descartes dans son *Traité des passions* : « ce qui vient de l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est présenté par sa raison »⁴. Cela dénote surtout de la part des jésuites une « attitude foncière de respect de l'élève » ; le rôle du maître n'est pas envisagé comme celui d'un professeur faisant sa leçon, mais plutôt comme celui d'un guide permettant au jeune élève de faire sa propre leçon⁵.

Faire aimer la vertu, en donner l'exemple par une peinture frappante et touchante, conduit les élèves sur le chemin de la religion. Comme le souligne le P. Le Jay, dans sa *Bibliotheca rhetorum* (1725), dont le *Journal* fait un compte-rendu, « on ne doit pas négliger [...] les occasions d'inspirer aux jeunes gens des sentiments de

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, Livre IV, *op. cit.*, p. 398 et p. 401 ; nous soulignons.

² Monique et Bernard Cottret, *Jean-Jacques Rousseau en son temps*, Paris, Perrin, 2005, p. 300.

³ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 37.

⁴ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 36.

⁵ François de Dainville, « L'explication des poètes grecs et latins aux XVIIe siècle », dans *L'éducation des jésuites (XVIe- XVIIIe siècle)*, *op. cit.*, p. 167.

religion »¹. L'ensemble de la pédagogie jésuite, et parmi elle le théâtre, est alors considérée comme une sorte de propédeutique à l'enseignement de la philosophie chrétienne, jugée trop compliquée et trop austère pour être enseignée tout de suite aux jeunes élèves ; le risque étant de les dégoûter pour jamais de l'étude des poètes chrétiens². Le *Ratio discendi* du P. de Jouvancy explique d'ailleurs que :

« une pièce sérieuse dans laquelle les mœurs sont bien réglées ne vaudra pas seulement à son auteur une grande récompense devant Dieu, mais elle produit un fruit incroyable parmi les spectateurs, ce moyen les porte souvent plus à la piété que les discours savants des plus grands prédicateurs »³.

Pourquoi donc condamner les pièces de collège, si édifiantes et si parfaites ? Elles sont ainsi présentées par les jésuites de Trévoux comme des modèles à suivre, exempts de tout reproche. Les sujets et leur exécution en sont nobles et respectueux de la morale:

« On choisit avec une attention scrupuleuse les sujets les plus propres à instruire et les moins capables d'occasionner des abus préjudiciables à l'innocence. Tous les accompagnements du spectacle sont dans la plus grande décence ; et on prend tant de précautions pour prévenir tous les inconvénients, que ces représentations ne peuvent guères ceux qui sont accoutumés à des théâtres licencieux ou profanes ».

De plus, faisant ainsi référence au *Ratio discendi*, les journalistes précisent que les femmes, ignobles écueils des spectacles, ont été bannies de la scène ou du moins que l'on a réduit le plus possible les rôles féminins, représentés alors par les élèves travestis : « l'ancien usage permettait des rôles de mère et d'épouse dans les tragédies de collège : mais [...] cette mode est abolie depuis plusieurs années »⁴. Les jésuites ont conscience de cette originalité qui différencie leurs pièces de celles des auteurs profanes. Lorsque l'Abbé Nadal s'est vu forcé d'ajouter quelques personnages féminins pour la représentation d'une de ses tragédies, les jésuites de Trévoux se

¹ « Bibliothèque des rhéteurs, contenant des préceptes et des exemples, tant pour l'éloquence que pour la poésie, ouvrage utile aux disciples et aux maîtres, par le R. P. Gabriel Le Jay de la Compagnie de Jésus », juin 1716, p. 1203.

² François de Dainville, « L'explication des poètes grecs et latins aux XVIIe siècle », dans *L'éducation des jésuites (XVIe- XVIIIe siècle)*, op. cit., pp. 180-181.

³ *Ratio discendi et docendi*, chap. II, art. II, § 1, cité par François de Dainville, « Le *Ratio discendi et docendi* de Jouvancy », dans *L'éducation des jésuites (XVIe -XVIIIe siècle)*, p. 218.

⁴ « Six tragédies du P. Joseph Carpani, de la Compagnie de Jésus », décembre 1745, p. 2227. Dans le *Ratio discendi et docendi*, le P. de Jouvancy préconise de « n'introduire que très rarement des rôles féminins, c'est dangereux et glissant pour le maître et les élèves », chap. II, art. II, § 1, cité par François de Dainville, « Le *Ratio discendi et docendi* de Jouvancy », dans *L'éducation des jésuites (XVIe -XVIIIe siècle)*, p. 218.

permettent de dire, avec un certain regret, qu'« une pièce sans femme et sans quelque espèce de tendresse aurait été regardée comme une tragédie de collègue »¹. Toutefois, comme pour l'usage du latin, la limitation des rôles féminins était de moins en moins respectée sur les scènes de collèges, au XVIIIe siècle ; à nouveau, le *Journal de Trévoux* sert avantageusement la Compagnie. La fierté des jésuites de Trévoux reste pourtant manifeste. Ils assurent pompeusement la qualité de leur enseignement à Mme Dacier et à leurs lecteurs : « Que Mme Dacier se tranquillise, le goût de la jeunesse est en sûreté, ces personnes dont la profession est d'être hommes de lettres, et de les enseigner, ne proposent à la jeunesse que les grands modèles de l'Antiquité »². Ils se complaisent dans l'éloge que fait Louis Riccoboni des pièces de collègue, dans l'ouvrage fondamental *De la réformation du théâtre* (1743), et font remarquer aux lecteurs combien elles sont un modèle de perfection :

« L'auteur loue les tragédies et les comédies que l'on représente tous les ans dans les collèges ; il n'y a là ni scène, ni composition, ni action à réformer ; le vice y est toujours blâmé, la vertu toujours honorée, nul risque pour l'innocence, nulle perte des cœurs, tout y est enfermé dans les bornes de la sagesse et de la modestie, et concourt à corriger les mauvaises, et à former les bonnes mœurs »³.

Toutefois, ajoutent-ils à cet éloge : « nous trouvons nos peines bien payées, et le temps bien employé », montrant ainsi l'amour qu'ils accordent à cette heureuse tâche⁴. Chaque pièce de collègue dont ils font un compte-rendu est encensée, tel le *Thémistocle* du Père Folard dans lequel on remarque « le dessein bien conduit », « la grandeur du sujet », « la noblesse des sentiments » et « l'élévation des pensées », dont on « ne pourr[ait] pas ici faire assez sentir »⁵. La postérité « saura bon gré à ceux qui ont conservé au théâtre sa grandeur et son utilité » disent-ils à la suite de leur extrait des pièces dramatiques du Père Le Jay, représentées au Collège Louis Le Grand⁶.

L'originalité et la libéralité de cet enseignement, dans lequel le théâtre prend tout son sens, conduit Marc Fumaroli à comparer le collège jésuite, non pas à notre

¹ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal », juillet 1740, p. 1358.

² « Des causes de la corruption du goût, par Mme Dacier », mai 1715, p. 786.

³ « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, p. 2235.

⁴ *Ibid.*, p. 2236.

⁵ « Nouvelles littéraires de Lyon : Représentation de Thémistocle, tragédie du P. Folard, professeur de rhétorique au grand collège de Lyon », août 1729, p. 1521.

⁶ « Pièces dramatiques représentées au Collège Louis Le Grand par le Père Gabriel Le Jay », février 1703, p. 317.

lycée moderne, mais bien à un conservatoire d'art dramatique, « où l'on fait à la nature une cruelle violence, celle de la transfigurer en art »¹.

La scène comme école : le théâtre profane et la consécration du statut des spectacles

Si Marc Fumaroli et, à sa suite, Laurent Thirouin, nous mettent en garde contre la facile confusion entre le théâtre de collège, qualifié de « paraliturgique », et le théâtre profane, nous pouvons toutefois remarquer que, dans le *Journal de Trévoux*, les limites les séparant tendent à s'estomper². Les jésuites de Trévoux, qui s'expriment davantage sur le théâtre profane afin de toucher un public plus large, le considèrent avec les mêmes yeux que ceux portés sur le théâtre de collège. En faisant du théâtre et de l'opéra les défenseurs de la vertu, de la morale, du bonheur de la société, de la Religion et de l'innocence de la jeunesse, les jésuites consacrent le statut des spectacles dans leur ensemble. Ils tiennent le théâtre dans la plus haute estime ; la tragédie est particulièrement louée, car elle est « un genre sacré, où il n'est pas permis de porter des mains profanes ». « Le théâtre [ajoutent les rédacteurs] est le sanctuaire de la poésie ; l'entrée en est défendue au vulgaire [...] : les plus grands génies, les âmes les plus élevées et les plus parfaites ne le sont pas trop pour une fonction si importante et si sublime »³.

Les jésuites leur confient un véritable rôle au sein de la société et en font le gardien de ses lois. Les spectacles sont un service rendu à la nation car ils favorisent la fraternité entre ses citoyens : « nous naissons tous avec un fond de sensibilité plus ou moins grand pour les malheurs d'autrui [...]. Le soin d'entretenir, de réveiller, d'animer cet heureux instinct est un service important pour la société »⁴. Ils maintiennent l'ordre en « réform[ant] dans les hommes les dispositions les plus

¹ Marc Fumaroli, « Une pédagogie de la parole : les *Progymnasmata latinitatis* du P. Jacobus Pontanus », *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 88.

² Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 458.

³ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, pp. 2509-2510.

⁴ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 37.

opposées aux intérêts de la société », plus particulièrement les « passions violentes ». Ils calment les transports anarchistes de l'un en animant les plus élémentaires devoirs communautaires de l'autre, les rédacteurs se faisant ici remarquablement éloquents :

« Mais les passions violentes ne sont point les seules qui blessent les intérêts de la société. Les passions lentes, les passions mortes, ou pour parler juste, le défaut de passions, l'apathie, la paresse, l'insensibilité, ne réussissent que trop à nous soustraire aux devoirs nécessaires pour maintenir, pour serrer les liens qui unissent les hommes entre eux. Les premières renversent l'ordre et les dernières se refusent aux soins nécessaires pour le conserver ou le rétablir. C'est d'un côté un citoyen forcené, qui le fer et le flambeau à la main porte l'incendie et les ravages dans tous les quartiers de la ville où il a vu le jour. C'est de l'autre un citoyen dénaturé, qui d'un air froid et tranquille, voit réduire sa patrie en cendres, à qui il n'en coûterait qu'un pas pour éteindre le feu qui la consume, et dont l'indolence ou la dureté se refuse à ce faible service ; or ce qui fait le terreur théâtrale pour remédier au premier de ces maux, la pitié théâtrale le fait pour guérir le second »¹.

Les spectacles protègent les esprits libertins : « il serait encore plus dangereux [...] de supprimer [le théâtre] ; il faut que les fainéants et les libertins aient quelques amusements qui les dissipent, ou qui les occupent ; et ce n'est que sur ce pied là que l'autorité publique les protège »².

Si les spectacles « [tiennent] au bon gouvernement, [ils tiennent aussi] au bonheur des peuples »³. Ils montrent à l'homme la voie vers son bonheur, par la réforme des mœurs et des passions : « c'est afin de lui en fournir d'efficaces, que dans tous les systèmes de morale, on a toujours représenté le bonheur de l'homme comme suite de son attachement à ses devoirs »⁴. A l'instar de l'abbé Le Blanc, les journalistes de Trévoux pensent que l'« on devrait se servir du théâtre comme d'une voie pour inspirer au peuple les mœurs et les sentiments dont il a besoin pour son propre bonheur »⁵. N'est-ce pas « au théâtre [qu']on anime les peuples, [qu']on les inspire »⁶? Comme pour leur confrère le P. Rapin, les jésuites de Trévoux voient dans

¹ *Ibid.*, pp. 35-36.

² « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, p. 2231.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : Publication d'une lettre sur le mécanisme de l'opéra italien », juillet 1756, p. 1718.

⁴ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 46.

⁵ « Lettre d'un français, suite d'un article du mois de mai », juin 1746, p. 1209.

⁶ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2510.

la poésie « une leçon publique de bonnes mœurs pour instruire le peuple »¹. Ne peut-on pas voir ici, à la suite d'Edith Flamarion, un « écho avant-coureur des discours des révolutionnaires prônant le finalité civique du théâtre »² ?

¹ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 36.

² Edith Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité : sur le Brutus de Charles Porée, 1708*, op. cit., p.188.

3. Un « journal de combat »¹

3-1. *Un journal ad majorem Dei gloriam ...*

L'ambition visée par le périodique jésuite en matière de spectacles se dessine progressivement. Le *Journal de Trévoux* est, comme l'affirme Pierre Rétat, un « journal de combat »². Ces termes désignent avant tout un état d'esprit propre à une compagnie missionnaire. La lutte menée par le *Journal de Trévoux* est une lutte d'envergure livrée, en premier lieu, sur le terrain de la religion. L'objectif était la création d' « un journal où l'on eut principalement en vue la défense de la Religion », explique-t-on dans un article³. Dans une logique significative d'alliance du sacré et du profane, le périodique jésuite, comme le théâtre de collège, est considéré comme un « contrepoison », un « antidote », une « mission à l'intérieur de la société laïque »⁴. Il témoigne d'une nécessité impérieuse de combattre, par les mêmes armes, ce que les rédacteurs de Trévoux appellent « le grand cours de ces journaux hérétiques »⁵. Le *Journal* trouve ainsi sa fonction première dans une apologétique chrétienne. La situation critique de la religion durant tout le XVIII^e siècle justifie à elle seule la création d'un organe de propagande, dont l'objectif est de maintenir une conception religieuse de la vie⁶. Certes, cette bataille au nom de Dieu se livre d'abord dans les comptes-rendus d'ouvrages théologiques. Mais, elle est surtout livrée dans les comptes-rendus plus nombreux d'ouvrages littéraires et de façon de plus en plus régulière, après 1734, dans ceux de pièces de théâtre ; la littérature, remarquait alors Paul Hazard, était devenue « le champs de bataille des idées »⁷. Il s'agit donc, comme

¹ Pierre Rétat, « Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts. Signification d'un titre et d'une entreprise journalistique », dans *XVIII^e siècle*, n°8, 1976, p. 177.

² *Ibid.*

³ Voir p. 13.

⁴ Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, *op. cit.*, p. 466.

⁵ Voir p. 13.

⁶ Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIII^e siècle, de Montesquieu à Lessing*, Paris, Fayard, 1963, p. 8 et 83-84.

⁷ *Ibid.*, p. 215.

le fait remarquer Pierre Rétat, d'une « politique d'intervention voilée »¹. Le *Journal de Trévoux* tente d'apporter, jusque dans sa critique des spectacles, une dimension plus ou moins chrétienne aux plaisirs terrestres offerts par le théâtre et l'opéra. Il espère ainsi, de la même façon que dans les collèges jésuites, insinuer les principes moraux du christianisme, sans pour autant donner l'impression de faire des sermons. La création du *Journal* s'inscrit aussi dans la logique de démythification poursuivie par la Compagnie depuis sa création. Le P. Cellot (1588-1658), dans le *De Hierarchia* (1641), servant de réponse aux attaques de l'abbé de Saint-Cyran, explique cette logique :

« Ce sont eux [les jésuites] qui, retournant contre l'adversaire ses propres armes, ont ôté aux âmes des catholiques cette stupeur quasi barbare où elles gisaient, et leur ont communiqué le zèle pour les Lettres qui, auparavant, leur restaient ignorées, pour éviter qu'elles ne l'admirent comme un mystère chez les autres, et qu'elles persistent comme par le passé à les négliger et à passer pour méprisables et dépourvues de savoir : et ainsi les arts de l'ennemi devaient être empêchés de nuire à l'aide de ces mêmes Lettres qui étaient brandies contre l'Eglise »².

Le *Journal de Trévoux* peut être ainsi envisagé comme une entreprise menée au nom de Dieu et de sa plus grande gloire.

3-2. ... et au nom de la Compagnie de Jésus

Si l'équipe des journalistes ne dévoile jamais son appartenance à la Compagnie de Jésus, le *Journal de Trévoux* est clairement une tribune pour les jésuites, instituée et dirigée par eux. Il émane avant tout d'une compagnie en danger. Attaqués par les jansénistes et les gallicans (rappelons notamment que le renouvellement de 1734 fait suite à la publication des *Nouvelles ecclésiastiques*), menacés par l'émergence du malebranchisme et du cartésianisme ainsi que par les débats incessants sur la grâce, les jésuites font aussi du journal un moyen déguisé de consolider leurs positions et d'intervenir, comme à leur habitude, dans la vie

¹ Pierre Rétat, « Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts : signification d'un titre et d'une entreprise journalistique », dans *XVIIIe siècle*, n°8, 1976, p. 187.

² Cité par Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 467.

séculière¹. Les attaques régulières contre les spectacles, dont nous avons souligné les enjeux idéologiques, sont autant de menaces contre une congrégation qui ne cache pas son vif intérêt envers le théâtre et qui en a fait un moyen pédagogique à part entière². Le développement, après 1734, des comptes-rendus et des nouvelles littéraires portant sur des pièces de théâtre et des opéras a pour but principal la défense d'un système de valeurs prôné par la Compagnie. Le *Journal de Trévoux* peut être alors considéré comme une manière de « fortifier tous [les] plans d'éducation, trop affaiblis depuis un demi-siècle », comme l'avouent les rédacteurs eux-mêmes³. Il défend le théâtre de collège, qui se développe considérablement au XVIIIe siècle et qui prend alors des proportions encore jamais vu les siècles précédents. Tout au long de sa publication, à travers les comptes-rendus sur les spectacles, le *Journal* transmet un idéal de modération, celui d'un « catholicisme éclairé » qui, comme nous avons pu le voir, n'est pas celui de toute l'Église⁴. Les jésuites de Trévoux tentent alors une réconciliation, voire livrent un combat contre les branches les plus rigoureuses de l'Église. Reprenant une argumentation utilisée par les défenseurs des spectacles au XVIIe siècle, et notamment par Molière, ils sont ainsi convaincus que « [la poésie] fut destinée d'abord à chanter les sujets de la Religion », la musique « dès son origine à honorer l'Être Immortel », et que « le dramatique est un genre sacré »⁵. Leurs règles « ont leur fondement dans la nature et la religion »⁶. Les rédacteurs rêvent d'« un théâtre où l'amour de la patrie, de la gloire, de la vertu et de la religion présidera »⁷. Religion et spectacles sont compatibles dans l'idéal, quoiqu'en disent leurs détracteurs : « les spectacles en eux-mêmes pourraient compatir absolument et dans la rigueur d'une théorie bien ménagée avec la piété chrétienne et avec l'Évangile qui

¹ Alfred R. Desautels, *Les Mémoires de Trévoux et le mouvement des idées au XVIIIe siècle : 1701-1734*, op. cit., 1956, p. VII.

² Voir ci-dessus.

³ « Oreste, tragédie », juin 1750, p. 1449.

⁴ Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*, op. cit., p. 91-92 ; voir également pp. 22-28.

⁵ « Adam et Eve, tragédie dédiée à l'Académie Française, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur », juin 1752, p. 1258 ; « Eléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés par M. d'Alembert, de l'Académie Française, des Académies royales des Sciences de France, de Prusse et d'Angleterre, de l'Académie Royale des Belles Lettres de Suède et de l'Institut de Bologne », février 1762, p. 414 et « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2509.

⁶ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2321.

⁷ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2509.

en est la règle »¹. Louant une tragédie de l'Abbé Nadal, les journalistes de Trévoux font observer à leurs lecteurs, mais surtout semble-t-il à l'autorité catholique, que, « si le théâtre n'en présentait jamais que de semblables, les maîtres de la morale chrétienne, loin de le proscrire comme une source féconde de vices, le recommanderaient à leurs disciples comme une école des plus sublimes vertus »². Les jésuites poursuivent un idéal, dans lequel la fréquentation des salles de spectacles s'inscrit pleinement dans une vie active de chrétien ; c'est ce que nomme Marc Fumaroli, un théâtre «modéré chrétiennement», héritage d'une tradition romaine incarnée par le jésuite Ottonelli³.

Toutefois, le *Journal* se présente d'abord aux lecteurs comme une entreprise littéraire et scientifique. Les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* permettent ainsi à la Compagnie de Jésus, dont le crédit parmi les lettrés et les savants commence à décroître, d'occuper le terrain littéraire, dans une perspective interventionniste, et de redevenir un acteur fondamental des débats qui secouent la République de Lettres⁴. Il s'agit également de donner « l'image tranquille et rassurante d'érudits et d'hommes de lettres », s'afférant avec méthode à l'édification d'un projet littéraire et scientifique, de « mettre de leur côté l'érudition et le bon goût, la tolérance, la courtoisie »⁵. L'hostilité de principe observée par l'équipe des rédacteurs à l'encontre des spectacles est un moyen d'alimenter l'image rassurante que la Compagnie tente de renvoyer⁶.

Si le *Journal de Trévoux* se veut être une entreprise sérieuse et érudite, il cherche surtout un dialogue avec le public, notamment après 1734. La multiplication des

¹ « Nouvelles littéraires de Paris : Lettre d'un ancien officier de la Reine à tous les français sur les spectacles », août 1759, p. 2084.

² « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome troisième », juillet 1740, p. 1376.

³ Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 460 ; voir aussi, Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., p. 104.

⁴ Jacques Le Brun, « Entre la mystique et la morale » dans *XVIIIe siècle*, n°8, 1976, p. 43 ; Pierre Réat, « *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* : signification d'un titre et d'une entreprise journalistique », dans *XVIIIe siècle*, n°8, 1976, p. 167.

⁵ Pierre Réat, « *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* : signification d'un titre et d'une entreprise journalistique » et Michel Gilot et Jean Sgard, « Le renouvellement des *Mémoires de Trévoux* en 1734 » dans *XVIIIe siècle*, n°8, 1976p. 186 et p. 213.

⁶ Voir pp. 36-39.

comptes-rendus d'ouvrages concernant le théâtre et l'opéra marque un changement progressif d'attitude et une volonté de plaire davantage au goût des contemporains¹. Mais, le plaisir évident pris par les jésuites de Trévoux à la rédaction de ces comptes-rendus montre que, au-delà d'une logique de séduction, l'intérêt pour les spectacles est le résultat d'un goût que l'on tente de transmettre. Le combat livré par le *Journal de Trévoux* est également un combat au nom des Belles Lettres, notamment de la poésie dramatique, un combat au nom de l'art. Les jésuites, par leur publication, veulent agir sur les spectacles. Le *Journal*, lu avec estime et attention dans la République des Lettres, apparaît comme l'outil idéal de diffusion d'une réforme.

¹ Pierre Réat, « Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts : signification d'un titre et d'une entreprise journalistique », dans *XVIIIe siècle*, n°8, 1976, p. 183.

II.

Une proposition de réforme :
la poétique du *Journal de Trévoux*



1. Une réforme ou la réaffirmation des dogmes classiques ?

L'autre arme lancée par le *Journal de Trévoux* est, semble-t-il, l'argumentation en faveur d'un changement des habitudes théâtrales contemporaines. L'équipe des rédacteurs voit dans le périodique un moyen d'éduquer le public, de la même manière que l'on éduque la jeunesse dans les collèges jésuites. Le *Journal* est une sorte d'école du spectateur, du lecteur de pièces de théâtre, mais aussi du dramaturge. Il poursuit cette stratégie d'ensemble que Marc Fumaroli disait consister en une « transformation par l'intérieur du théâtre profane, grâce à l'éducation des dramaturges et des spectateurs, voire des comédiens »¹. Comme nous avons pu le voir, les jésuites de Trévoux prennent leur rôle de guide très à cœur :

« Nous ne pouvons nous dispenser de mêler de la critique dans nos extraits ; agir autrement ce serait manquer à nos devoirs les plus essentiels, ce serait trahir les lecteurs qui nous prennent pour guides dans la connaissance des livres, que de les laisser séduire par des titres imposants, que de leur cacher les écueils où ils donneront infailliblement »².

Ils se posent surtout en « réformateurs du théâtre » ; Ernest Boyssse remarquait que « dans toutes les occasions où ils ont eu à parler du théâtre, cette préoccupation de le moraliser, d'en faire un instrument d'enseignement utile, se manifest[ait] avec une insistance remarquable »³. Tout en continuant d'affirmer l'utilité des spectacles et au nom du rôle supérieur qu'on leur accorde, à savoir celui d'« agir sur le monde »⁴, les jésuites de Trévoux s'efforcent ainsi de faire sentir à leurs lecteurs le besoin impérieux d'une réforme théâtrale et lyrique. L'outil journalistique permet, à nouveau, de donner une large diffusion à l'idéal théâtral jésuite.

¹ Marc Fumaroli, « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 457.

² « Avertissement », janvier 1712.

³ Ernest Boyssse, *Le théâtre des jésuites*, op. cit., p. 92.

⁴ Edith Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité : sur le Brutus de Charles Porée, 1708*, op. cit., p. 170.

1-1. *L'état désolant des spectacles : la nécessité d'un renouveau*

C'est au nom de la « Religion », des « bonnes mœurs », voire de « l'Etat », sujets sur lesquels « il n'est jamais permis d'être neutre »¹, mais aussi, en premier lieu, au nom du principe d'un divertissement honnête, que les jésuites de Trévoux sont les premiers à dénoncer les indignités et l'indécence auxquelles se livrent, avec la complicité des poètes et du public, le théâtre et l'opéra contemporains : « faisons du théâtre un amusement utile et agréable, laissons-y les traits enjoués et les saillies d'esprit qui peuvent divertir les spectateurs »². Avec une certaine condescendance, le P. de Jouvancy expliquait ainsi, dans le *Ratio discendi*, que « nos spectacles ne doivent pas procurer un plaisir quelconque, mais un plaisir digne d'hommes instruits et de spectateur d'élite. Les produits merveilleux de l'art s'avilissent quand le poète se préoccupe de flatter le goût de la multitude ignorante »³. Le diagnostic est alarmiste : les spectacles « ne [sont] pas encore et [...] ne [seront] de longtemps une école de vertu »⁴. Des « mains profanes » ont honteusement détérioré toutes leurs beautés ; les abus auxquels se livrent les auteurs ont plongé les spectacles dans l'indigence et les ont détourné de leur utilité première. Les reproches fait au théâtre et à l'opéra sont alors communs aux partisans et aux opposants des spectacles. L'objectif n'est cependant pas le même : les premiers ont en vue l'amélioration et l'affirmation de l'utilité des spectacles en tant que divertissements honnêtes, les seconds, leur condamnation sans appel.

Tout d'abord, les journalistes de Trévoux s'en prennent à ceux que l'on considère comme les premiers responsables de cette décadence, les poètes. Complaisants et avides de succès, sensibles à la mode, ils se conforment trop au goût du public, flattent son amour-propre et s'efforcent de lui plaire au lieu de l'instruire. Le poète, selon le P. Souciet :

« s'il ne travestit pas toujours à nos propres yeux nos défauts en vertus, il sait au moins les affaiblir, les diminuer, et presque les anéantir. Le poète se joint à l'amour-propre, et de concert avec lui il s'empresse à mettre le bandeau sur les yeux du spectateur, et à le persuader qu'il n'est

¹ Préface, janvier 1701.

² « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, p. 2231.

³ Ernest Boyssse, *Le théâtre des jésuites*, op. cit., pp. 27-28.

⁴ « Les Adieux du goût, comédie en un acte et en vers », mai 1754, p. 1220.

point coupable, ou qu'il s'en faut beaucoup, qu'il ne le soit autant que le héros qu'on lui présente »¹.

Le plaisir est, certes, une des composantes essentielles de l'efficacité d'un spectacle, mais il doit aller de pair avec l'enseignement d'une morale, et il trouve sa justification uniquement en la secondant ; « ce n'est que pour être utile que la poésie doit être agréable et le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour en profiter », affirmait le P. Rapin². Les poètes tombent trop souvent dans la facilité, notamment lorsqu'ils établissent leurs compositions à partir d'une intrigue amoureuse :

« Car il faut le dire et il est vrai que l'amour est de toutes les passions la plus aisée à traiter sur le théâtre, et qu'il ne faut pas beaucoup d'esprit et d'imagination pour supposer un prince amoureux, lui donner un rival et faire naître la plupart des incidents dont une intrigue amoureuse est susceptible»³.

Les auteurs comiques se livrent à une scandaleuse immoralité, par les propos douteux et grivois qu'ils mettent dans la bouche de leurs personnages. Ils veulent briller par des paroles affectées et trop pleines d'esprit :

« Autrefois [observent les jésuites de Trévoux], nos comédies amusaient par un fond riche en bonnes plaisanteries. Pour égayer le style, on ne recourait pas à la frivole et honteuse ressource des pointes et des équivoques [...]. Nous sommes dégoûtés des bonnes choses, il nous faut du beau. De là nos comédies sont remplies de moralités, de portraits hors d'œuvre, de scènes décousues et isolées, de petits sentiments, de jolies pensées, et tout cela est revêtu d'un coloris de jargon précieux et métaphysique, qui exerce la pointe de l'esprit, et qui fait bâiller la raison »⁴.

Les rédacteurs constatent que « les [bons] poètes manquent plus aux sujets que les sujets aux poètes »⁵, et qu'à l'opéra, « le manque de génie de quelques compositeurs, sans verve, [...] enfante des monstres en tout genre »⁶.

Si, dans le *Journal*, les partisans des Anciens parlent de corruption du goût, voire de décadence, telle Mme Dacier (*Des causes de la corruption du goût*, 1715) ou

¹ « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, p. 1247.

² Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 36.

³ « Œuvres de théâtre de M. le Marquis Maffei, savoir une tragédie, une comédie et un drame non encore imprimé, avec l'explication de quelques antiquités concernant le théâtre », août 1736, p. 1748.

⁴ « Poétique de M. de Luzan, dernier extrait », juillet 1748, pp. 1443-1444.

⁵ « Nouvelles littéraires de Paris : Abenzaid, empereur des Mogols, tragédie par M. l'Abbé Le Blanc », mars 1736, p. 572.

⁶ « De la corruption du goût dans la musique française, par M. Bollioud de Mermet, des Académies des Sciences, des Belles lettres et des Arts de Lyon », décembre 1746, p. 2637.

Bollioud de Mermet (*De la corruption du goût dans la musique française*, 1746), les jésuites n'en arrivent pas à cette extrémité et affirment plutôt que « ce n'est pas tant le défaut du goût du siècle et de nos illustres » que le défaut de talent qui dégrade les spectacles¹. Ils s'en prennent pourtant aux femmes qui, pense-t-on, se font juges sans trop d'esprit, et sont souvent responsables, par leur goût prononcé pour l'amour, de la banalité dans laquelle tombent les poètes. Le Père Rapin (1621-1687), jésuite et auteur des *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1676), ouvrage fondamental dans la pensée jésuite, et cité fréquemment par les journalistes de Trévoux, en arrive à cette conclusion. Les femmes, selon lui, ne devraient pas « s'érig[er] en arbitres de ces divertissements et [...] usurp[er] le droit d'en décider»², car, comme l'affirme un auteur attaquant Mme Dacier, « il sied aussi mal à une femme de s'hérissier d'une certaine érudition que de porter des moustaches. Une femme savante a quelque chose de trop hommasse »³ ! Le *Journal de Trévoux* se fait ici l'écho des critiques contemporaines et des condamnations inflexibles envers le beau sexe. Houdar de La Motte, dans son *Discours sur la tragédie* (1754), s'accorde ainsi avec le P. Rapin :

« Un poète veut réussir, et pour réussir, il faut plaire. Les femmes forment une grande partie des spectateurs ; et cette partie même des spectateurs qui attire l'autre. Qu'on ne voit point de femmes à un spectacle, on n'y verra bientôt plus d'hommes [...]. Or, pour les émouvoir, quelle passion plus puissante que l'amour ? Leur cœur n'est bien exercé que de ce côté-là et leur vie désoccupée ajoute encore à leur penchant »⁴.

On ne peut lire les condamnations du *Journal de Trévoux* sans penser aussi à l'implacable misogynie de Rousseau :

« L'amour est le règne des femmes [...]. Un effet naturel de ces sortes de pièces [dans lesquelles règne l'amour] est donc d'étendre l'empire du sexe, de rendre des femmes et des jeunes filles les précepteurs du public, et de leur donner sur les spectateurs le même pouvoir qu'elles ont sur leurs amants »⁵.

Après avoir développé cette argumentation héritée du XVII^e siècle, les journalistes de Trévoux concluent alors que « ceux qui voudraient tolérer le théâtre,

¹ « De la corruption du goût dans la musique française, par M. Bollioud de Mermet, des Académies des Sciences, des Belles lettres et des Arts de Lyon », décembre 1746, p. 2637.

² « Œuvres de théâtre de M. le Marquis Maffei, savoir une tragédie, une comédie et un drame non encore imprimé, avec l'explication de quelques antiquités concernant le théâtre », août 1736, p. 1754.

³ « Essai historique et philosophique sur le goût, par M. Cartaud de La Vilate », novembre 1736, p. 2479.

⁴ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814, op. cit.*, p. 218.

⁵ Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Flammarion, 2003, p. 97.

sous entendent toujours qu'on en doit *réformer les abus* »¹. Le succès inquiétant des intrigues d'amour qui représentent alors la quasi totalité des intrigues de théâtre et d'opéra, pousse les rédacteurs à envisager de « *purger* le théâtre des pièces romanesques qui le déshonorent »². L'emploi des termes comme « réforme » ou « purgation » indique clairement de la part des jésuites une volonté de retour aux sources ; on envisage alors un « nouveau développement des lois mêmes »³. C'est donc dans les acquis passés notamment, qu'ils puiseront les lois capables de purifier l'état présent des spectacles.

1-2. *Le Journal comme ultime ratio ? Une poétique humaniste*

Les rédacteurs éprouvent, en premier lieu, la nécessité de rappeler les règles de composition d'une bonne pièce, c'est-à-dire, d'une pièce dont les effets seront bénéfiques au spectateur. Le *Journal de Trévoux* s'inscrit alors dans une dynamique jésuite de publication de traités, qui survient à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle, dont l'objectif est de fixer une doctrine⁴. Depuis la création de l'ordre, et plus particulièrement dès 1551, la rédaction de *ratio* permettait la définition d'une ligne de conduite, d'un champ d'action pédagogique, et son application dans tous les collèges jésuites ; on y définissait notamment une poétique. La crise de la rhétorique, à partir de 1660, et l'évolution de l'enseignement pousse le P. de Jouvancy (1643-1719) à réaffirmer les principes développés dans le *Ratio Studiorum* (1599). Le *Ratio discendi et docendi*, édité d'abord à Paris en 1692, puis, après quelques modifications en vue d'une diffusion européenne, à Rome en 1703, redéfinit la poétique jésuite, et affirme les positions cicéroniennes de la compagnie. Ce « testament pédagogique de

¹ « Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 422.

² « Joseph, tragédie de l'Écriture Sainte par M. l'Abbé Genest », juin 1711, p. 1099 ; nous soulignons.

³ « Ce nouveau degré de perfection peut n'être qu'un nouveau développement des lois mêmes, que l'ouvrage d'un génie heureux qui aura su mieux que les autres pénétrer l'esprit de ces lois, et étendre ou resserrer avec plus de délicatesse et de goût les justes conséquences des principes qui les a établies », dans « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2293.

⁴ François de Dainville, « Le *Ratio discendi et docendi* de Jouvancy », dans *l'Éducation des jésuites (XVIe - XVIIIe siècle)*, op. cit., p. 230.

cet humanisme issu de la Renaissance »¹ est suivi, dans la première moitié du XVIIIe siècle, par d'autres textes théoriques. Le P. Le Jay (1657-1734) fixe lui aussi les règles théâtrales, dans sa *Bibliotheca rhetorum* (1725), mais c'est le P. Porée (1676- 1741) qui prendra davantage en compte les changements du goût dans son traité intitulé *De Theatro*, traduit par le P. Brumoy sous le titre *Discours sur les spectacles* (1733). Cet ouvrage, écrit en réaction contre la réimpression du *Discours* du P. Le Brun en 1731, marque l'avènement d'une rhétorique nouvelle et d'un enseignement qui s'adapte au goût contemporain². C'est pourtant l'ouvrage du P. Le Jay qui sera retenu par les journalistes de Trévoux, montrant sans doute l'attachement de l'équipe du *Journal* pour une rhétorique plus savante et conventionnelle³. La première moitié du XVIIIe siècle est aussi marquée par la publication d'ouvrages dans lesquels des membres de l'équipe des rédacteurs du *Journal* dissertent à leur tour sur les règles théâtrales, comme le *Traité philosophique et pratique d'éloquence et de poésie* (1728) du P. Buffier, le *Théâtre des Grecs* (1730) du P. Brumoy, qui font tous deux l'objet d'articles dans le périodique, ou les *Réflexions sur la poésie française* (1742) du P. Du Cerceau. Deux lettres du Père Souciet sur la tragédie sont reproduites intégralement dans le périodique et forment ainsi une poétique détaillée⁴. Le *Journal de Trévoux* peut apparaître ainsi comme un ultime *ratio*, destiné non pas au milieu restreint des collèges jésuites, mais plutôt au monde littéraire, un *ratio* dont la prétention semble clairement universelle.

Le périodique expose ainsi, au fil des articles, une poétique d'abord nourrie par la culture humaniste de la Compagnie. L'héritage véhiculé par le *Journal de Trévoux* est avant tout un héritage classique, basé sur la *Poétique*. Aristote, connu et pratiqué par les jésuites, est pour les rédacteurs le véritable « législateur du

¹ *Ibid.*, p. 265.

² François de Dainville, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVIIIe siècle », dans *l'Éducation des jésuites (XVIe -XVIIIe siècle)*, *op. cit.*, p. 200-201.

³ Les rédacteurs signalent immédiatement la parution de l'ouvrage de leur confrère : « *Bibliotheca rhetorum*, Bibliothèque des rhéteurs qui contient les préceptes de l'art oratoire et de la poésie avec des exemples ; pour l'utilité des disciples et des maîtres, par le R. P. Gabriel François Le Jay de la Compagnie de Jésus », septembre 1725, pp. 1638-1644.

⁴ « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, pp. 1244-1257, et « Onzième lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », août 1709, pp. 1448-1456.

théâtre »¹. On considère que son système poétique « est du moins le seul, on ose le dire, qui puisse satisfaire un esprit juste et conséquent sur la sagesse des motifs de cette loi »², car, dit-on, « il puisait ses préceptes dans la nature même des sujets pour lesquels il dressait des lois »³. Les journalistes de Trévoux puisent visiblement dans l'ouvrage incontournable de leur confrère, le P. Rapin. Dans ses *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* (1674), traité qui contribua à l'élaboration de la théorie classique, celui-ci affirmait que la *Poétique* n'était « à proprement parlé que la nature mise en méthode et le bon sens réduit en principes : on ne va à la perfection que par ces règles et on s'égaré dès qu'on ne les suit pas »⁴. Le Père Le Jay explique d'ailleurs dans le journal que son propre système est lui aussi basé sur celui du philosophe grec : « nous avons traité de la tragédie et de la comédie dans notre poétique, nous en avons établi les règles sur les principes d'Aristote »⁵.

Outre l'*Art poétique* d'Horace, enseigné dès la classe d'humanité et donc constamment présent à l'esprit des rédacteurs, le *Journal de Trévoux* recommande aux poètes l'imitation des auteurs grecs, principalement Sophocle ; c'est leur étude, affirment les rédacteurs, « qui ramènera parmi nous le savoir et les belles choses »⁶, car elle est « propre à conserver le goût de la Nation, ou à le réformer, s'il vient à se corrompre »⁷. Cette étude, remarquent-ils à l'occasion d'un article sur l'*Oreste* de Voltaire, « produit trois excellents effets », clefs de voûte de leur réforme : « d'abord l'exclusion totale de l'amour fade et imbécile qui a déshonoré si longtemps notre théâtre ; ensuite le choix d'une action très simple, mais toute propre à inspirer la compassion et la terreur ; enfin l'harmonie et la magnificence de la versification »⁸.

Au même titre que les poètes dramatiques antiques, les auteurs modernes, introduit dans l'enseignement des collèges durant la seconde moitié du XVIIe siècle, servaient d'exemples aux maîtres jésuites. Les jésuites de Trévoux trouvent ainsi chez

¹ « Parallèle des tragiques grecs et français », octobre 1760, pp. 2361-2362.

² « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 47.

³ *Ibid.*, pp. 47-48.

⁴ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 32.

⁵ « Bibliothèque des rhéteurs, contenant des préceptes et des exemples, tant pour l'éloquence que pour la poésie, ouvrage utile aux disciples et aux maîtres, par le Père Le Jay de la Compagnie de Jésus », juin 1716, p. 1205.

⁶ « Oreste, tragédie », juin 1750, p. 1448.

⁷ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2503 ; nous soulignons.

⁸ « Oreste, tragédie », juin 1750, p. 1443.

les dramaturges du Grand Siècle des guides capables de seconder les poètes contemporains dans leur lourde tâche : « le théâtre français a reçu de Corneille et de Racine tout l'éclat de la majesté qu'eut celui de l'ancienne Grèce, et il semble qu'on n'ait rien souhaiter désormais, sinon que les poètes de nos jours, et ceux qui viendront après, ne s'écartent point des routes qu'ils ont ouvertes »¹. Si Corneille et Racine sont cités comme modèles incontournables pour la composition d'une tragédie, Molière est celui à suivre pour la comédie, Lully et Quinault représentant quand à eux le génie et la perfection de l'opéra. Les écrits qui ont construit la dramaturgie classique au XVIIe siècle, notamment l'*Art poétique* (1674) de Boileau, alimentent aussi la poétique du *Journal de Trévoux*. Les rédacteurs signalent avec attention, en 1715, la réédition de la *Pratique du théâtre* (1657) de l'Abbé D'Aubignac, et l'on ne peut ignorer les nombreuses convergences, mises en évidence par le travail de Marc Fumaroli, entre la dramaturgie cornélienne, théorisée notamment dans les trois *Discours sur le poème dramatique* (1660), et la poétique jésuite. Le théâtre de cet ancien élève des jésuites doit beaucoup aux théories élaborées par les membres de la Compagnie².

Le *Journal de Trévoux* apparaît ici, à l'instar de tous les *ratio* émis par la Compagnie, comme un moyen de transmettre et de préserver une tradition, un héritage humaniste et classique, alors en crise pendant tout le XVIIIe siècle³.

1-3. Le Journal face aux poétiques contemporaines : la conciliation de l'héritage humaniste et de l'esprit des Lumières

Poursuivant leur politique d'intervention dans la République des Lettres, les jésuites de Trévoux ne proposent pas seulement à leurs lecteurs une synthèse des acquis, mais aussi une poétique qui prend en compte les questions soulevées par les théoriciens et les dramaturges des Lumières. Son élaboration rentre alors dans une

¹ « Bibliothèque des rhéteurs, contenant des préceptes et des exemples, tant pour l'éloquence que pour la poésie, ouvrage utile aux disciples et aux maîtres, par le Père Le Jay de la Compagnie de Jésus », juin 1716, p. 1205.

² Marc Fumaroli, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit.

³ Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France (1680-1789)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, p. 573 et p. 1177.

logique contemporaine : la première moitié du XVIII^e siècle est marquée par la publication de nombreux traités sur le théâtre, dont la plupart se proposent de réformer la scène ; le périodique en signale les principaux. Le *Journal de Trévoux* consacre ainsi un article étendu au célèbre *Traité du récitatif* (1707) de Grimarest (1659-1713) dédié à la Duchesse du Maine, suit les remarques de Fénelon pour le perfectionnement de la tragédie et de la comédie, et s'intéresse longuement à la « querelle d'Œdipe » qui oppose alors Voltaire à Houdar de La Motte¹. Ainsi, les rédacteurs étudient avec attention le *Discours* introduisant les *Ceuvres de théâtre de Mr de La Motte* (1730), puis la réfutation que Voltaire place en tête de la nouvelle édition d'*Œdipe*, la même année. Enfin, le *Journal* accorde un dernier article à la *Suite des réflexions sur la tragédie*, de La Motte². Voltaire bénéficie d'une audience particulière dans le *Journal*, qui signale la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* (1748) ; la préface de *Sémiramis* sera pourtant un point de querelle avec le P. Brumoy³. Les jésuites s'intéressent tout naturellement à l'ouvrage essentiel de l'acteur et théoricien Louis Riccoboni (1675-1753), *De la réformation du théâtre* (1743)⁴. L'auteur, ancien élève des jésuites, célèbre acteur et directeur de la Comédie Italienne (1716-1729), consacra sa vie à la réforme de la comédie, notamment par le biais de nombreux traités qu'il écrivit après avoir quitté le théâtre en 1729. Il est ainsi considéré par les journalistes de Trévoux comme « un des hommes du monde le plus propre à bien traiter [ce sujet] » et son projet, affirme-t-on, « fera toujours honneur à celui qui l'inventa : le citoyen, le sage, le chrétien y applaudirons toujours »⁵. Les jésuites de Trévoux remercient l'auteur d'avoir entrepris un tel traité : « les gens zélés pour l'éducation de la jeunesse lui sauront un gré infini de son travail »⁶. Ils avouent plus loin, sans

¹ « Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant », juillet 1707, pp. 1191-1202 et « Lettre écrite à l'Académie française : sur l'éloquence, la poésie et l'histoire », juin 1719, pp. 959-978.

² « Les œuvres de théâtre de Mr de La Motte de l'Académie française avec plusieurs discours sur la tragédie », mai 1730, pp. 749-775 ; « L'Œdipe de Mr de Voltaire, nouvelle édition, avec une préface, dans laquelle on combat les sentiments de Monsieur de La Motte sur la poésie », septembre 1730, pp. 1537-1542 et « Suite des réflexions sur la tragédie, où l'on répond à Mr de Voltaire, par Mr de La Motte de l'Académie française », décembre 1730, pp. 2093-2100.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : la tragédie de Sémiramis et quelques autres pièces de littérature », janvier 1750, pp. 176-188 ; mais aussi « Nouvelles littéraires de Paris : Nouvelle édition du Théâtre des Grecs du P. Brumoy », mars 1750, pp. 741-753.

⁴ « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, pp. 2220-2250.

⁵ *Ibid.*, p. 2221 et p. 2250.

⁶ *Ibid.*, p. 2222.

honte, « emprunter le langage de M. Riccoboni », et prouvent ainsi qu'ils s'accordent généralement avec l'auteur¹.

La première moitié du XVIII^e siècle est aussi le moment où l'on se penche sur l'art du comédien ; le périodique jésuite est lui aussi sensible à ce sujet et consacre un article au *Comédien* (1747) de Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778), lu avec grand intérêt, ainsi qu'à l'*Art du théâtre* (1750) par François Riccoboni (1707-1772)². Un des rares traités sur le chant, l'*Art du chant* (1755), que Bérard dédia à Mme de Pompadour, fait l'objet d'une critique approfondie³. Enfin, le *Journal de Trévoux* considère avec attention les poétiques étrangères. On examine ainsi, sur plusieurs articles, le traité de l'espagnol de Dom Ignace de Luzan, ou les réflexions de Ranieri de Calzabigi, futur librettiste de Gluck pour *Alceste*, à l'occasion d'une dissertation sur les poésies de Métastase et de l'édition complète des œuvres de ce poète italien⁴.

Dans les choix qu'il effectue parmi les poétiques contemporaines, le *Journal de Trévoux* montre son attachement à une esthétique théâtrale classique, mise en place dans la seconde moitié du XVII^e siècle, et maintenue au XVIII^e siècle par Rémond de Sainte-Albine, Grimarest, Luzan, Riccoboni père, mais aussi Houdar de La Motte et Voltaire. Comme le remarque Pierre Frantz, la poétique du *Journal de Trévoux*, qui s'inspire ainsi des règles de composition développées par les auteurs cités, poursuit un idéal dont le sens a été perdu :

« Cette doctrine [la doctrine classique, basée sur une « lecture vivante » de la *Poétique* d'Aristote], prolixement commentée pendant tout le XVIII^e siècle, on a prétendu, de Voltaire à La Harpe ou à Marie-Joseph Chénier, la maintenir en l'aménageant, la soutenir, alors qu'on la privait de sens et de vie [...]. L'impression que l'on a d'une double décadence de la tragédie et de la comédie entre la fin du XVII^e siècle et l'âge romantique tient précisément à ce respect d'un cadre rigide, alors même qu'on ne comprend plus très bien nettement ce qui le fondait »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 2227.

² « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties, par M. Rémond de Sainte-Albine », février 1749, pp. 265-281 et « L'art du théâtre à Mme *** par François Riccoboni », février 1750, pp. 512-532.

³ « L'art du chant. Par M. Bérard », juillet 1755, pp. 1541-1563.

⁴ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin, p. 1248-1280 et juillet 1748, pp. 1438-1471 ; « Dissertation de M. Ranieri de Calzabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, pp. 2501-2542 et « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier, p. 45-77, février p. 511-535 et mars 1757 pp. 636-673.

⁵ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, pp. 3-4.

L'absence remarquée des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1718) de l'Abbé Du Bos (1670-1742)¹ confirme cette idée ainsi que l'absence des *Entretiens sur le Fils naturel*, publiés quatre fois lors de l'année 1757, et du *Discours sur la poésie dramatique* (1758), dans lesquels Diderot expose les principes d'une nouvelle poétique et appelle à un bouleversement théâtral. La *Lettre à d'Alembert* est uniquement abordée par son aspect polémique, comme un énième traité contre les spectacles ; les journalistes de Trévoux ne feront pas attention à l'ébauche d'une nouvelle conception du divertissement que Rousseau tente de mettre en place. Ce qui oppose alors le *Journal de Trévoux* à cette nouvelle esthétique, c'est, comme le souligne Chantal Grell, ce qui opposait au XVIIIe siècle les deux visions coexistantes de l'Antiquité : celle des classiques, partagée par Voltaire et les jésuites de Trévoux, et celle des primitivistes, comme Diderot. Il s'agit d'une « esthétique classique de la raison » face à une « poétique de l'enthousiasme », le respect des règles face à « l'inspiration du génie, affranchi des contraintes et des traditions et dont la figure se rapproche du demiurge créateur »². Les jésuites, gardiens d'une « culture de la longue durée »³, sont très loin de l'appel que Diderot lance aux poètes et aux acteurs dans sa *Lettre à Mme Riccoboni* (27 novembre 1758) : « Mais oubliez vos règles, laissez là le technique : c'est la mort du génie »⁴. Le P. Rapin, lui, affirmait le contraire : « c'est par ces règles que tout devient juste, proportionné, naturel, étant, comme elles sont, fondées sur le bon sens et sur la raison plus que sur l'autorité et sur l'exemple »⁵. C'est enfin, comme nous le verrons par la suite, un théâtre analytique, une dramaturgie du discours, opposés à un théâtre de l'énergie et à une « dramaturgie du tableau », au-delà des mots⁶. Comme le remarquait David Trott, « le XVIIIe siècle est *partagé* entre une

¹ Elles seront seulement citées à l'occasion de leur réédition en 1740 : « Nouvelles littéraires de Paris : Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, par M. l'Abbé Dubos, l'un des Quarante et secrétaire perpétuel de l'Académie française, quatrième édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur », décembre 1740, p. 2404.

² Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France (1680-1789)*, op. cit., p. 572 et p. 574.

³ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 19.

⁴ *Lettre à Mme Riccoboni*, 27 novembre 1758, dans Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien*, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 356.

⁵ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 29.

⁶ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, op. cit. ; mais aussi, Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 77 et p. 129..

vision doctrinaire et littéraire du théâtre et une autre qui persiste à se réclamer de son caractère corporel et spontané »¹.

Partant de ce constat, les débats théoriques sur le théâtre au XVIII^e siècle ne peuvent être réduits à une simple différence de points de vues qui consisterait dans l'opposition entre une vision « classique » et une vision davantage « romantique » de la réalité théâtrale. Le siècle des Lumières est traversé par un paradoxe, persistant même chez les plus novateurs des réformateurs du théâtre, comme Voltaire ou Mercier : les théoriciens sont tiraillés entre une réforme totale des spectacles et le maintien d'une culture fondée sur le texte². Dans une moindre mesure, comme le remarquaient Michel Gilot et Jean Sgard à propos du renouvellement de 1734, les jésuites de Trévoux « affrontent [...] la modernité », et entendent, dans leur journal, et dans leurs exigences théâtrales, affirmer « la force de leur tradition et leur désir d'ouverture », avec tous les paradoxes que cela comporte³.

Toutefois, les voix convergent vers un seul et même but : l'affirmation de l'utilité et de la puissance des spectacles. La Compagnie de Jésus semble apparaître ici comme un moteur de cette prise de conscience. Il existe de nombreuses analogies entre la conception éducative des spectacles développée par les jésuites et véhiculée par le *Journal*, et la « grande stratégie pédagogique », les « aspirations évangéliques », qui furent celles de Diderot notamment⁴. Les spectacles sont pour le philosophe une leçon donnée au peuple :

« c'est en allant au théâtre qu'ils [les hommes vertueux] se sauveront de la compagnie des méchants dont ils sont entourés ; c'est là qu'ils trouveront ceux avec lesquels ils aimeraient vivre ; c'est là qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle ».

A l'instar des journalistes de Trévoux, il en fait des gardiens des lois de l'Etat et consacre ainsi leur statut :

¹ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espace 34, 2000, p. 49 ; nous soulignons.

² Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 19.

³ Michel Gilot et Jean Sgard, « Le renouvellement des Mémoires de Trévoux en 1734 », dans *XVIII^e siècle*, n°8, 1976, p. 205.

⁴ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle : jeux, écritures, regards*, op. cit., p. 232.

« Quel art plus précieux que celui qui m'attache imperceptiblement au sort de l'homme de bien ; qui me tire de ma situation tranquille et douce dont je jouis, pour me promener avec lui, m'enfoncer dans les cavernes où il se réfugie, et m'associer à toutes les traverses par lesquelles il plait au poète d'éprouver sa constance ? Ô quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concourraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! »¹.

Nous ne pouvons nous empêcher de souligner, à la suite d'autres auteurs, l'influence de l'enseignement des collèges jésuites, par lesquels passèrent notamment les deux hommes qui ont le plus œuvrés pour un théâtre réformé, Voltaire et Diderot :

« L'impact du théâtre jésuite et de leurs émules est essentielle pendant la première moitié du XVIIIe siècle : il donne plus encore que le goût, le sens vécu du théâtre à des milliers de jeunes gens chaque année. Cette familiarité est une des raisons du comportement des publics de théâtre au XVIIIe siècle [...]. Il est bien peu de dramaturges aux XVIIe et au XVIIIe siècle, qui n'aient dû leur premier contact émouvant avec le théâtre de collège ; beaucoup d'acteurs ont trouvé leur vocation grâce aux prêtres qui les initiaient aux joies de la comédie ; et presque toutes les catégories de spectateurs des théâtres adultes recourent les effectifs des collégiens »².

Le *Journal de Trévoux* présente ainsi de troublants points communs avec les idées novatrices développées dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les rédacteurs approfondissent, dans plusieurs articles, la réflexion autour du rôle social des spectacles³. A l'occasion de l'article sur la terreur et la pitié théâtrale :

« Mais les passions violentes, ne sont point les seules qui blessent les intérêts de la société. Les passions lentes, les passions mortes, ou pour parler plus juste, le défaut de passions, l'apathie, la paresse, l'insensibilité, ne réussissent que trop à nous soustraire aux devoirs nécessaires pour maintenir, pour serrer les liens qui unissent les hommes entre eux. Les premières renversent l'ordre et les dernières se refusent aux soins nécessaires pour le conserver ou le rétablir. C'est d'un côté un citoyen forcené, que le fer et le flambeau à la main porte l'incendie et les ravages dans tous les quartiers de la ville où il a vu le jour. C'est de l'autre un citoyen dénaturé, qui d'un air froid et tranquille, voit réduire sa patrie en cendres, à qui il n'en coûterait qu'un pas pour éteindre ce feu qui la consume, et dont l'indolence ou la dureté se refuse à ce faible service ; or ce que fait la terreur théâtrale, pour remédier au premier de ces maux, la pitié théâtrale le fait pour guérir le second »⁴.

¹ Diderot, *De la poésie dramatique*, op. cit., p. 169 et p. 172.

² Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988, pp. 303-304 ; voir aussi David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle : jeux, écritures, regards*, op. cit., pp. 28-29, Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 49.

³ Voir pp. 66-68.

⁴ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposée par Aristote, comme le but de la tragédie », janvier 1740, pp. 35-36.

Le théâtre est une école du bon citoyen, remarque-t-on à propos d'une tragédie de Legouvé : « nous approuvons fort ces manières de penser ; elles feront un citoyen utile aux autres et à lui-même »¹. Suivant l'opinion qu'Aristote développe dans le livre VIII de la *Politique*, les jésuites de Trévoux conviennent « que la musique tient au bon gouvernement et au bonheur des peuples ». Ils en expliquent les raisons :

« Nous avons toujours ouï dire et peut être remarqué que la main de l'ouvrier qui ne chante point est paresseuse, et que tout ouvrage fait sous la direction de l'harmonie est communément quelque chose de beau, de bon, sans compter que l'artiste même soutient mieux les peines de son état : quel avantage pour la patrie ! Il n'est plus question que de faire chanter, comme chez les Anciens, les préceptes de la vertu et l'exemple des sages »².

Enfin, dans leur compte-rendu sur *L'Ecole des amis* (1737) de Nivelles de La Chaussée, ils insistent sur le fait que les spectacles doivent avoir en vue l'éducation, non pas de la noblesse, mais bien du peuple : « on pourrait répliquer que l'école de l'amitié n'est point naturellement l'école du peuple, et que l'auteur n'a introduit effectivement sur la scène que des personnes d'un rang élevé pour les perfectionner par l'exemple des vertus les plus pures »³.

Enfin, la voix des rédacteurs de Trévoux se joint à nouveau à celle des dramaturges et théoriciens du XVIII^e siècle pour demander une réforme de la scène. Comme le soulignait Pierre Frantz, « ce n'est pas le moindre des paradoxes que de constater qu'en ce XVIII^e siècle, la passion du théâtre s'accompagne si souvent et chez tant de critiques, d'une déception » ; « ce constat critique [ajoute-t-il] fonde les propositions de réforme, les projets d'écriture et les tentatives de réalisation scénique »⁴. Cette déception, si visible dans les écrits de Diderot, est aussi, comme nous avons pu le voir, une marque du *Journal de Trévoux*⁵.

Mais, il serait illusoire de considérer d'un même point de vue la réforme demandée par Diderot et celle du *Journal de Trévoux*, de même que la comparaison des spectacles révolutionnaires avec le théâtre de collège, ou le théâtre « modéré chrétiennement » rêvé par les jésuites, serait un profond écueil. Il est seulement

¹ « Nouvelles littéraires de Paris : Attilie, tragédie », février 1751, p. 556.

² « Nouvelles littéraires de Paris : Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien », juillet 1756, p. 1718.

³ « L'Ecole des amis, comédie en vers, en cinq actes », août 1737, p. 1427.

⁴ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 42.

⁵ Voir ci-dessus, pp. 76-79.

possible de voir ici, comme précédemment, un « écho avant-coureur des discours des révolutionnaires prônant le finalité civique du théâtre »¹. De plus, si l'emploi du mot « réforme » est sensiblement le même, la signification et les enjeux intrinsèques divergent. Dans l'idéal jésuite, les spectacles reposent, certes, sur des enjeux civiques, mais ils relèvent surtout et en premier lieu d'un enjeu religieux ; l'idée que le théâtre réformé deviendra un relais de la Religion est indissociable, dans le *Journal de Trévoux*, de la question de l'utilité des spectacles. La « réforme » désirée par les rédacteurs du périodique a pour ambition l'édification d'un « théâtre modéré chrétiennement »². De plus, cette réforme n'implique pas un bouleversement de la pratique théâtrale comme chez Diderot, mais bien, précise-t-on, un « nouveau développement des lois mêmes »³. Les jésuites de Trévoux concentreront alors essentiellement leurs efforts sur le texte, sur les règles de composition ; leur projet de réforme est avant tout destiné à l'écrivain et au lecteur, tandis que le travail constant de Diderot et de plusieurs dramaturges contemporains s'applique davantage à la mise en scène, afin d'améliorer les conditions de représentation, et a d'abord en vue le spectateur.

La poétique du *Journal de Trévoux* est bien, comme l'affirmait Marc Fumaroli à propos du théâtre de collèges, « une synthèse de rhétorique et de poétique humanistes avec le symbolisme religieux »⁴. Le périodique jésuites recueille les préoccupations contemporaines à propos des spectacles et tente, au fil des articles, par le biais de sa poétique, de concilier la tradition humaniste, l'héritage classique, l'idéal religieux et l'esprit des Lumières.

Précisons enfin que cette réforme n'est pas une réglementation stricte imposée aux poètes. Aucun terme employé n'est impératif, ni contraignant. Il s'agit véritablement d'une *proposition* de réforme, d'une orientation à suivre qu'ils soumettent aux jugements de leurs lecteurs et des auteurs.

¹ Edith Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité : sur le Brutus de Charles Porée, 1708, op. cit.*, p.188 ; voir p. 68.

² Voir p. 72.

³ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2293.

⁴ Marc Fumaroli, « *Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio* : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre », en France de Corneille à Molière », dans *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornélienne, op. cit.*, p. 458.

2. La réforme en application

2-1. *La tragédie : une peinture de la noblesse et de la vérité des passions*

Il existe, pour les journalistes de Trévoux, deux types de lois qui décident de la composition d'une tragédie. Les premières, auxquelles on ne peut déroger sans en dénaturer les fondements des spectacles, tiennent au respect de la nature et de la vraisemblance. Et les secondes, variables, qui ne menacent pas l'édifice, tiennent au goût et aux modes des pays :

« Ne pourrait-on point distinguer deux espèces de lois parmi celles qui règlent le poème dramatique ? Les unes prises du fond même de la nature. Les autres nées du goût et de l'usage des grands poètes, qui ont travaillé avec le plus de succès pour le théâtre, du caractère des nations, ou de la situation des peuples pour qui ils travaillaient, des vues particulières, qui les dirigeaient dans leur travail ».

Les principes fondamentaux de leur poétique sont réaffirmés dans la phrase suivante ; celle-ci sera notre base de réflexion, et rythmera notre analyse :

« Les premières exigent que l'action théâtrale porte sur un fait historique, qu'elle soit grande et illustre, qu'elle soit tragique, propre à inspirer une vive terreur, et une tendre compassion, qu'elle soit une, bien liée dans toutes ses parties, qu'une exacte vraisemblance en règle les incidents et les caractères, que son dénouement vienne naturellement de son propre fond, qu'elle se passe toute entière dans un même lieu, que le temps de sa durée soit à peu près réglé sur celui de sa représentation, que non seulement les bonnes mœurs y soient ménagées, mais qu'elle ait même pour but de les entretenir ou de les introduire. [...] La seconde espèce de lois forme plutôt les modes que les règles du poème dramatique, et les modes peuvent changer pour le théâtre, comme pour les parures »¹.

La poétique du *Journal de Trévoux* est essentiellement subordonnée à l'esthétique classique, que Jean-Pierre Perchellet réduit à trois grands principes interdépendants et que nous devons garder à l'esprit : l'imitation, l'idéalisation et la régularité².

¹ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, pp. 2293-2295.

² Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., pp. 22-23.

Du principe de vraisemblance

« Le vraisemblable est [...] une des premières lois de la poésie », affirment les rédacteurs, à propos d'une pièce de Nivelles de La Chaussée¹. De ce principe aristotélicien, auquel les poètes sont tenus à un respect absolu, découle pour ainsi dire toutes les autres règles que l'on réaffirme dans le but de réformer les spectacles. Les journalistes de Trévoux et leurs contemporains s'appuient ici largement sur la *Poétique* et ses interprétations classiques.

C'est de la nature que le poète tirera les moyens de respecter la vraisemblance : Horace invite les poètes à « reporter ses regards, en imitateur averti, sur le modèle original de la vie et des caractères et à tirer de là un langage vivant »². Un autre principe vient alors seconder le premier : la *mimésis*. Les spectacles doivent imiter la nature car « il est de l'essence des beaux-arts de représenter la nature »³. L'analogie entre l'art du poète et celui du peintre est ainsi fréquemment utilisée : « ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la poésie par la parole mesurée [...], la musique par les sons [...], la déclamation par les tons et les gestes »⁴. L'auteur de ces mots, le Père Batteux, ajoute que « c'est la nature qui doit guider le pinceau et c'est toujours elle qu'il faut peindre »⁵. A l'instar de la peinture, les spectacles sont une illusion du vrai, d'un vrai idéal, d'« une belle nature »⁶. L'idéalisation seconde alors l'imitation ; le poème dramatique n'offre pas la vérité mais seulement l'illusion de la vérité, en d'autres termes, la vraisemblance. M. de Luzan paraphrase la *Poétique* : « on doit préférer le vraisemblable quoique faux et même impossible, à la vérité qui manque de vraisemblance »⁷. Louis Racine, quant à lui, dénombre :

¹ « L'école des amis, comédie en vers, en cinq actes », août 1737, p. 1428.

² Horace, *Art poétique*, *op. cit.*, v. 317-318.

³ « Le spectacle des Beaux-Arts, considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales ; avec des observations sur la manière de les envisager, sur les dispositions nécessaires pour les cultiver, et sur les moyens propres pour les étendre et les perfectionner, par M. Lacombe, avocat », avril 1758, p. 1000.

⁴ « Les Beaux-arts réduits à un même principe », janvier 1747, p. 17.

⁵ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1269; Luzan renvoie à Aristote, *Poétique*, 1460 a, 26-27: « Il faut préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable ».

« Deux sortes de vrai ; le simple et l'idéal ; le premier peint la nature telle qu'elle est ; le second l'embellit, en rassemblant sur le même objet plusieurs traits bien rendus et bien assortis, qu'elle a dispersé sur des objets différents. C'est dans la réunion de ces deux vrais que consiste la beauté de l'imitation. Le goût et l'art doivent la diriger. Il faut que dans les sujets les plus simples, elle soit ornée par le vrai Idéal, et que dans les grands sujets elle prenne le vrai simple pour fondement»¹.

Le Père Batteux exhorte lui aussi les poètes à choisir, autant qu'il est possible, la perfection dans la nature : « vous êtes les imitateurs de la belle nature, celle qui est la plus parfaite en soi [...]. Choisissez les objets les plus intéressants et les plus parfaits »². Ainsi, les rédacteurs, comme leurs contemporains, demandent aux poètes de respecter ce principe de *l'electio* :

« Si vous simplifiez trop le sujet, vous risquez d'être fade et ennuyeux ; si vous l'embellissez trop, vous sortez de la nature et vous tombez dans l'affectation. [...] Peignez la nature, mais choisissez. Que la vraisemblance ne vous échappe pas, mais que le vrai idéal vous prête les ornements qu'il faut ajouter à la simplicité de la nature. Ces deux vrais sont inséparables dans toute poésie »³.

« Dans un équilibre fragile, [constate Jean-Pierre Perchellet] l'art classique allie mensonge et vérité, ombre et lumière, et affirme que le plaisir esthétique ne peut exister qu'à cette condition »⁴. Perchellet cite alors l'Abbé d'Aubignac, qui, dans la *Pratique du théâtre*, confirmait l'utilité de l'illusion, acceptée tacitement par le spectateur : « je sais bien que le théâtre est une espèce d'illusion, mais il faut tromper les spectateurs en telle sorte qu'ils ne s'imaginent pas l'être, encore qu'ils le sachent »⁵.

Le principe des trois unités

Les rédacteurs demandent, à la suite d'Aristote, « qu'une exacte vraisemblance [...] règle les incidents et les caractères » de l'action théâtrale. Dans une tragédie, le

¹ « Réflexions sur la poésie, par M. Racine de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres », juillet 1747, pp. 1419-1420.

² « Les Beaux-arts réduits à un même principe », janvier 1747, p. 25.

³ « Réflexions sur la poésie, par M. Racine de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres », juillet 1747, pp. 1420-1421.

⁴ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 40.

⁵ D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, cité par Jean-Pierre Perchellet, *ibid.*

respect du principe de vraisemblance influe sur plusieurs aspects de sa composition. Puisqu'il faut s'y conformer, il devient indispensable d'observer les trois règles d'unité, car, comme le fait remarquer Calzabigi dans le *Journal*, « quand on craint de pêcher contre la règle de l'unité, on pêche nécessairement contre la règle de vraisemblance »¹. Le principe des trois unités, qui découle de l'interprétation d'Aristote et d'Horace, s'il est remis en cause par La Motte ou Diderot, n'est détrôné ni par les journalistes de Trévoux ni par Voltaire qui se conforment autant à l'Abbé d'Aubignac qu'au *Discours des trois unités* de Corneille². A l'occasion de la nouvelle édition d'*Œdipe*, avec une préface dans laquelle Voltaire répond à Houdar de La Motte, les journalistes de Trévoux annoncent d'ailleurs entrer dans les vues du philosophe : « M. de Voltaire n'a pas de peine à persuader, qu'on aurait tort de vouloir détruire ces règles fondées sur le bon sens et admises aujourd'hui, d'après l'exemple de nos poètes français du dernier siècle, par toutes les nations polies »³.

Le respect de l'unité d'action consiste à ce « que son dénouement vienne naturellement de son propre fond », que l'action théâtrale « soit une, bien liée dans toutes ses parties », conforme à l'idéal classique d'unité et tel que les rédacteurs l'ont annoncé dans la phrase citée précédemment. L'action doit être une, c'est-à-dire, comme le précise Monsieur de Luzan, « qu'elle ne renferme, ni trop, ni trop peu d'incidents », que le poète ne doit pas multiplier les intrigues et les histoires parallèles mais donner à sa tragédie une véritable unité⁴. Les rédacteurs donnent un large extrait aux remarques de Calzabigi sur le sujet :

« Une tragédie est un tableau qui représente une action grande, noble et surprenante [...] Si vous multipliez à l'excès les épisodes et les incidents, votre tableau ne représentera aux yeux que des objets confus et informes qui, par leur multiplicité, fatigueront le spectateur [...] ; soit parce que l'esprit ne peut se livrer en même temps à tant d'objets, soit parce que ces objets, faute d'espace, ne seront point suffisamment développés. Ils feront oublier l'objet principal »⁵.

¹ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2512.

² « Ces lois observées non seulement servent à écarter les défauts, mais elles amènent de vraies beautés ; de même que les règles de la belle architecture exactement suivies composent nécessairement un bâtiment qui plaît à la vue », mais aussi : « j'ai relu le discours du grand Corneille sur les trois unités : il vaut mieux consulter ce grand maître que moi », Voltaire, *Préface d'Œdipe*, dans *Théâtre, op. cit.*, p. 11 et p. 12.

³ « L'Œdipe de M. de Voltaire, nouvelle édition, avec préface, dans laquelle on combat les sentiments de Monsieur de La Motte, sur la poésie », septembre 1730, p. 1538.

⁴ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1268.

⁵ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, pp. 2538-2539.

Houdar de La Motte assimile l'unité d'action à ce qu'il appelle l'unité d'intérêt, c'est-à-dire, l'intérêt que chaque personnage prend à l'action. Les rédacteurs répondent aux questions laissées en suspens par l'auteur et affirment qu'il est possible de donner aux personnages secondaires des intérêts particuliers dans l'action principale, à la condition de ne pas la menacer. Cela serait même utile « car s'ils [...] n'ont aucun [intérêt particulier], comment intéresseront-ils le spectateur, ou comment s'intéressera-t-il à eux ? Il paraît vrai d'ailleurs, que nul de ces intérêts particuliers, ne doit affaiblir ni balancer l'intérêt principal »¹.

L'action doit être révélée au spectateur dès les premiers vers. Pour Houdar de La Motte, comme pour Monsieur de Luzan suivant les pensées de Corneille, il faut « dès le commencement d'une pièce, présenter à l'esprit et au cœur l'objet principal dont on veut occuper [les spectateurs] »². L'exposition, conformément à Aristote, doit être toute en action et non en récit³. Comme le souligne l'auteur du *Théâtre ouvert au public* :

« L'exposition exige la brièveté et la netteté [...]. Il serait d'un grand poète de montrer en gros dès l'ouverture toute l'action déjà tellement avancée, qu'on s'attende à la voir bientôt finir, pendant qu'un incident qui semble la conduire à la fin, ne fait que reculer, et trompe agréablement l'attente du spectateur »⁴.

Monsieur de Luzan cite à nouveau la *Poétique* : « la fable est entière ou finie, selon Aristote, quand elle a un commencement, un milieu et une fin »⁵. Le progrès de l'histoire doit donc être régulier, « l'action doit procéder sans précipitation, comme sans lenteur », « doit se débrouiller d'elle-même par degrés »⁶. Elle doit, comme l'avait démontré Corneille, ménager également des surprises, afin d'augmenter progressivement l'intérêt du spectateur et de donner le temps à ses sentiments de se développer :

¹ « Les œuvres de théâtre de Mr. De la Motte de l'Académie Française avec plusieurs discours sur la tragédie », mai 1730, p. 755.

² *Ibid.* ; « je dirai qu'il [le 1^{er} acte] doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale, que pour les épisodiques [...]. Je voudrais donc que le premier acte contint si bien le fondement de toutes les actions, qu'il fermât la porte à tout le reste », Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poèmes dramatique*, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 86-87.

³ « La tragédie est l'imitation [...] qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit », Aristote, *Poétique*, 1449 b, 24-26.

⁴ « Le théâtre ouvert au public, ou traité de la tragédie et de la comédie, traduit de l'anglais », juillet 1750, pp. 1695-1696.

⁵ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, pp. 1267-1268.

⁶ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2539 et « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1268.

« L'intrigue [dit Calzabigi] doit être ménagée avec tant d'artifice, et se développer ensuite si naturellement, que l'œil le plus clairvoyant ne puisse deviner le dénouement, et qu'il soit surpris cependant de ne l'avoir pas deviné. S'il le prévoit, la pièce n'a plus rien qui l'attache, son attention languit, il ne prend plus d'intérêt à l'action. Si le dénouement n'est pas naturel, il n'est point vraisemblable et ne fait aucune illusion.

L'art du poète consiste encore à conduire son action de manière que l'intérêt augmente de scène en scène ; que le cœur passe successivement par tous les degrés de la compassion et de la crainte, jusqu'à ce qu'enfin il parvienne au comble de l'horreur, ou de l'admiration »¹.

L'unité de temps, fut davantage soumise à débat durant les XVIIe et XVIIIe siècles. La position des rédacteurs de Trévoux est pourtant claire ; il demandent « que le temps de [la] durée [de l'action] soit à peu près réglée sur celui de la représentation » : « l'unité de temps [affirment-ils, à la suite de M. de Luzan] serait parfaite, si l'exécution ne demandait pas plus de temps que la représentation »². Ils pensent, à l'instar de l'Abbé Nadal, qu'il est nécessaire de :

« la resserrer dans un court espace de temps. C'est qu'en effet c'est un poème où les passions doivent régner et que les mouvements violents ne peuvent être d'une longue durée. [...] La règle des vingt-quatre heures, qui semble s'être établie parmi nous, a contre elle [...] *la raison et le bon sens même*, par la trop grande étendue qu'elle donne à la durée de l'action »³.

Outre l'appui tacite de l'Abbé d'Aubignac, les rédacteurs se réfèrent pour cela à l'autorité de Corneille, et citent directement un passage du *Discours des trois unités* :

« Nous ajouterons que le créateur de notre théâtre, le Grand Corneille était de même avis, quoiqu'il s'en soit écarté dans la pratique. Nous citerons ses termes : *la représentation dure deux heures et ressemblerait parfaitement si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour la réalité* »⁴.

Ils s'accordent enfin avec Voltaire, « bornant en particulier l'unité de jour aux trois heures que dure la représentation de la tragédie » : « il fait bien de s'en tenir à ce point », affirment alors les rédacteurs⁵.

¹ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, pp. 2539-2540.

² « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1273.

³ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2300.

⁴ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1274.

⁵ « L'Œdipe de Monsieur de Voltaire, nouvelle édition, avec une préface, dans laquelle on combat les sentiments de Monsieur de La Motte, sur la poésie », septembre 1730, pp. 1538-1539.

Enfin, la tragédie doit observer l'unité de lieu, « qu'elle se passe toute entière dans un même lieu », selon les principes avancés par l'Abbé d'Aubignac, Aristote et Horace ne s'étant pas prononcés sur le sujet. C'est pourtant l'abus le plus fréquent que constatent les rédacteurs : « à peine avons-nous une pièce où cette unité ne soit plus ou moins violée »¹. S'il est autorisé à l'opéra, ce goût immodéré pour les changements de lieux au théâtre est peu apprécié par les jésuites de Trévoux et certains de leurs contemporains : « chez nous la scène change presque à chaque acte, où l'unité de lieu, lorsqu'on pense à l'observer, n'est gardée qu'aux dépens de toutes les vraisemblances »². Ils s'insurgent, comme Calzabigi, contre l'usage de certains auteurs qui « font dans une seule pièce, voyager les spectateurs de pays en pays, et leur font quelquefois parcourir les quatre parties du monde »³. Les rédacteurs utilisent à nouveau la voix de Monsieur de Luzan pour soulever l'incohérence résultant du non respect de l'unité de lieu :

« Cette règle est pourtant aussi fondée en raison que les deux autres. En effet, si c'est pécher contre la vraisemblance que de présenter en deux ou trois heures, une action qui n'a pu être achevée qu'en l'espace de huit jours, un mois, ou d'une année, n'est-il pas encore beaucoup plus absurde de supposer que les spectateurs sans changer de place, assistent à la représentation d'une action qui se passe en trois ou quatre endroits différents, et éloignés les uns des autres ? »⁴.

Mais, s'ils paraissent parfois rigides sur l'observance de cette unité et sur celle des lois qui règlent les fondements de la tragédie, dont « les atteintes seront toujours des fautes »⁵, les rédacteurs du *Journal* s'inclinent pourtant devant le génie d'un Métastase, qui déroge joyeusement aux règles élémentaires :

« M. Metastasio a cru devoir offrir aux yeux des changements de décorations, des machines, des perspectives, des marines, des marches, et même des combats. C'est la principale raison qui l'a déterminé à n'être pas si scrupuleux sur l'unité du lieu. [...] Nos poètes rigoristes trouveront sans doute que c'est pécher contre les règles d'Aristote : on le leur accorde ; mais on les prie de se souvenir que le premier but des représentations théâtrales étant d'intéresser et de plaire, un système moins régulier, peut sembler préférable à une plus exacte régularité qui s'en écartera »⁶.

¹ *Ibid.*, p. 1275.

² « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2298.

³ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, pp. 2517-2518.

⁴ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1275.

⁵ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, pp. 2294-2295.

⁶ « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, pp. 51-52.

Déjà Corneille faisait preuve d'une même indulgence : « je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible, mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu »¹. Les rédacteurs sont ainsi reconnaissants envers ces grands génies qui, en enfreignant les règles de la composition, ont fait avancer l'art :

« Nos grands poètes fidèles communément aux lois du théâtre ne s'en sont quelque fois écarté que pour parvenir plus sûrement au but de la tragédie, qui est de toucher et de plaire. Que de beautés neuves nous devons à l'inobservation de quelques unes de ces règles ! »².

Vouloir se détacher des règles est un trait commun aux hommes de lettres; « n'est-ce point à ce séduisant attrait que nous sommes redevables des plus grands écarts de l'esprit humain ? », se demandent alors les jésuites de Trévoux³. Le génie se distingue aussi par sa capacité à aller toujours au-delà des lois fixées par ses prédécesseurs. C'est pourquoi l'on affirme dans un autre article que « les règles doivent diriger l'homme de génie, mais elles ne doivent pas le gêner »⁴. Ainsi, contrairement à Diderot, les journalistes de Trévoux ne préconisent pas l'abandon total de règles ; celles-ci conservent un rôle directeur.

La vraisemblance dans les caractères

La vraisemblance influe non seulement sur l'action théâtrale, mais aussi sur les personnages, les caractères que le poète choisit de dépeindre. Les journalistes de Trévoux désirent ainsi « qu'une exacte vraisemblance [...] règle les incidents et les caractères ». On demande aux auteurs « la fidélité scrupuleuse de se conformer à la vraisemblance dans les mœurs, les caractères »⁵. Cette vraisemblance consiste en une représentation fidèle des usages, des coutumes des personnages : « il faut [les] rendre conformes aux mœurs, au génie des nations qu'on introduit sur la scène. On ne doit

¹ Corneille, *Discours des trois unités*, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, op. cit., p. 150.

² « Parallèle des tragiques grecs et français », octobre 1760, p. 2378.

³ « Œuvres mêlées de M. l'Abbé Nadal de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres », août 1739, p. 1543.

⁴ « Le théâtre danois, par M. Louis Halberg, traduit du danois, par M. G. Fursman, divisé en six Tomes », novembre 1747, p. 2119.

⁵ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2314.

pas donner à tous les peuples les mêmes vertus, les mêmes défauts, les mêmes inclinations »¹. On poursuit ici l'idée d'Aristote :

« il faut aussi dans les caractères, comme dans la composition des faits, chercher toujours ou le nécessaire ou le vraisemblable, de sorte qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que tel ou tel personnage parle ou agisse de telle façon, qu'après telle chose il se produise telle autre »².

Mais c'est aussi à Horace que l'on fait référence : « il vous faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères, changeant avec les années, les traits qui conviennent »³. Monsieur de Luzan fait alors une analogie avec la peinture, et souligne à nouveau ce qu'elle a de commun avec les spectacles : « se moquerait-on d'un peintre qui représenterait sous les mêmes ajustements, et sous les mêmes traits, le scythe, le romain, le grec, l'italien et le français »⁴. Ainsi se moque l'Abbé Nadal, et avec lui les journalistes de Trévoux, de la « passion romanesque de Bajazet » pour Atalide, dans la tragédie de Racine :

« Bajazet est un turc, un musulman que la Religion, que l'éducation, que les mœurs, les usages les plus solennels autorisent, déterminent même à la pluralité des femmes [...]. C'est un prince ambitieux, issu du sang des ottomans, chez qui la passion de régner étouffe toutes les autres ; et accoutumé à traiter l'amour en maître, et non pas en esclave.

Atalide est une jeune turque élevée à voir dans toutes les conditions, et plus encore auprès des fiers sultans, les personnes de son sexe réduites à partager avec des rivales les attentions d'un maître ou d'un époux, et à borner toutes les vues de leur vanité ou de leur tendresse à se ménager une préférence. Atalide ne pouvait donc sans extravagance se flatter de fixer toute seule, et pour toujours tous les goûts de Bajazet [...] »⁵.

Le poète appliquera aussi le principe d'idéalisation dans la représentation des caractères : « nous croyons que les poètes tragiques doivent toujours garder, toujours embellir, rapprocher quelque fois, mais jamais dénaturer, ni refondre les caractères »⁶.

Si, lorsque le poète choisit de représenter une action historique, « les caractères des héros connus, dit M. de Calsabigi, doivent être conformes à ce qu'en dit l'histoire » en matière de mœurs et de comportement, ils doivent surtout être

¹ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1278.

² Aristote, *Poétique*, 1454 a, 33-37.

³ Horace, *Art poétique*, dans *Epîtres*, *op. cit.*, v. 156-157.

⁴ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1278.

⁵ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, pp. 2314-2315.

⁶ « Réflexions sur la poésie, par M. Racine de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres », juillet 1747, p. 1419.

naturels, « c'est-à-dire, [explique Houdar de La Motte] qu'ils se rencontrent communément ». L'auteur ajoute que « cette remarque donne l'exclusion aux sentiments trop bizarres, dont les spectateurs ne *sentiraient pas la semence en eux-mêmes* [...], on veut voir au théâtre des hommes et non pas des monstres »¹.

L'identification du spectateur avec le héros principal de la tragédie est au cœur des principes réaffirmés par les jésuites de Trévoux et leurs contemporains. Elle constitue les ressorts tragiques qu'Aristote a voulu pour le poème dramatique, à savoir la terreur et la pitié. Il est important que les spectateurs s'identifient au héros, afin de ressentir toute l'horreur de sa situation, compatir à ses malheurs, et enfin se sentir coupable à son tour, s'en repentir et réformer ainsi ses vices. L'affirmation de l'utilité des spectacles repose ainsi sur ce processus d'identification ; les jésuites de Trévoux sont donc particulièrement loquaces sur ce sujet. Pour arriver à un tel résultat, Aristote, et à sa suite, les rédacteurs, demandent que l'on présente au spectateur un héros proche de lui (« il faut leur montrer des gens tous semblables à eux »² dit le Père Souciet), donc naturel, attachant dans ses vertus comme dans ses vices. Car ce doit être un héros « coupable qu'à demi », conformément à la volonté d'Aristote³. Les jésuites de Trévoux développent cette idée dans un article expliquant le fonctionnement de la terreur et de la pitié théâtrales :

« Autre règle d'Aristote. Le principal personnage ne doit, même dans son crime, être coupable qu'à demi. Pourquoi ? [...] L'impression de terreur en devient plus vive à la vue des maux, qui désolent un héros plus faible encore qu'il n'est vicieux »⁴.

¹ « Les œuvres de théâtre de Mr. De la Motte de l'Académie Française avec plusieurs discours sur la tragédie », mai 1730, p. 759.

² « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, p. 1246.

³ « Il est évident qu'on ne doit pas y voir les bons passant du bonheur au malheur (ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance) ni les méchants passant du malheur au bonheur ([...] ils n'éveillent ni sentiment d'humanité ni pitié ni crainte) ni d'autre part l'homme foncièrement mauvais tombant du bonheur dans le malheur (une combinaison comme celle-là pourra bien susciter des sentiments d'humanité, mais point la pitié ni la crainte ; car l'une a pour objet l'homme malheureux sans le mériter, l'autre homme semblable à nous ; la pitié a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur, la crainte l'homme semblable à nous ; de sorte que dans ce cas l'évènement ne sera propre à susciter ni pitié, ni crainte).

Reste par conséquent le héros qui occupe une situation intermédiaire entre celles-là. C'est le cas de l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise », Aristote, *Poétique*, 1452b -1453 a, 34-10.

⁴ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, pp. 40-41

Ainsi le héros doit être « digne d'indulgence »¹, coupable par faiblesse, sans avoir eu conscience des punitions qui pourraient en résulter, car « l'image des infortunes qui arrivent à des personnes plus malheureuses que coupables, nous touche et nous alarme »² :

« Sur dix mille hommes à peine s'en trouve-t-il un seul, qui ne frémit d'horreur, qui ne reculât, qui ne se dérobat au danger, si dès le premier pas qu'il fait vers le crime, il pouvait sûrement prévoir tous les forfaits, que sa première faute doit amener à sa suite. [...] Ainsi, pour que le spectateur se substitue intérieurement au coupable, s'en applique le châtiment, tourne en un mot au profit de ses mœurs la terreur théâtrale, il faut qu'il n'aperçoive dans les causes, qui attirent une funeste catastrophe que ce que son amour propre lui permet de démêler lui-même dans ses fautes, c'est-à-dire, plus de faiblesse que de malignité, plus de hasard que de dessein »³.

Le poète montrera ainsi au spectateur que se prémunir du vice est un effort de chaque instant, que les fautes sont punies avec justice, que si un tel héros peut faiblir et fauter malencontreusement, le spectateur aussi pourra un jour être sujet à une telle dérive, « parce que [dit le Père Souciet] d'autres qui valaient mieux qu'eux sont tombés dans les malheurs dont [le poète] les menace »⁴.

Le héros n'est « coupable qu'à demi » car enfin, le théâtre ne pourrait tout à fait accomplir ce pour quoi il est utile, c'est-à-dire, réformer les passions et détruire les vices. « Un héros tragique ne saurait [...] être un héros parfaitement vertueux »⁵, disent les rédacteurs, car comment le spectateur pourrait reconnaître une justice dans les punitions que le sort, la Religion, lui infligent et pourquoi choisirait-il la vertu si celle-ci est punie sans raison ? Mais, s'il était entièrement coupable, comment ne pourrions-nous pas approuver ces mêmes punitions et donc se désintéresser d'un tel personnage ? La pensée d'Aristote est éloquemment résumée dans un article : « le héros dont le malheur fait la catastrophe de la pièce, ne doit être ni tout à fait bon,

¹ « Onzième lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », août 1709, p. 1449.

² « Principes pour la lecture des poètes, Tome II », octobre 1745, p. 1851.

³ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, pp. 42-43.

⁴ « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, p. 1246.

⁵ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 47.

parce qu'alors ses disgrâces exciteraient l'indignation du spectateur, ni tout à fait méchant, parce qu'on le détesterait au lieu de le plaindre »¹.

Le héros devra-il être alors obligatoirement malheureux ? Les rédacteurs du journal s'en remettent une fois de plus à l'autorité du philosophe grec qui estime que « la fable [...] doit finir par le malheur plutôt que par le bonheur des personnages »². La terreur et la pitié en seront que plus renforcées :

« Un autre avantage bien précieux que les Grecs avaient sur nous, c'était de pouvoir prendre des sujets dont la catastrophe était funeste à la vertu [...]. Ce sont là des sujets que le législateur du théâtre, Aristote, préférait à tous les autres : il les regardait comme les plus intéressants et les plus tragiques [...]. Mais nous voulons voir toujours la vertu triomphante et le vice puni. Nous ne sentons pas que cette loi rigoureuse que nous imposons à nos poètes, les met dans l'impossibilité d'exciter ces impressions profondes de terreur et de pitié, qui déchirent l'âme des spectateurs, et qui sont pourtant le but de la tragédie [...]. Ne voit-on pas tous les jours la vertu malheureuse et le vice triomphant ? Pourquoi la scène tragique ne pourra-t-elle nous présenter ce que le grand théâtre du monde offre si souvent à nos regards ? »³.

Aux lecteurs qui critiqueraient cette méthode, considérant que c'est éloigner le spectateur de la vertu que de la représenter perdante et le rapprocher du vice que de le faire glorieux, ils retranscrivent les mots de l'auteur de l'article :

« Pour rendre la vertu aimable, répond notre auteur, il ne faut que la peindre avec tous ses traits, patience dans l'adversité, embrassant généreusement le bras injuste qui la frappe, n'opposant que de nouveaux bienfaits à l'ingratitude qui l'opprime, inébranlable dans les revers, et trouvant dans elle-même sa félicité...Faut-il inspirer de l'horreur pour le vice ? Que le poète le montre tremblant au faite des grandeurs, inquiet dans les succès, toujours obsédé dans la crainte, déchiré de remords, accompagné de l'infamie »⁴.

Les jésuites de Trévoux joignent ainsi aux principes de purgation des passions, celui d'émulation, qui résulte de l'exemple frappant du héros totalement vertueux. Corneille avait, lui aussi, justifié l'usage du personnage martyr, notamment pour *Polyeucte*⁵. C'est dans cette idée fondamentale que réside entre autre un des principes du théâtre « modéré chrétiennement ».

¹ « Principes pour la lecture des poètes, Tome II », octobre 1745, p. 1851.

² « Parallèle des tragiques grecs et français », octobre 1760, p. 2362 ; les journalistes de Trévoux retranscrivent ici un passage de la *Poétique* : « il doit y avoir revirement non du malheur au bonheur mais au contraire du bonheur au malheur », Aristote, *Poétique*, 1453 a, 14-15.

³ « Parallèle des tragiques grecs et français », octobre 1760, pp. 2361-2365.

⁴ *Ibid.*, pp. 2365-2366.

⁵ Corneille, *Discours sur la tragédie*, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, op. cit., pp. 100-101.

S'il est important que les personnages soient naturels, le poète peut toutefois forcer le trait afin d'arriver plus sûrement à son but. Les rédacteurs expliquent que « tout est perspective pour le public, et si on veut le mettre à la portée de ramener les choses à leur juste valeur, il faut grossir un peu pour lui les objets »¹. Mais les poètes ne doivent pas se tromper : les caractères outrés sont proscrits, car peu naturels et par conséquent trop éloignés du spectateur, et le Père Souciet de s'écrier :

« et comment en effet craindrait-il des peines attachées à des vices qu'il ne croit pas avoir, et souvent qu'il n'a pas même, ou peut être que personne n'eût jamais au point où on les porte sur la scène ? [...] Il faut me donner un coupable dans lequel je puisse me trouver moi spectateur »².

Les rédacteurs s'accordent avec Monsieur de Luzan, pour qui :

« les caractères doivent avoir quelque chose de saillant, soit en bien, soit en mal. Le théâtre n'admet point ces caractères subalternes, pour ainsi dire, qui n'ont ni vices, ni vertus. Ils n'intéressent point le spectateur. Il faut répandre sur le vice ces couleurs sombres, qui le rendent odieux, et donner à la vertu ces grâces impérieuses qui la persuadent et la font aimer »³.

Si les personnages, pétris uniquement de vertu ou de vice, ne sont pas adaptés, les personnages, sans l'un ni l'autre, ne sauraient être intéressants. La tragédie n'est donc pas uniquement une peinture des vertus ; elle se propose de peindre aussi les vices, car comme le demande Monsieur de Luzan, « les caractères doivent être variés »⁴. « La seconde utilité du poème dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus », affirmait ainsi Corneille⁵. On conseille aux poètes d'utiliser, comme en peinture, une sorte de clair-obscur dans les caractères, afin de mettre en contraste l'éclat de la vertu avec la noirceur du vice. Il faut, selon les rédacteurs, utiliser « cette manière noire de rehausser les clairs par l'opposition d'une totale négation de lumière, et de ne faire briller les vertus que par le contraste des vices les plus odieux »⁶. La réforme que l'on propose pour faire des spectacles une « école de vertu », ne bannit donc pas de la scène les rôles de scélérats, car ceux-ci mettent en

¹ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, p. 47.

² « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, pp. 1248-1250.

³ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, pp. 1278-1279.

⁴ *Ibid.*, p. 1268.

⁵ Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 68.

⁶ « L'Ecole des amis, comédie en vers, en cinq actes », août 1737, p. 1429.

valeur la vertu. Mais, ils seront cantonnés à cet unique emploi, car leur fonction n'est pas de réformer les mœurs, comme l'affirme le Père Souciet :

« Non, Mr. Je ne bannis point du théâtre ces chefs d'œuvre de l'esprit humain, je n'interdis point à nos poètes ces grands prodiges de l'art : j'aurais tort : j'ai dit seulement, et je le répète encore, que ce n'est point au personnage qui doit corriger le spectateur, qu'il faut donner ces caractères. [...] Car ce n'est ni Phèdre ni Hippolyte qui instruisent, c'est Thésée puni de sa trop grande, trop aveugle, et trop lâche complaisance pour Phèdre »¹.

Il ajoute plus loin, en guise de conseil :

« Quand pour récompenser la vertu et pour en inspirer l'amour, vous ferez passer un héros inviolablement attaché à l'honneur et au devoir ; quand dis-je, vous le ferez passer d'un état malheureux, ou de trouble, à un état heureux et plein de gloire, opposez-lui un de ces scélérats fameux dont nous parlions, pour le traverser ; donnez libre carrière à votre imagination et à votre esprit ; offrez-nous un de ces grands, de ces beaux caractères du vice, dont vous ne voulez pas avec raison qu'on dépouille le théâtre : suivez la passion dans toutes ses routes ; montrez-la dans tout son jour ; peignez en bien toutes les ruses, tous les artifices ; ne craignez point de la faire paraître dans ses plus grands emportements et d'en découvrir toute la noirceur : qu'elle emploie tous les raffinements, qu'elle porte tout à l'excès, c'en est le lieu, le contraste en est admirable : la vertu l'emporte et en triomphe enfin »².

Les jésuites dévoilent ici tout l'amour et l'admiration qu'ils accordent à l'art dramatique. « Le dramatique [affirmaient-ils] est un genre sacré, où il n'est pas permis de porter des mains profanes. Le théâtre est le sanctuaire de la poésie ; l'entrée en est défendue au vulgaire »³. Les spectacles sont un plaisir esthétique avant d'être un plaisir de l'esprit et le vif intérêt des jésuites de Trévoux pour l'art théâtral se dévoile de plus en plus au fil des articles. Le dramaturge est un artiste qui doit peindre ses personnages avec précision et variété. Le *Journal* précise d'ailleurs que « pour faire une excellente tragédie, il faut être pour le moins autant philosophe que poète »⁴. Le P. Rapin affirmait à son tour qu'« il faut un génie extraordinaire, un grand naturel, un esprit juste, fertile et pénétrant, solide, universel, une intelligence droite et pure, une imagination nette et agréable » ; « cette élévation de génie

¹ « Onzième lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », août 1709, pp. 1449-1450.

² *Ibid.*, pp. 1450-1451.

³ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2509 ; voir p. 66.

⁴ « Onzième lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », août 1709, p. 1456.

[ajoutait-il] ne dépend ni de l'art, ni de l'étude [...]. Elle est un don purement du ciel »¹. Tout le génie de l'écrivain -car il faudra véritablement du génie pour se conformer à l'exigence des rédacteurs et du P. Rapin - consistera en une peinture nuancée des caractères :

« Ajoutons à ces difficultés [...] une difficulté beaucoup plus surprenante encore [...] ; celle de donner à des personnages de mêmes espèce des différences bien marquées, des nuances précises qui les distinguent et qui les caractérisent parfaitement. Développons cette pensée. Un poète met sur la scène deux héros guerriers ; voilà deux personnages de même espèce. Si c'est un poète médiocre, et qui n'ait que de l'esprit ; ces deux héros seront braves, mais la bravoure de l'un sera la bravoure de l'autre ; ils parleront avec le même feu, la même fermeté, la même fierté ; ils montreront une ardeur égale et une égale intrépidité. [...] Ce que dit l'un, on pourrait souvent le mettre dans la bouche de l'autre »².

Enfin, la « vraisemblance dans les caractères » influe également sur les dialogues que le poète met dans la bouche de ses personnages. L'expérience scénique d'Houdar de La Motte lui fait ainsi relever le manque de vraisemblance dans les dialogues passionnés. Il aimerait, et les rédacteurs aussi, que les auteurs laissent leurs personnages se livrer pleinement à leur douleur, leur fureur ou leur joie, sans que la contrainte du dialogue vienne entraver le naturel :

« Dans la passion, il n'est pas naturel d'attendre que quelqu'un ait tout dit pour lui répondre avec ordre. [...] Mr. De La Motte ajoute une remarque importante, touchant les maximes que l'on met dans la bouche des personnages tragiques. Etant agités de passions violentes, comment s'arrêteraient-ils à des réflexions générales et arrangées ; au lieu de sentir vivement ce qui les touche en particulier ? »³.

Par conséquent, La Motte se questionne sur l'utilité des monologues, considérés comme une atteinte au principe de vraisemblance. Les rédacteurs en reconnaissent la justesse :

« on s'étonne ici, et ce semble avec raison qu'on ne soit pas blesser des monologues dans les tragédies : où trouve-t-on des hommes qui parlent tout haut si longtemps de suite, et qui

¹ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 30.

² « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, pp. 2535-2536.

³ « Les œuvres de théâtre de Mr. De la Motte de l'Académie Française avec plusieurs discours sur la tragédie », mai 1730, p. 765.

prononcent ce qui se passe dans leur âme ? La force de l'habitude nous a fait dévorer des absurdités »¹.

Une peinture noble des sentiments

L'habileté et le génie du poète dramatique devront ainsi se manifester dans la description des passions : « ce n'est pas assez que les poèmes soient beaux : ils doivent encore être pathétiques et conduire à leur gré les sentiments de l'auditeur », affirmait Horace². Le P. Jouvancy, rappelons-le, recommandait lui aussi dans son *Ratio discendi* le recours au pathétique et la connaissance des passions : « il faut en dehors des preuves qui éclairent notre esprit, exciter les passions, si le sujet le comporte, ébranler la volonté. Pour cela, il sera fort utile de bien connaître les mœurs des hommes et la nature des mouvements de l'âme »³. La tragédie, comme on s'efforce de le rappeler dans le *Journal*, est une peinture de la grandeur et de la noblesse des sentiments ; l'action théâtrale doit être « grande et illustre, [...] tragique », dit-on dans la phrase citée précédemment⁴. Outre la terreur et la pitié, « deux sentiments vraiment dramatiques »⁵ que l'auteur tragique doit susciter dans le cœur du spectateur, on lui demande, conformément à l'idéal rhétorique jésuite, une description fidèle de la succession des passions et des sentiments des personnages ; c'est elle qui impressionne, touche les spectateurs, « ébranle sa volonté ». Les rédacteurs, en faisant l'éloge de la *Méropé* du Marquis Maffei, le rappellent aux poètes :

« On y voit agir tour à tour les passions les plus vives, l'ambition aidée de la politique, la vengeance animée par une haine furieuse, la tendresse maternelle passer du plus affreux désespoir au comble de la joie et de la satisfaction. Que de feu, que d'agitation et de vivacité dans le caractère de Méropé ! [...] Erreurs, embarras, incertitude, soupçons, méprises agréables, illusions habilement ménagées, tout ce qui intéresse sur le théâtre est dans la Méropé, et s'y

¹ Ibid., p. 763.

² Horace, *Art poétique*, dans *Epîtres*, op. cit., v. 99-100.

³ François de Dainville, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVIIIe siècle », dans *L'éducation des jésuites (XVIe- XVIIIe siècle)*, op. cit., 1978, p. 196 ; voir pp. 59-60.

⁴ Voltaire avait également affirmé cette idée : « le théâtre, soit tragique, soit comique, est la peinture vivante des passions humaines », *Discours sur la tragédie*, dans *Théâtre de Voltaire*, op. cit., p. 86.

⁵ « Nouvelles littéraires de Paris : la tragédie d'Antipater », juin 1752, p. 1338.

trouve naturellement dans toutes les règles de la vraisemblance. Ajoutons que les passions y parlent un langage simple et naturel, et que le cœur toujours assez éloquent par lui-même n'y emprunte rien de l'esprit »¹.

Comme nous venons de le voir à travers la voix du Père Souciet, la passion noire, néfaste, est assez digne d'intérêt pour que le poète s'attarde un instant sur elle :

« suivez la passion dans toutes ses routes ; montrez-la dans tout son jour ; peignez en bien toutes les ruses, tous les artifices ; ne craignez point de la faire paraître dans ses plus grands emportements et d'en découvrir toute la noirceur : qu'elle emploie tous les raffinements, qu'elle porte tout à l'excès »².

Le poète tragique devra surtout consacrer sa plus grande énergie à la description des sentiments nobles et grands. Le *Journal* relève ainsi les réflexions qu'un auteur anonyme fait à propos des sentiments qui devront être dépeint : « l'auteur [...] distingue dans le genre dramatique, le GRAND, le TERRIBLE, le PATHETIQUE, non que ces trois attributs doivent s'exclure mutuellement, c'est même tout le contraire ; il faut qu'une tragédie les comprenne tous trois »³.

La question de l'amour

Par le traitement noble des passions, l'amour, ce sentiment si usité mais si indignement traité, retrouvera sa légitimité. L'amour, dans les tragédies contemporaines, est assimilé à une galanterie trop raffinée. Les rédacteurs prônent une « virilité », une gravité des sentiments dans la tragédie ; « sa dignité demande quelque grand intérêt d'état, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition, ou la vengeance ; et veut donner à craindre des malheurs plus grands, que la perte d'une maîtresse », expliquait Corneille⁴. L'amour, comme il est présenté par les poètes, a quelque chose de trop « féminin » dans ses langueurs, ses soupirs et ses pleurs affectés : « il y a longtemps qu'on le dit : les

¹ « Œuvres de M. la Marquis Maffei, savoir une tragédie, une comédie et un drame non encore imprimé, avec l'explication de quelques antiquités concernant le théâtre », août 1736, pp. 1747-1748.

² « Onzième lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », août 1709, p. 1451.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : Spartacus, tragédie », mai 1760, p. 1324.

⁴ Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, op. cit., p. 72.

langueurs de l'amour dégradent notre théâtre : la mollesse des sentiments prend la place de la terreur et la métaphysique ridicule de deux gens qui soupirent anéantit l'art d'Euripide et de Sophocle »¹. Les rédacteurs laissent ici libre cours à leur moqueries : « sera-t-on toujours enchanté des fades expressions des amants, de leurs transports, de leurs désespoirs, de leurs soupirs, de leurs martyrs ; disant toujours qu'ils veulent mourir, et se portant toujours bien en se mourant »². Ils ajoutent dans un autre extrait, d'un ton méprisant : « tous ces pauvres amants ne cesseront point d'être à nos yeux des personnages ridicules »³. Les jésuites de Trévoux retranscrivent alors, dans leur journal, les mots du Père Rapin qui, dans ses *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, affirmait que « c'est dégrader la tragédie de cet air de majesté qui lui est propre, que d'y mêler de l'amour »⁴. Mais ils s'empressent aussitôt de nuancer ces propos : « il ne dit pas qu'une tragédie où il y a de l'amour ne puisse plaire »⁵. S'ils assurent qu'une tragédie sans amour est possible et sera toujours digne des plus grandes louanges, leur sentence n'est pas absolue : « l'intérêt des bonnes mœurs semble exiger que si on ne bannit pas absolument cette passion du théâtre, elle n'y soit du moins que rarement admise et toujours sévèrement »⁶. C'est donc par ce traitement sévère que l'on pourra réformer l'amour sur scène. Cette attitude conciliatrice est partagée par Voltaire qui, dans le *Discours sur la tragédie*, arrive au même constat : « vouloir de l'amour dans toutes les tragédies me paraît un goût efféminé ; l'en proscrire toujours est une mauvaise humeur bien déraisonnable »⁷. La terreur et la pitié sont, une fois de plus, les solides alliés d'une tragédie trop frivole : « non, ce n'est point l'amour, c'est ce qu'on appelle dans la tragédie la terreur et la pitié, qui fait les plus fortes impressions sur l'âme des spectateurs, et ce n'est que par le secours de ces deux grands ressorts que l'amour même attendrit et devient intéressant »⁸. Les rédacteurs admirent dans *Bajazet* « ces beautés vraiment

¹ « Le théâtre anglais, Tome V suite : Venise sauvée, tragédie imitée de l'anglais Otway », septembre 1747, pp. 1749-1750.

² « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, pp. 2229-2230.

³ « Lettre de M. Riccoboni fils à Monsieur... au sujet de l'art du théâtre », octobre 1750, p. 2151.

⁴ « Œuvres de M. la Marquis Maffei, savoir une tragédie, une comédie et un drame non encore imprimé, avec l'explication de quelques antiquités concernant le théâtre », août 1736, p. 1753.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 1750.

⁷ Voltaire, *Discours sur la tragédie*, dans *Théâtre de Voltaire, op. cit.*, p. 86.

⁸ « Œuvres de M. la Marquis Maffei, savoir une tragédie, une comédie et un drame non encore imprimé, avec l'explication de quelques antiquités concernant le théâtre », août 1736, p. 1755.

tragiques » et la dignité avec laquelle l'amour y est traité : « nous souscrivons sans peine aux éloges que M. l'Abbé Nadal donne [...] à la singularité de la passion d'Attalide, qui distingue sa façon d'aimer d'une galanterie française »¹. Ils louent d'ailleurs une tragédie de l'Abbé Nadal, intitulée *Antiochus*, où l'auteur a su, lui aussi, représenter décevant l'amour qui unissait le héros avec Zoraïde :

« il a ajouté à l'Histoire une fiction décente et naturelle, qui lui a fourni les situations les plus heureuses. Il met sur la scène une Zoraïde, jeune juive, belle, noble, et vertueuse, promise à l'aîné des Macchabées : leur tendresse réciproque est cimentée par la vertu et le zèle de la religion »².

La question de l'amour demeure dans les débats du XVIII^e siècle et la manière de réformer ce sentiment est un point important de l'ouvrage de Louis Riccoboni, *De la Réformation du théâtre*. Tout ce qu'il peut y avoir de digne dans ce sentiment, remarque l'auteur révolté, est traité avec scandale et sans bienséance. De plus, « on n'a nul égard à la volonté des parents, plus leur résistance est grande, plus les stratagèmes sont hardis, et plus on s'applaudit des artifices de son cœur, et des industries de son esprit »³. Le Père Souciet a relevé également cet « autre dérèglement », ce « libertinage des enfants qui maltraitent leurs parents »⁴. Plus que la piété filiale, c'est l'amour conjugal qui est bafoué, étant sans cesse l'objet de moqueries sur scène. Les rédacteurs le déplorent, comme Nivelles de La Chaussée qui en fera le sujet de sa célèbre comédie, le *Préjugé à la mode* : « il a été très humiliant pour nos mœurs que l'amour conjugal ait paru ridicule aux yeux d'un certain monde qui voulait se distinguer du vulgaire »⁵. Afin de « tourner au profit et à la correction des mœurs une passion si dangereuse », Riccoboni, et les jésuites de Trévoux qui l'approuvent, proposent de remplacer cet amour frivole et galant par les autres formes d'amour plus dignes et plus sérieux, l'amour de deux époux, celui d'un père pour son fils ou encore celui d'un citoyen pour son pays -ajoutons à cette liste, l'amour de la religion- : « il voudrait que l'amour légitime supplantât l'amour criminel, et que l'amour paternel, l'amour conjugal, l'amour filial, l'amour de la

¹ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, pp. 2313-2314.

² « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome troisième », juillet 1740, pp. 1365-1366.

³ « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, p. 2228.

⁴ « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, p. 1251.

⁵ « La raison contre la mode, comédie traduite du français, à Madrid, 1751 », janvier 1752, p. 89.

patrie, s'emparassent du théâtre », car « il n'y a pas un seul [spectateur] qui ne soit, ou père, ou fils, ou mari, ou citoyen ; l'action théâtrale trouverait toujours quelqu'un qu'elle intéresserait, et remplirait toujours l'objet qu'elle doit se proposer, qui est de corriger et d'instruire »¹. Ainsi, l'amour possède cet ultime avantage pour Riccoboni : il favorise, lui aussi, l'identification du spectateur avec les personnages, mû tous deux par le même sentiment. Les jésuites de Trévoux entendent ici utiliser la vertu du contre-exemple ; ils s'opposent ainsi à l'école de Voltaire ou de Marmontel, pour qui l'amour doit obligatoirement conduire « aux malheurs et aux crimes pour faire voir combien il est dangereux »².

Les sujets de la tragédie

La grandeur et la noblesse devront transparaître autant dans l'attitude des personnages que dans le sujet choisi par le dramaturge. « Une tragédie [dit Calzabigi] est un tableau qui représente une action grande, noble et surprenante »³. Le débat sur l'acceptation des sujets d'invention persiste au XVIIIe siècle. L'action théâtrale, dit-on dans la phrase citée en préambule, doit « port[er] sur un fait historique, qu'elle soit grande et illustre ». Il est vrai que les rédacteurs reconnaissent aux sujets historiques plus de grandeur et plus de force. A l'occasion de leur article sur la pitié et la terreur théâtrale, ils remarquent que l'Histoire renforce les sentiments de terreur et de pitié, car plus la position sociale du héros est grande plus sa chute effrayera et suscitera de compassion :

« C'est de ce principe [la purgation des passions] que coulent comme de leur source les règles les plus essentielles du spectacle tragique. L'action en doit être illustre, c'est-à-dire, que ce doit être un incident célèbre de la vie de quelque personnage illustre. L'impression de terreur en est plus grande dans le spectateur, quand on lui montre que l'élévation la plus haute, et le pouvoir le plus absolu ne mettent point à l'abri des disgrâces qu'attirent les passions, et que le châtement suit le coupable jusque sur le trône, et au centre même de l'impunité.

¹ « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, pp. 2228-2229.

² Voltaire, *Discours sur la tragédie*, dans *Théâtre*, op. cit., p. 87 ; voir aussi Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., pp. 230-231.

³ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2538.

La pitié y trouve encore son compte. Le respect qu'inspirent le rang, la naissance, les grandes qualités, ajoute à la compassion que dicte l'humanité. Plus la chute est grande, plus elle nous attendrit. La douleur en un mot est toujours proportionnée au sujet qui la fait naître [...]. C'est pour cela que les malheureux illustres trouvent chez nous plus de sensibilité, que les malheureux vulgaires »¹.

Les journalistes de Trévoux s'appuient à nouveau sur les réflexions de Corneille :

« Ce n'est pas qu'on ne puisse faire une tragédie d'un sujet purement vraisemblable [...] : mais les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au-delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus [...] par l'autorité de l'Histoire qui persuade avec empire »².

Ils constatent enfin qu'« il règnent contre [les sujets d'invention] un préjugé qui les proscrit, ou du moins qui intimide nos auteurs »³.

Cependant, tout semble possible « dans la rigueur d'une théorie bien ménagée »⁴. Les rédacteurs s'accordent avec Voltaire et prennent alors position en faveur du philosophe lors de la querelle avec le P. Brumoy, qui donna lieu à la publication de la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* (1748). Leur confrère est trop sévère lorsqu'il soutient que « la tragédie n'a jamais souffert de sujets feints » car « l'esprit humain, [...] selon lui, ne peut être touché que de la vraisemblance » ; l'opinion du P. Brumoy « ne doit [donc] pas être pris[e] pour une règle même suivie à la lettre »⁵. Les rédacteurs, comme tous les autres théoriciens, se réfèrent à l'autorité incontournable : « Aristote, dans sa *Poétique* chap. IX, autorise et recommande l'usage de ces sortes de sujets »⁶. Il donne « l'exemple d'Agathon qui inventa tout, et qui eu du succès dans sa tragédie intitulée *La Fleur* » et ajoute que « ce qui est connu [c'est-à-dire l'Histoire] l'est ordinairement de peu de personnes et

¹ « Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théâtrales opèrent la purgation des passions proposé par Aristote comme le but de la tragédie », janvier 1740, pp. 39-40.

² Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, op. cit., p. 64.

³ « Parallèle des tragiques grecs et français », octobre 1760, p. 2359.

⁴ « Nouvelles littéraires de Paris : Lettre d'un ancien officier de la Reine à tous les français sur les spectacles », août 1759, p. 2084.

⁵ « Nouvelles littéraires de Paris : La tragédie de Sémiramis et quelques autres pièces de littérature », janvier 1750, p. 183 et p. 188.

⁶ « Parallèle des tragiques grecs et français », octobre 1760, p. 2359.

cependant il divertit tout le monde »¹. L'autorité de Voltaire s'ajoute à celle du philosophe grec et les jésuites de Trévoux citent un passage de sa *Dissertation* :

« C'est assurément ne pas connaître le cœur humain que de penser qu'on ne peut le remuer par des fictions [...]. Comme notre scène embrasse des sujets de tous les temps et de tous les pays, il faudrait qu'un spectateur allât consulter tous les livres, avant qu'il sût si ce qu'on lui représente est fabuleux ou historique. Il ne prend pas assurément cette peine »².

Les jésuites de Trévoux s'accordent sur le fait qu'à peu près toutes les histoires nationales sont dignes d'être les sujets d'une tragédie. A propos de la tragédie d'*Abenzaid, Empereur des Mogols*, de l'Abbé le Blanc, représentée le 6 juin 1735, les rédacteurs font quelques remarques sur le choix de l'intrigue : « le sujet en est tiré de l'histoire orientale, nouveau trésor [...] où peuvent puiser ceux qui travaillent pour le théâtre. En effet, cette histoire, indépendamment de celle des Grecs, des Romains et de la notre, peut beaucoup fournir à la scène »³. La critique des rédacteurs rejoint étrangement celle que Voltaire a faite à peine un mois auparavant dans une lettre adressée à l'auteur : « Rome et la Grèce nous semblent épuisées. Il est temps de s'ouvrir de nouvelles routes. Je vous exhorte à marcher dans cette carrière »⁴. Le *Journal* remarque aussi une tragédie tirée de l'Histoire de France, *François II, Roi de France*, de Hénault, représentée en 1747 ; on y salue l'« âme et l'expression » du récit⁵. Mais, M. de Luzan et les rédacteurs se posent la question suivante : « peut-on prendre pour sujet d'une tragédie ou d'un poème des évènements qui se sont passés de nos jours ? ». A cela, ils répondent :

« Nous ne dissimuleront pas cependant que les évènements anciens ont beaucoup d'avantages sur les faits récents. [...] Il y a pourtant une remarque à faire ici ; c'est qu'on peut mettre sur la scène une histoire récente, mais qui s'est passée dans un pays éloigné, parce que l'*éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps*, comme dit ingénieusement Racine [...]. Ainsi justifiait-il sa tragédie de Bajazet »⁶.

¹ « Nouvelles littéraires de Paris : La tragédie de Sémiramis et quelques autres pièces de littérature », janvier 1750, p. 186 ; on fait référence aux vers 1451b, 23-26.

² *Ibid.*, pp. 184-185.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : Abenzaid, Empereur de Mogols, tragédie par M. l'Abbé Le Blanc », mars 1736, p. 572.

⁴ Voltaire, Lettre du 5 février 1736, citée par Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 300.

⁵ « Nouveau théâtre français, François II, roi de France, en cinq actes, 1747 », décembre 1749, p. 2564.

⁶ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, pp. 1271-1272.

Qu'en est-il des sujets tirés de l'Histoire Sainte ? La position des jésuites de Trévoux est claire et reste, bien sûr, à l'opposé de celle des adversaires des spectacles. Lorsque le Père Le Brun, dans son *Discours sur la comédie*, s'y oppose, alléguant que « l'Écriture ne peut paraître sur le théâtre, sans y être altérée et corrompue » et que « quand bien même on ne la corrompait pas, elle est par sa sainteté incompatible avec le théâtre », les jésuites lui répondent ainsi : « certainement il prouve très bien que la sainteté de l'Écriture est incompatible avec le théâtre tel qu'il paraît à nos comédies et à nos opéras ; mais ne s'attendait-on pas que sa proposition, qui est générale, serait prouvée par rapport à tout théâtre ? »¹. Si l'adaptation de l'Écriture Sainte est exclue dans la comédie et dans l'opéra, elle ne l'est pas dans la tragédie, propre à rendre la grandeur et la dignité des sujets. Le Père Le Jay en témoigne : « je me suis également attaché [dans ses tragédies de collègue] aux sujets sacrés et profanes, persuadé que les uns et les autres sont susceptibles des plus beaux et des plus héroïques sentiments »². L'adaptation théâtrale de l'Écriture sacrée fait bien entendu partie de cette sorte de catéchisme par l'image que la Compagnie s'efforce d'appliquer au théâtre. En effet, pourquoi les jésuites se priveraient-ils d'un des meilleurs moyens d'enseigner les vertus chrétiennes et la Religion aux spectateurs ? Et la poésie ne fut-elle pas « destinée d'abord à chanter les sujets de la Religion », ainsi qu'ils l'ont affirmé à propos d'une tragédie intitulée *Adam et Eve*, d'Alexandre Tanevot³ ?

Quelque soit le sujet, historique ou fictif, le poète devra respecter une règle fondamentale : la simplicité, car « la simplicité du sujet est la base de toutes les beautés de la tragédie », comme l'affirme Monsieur de Malézieu, dont les rédacteurs déclarent adopter les réflexions⁴. Il ajoute à cela que :

« Ces poèmes surchargés d'aventures, et qui, pour ainsi dire, gémissent sous le poids et la multitude des événements, sont le refuge des génies médiocres, qui ne se sentent pas la force de

¹ « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, pp. 426-429.

² « Bibliothèque des rhéteurs, contenant des préceptes et des exemples, tant pour l'éloquence que pour la poésie, ouvrage utile aux disciples et aux maîtres, par le P. Le Jay de la Compagnie de Jésus », juin 1716, p. 1207.

³ « Adam et Eve, tragédie dédiée à l'Académie Française, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur », juin 1752, p. 1258.

⁴ « Joseph, tragédie de l'Écriture Sainte par M. l'Abbé Genest », juin 1711, p. 1103.

soutenir pendant cinq actes l'admirable simplicité [...], et tachent d'éblouir leur auditoire par la foule des circonstances dont ils embarrassent leur composition »¹.

Nicolas Malézieu (1650-1727), ancien précepteur du Duc du Maine, fut l'ordonnateur des somptueuses fêtes organisées par la Duchesse, les fameuses « nuits de Sceaux ». Le *Journal de Trévoux* consacre ainsi un article à la représentation de *Joseph*, tragédie de l'Abbé Genest écrite pour l'occasion, dont les rôles principaux furent joués par le célèbre acteur Baron et la femme du Duc elle-même. La Cour de Sceaux représenta notamment *Iphigénie en Tauride* d'Euripide, sur une traduction de Malézieu. Voltaire salua ainsi, dans sa préface à son *Oreste*, évoquée dans le *Journal de Trévoux*, les efforts de cette brillante cour pour « délivrer la scène française des galanteries romanesques qui l'obsédait »². L'étude des Anciens, et plus particulièrement de Sophocle, apparaît ainsi comme un solide soutien dans la redécouverte et l'application de la simplicité au théâtre. Monsieur de Malezieu mentionne l'exemple de la tragédie de *Philoctète*,

« dont le sujet était le plus simple qui eût jamais été mis sur la scène ; [...] cette pièce n'avait que quatre acteurs, [...] il n'y avait point de femmes, et [...] à proprement parler, ce n'était qu'un homme qui se plaignait pendant cinq actes, d'avoir été exposé dans une île déserte où il était depuis dix ans »³.

Il en fit la lecture dans le cercle de la Duchesse du Maine, où « tout y pleura du début jusqu'à la fin »⁴. Il en conclut que c'est « la droite raison qui a dicté aux maîtres de l'art la simplicité pour première règle du poème dramatique. Sans elle il est bien malaisé de trouver le vraisemblable, et sans vraisemblable il n'y a plus de poème »⁵. Les rédacteurs du journal, encenseront ainsi la tragédie de Voltaire, *Oreste*. L'écrivain se déclare « l'admirateur et le disciple des tragiques grecs » et affirme avoir pris Sophocle et *Electre* comme modèle⁶. Le *Journal de Trévoux* se livre alors à une comparaison avec la peinture renaissante : « il se fait le disciple de Sophocle, comme Jules Romain l'était de Raphaël »⁷. Ainsi, il a fait, grâce à l'étude des antiques,

¹ *Ibid.*, p. 1105.

² « *Oreste*, tragédie », juin 1750, pp. 1444-1445.

³ « *Joseph*, tragédie de l'Écriture Sainte par M. l'Abbé Genest », juin 1711, p. 1103.

⁴ *Ibid.*, p. 1104.

⁵ *Ibid.*

⁶ « *Oreste* tragédie », juin 1750, p. 1443.

⁷ *Ibid.*, p. 1449.

l'heureux « choix d'un action très simple, mais toute propre à inspirer la compassion et la terreur »¹.

L'exigence de simplicité poussera même le Père Souciet à affirmer qu'il n'existe en réalité que cinq ou six bons sujets de tragédie. Il cite les sujets suivants, qui abordent les thèmes essentiels : « Alcmaeon, Œdipe, Oreste, Thyeste [...], Méléagre livré par sa propre mère à la mort, [...] et enfin Télèphe blessé en défendant son pays, et en combattant pour ses voisins »².

Le style du poème dramatique

Le style d'une tragédie, c'est-à-dire la versification, doit donner lui aussi une impression de noblesse et de grandeur. Ceci se traduit par « l'harmonie et la magnificence de la versification », qui s'acquière essentiellement par l'étude des Anciens, à laquelle Voltaire a su s'attacher. Sophocle est aussi estimé par son « style enchanteur ». A l'action tragique doit correspondre une « versification mâle [?] et noble »³. Mais surtout, le poète ne doit pas essayer de briller par « les jeux de mots et les jeux de l'esprit, deux vices opposés au style de la tragédie »⁴. Houdar de La Motte donne quelques conseils : « la noblesse du style, dans la versification de la tragédie, consiste à n'user que des termes familiers aux personnages illustres que l'on fait parler ; d'autant plus qu'on les représente au théâtre dans leur plus grande décence »⁵. La vraisemblance détermine à nouveau la composition du poème dramatique. La prose n'est-elle pas alors plus appropriée que les vers à rendre une tragédie plus vraisemblable, comme le pense l'auteur ? La querelle de l'alexandrin déclenchée par La Motte est l'occasion pour les rédacteurs de rendre compte des positions de chacun, et bien sûr, de la leur. Houdar de La Motte est ainsi favorable aux tragédies en prose :

¹ *Ibid.*, p. 1443.

² « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, p. 1256.

³ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome V », décembre 1746 p. 2816.

⁴ « Les œuvres de théâtre de Mr. De la Motte de l'Académie Française avec plusieurs discours sur la tragédie », mai 1730, p. 756.

⁵ *Ibid.*

« 1°. Il n'est pas naturel qu'un héros, qu'un prince ou une princesse, surtout dans la passion, parle le langage mesuré et contraint des vers : 2°. Les comédies, qui depuis un temps se sont faites en prose, n'ont pas moins de succès pour n'être point versifiées : 3°. Le poète affranchi des contraintes de la mesure et de la rime aurait plus de temps, de liberté et de facilité à perfectionner le fond et l'expression de sa pièce et à y faire les corrections convenables : au lieu que pour corriger des vers, il faut souvent changer ce qui est de bon dans ce qui suit ou ce qui précède, à cause de l'endroit défectueux qu'il faut corriger. 4°. La versification n'est pas plus essentielle à la tragédie qu'au poème épique ; or le Télémaque de Mr. Fénelon a réussi aussi bien et même beaucoup mieux en prose »¹.

Les journalistes de Trévoux lui opposent les raisons que Jean-François Leriget de La Faye (1674-1731), membre de l'Académie française, exposa dans sa célèbre *Ode en faveur des vers* :

« 1°. Les passions et les sentiments sont plus émus par les vers [...]. 2°. L'harmonie des vers est un attrait qui flatte l'âme et qui la dispose à des impressions plus sensibles [...]. 5°. La difficulté de la mesure et de la rime des vers fait faire à l'esprit d'heureux efforts, d'où naissent les traits les plus charmants »².

Ces réflexions rejoignent celle que Voltaire développe dans sa préface de la nouvelle édition d'*Œdipe* ; le philosophe y retranscrit d'ailleurs quelques vers de La Faye, auxquels faisait référence le *Journal de Trévoux* :

« De la contrainte rigoureuse
Où l'esprit semble resserré
Il reçoit cette force heureuse
Qui l'élève au plus haut degré.
Telle, dans des canaux pressée,
Avec plus de force élancée,
L'onde s'élève dans les airs ;
Et la règle, qui semble austère,
N'est qu'un art plus certain de plaire,
Inséparable des beaux vers »³.

Houdar de La Motte, dans sa réplique, allègue la précision et la justesse de la prose par rapport aux vers dans la peinture des passions et des sentiments. Les rédacteurs se positionnent en réconciliateurs affirmant, un peu facilement, que « les goûts sont différents » et que « la prose en certaines rencontres exprimera peut être plus

¹ *Ibid.*, pp. 767-768.

² *Ibid.*, p. 769.

³ Voltaire, *Préface d'Œdipe*, dans *Théâtre de Voltaire*, *op. cit.*, p. 19.

exactement une pensée, mais les vers l'exprimeront avec plus d'agrément en d'autres rencontres »¹. Ils mettent fin au débat en rappelant que la tragédie est « un divertissement de l'esprit » et qu'il faut donc la faire « de la manière et dans le langage le plus convenable à divertir et à amuser ceux pour qui on la fait »². Contrairement à leur ancien élève, ils ne font visiblement pas consister tout le mérite et le plaisir esthétique dans l'harmonie des vers³.

2-2. *De la décence et du naturel dans la comédie*

La réforme de la tragédie est amplement développée à la fois par les journalistes de Trévoux et par leurs contemporains. Le poème tragique est alors considéré comme le genre majeur, celui qui « permet d'accéder à la gloire littéraire », et enfin le plus apte à corriger les hommes⁴. Toutefois, malgré l'intérêt prépondérant du *Journal de Trévoux* et de tout le XVIIIe siècle pour la tragédie, l'état actuel de la comédie, considérée elle aussi comme une « école de vertu », requiert tout autant les attentions et les soins des rédacteurs. Le salut du genre comique viendra lui aussi d'une réforme rigoureuse. On sait enfin que le XVIIIe siècle est le siècle qui consacre la comédie dans les collèges jésuites ; l'édition romaine du *Ratio discendi* de Jouvancy accorde une place au genre comique, alors banni de la scène scolaire⁵. Les jésuites, dont plusieurs s'illustreront dans le genre comme le P. Porée ou le P. Bougeant, rédacteur du *Journal*, sont donc davantage sensibles à la comédie.

¹ « Les œuvres de théâtre de Mr. De la Motte de l'Académie Française avec plusieurs discours sur la tragédie », mai 1730., pp. 771-772.

² *Ibid.*, p. 774.

³ Voltaire, *Préface d'Œdipe*, dans *Théâtre de Voltaire*, *op. cit.*, pp. 14-20.

⁴ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ François de Dainville, « Le Ratio discendi et docendi de Jouvancy », dans *L'éducation des jésuites (XVIe-XVIIIe siècle)*, *op. cit.*, p. 247.

Sa réforme consiste, elle aussi, en un retour aux sources du genre : « il faut [estime Riccoboni] la réformer et la rappeler à sa véritable fin » qui est de « remarquer le ridicule dans chaque chose, et de le bien saisir pour le faire sentir aux autres »¹. Le poète ne peut dépeindre et faire sentir ce ridicule sans le rendre vraisemblable. Les rédacteurs, comme nous l'avons vu, disent du principe de vraisemblance qu'il est « une des premières lois de la poésie » et trouve essentiellement sa justification dans « la comédie, surtout parce qu'elle peint la vie civile, et tout ce que l'humanité a de plus ordinaire et de plus naturel »². Comme « elle a pour objet les mœurs populaires », elle doit, à son tour, imiter la nature³. Les journalistes de Trévoux se détachent sensiblement de la définition qu'Aristote donne de la comédie dans la *Poétique*⁴, pour se rallier à celle que donne Corneille dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* : « la comédie diffère donc en cela de la tragédie, que celle-ci veut pour sujet, une action illustre, extraordinaire, sérieuse ; celle-là s'arrête à une action commune et enjouée »⁵.

Mais, les rédacteurs estiment « qu'il est difficile de bien saisir le naturel. L'esprit pour cela ne suffit point ; c'est cependant ce naturel qui plait : c'est là ce qui rend le sérieux même agréable, ce qui fait estimer et approuver le burlesque »⁶. La vraisemblance doit ainsi s'appliquer d'abord aux caractères dépeints par le poète, que ce soit dans la comédie d'intrigue et de caractères, ou dans la comédie de mœurs, les trois grandes subdivisions du genre. Les personnages comiques doivent être naturels, conformes à ce que le spectateur peut voir tous les jours : « tout poète comique doit être persuadé que le ridicule qu'il met sur le théâtre, n'y convient pas, s'il n'est la copie conforme du ridicule qu'on remarque dans les mœurs ». Car, « si les

¹ « Le théâtre ouvert au public, ou traité de la tragédie et de la comédie, traduit de l'anglais », juillet 1750, p. 1701.

² « L'école des amis, comédie en vers, en cinq actes », août 1737, p. 1428.

³ « Nouvelles littéraires de Londres : De l'utilité du théâtre et des spectacles par rapport à la religion et au gouvernement », novembre 1740, p. 2234.

⁴ La comédie est « l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible », Aristote, *Poétique*, 1449a, 31-33.

⁵ Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, op. cit., p. 73.

⁶ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome V », décembre 1746 p. 2825.

spectateurs ne sauraient appliquer cette copie à personne, parce qu'ils n'ont jamais de semblable dans le commerce de la vie, la pièce ne plaira point, et ne sera d'aucune utilité pour la réforme des mœurs »¹. Les caractères ne doivent donc pas s'écarter de la nature car, comme le dit Riccoboni, il faut rechercher le naturel « au lieu de donner dans les détails d'un dialogue singulier et satirique, ou dans des caractères outrés »². Le poète comique doit, comme le poète tragique, avoir recours aux contrastes des caractères et « ne faire briller les vertus que par le contraste des vices les plus odieux »³.

La réforme de la comédie consiste également dans le respect de la vraisemblance dans l'intrigue. Les rédacteurs s'en remettent au jugement expert de Louis Riccoboni qui rappelle les règles fondamentales du genre, manifestement oubliées. Selon lui, il existe deux styles de comédies, la pièce de caractères, telle *l'Avare*, où « c'est au caractère à produire l'intrigue pour fixer toujours sur lui l'attention du spectateur », et la pièce d'intrigue⁴. Dans cette dernière, il distingue deux sortes d'intrigues, plus ou moins conformes à la vraisemblance, l'une basée sur le hasard, l'autre sur la préméditation : « il y a deux espèces d'intrigue, l'une où l'action est brouillée par le hasard [...]. Pour la seconde espèce, tout y est prémédité, et les événements sont produits par des personnages qui ont le dessein formé de les faire naître ». L'intrigue de hasard « est la plus parfaite, parce qu'elle est la plus vraisemblable », tandis que la seconde « a moins de vérité et de vraisemblance avec ce qui se passe tous les jours »⁵. Riccoboni conclut « que la première espèce est préférable, et que pour renouveler le théâtre qui *vieillit*, il faudrait s'étudier à la rechercher [...]. Véritablement nul ouvrage n'est frappant et beau, s'il ne tire ses beautés du sein du sujet même »⁶. On exclut de la scène comique les pièces fondées uniquement sur le dialogue et les jeux de mots trop futiles. Riccoboni insiste sur le fait que « le comique doit prendre sa source dans les choses mêmes ». Ainsi, « le comique de pensée qui naît de la conversation, sans tenir compte de l'action, ne

¹ « Le théâtre ouvert au public, ou traité de la tragédie et de la comédie, traduit de l'anglais », juillet 1750, p. 1702.

² « Observations sur la comédie et sur le génie de Molière, par Louis Riccoboni », avril 1736, p. 585.

³ « L'école des amis, comédie en vers, en cinq actes », août 1737, p. 1429.

⁴ *Ibid.*, p. 586.

⁵ *Ibid.*, pp. 583-584.

⁶ *Ibid.*, p. 585.

convient point au théâtre. On n'exclut pas les saillies, les bons mots, les plaisanteries. Mais tout cela ne doit point être la base de la comédie »¹. Le comique viendra de la situation dans laquelle se trouveront les personnages, ainsi tout mot paraîtra drôle.

Afin que le ressort comique soit intemporel et universel, il devra davantage reposer sur le ridicule des mœurs. Cette réforme semble plutôt s'appliquer à la comédie de mœurs, que l'on s'est efforcé également de réformer :

« Quelque soit l'intrigue il faut qu'elle s'accommode aux mœurs du temps, aux mœurs générales, et, s'il se peut, aux ridicules du cœur, plutôt qu'à ceux de l'esprit. Ceux-ci passent, ou bien ne sont pas universels. [...] Le succès de ces sortes de portraits passagers est plus brillant ; mais il est moins durables »².

De même que les caractères ne doivent pas être outrés, la critique ne doit pas être non plus trop satirique, « trop aigre et même licencieuse, à l'antique [tel Aristophane] ». Elle devra être « plus douce, plus insinuante, et conséquemment plus propre à la correction des mœurs »³.

En dépit de quelques différences de forme, la comédie et la tragédie observent les mêmes lois, comme l'ont d'ailleurs souligné les rédacteurs : « la comédie et la tragédie ont quelque chose de commun [...] ; l'ordonnance, l'intrigue, les épisodes, l'observation des trois unités, le maintien des caractères, tout cela appartient également aux deux genres »⁴. Monsieur de Luzan, « très versé dans la connaissance des règles dramatiques », donne, lui aussi, à la comédie les mêmes règles à respecter :

« Il montre qu'à l'égard même des comédies, il faut observer [les trois unités], et y joindre des situations vraisemblables, des mœurs soutenues, du naturel dans le dénouement, un style propre, et des réflexions convenables au sujet ; le tout afin que l'enchantement du spectacles soit conservé, qu'on aperçoive point l'art du poète, que rien ne décèle la fiction, et que la pièce entière paraisse fondée dans la nature des choses et des hommes »⁵.

Ajoutons à cela l'amour, qui est autant présent dans les deux genres et qui est aussi la source de beaucoup d'immoralités. Il n'est pas absolument banni de la scène

¹ *Ibid.*, pp. 591-592.

² *Ibid.*, pp. 585-586.

³ *Ibid.*, p. 594.

⁴ « Poétique de M. de Luzan, dernier extrait », juillet 1748, p. 1440.

⁵ « La raison contre la mode, comédie traduite du français, à Madrid, 1751 », janvier 1752, p. 94.

comique, mais l'on demande aux poètes une certaine réserve dans sa peinture et davantage de décence.

Le retour à la décence et la question du comique larmoyant

« Le comique décent proprement dit, est le vrai comique qui fait rire les honnêtes gens, sans les faire rougir », affirment les rédacteurs¹. On exhorte donc les poètes à suivre cette voie :

« Qu'on nous donne un théâtre où règne la décence et la grandeur [...] ; qu'on nous donne un comique qui divertisse le parterre, et qui soit utile à la Patrie ; qu'on nous donne un comique où la sagesse préside, dicte les lois, et règle les bonnes mœurs ; qu'on nous donne un comique où l'amour sache rougir, et ne se montre qu'en tremblant ; qu'on nous ouvre un pareil théâtre, et nous ne déclamerons plus contre les abus de la scène »².

L'amour, ce sentiment davantage maltraité dans la comédie, devra être représenté avec plus de décence et de dignité. Riccoboni remarque que « la tragédie peut rendre l'amour instructif, mais la comédie le représente presque toujours indécent, ou licencieux »³. Malgré la remarque d'un auteur, constatant avec plaisir l'élévation certaine de la comédie contemporaine, il subsiste un certain « ridicule que la dépravation de notre siècle semble répandre sur l'amour conjugal »⁴.

La dignité et la décence devront se traduire également dans les dialogues qui comprendront moins de jeux de mots et de paroles grivoises que de dialogues naturels. Certes, la comédie « a pour objet les mœurs populaires », mais elle ne doit pas emprunter le langage populaire : « [la diction, c'est-à-dire, le dialogue] doit être naturelle, familière, point précieuse ni guindée, point basse ni populaire »⁵.

Le comique restera-t-il divertissant ? Les rédacteurs préviennent les objections : « on veut un comique décent, on a raison : mais faut-il pour que le

¹ « Histoire du théâtre français, Tome XI », septembre 1748, pp. 1918-1919.

² « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, pp. 2234-2235.

³ *Ibid.*, p. 2248.

⁴ « Nouvelles littéraires d'Avignon : Extrait d'une lettre écrite à un auteur de ces mémoires », juillet 1735, p. 1342.

⁵ « Observations sur la comédie et sur le génie de Molière, par Louis Riccoboni », avril 1736, p. 589.

comique soit décent, qu'il soit froid, ennuyeux ou larmoyant ? »¹. Déjà, le P. Jouvancy témoignait de la méfiance à l'égard de la tragi-comédie, considérée alors comme un genre « bâtard »². Les jésuites de Trévoux mettent alors en garde contre une certaine confusion des genres, qui éloigne la comédie de son véritable fond :

« Il semble qu'en France depuis soixante ans, on ait oublié le secret de la bonne comédie ; on a perdu jusqu'à la trace de Molière. On ne sait plus établir et garder les différences qui séparent la comédie du genre tragique. Les deux styles sont maintenant confondus sur notre théâtre »³.

Les rédacteurs retranscrivent avec attention les réflexions de Monsieur de Chassiron (1704-1767), à propos du comique-larmoyant, nouveau genre créé par Nivelles de La Chaussée :

« On fait sentir, pour ce qui concerne l'instruction, que les comiques plaintifs manquent leur but en faisant leurs principaux personnages entièrement vertueux : c'était au contraire sur ces principaux personnages que Molière faisait tomber les plus grands traits du ridicule. Or c'est en présentant le ridicule plutôt qu'en étalant les belles moralités, que le théâtre comique doit instruire. A l'égard du plaisir qu'il est toujours question de procurer aux spectateurs, le comique larmoyant, n'en est ni la source féconde, ni le garant sûr ; heureux même s'il n'a pas un effet tout contraire »⁴.

Ainsi, Chassiron conclue-t-il « que c'est une découverte dangereuse ». Toutefois, les critiques élogieuses du *Préjugé à la mode* (1734), de *l'Ecole des amis* (1737), de Nivelles de La Chaussée, ou encore de *Cénie* (1751), drame de Madame de Graffigny (1695-1758) montrent que le *Journal* accueille plutôt favorablement ce nouveau genre.

Précisons enfin, que l'ensemble de ces réflexions développées par les jésuites de Trévoux s'applique au haut-comique, le seul susceptible de réforme, le bas-comique étant, pour Louis Riccoboni, et pour les rédacteurs, « un exercice quelque fois bien plat, sans compter la licence qui s'y glisse trop souvent »⁵.

¹ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome V », décembre 1746 p. 2826.

² François de Dainville, « Le *Ratio discendi et docendi* de Jouvancy », dans *L'éducation des jésuites (XVIe-XVIIIe siècle)*, op. cit., p.247.

³ « Poétique de M. de Luzan, dernier extrait », juillet 1748, p. 1442.

⁴ « Réflexions sur le comique larmoyant, par M. de Chassiron, trésorier de France et conseiller au Présidial, de l'Académie de la Rochelle, adressées à MM. Arcère et Thylorier de la même académie », juin 1749, p. 1287.

⁵ « L'art du théâtre à Madame *** par François Riccoboni », février 1750, p. 530.

2-3. Une réforme de l'opéra ?

Dans son ouvrage qu'il consacre à la réforme des spectacles, Riccoboni « n'ose proposer ces règles pour l'opéra ; la maladie est si grande, qu'il craindrait que le malade ne périt dans l'opération » ! Selon son jugement, « le théâtre est plus susceptible de guérison »¹. L'opéra serait-il donc un malade incurable ? Sera-t-il toujours un de ces « lieux communs de la morale lubrique » tel que l'affirmait Boileau, et tels que les jésuites de Trévoux se plaisaient à le rappeler dans leur journal ?

Il subsiste de nombreux paradoxes concernant le statut de la musique au XVIIIe siècle, à cause notamment, comme le souligne Frédéric Dassas, de la prééminence des arts fondés sur le récit². A la fois rabaissé et reconnu comme un moyen d'expression d'une grande intensité, l'opéra semble toujours tenir une place à part. Une évolution dans les mentalités semblait pourtant survenir, suite à la Querelle des Bouffons et aux efforts des philosophes³. Mais, sans doute à cause d'un statut encore précaire, l'opéra ne bénéficie pas, chez les jésuites de Trévoux, d'une réforme explicite et propre au genre. Seul un auteur italien, Martinelli, donne une histoire de l'opéra italien, dont on fait le compte-rendu en 1758, ainsi que « les causes de sa décadence et propose des vues pour rendre à la musique de ce spectacle cette beauté naturelle »⁴. Pourtant, les rédacteurs reconnaissent progressivement à la musique la capacité de corriger les mœurs et d'enseigner les vertus. Pourquoi l'opéra, qui emprunte à la tragédie et à la comédie leurs formes d'expression, ne serait-il pas sujet lui aussi à la même réforme ? N'a-t-on pas, en outre, proposé des règles à suivre à partir des pièces de Métastase, compositeur et librettiste ? Quelques mots et quelques réflexions, disséminés dans le *Journal de Trévoux*, nous laissent penser que l'opéra devra se conformer aux mêmes principes de réforme ; les lois du théâtre doivent alors s'appliquer rigoureusement à la tragédie lyrique.

¹ « De la réformation théâtrale, par Louis Riccoboni », août 1743, p. 2241.

² Frédéric Dassas (dir.), *Figures de la passion*, cat. Exposition (Paris, Cité de la Musique, 23 octobre 2001- 20 janvier 2002), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

³ Voir pp. 53-54.

⁴ « Lettres familières et critiques de M. Martinelli », septembre 1758, p. 2271.

A l'image de la tragédie et de la comédie, l'opéra souffre de terribles maux. Vulgarité, immoralité, galanterie, dégradent la scène lyrique et rabaissent un art destiné, lui aussi, à la Religion et à la correction des mœurs. Redonner décence, dignité et grandeur est sans doute la plus grande tâche auxquels les compositeurs et librettistes devront s'appliquer : « il ne serait plus question que de fixer [la musique] à des objets dignes d'elle, c'est-à-dire, de ne l'employer que pour le service de la Religion et des bonnes mœurs », rêvent alors les journalistes de Trévoux, suite à la représentation de la *Serva padrona* de Pergolèse¹. Les rédacteurs déclarent que l'opéra est un « spectacle dont on ne fera jamais rien de bon tant qu'on y admettra une méchante morale »². Mais, « il serait possible de la rectifier ; et alors notre musique serait, comme celle des Anciens, l'interprète des vertus, la dépositaire des lois, le langage de la sagesse »³.

En quoi consiste cette rectification ? Les maux dont souffre l'opéra sont décrits dans l'article consacré au bref périodique d'Antoine-Jacques Labbet de Morambert, intitulé *Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique* ; il nous donne une brève idée des remèdes à adopter. « On l'asservit à un langage qui blesse également la raison et les mœurs »⁴ : il faudra donc, comme dans une tragédie ou une comédie, mettre dans la bouche des personnages des paroles décentes, sans jeux de mots, ni badinages. « On l'emploie pour des fadeurs de ces ridicules héros de romans, qui n'ont pas le sens commun ; et l'harmonie, cette Reine des Arts, contracte par là une langueur, un monotonie, une bassesse de caractère et de style qui fait pitié »⁵ : les poètes s'attacheront à redonner de la dignité aux amants et à dépeindre un amour grand et sublime entre époux, mais aussi, de la même manière que pour la tragédie, entre un père et son fils ou entre un citoyen et sa patrie. Les journalistes de Trévoux retranscrivent les paroles de l'auteur qui « exhorte les poètes lyriques à

¹ « Nouvelles littéraires de Paris : parodie de l'intermède italien intitulé *La Serva Padrona*, combiné à la musique Pergolèse », novembre 1754, p. 2877.

² « Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 1423.

³ « Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui représentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts », septembre 1754, pp. 2203-2204.

⁴ « Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 1423.

⁵ *Ibid.*

supprimer ce langage emmiellé dont les oreilles ne sont que trop rebattues », considéré par Boileau comme le « langage de la débauche »¹. Labbet de Morambert parle aussi de « bassesse de caractère et de style ». Le poème sur lequel le compositeur bâtit sa musique devra avoir une élégance dans le style, une certaine grandeur dans la versification.

L'opéra, lorsqu'il adoptera la forme tragique -on parle alors de tragédie lyrique-, devra lui aussi être une peinture des grands et nobles sentiments. Le librettiste et le compositeur appliqueront ainsi les mêmes règles que celles du dramaturge, à savoir inspirer terreur et pitié, peindre de façon vraisemblable la succession des passions, faire contraster la clarté de la vertu par la noirceur du vice et rendre à l'amour sa noblesse. C'est pourquoi, les rédacteurs approuvent l'admiration d'un auteur pour *Jephté*, de Montéclair et *Les Talents lyriques* de Rameau :

« Ce dernier est frappant, et l'on ne peut se refuser à son impression. On y voit [ils citent les paroles de l'auteur] *Tyrtée qui fait passer, par ses chants, son ardeur guerrière dans l'âme de ces soldats, et qui semble exciter en nous le courage et la valeur*. En cet endroit, M. Rameau fait frapper à sa symphonie *l'Anapeste qui était le pied belliqueux, dont les Grecs se servaient pour exciter leurs troupes au combat*. Voilà de grande musique, parce qu'il y a de grands sentiments à exprimer »².

La musique est considérée comme un second langage qui renforce le texte et qui peut parfois s'y substituer : « les grâces de la musique ajoutent à celle de la poésie : l'harmonie donne à ses images des couleurs plus vives et plus sensibles ; elle rend ses sentiments plus forts et plus touchants »³. Pour Monsieur Lacombe, « le triomphe de la musique est de parler le langage du sentiment, d'émouvoir l'âme, de verser dans ses facultés tantôt la douleur, tantôt la joie, tantôt la colère, tantôt la paix etc. »⁴. Les rédacteurs lui reconnaissent, à la suite de Labbet de Morambert, la qualité de peindre les passions avec autant d'éloquence que les autres arts d'imitation : « notre auteur montre bien que la musique peint également et les affections internes et les choses physiques ; et le bruit d'une mer agitée, et la tristesse de l'âme ; et le chant des

¹ *Ibid.*, p. 1424 ; « Les œuvres de M. Boileau Despréaux, avec les éclaircissements historiques », mars 1741, p. 529.

² *Ibid.*, p. 1423.

³ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2520.

⁴ « Le spectacle des Beaux-Arts, considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales ; avec des observations sur la manière de les envisager, sur les dispositions nécessaires pour les cultiver, et sur les moyens propres pour les étendre et les perfectionner, par M. Lacombe, avocat », avril 1758, pp. 1017-1018.

oiseaux, et la gaieté du caractère »¹. Aristote avait déjà souligné cette faculté particulière dans la *Politique* :

« Or, c'est un fait que les objets sensibles autres que ceux de l'ouïe, n'imitent en rien les sentiments moraux, par exemple les objets du toucher et du goût ; les objets de la vue les imitent mais faiblement ([...] Ces objets n'imitent pas les sentiments moraux eux-mêmes, mais les formes et les couleurs créées par l'artiste sont plutôt des signes de ces états moraux, *signes qui sont l'expression corporelle des émotions*) [...] ; en revanche, les mélodies renferment en elles-mêmes, des *imitations des idées morales* »².

En vertu de cette qualité, les jésuites de Trévoux demandent que la musique « soit noble, vive, fière, furieuse, gracieuse, tendre ou même lamentable, suivant l'exigence des cas »³.

« Le vrai plan de l'opéra est de réunir la poésie et la musique, dans l'idée de communiquer aux paroles du poète toute la chaleur dont la musique est susceptible », affirme un patriote, lors de la querelle des Bouffons⁴. L'essentiel, c'est-à-dire, l'harmonie entre les paroles et la musique, semble avoir été perdue. Les musiciens, constate Martinelli, « vont jusqu'à composer des airs et puis demander à un pauvre poète des paroles. Il est aisé [ajoute t'il] de juger quel bel effet doivent produire ces pièces mal assorties et ces airs parodiés »⁵. Le poème et la musique, afin de faire une impression durable sur le spectateur, doivent pourtant concentrer leurs forces. Pour conserver une unité à la pièce et ainsi, que « l'esprit, le cœur, l'imagination se livrent au prestige », que « l'illusion [soit] parfaite et l'enchantement consommé », les musiciens doivent alors travailler de concert avec les librettistes⁶. Les rédacteurs, sortant de leur réserve, réaffirme ce principe central : « ce qu'on peut exiger, c'est que le poète et le musicien se concertent si bien que les paroles soient adaptées au sujet qu'on traite, que la musique soit faite pour les paroles »⁷. Ce souci d'adéquation sera une des bases de la réforme de l'opéra de Gluck (1714-1787), qui expose ainsi ses ambitions dans la

¹ « Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 1427.

² Aristote, *La Politique*, livre VIII, 26-40 ; nous soulignons.

³ « Poésies de l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, p. 49.

⁴ « Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts », septembre 1754, pp. 2218-2219.

⁵ « Lettres familières et critiques de M. Martinelli », septembre 1758, pp. 2273-2274.

⁶ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2520.

⁷ « Poésies de l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, pp. 48-49.

dédicace d'*Alceste* (1767) notamment : « Je me suis efforcé de limiter la musique à sa véritable fonction, qui est de *servir la poésie avec expression...* »¹. Un compromis alliant la force de la musique italienne et celle de la poésie française, en plus de mettre un terme à la Querelle des Bouffons, servirait l'opéra dans sa peinture des passions pour les jésuites de Trévoux : « une musique italienne reconnue propre à peindre les passions et les sentiments, pourrait être adaptée à des paroles française, qui, dans leur genre, auraient le même rapport aux passions et aux sentiments »². Martinelli, lui, va jusqu'à demander aux musiciens d'être aussi poètes : « la vraie source du mal [...], c'est que les compositeurs connaissent trop peu les beautés de la poésie. S'ils étaient poètes en même temps, comme chez les Anciens, on verrait encore se produire des merveilles de la musique des Grecs »³. Enfin, pour Labbet de Morambert et contrairement à l'opinion commune, ce sont aux musiciens de guider les poètes, « car ici, c'est l'harmonie qui donne des lois, qui commande à la poésie, à la danse, à la peinture, aux machines ; tous ces arts ne sont que subalternes, dès qu'il s'agit d'opéra » : « nos musiciens devraient diriger les poètes lyriques, leur inspirer l'idée de l'utile et du beau, et rebuter leurs ouvrages quand ils tombent dans les chaînes, les flammes, les ardeurs et autres fatuités semblables »⁴.

Une « simplicité majestueuse »

L'opéra deviendra un spectacle moral lorsqu'on renoncera aux fioritures, aux « faux brillants » et à la virtuosité qui l'éloignent de sa vraie beauté⁵. Il faut « rendre à la musique de ce spectacle cette beauté naturelle et cette simplicité majestueuse qu'on étouffe sous un vain amas d'ornements recherchés et de frivolités pénibles »⁶. La

¹ Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France (1680-1789)*, op. cit., pp. 580-581 ; nous soulignons.

² « Nouvelles littéraires de Paris : publication d'une brochure où l'on attaque par des raisonnements les succès de la Servante maîtresse, combiné à la musique de Pergolèse », janvier 1755, p. 181.

³ « Lettres familières et critiques de M. Martinelli », septembre 1758, pp. 2275-2276.

⁴ « Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 1425.

⁵ « Lettres familières et critiques de M. Martinelli », septembre 1758, p. 2272.

⁶ *Ibid.*, p. 2271.

faute en est aux compositeurs et aux chanteurs qui, comme les poètes, veulent éblouir le spectateur :

« On veut, [dit Martinelli], réunir tous les possibles dans un seul air, et parcourir en même temps les pôles opposés. Ce ne sont qu'affectations, tours de force. Les compositeurs se proposent d'étonner au lieu de toucher, et sacrifient le goût du public aux caprices de ceux qui exécutent. On cherche le difficile, sans songer que la difficulté la plus réelle et la plus glorieuse à surmonter, c'est de rendre la nature et d'exprimer le sentiment »¹.

Les rédacteurs s'accordent avec un auteur critiquant « les chants sophistiqués et les modulations barbares », qui éloignent du naturel de Lully où « la nature s'y exprime naïvement [et] l'art s'y cache habilement »². La musique est aussi un art de l'imitation, au même titre que tous les arts dont « l'essence [est] de représenter la nature »³ : « ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la poésie par la parole mesurée [...], la musique par les sons... »⁴. Comme la tragédie et la comédie, elle retrouvera toute sa force et sa beauté dans l'imitation de la nature et dans la simplicité de la représentation. L'opéra doit ainsi se conformer aux mêmes règles de vraisemblance énoncées pour le théâtre. A nouveau, Gluck s'efforcera, quelques années plus tard, de ramener l'opéra à une simplicité et une majesté toute antique. Il fait ainsi, dans sa dédicace d'*Alceste*, une habile comparaison avec l'art du dessin et de la couleur, et prône, dans un idéal néoclassique, des contours nets et des contrastes forts :

« Je me suis efforcé de limiter la musique à sa véritable fonction, qui est de servir la poésie avec expression, tout en suivant les étapes de l'intrigue, sans pour autant interrompre l'action et en évitant de l'étouffer par une quantité d'ornements superflus. Et j'ai pensé que cela serait du même ordre que l'usage des couleurs fortes, dans un dessin correct et bien composé, qui viennent animer les silhouettes sans pour autant altérer le contour par un heureux contraste d'ombre et de lumière »⁵.

Une des règles qui découle du principe de vraisemblance est pourtant bafouée à l'opéra. La loi de l'unité de lieu, si rebattue dans le *Journal*, n'a plus cours à l'opéra,

¹ *Ibid.*, pp. 2272-2273.

² « De la corruption du goût dans la musique française, par M. Bollioud de Mermet, des Académies des Sciences, des Belles Lettres et des Arts de Lyon », décembre 1746, p. 2637 et p. 2631.

³ « Le spectacle des Beaux-Arts, considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales ; avec des observations sur la manière de les envisager, sur les dispositions nécessaires pour les cultiver, et sur les moyens propres pour les étendre et les perfectionner, par M. Lacombe, avocat », avril 1758, p. 1000.

⁴ « Les Beaux-arts réduits à un même principe », janvier 1747, p. 17.

⁵ Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France (1680-1789)*, op. cit., pp. 580-581.

domaine du merveilleux et de l'enchantement. Lorsque Monsieur de Luzan s'insurge contre les multiples changements de décors au théâtre, changements qui survenaient alors à chaque acte, il reconnaît à l'opéra le droit de déroger à la règle de l'unité de lieu :

« Il faut que les spectateurs aient une grande force d'imagination pour se persuader que le même endroit immuable qui d'abord était un palais, puisse tout à coup se métamorphoser en une place publique. Ces prodiges ne peuvent avoir lieu que dans l'opéra, où tout se fait par enchantement »¹.

Les rédacteurs de Trévoux pardonnent à Métastase, pourtant peu « scrupuleux sur l'unité du lieu », car « le premier but des représentations théâtrales étant d'intéresser et de plaire [explique-t-on], un système moins régulier, qui touchera sûrement à ce but, peut sembler préférable à une plus exacte régularité qui s'en écartera »². Le merveilleux et l'invraisemblable, qui ont cours sur la scène lyrique, sont ici reconnus en tant qu'expédients efficaces pour charmer le spectateur. Mais, progressivement, les journalistes de Trévoux et leurs contemporains réclament davantage de naturel et demandent aux artistes de « donner plus de vraisemblance à ces aimables paradoxes »³. Ces changements toucheront alors davantage la mise en scène. Les rédacteurs désirent ainsi que l'on respecte les trois unités, « négligées ou abandonnées dans nos opéras » : « au reste, ceux des opéras, où l'on approche le plus des trois unités, sont aussi les plus estimables par cet endroit »⁴.

2-4. Les moyens de l'application

La question des moyens matériels et concrets mis en œuvres pour la réalisation de cette réforme n'est pas un point essentiel abordé par les jésuites de Trévoux, qui se contentent, en bons théoriciens, d'énoncer ou de réaffirmer les règles théâtrales. Seul Riccoboni, en homme pratique et d'expérience, propose un plan de

¹ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1276.

² « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, pp. 51-52.

³ « Discours sur l'harmonie », juin 1737, p.

⁴ « L'Œdipe de M. de Voltaire, nouvelle édition, avec une préface, dans laquelle on combat les sentiments de Monsieur de La Motte, sur la poésie », septembre 1730, p. 1540.

réforme en plusieurs points. Bien qu'il « trouvera de la difficulté dans l'exécution » selon les rédacteurs, on en fait un long compte-rendu et on le juge « digne de la curiosité du public »¹. Ces sortes de commandements sont tout à fait curieux et méritent que l'on s'y attarde, comme s'y est attardé le *Journal de Trévoux*. Tout d'abord, Riccoboni propose de créer un conseil composé d'un président, « qui sera comme le grand maître de la réforme », d'un « substitut du lieutenant général de Police », qui « aura l'inspection du gouvernement intérieur de la ville, deux docteurs de la faculté de théologie [qui] seront les réviseurs des pièces, et certifieront qu'elles ne blessent en rien la Religion ni la saine morale », puis « deux poètes dramatiques [qui] donneront leur avis sur le style, les vers, l'action et la conduite de la pièce » auxquels on associera « deux ou trois comédiens sages et vertueux [qui] auront pour objet tout ce qui concerne l'exécution théâtrale, [qui] examineront sévèrement les plaisanteries, les traits de satire, les tendresses vicieuses du sentiment, les ambiguïtés de l'équivoque, qui ne percent pas toujours à la lecture, mais qui frappent à la représentation »².

Ce plan de réforme prévoit de bannir l'amour des tragédies et des comédies. Cependant, « si dans quelque comédie, un auteur s'en servait au profit des bonnes mœurs, et sans risque de séduction, il lui serait permis de la faire représenter »³.

Dans un troisième temps, une sélection rigoureuse des anciennes pièces destinées à la représentation devra être effectuée : « on choisira celles qui sont le plus susceptibles de correction, on rejettera celles qui ne sont bonnes qu'à gâter l'esprit, et à séduire le cœur, on conservera celles où les mœurs seront respectées, et les règles du théâtre observées »⁴.

Riccoboni, ancien acteur, prévoit une réforme du statut du comédien. Outre que le théâtre « ne recevra nul acteur qui n'ait un certificat de vie et de bonnes mœurs, nul libertin, nul vagabond, nul qui ne soit connu pour homme d'honneur »⁵, les femmes devront être soumises à des règles strictes : « on ne recevra point dans la troupe, de femme qui ne soit mariée, et dont le mari ne vive avec elle ; toute actrice

¹ « De la réformation théâtrale, par Louis Riccoboni », août 1743, p. 2238.

² *Ibid.*, pp. 2238-2239.

³ *Ibid.*, p. 2240.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 2239.

dont la conduite ne sera pas irréprochable, sera congédiée, et n'emportera que la moitié de sa pension »¹. De plus, on défend « aux filles et aux femmes de danser sur le théâtre »².

On pense aussi à l'aspect financier et à faire de la troupe d'acteurs une institution théâtrale irréprochable, au regard des autorités religieuses : « tout l'argent sera remis dans la caisse dramatique, et à la fin de l'année, ce qui restera, toute dépense défalquée, sera employé en œuvre de piété »³.

Enfin, un retour aux anciens usages est envisagé : « on ne jouera, ni ne représentera aucun spectacle les jours de fêtes et de dimanche, et tout le temps de Carême »⁴.

Bien qu'avec raison les rédacteurs pensent qu'un tel projet sera difficile à mettre en place, ils affirment qu'il « fera toujours honneur à celui qui l'inventa : le citoyen, le sage, le chrétien y applaudiraient toujours ». Ils exhortent donc les poètes contemporains à « entrer dans les vues de l'auteur », car, avec l'aide de leurs règles énoncées dans leur journal, ils parviendront à réaliser ce rêve d'un spectacle pleinement utile à la société⁵.

¹ *Ibid.*, pp. 2240-2241.

² *Ibid.*, p. 2241.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 2250.

3. La question de la représentation : une réforme ?

En dépit de quelques positions novatrices, le *Journal de Trévoux* montre à quel point le XVIII^e siècle, et plus particulièrement la première moitié du siècle, reste attaché au respect d'un cadre rigide, d'une « structure originelle » -la *Poétique* d'Aristote- et à l'application des règles classiques, établies au siècle précédent.

« Ainsi, tout au long du siècle [remarque Jean-Pierre Perchellet], les poètes tragiques ont-ils fait montre d'une certaine audace... tempérée, en explorant de nouvelles voies sans pour cela renier le passé. A leurs yeux, respect n'est pas synonyme de conservatisme frisant la dévotion superstitieuse, et rénover ne signifie pas détruire pour reconstruire, mais aménager »¹.

La poétique des journalistes de Trévoux est toutefois solidaire d'un théâtre savant, officiel, un théâtre du texte, dans lequel la langue est soumise à un contrôle strict par le biais d'une théorie du beau idéal, profondément classique². Une place plus que réduite est ainsi consacrée à la mise en scène et à la « décoration »³. Le *Journal de Trévoux* consacre le triomphe du texte ; c'est sur ce point qu'il paraît le plus éloigné des révolutions qui toucheront le théâtre, quelques années plus tard.

3-1. *La prééminence du texte*

La conception aristotélicienne des spectacles défend que l'on s'attarde sur la représentation ; seuls la fable, l'agencement des faits, le texte sont susceptibles de produire l'effet désiré sur le spectateur :

« Or la crainte et la pitié peuvent naître du spectacle et elles peuvent naître aussi de l'agencement même des faits, ce qui vaut mieux et est l'œuvre d'un meilleur poète. [...] Mais produire cet effet par le spectacle est plus étranger à l'art et ne demande que des *ressources matérielles* [...] ; car ce n'est pas n'importe quel plaisir qu'il faut chercher à procurer avec la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre »⁴.

¹ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 348.

² Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 37 et p. 257.

³ Le terme « décor » ne sera employé qu'à partir du XIX^e siècle ; on parlait alors de « scène » ou de « décorations de la scène ». Voir François de Dainville, « Décoration théâtrale dans les collèges de jésuites au XVII^e siècle », *R.H.T.*, 1951, pp. 355-374 ; p. 355.

⁴ Aristote, *La Poétique*, 1453 b, 1-11 ; nous soulignons.

Les *ratio* jésuites préconisaient ainsi une certaine réserve vis-à-vis de la mise en scène et mettront en garde contre des frais parfois exorbitants consacrés aux décors :

« En cela, la prudence d'un jeune maître laisse quelque fois à désirer. Il s'imagine avoir une excellente tragédie, quand elle a occasionné de grandes dépenses, quand les décors sont magnifiques, les costumes chargés d'or, et quand la musique est délicieuse : que peuvent faire de magnifique caparaçons à un cheval efflanqué et décharné »¹.

Malgré cet avertissement, les collèges jésuites au XVIIIe siècle multiplient les dépenses pour rivaliser avec la scène profane ; les représentations théâtrales deviennent de véritables spectacles mondains et donneront paradoxalement à Voltaire ou à Diderot « l'idée et l'exigence d'un spectacle véritable » où le décor conquiert son indépendance »².

Toutefois, le *Journal de Trévoux* concentre son analyse sur le texte, tout comme la rubrique des spectacles du *Mercure de France* ; les rédacteurs, s'ils évoquent parfois la représentation, se livrent uniquement à une étude littéraire, car « même sans gesticulation, [la tragédie] produit encore l'effet qui lui est propre, aussi bien que l'épopée ; [...] par la simple lecture on peut voir clairement qu'elle en est la qualité »³. Cette attitude témoigne d'une résistance face à une « culture de l'image » qui tend à supplanter « une culture du texte »⁴. Pour la plupart des contemporains des jésuites de Trévoux, comme le souligne Pierre Frantz, « l'ultime critère de jugement d'une œuvre dramatique [demeure] alors la lecture », considérée comme une donnée objective, à la différence de la représentation⁵. Le *Journal de Trévoux* s'adresse principalement aux lecteurs de pièces de théâtre, aux théoriciens, aux dramaturges, et entend ainsi inscrire son action essentiellement dans le domaine littéraire. Il s'agit enfin de montrer à leurs ennemis, essentiellement aux jansénistes, que la Compagnie s'occupe « sérieusement » ; n'ont-ils pas, eux aussi, traduit Térence en français, comme la retranscription faite par le *Journal* de la lettre de Racine à Nicole le rappelle ?⁶

¹ Joseph de Jouvancy, *Ratio discendi et docendi*, cité par François de Dainville, « Le *Ratio discendi et docendi* de Jouvancy », dans *L'éducation des jésuites (XVIe-XVIIIe siècle)*, op. cit., p. 247.

² Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 83.

³ Aristote, *La Poétique*, 1462 a, 11-12.

⁴ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 66.

⁵ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, op. cit., pp. 18-19.

⁶ « Et vous autres, qui avez succédé à ces Pères, de quoi vous êtes-vous avisé de mettre les comédies de Térence ? Fallait-il interrompre vos saines occupations pour devenir des traducteurs de comédies ? », octobre

En outre, les spectacles sont envisagés comme des divertissements savants. Contrairement à l'idéal véhiculé dans le *Journal*, ils s'adressent finalement à un public érudit, qui a bénéficié d'une certaine éducation. « Nos spectacles ne doivent pas procurer un plaisir quelconque, mais un plaisir digne d'hommes instruits et de spectateur d'élite. Les produits merveilleux de l'art s'avilissent quand le poète se préoccupe de flatter le goût de la multitude ignorante », expliquait Jouvancy¹. L'étude de Jean-Pierre Perchellet sur l'héritage classique s'efforce ainsi de montrer que l'esprit classique recherche d'abord une relation d'ordre intellectuel avec le public : « le classicisme est bien une esthétique qui suppose un spectateur raisonnablement cultivé, actif et responsable. [...] La sensibilité ne peut suffire [à connaître une œuvre d'art] »². En dépit de quelques points communs entre la pédagogie jésuite et celle qu'expose Rousseau dans *l'Emile*, mais aussi celle que Diderot développe à propos des spectacles, il est essentiel de souligner que cet « exercice des sens » n'est envisagé, chez les jésuites, que comme un adjuvant de l'apprentissage que l'élève fait de la force du verbe. L'éducation jésuite passe d'abord par l'intelligence des mots ; les sens n'amènent que partiellement à la connaissance. Au contraire, Diderot, s'efforçant de dénoncer le caractère élitiste du théâtre à la suite de Rousseau, estime que « ce ne sont pas des mots [qu'il] veut remporter du théâtre, mais des impressions »³. Jean-Pierre Perchellet utilise alors l'habile et élégante métaphore du jardin à la française, pour démontrer que, dans un esprit classique, c'est en premier lieu la connaissance qui doit amener au plaisir esthétique et à la vérité :

« La première visite ne peut être décisive : l'éblouissement ne procure guère qu'une jouissance grossière, plaisir brut dont l'homme classique ne peut se satisfaire. L'unique moyen de pénétrer les secrets du jardin, et d'en jouir pleinement, résulte d'une démarche volontaire : il faut se laisser surprendre en organisant ses surprises, parcourir inlassablement les mêmes allées pour ressentir ce plaisir de la découverte sans cesse renouvelé [...]. Sans une attitude positive, le jardin n'est

1714, p. 1721. Racine renvoie ici à la traduction de le Maistre de Sacy, *Comédies de Térence traduites en français, avec le latin à côté, et rendues très honnêtes en y changeant fort peu de choses* ; voir aussi, Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, op. cit., pp. 43-45.

¹ Ernest Boyssse, *Le théâtre des jésuites*, op. cit., pp. 27-28 ; voir p. 76.

² Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 37.

³ Diderot, *De la poésie dramatique*, op. cit., p. 173.

qu'artifice grandiloquent. Le deuxième stade de la jouissance n'est accessible qu'à celui qui sait reconnaître la profondeur cachée derrière cette torture infligée à la nature »¹.

Il constate ainsi que ce « plaisir de la reconnaissance, proprement classique, a perdu de son intérêt aux yeux des spectateurs de la seconde moitié du siècle » ; ces derniers sont davantage attirés par un théâtre narratif et imagé :

« En contestant l'idée que l'esprit constitue l'ultime critère de jugement artistique, en affirmant que l'image (couleur) représente la vérité quand le mot (dessin) n'offre qu'une vérité modifiée pour s'accorder aux exigences de la raison, les tragiques du XVIIIe siècle, à l'instar des coloristes, inventent une conception presque démocratique de l'art : le dessin-langage ne s'adresse qu'à un public érudit alors que la couleur-expression, immédiatement perceptible sans analyse préalable, peut être comprise par tous »².

Au-delà de ce dualisme un peu réducteur, Jean-Pierre Perchellet pointe du doigt les raisons de la persistance des préjugés contre la mise en scène ; l'idée, héritée d'Aristote, que le domaine de la représentation relève de quelque chose de prosaïque et fait appel à des ressources basement matérielles, persiste chez les jésuites de Trévoux, mais aussi chez leurs contemporains comme Voltaire notamment. Dans ce théâtre « analytique » rêvé par les rédacteurs, le statut du visuel tient alors une place différente, indissociable du mot. Le *Journal de Trévoux* ne néglige donc pas totalement la représentation, et plus particulièrement le rôle primordial de l'acteur, considérés tous deux comme la seconde étape de la réforme proposée :

« Les spectacles en eux-mêmes pourraient compatir absolument [...] avec la piété chrétienne et avec l'Évangile [...] ; mais pour cela ils devraient être bons par la morale qu'on y débite, par les exemples qu'on y propose, par la conduite des acteurs, par tout l'ensemble, en un mot, du genre et de l'exécution théâtrale »³.

¹ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., pp. 39-40 ; nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 287 et p. 76.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : Lettre d'un ancien officier de la Reine à tous les français sur les spectacles », août 1759, pp. 2084-2085.

3-2. *L'actio et le verbe incarné : une poétique de l'acteur*

Vers une revalorisation de son statut

L'acteur, qui incarne mais surtout qui rend visible le verbe, conserve un statut ambigu, parfaitement illustré par l'incident de l'enterrement de l'actrice Adrienne Lecouvreur, en 1730. En cette première moitié de siècle, et en dépit de l'Edit royal de 1641 toujours en vigueur, la société et surtout l'Eglise condamnent encore cet « agent de la corruption publique »¹. L'acteur est encore perçu comme un courtisan dépendant le plus souvent du bon vouloir du Prince ou du public, et dont l'activité relève davantage du superflu que de la véritable nécessité². Mais, en dépit de préjugés tenaces, l'acteur est l'objet d'un intérêt toujours grandissant au XVIIIe siècle. De même qu'ils poursuivent la lutte en faveur de l'affirmation de l'utilité des spectacles, les philosophes et les hommes de lettres se penchent sérieusement sur le métier, et l'on voit alors fleurir des traités et des ouvrages techniques. Les acteurs, progressivement libérés de la querelle sur la moralité des spectacles, affirment l'autonomie de leur profession³.

Le *Journal de Trévoux*, à nouveau, se doit d'observer cette « hostilité de principe » envers ce qui peut apparaître comme un concurrent direct de l'orateur sacré. Le rédacteur chargé de l'article sur une brochure contre l'installation d'une troupe de comédiens à Auxerre, se félicite de la vive réaction de la ville et remarque alors que « si l'on en usait de même partout, on serait bientôt délivré de cette espèce d'homme inutiles, pernicieux et méprisables »⁴. La brochure comprend également un mandement de l'Eglise dont on rappelle la teneur ; outre l'interdiction d'aller aux spectacles, on y défend aux fidèles d'« avoir aucune société avec des gens que les lois ecclésiastiques et civiles ont toujours regardé comme infâmes »⁵. Le *Journal* fait aussi régulièrement référence à la relation entre Cicéron et Roscius, notamment lors du

¹ Simone de Reyff, *L'Eglise et le théâtre*, op. cit., p. 22.

² Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, op. cit., p. 193.

³ Marc Fumaroli, « Feu et glace : le Comédien de Rémond de Sainte-Albine (1747), antithèse du *Paradoxe* », dans *R.H.L.F.*, n°5, septembre-octobre 1993, p. 704.

⁴ « Nouvelles littéraires d'Auxerre : réception d'un récit de 72 pages, publié dans cette ville, contre une troupe de comédien qui voulaient s'y établir », février 1755, p. 551.

⁵ *Ibid.*

compte-rendu sur l'ouvrage de Rémond de Sainte-Albine, le *Comédien* (1747) : « il est si excellent acteur, dit-il, qu'on voudrait qu'il fut toujours sur le théâtre, et il est si honnête homme qu'on voudrait qu'il n'y montât jamais »¹. Ainsi, et comme le soulignent les rédacteurs :

« Depuis ce temps là, le métier de comédien passait pour dégrader l'honnête homme. Cette persuasion si ancienne n'a fait que croître depuis l'établissement du Christianisme ; et quand il se trouve des Roscius auxquels nous nous intéressons comme amis, non simplement comme amateur de spectacles, notre affection se porte à leur souhaiter un tout autre emploi que celui qu'ils exercent »².

De même, à l'occasion de la parution de la *Vie de Molière* (1705) de Grimarest, on rappelle l'anecdote du jeune homme de bonne famille qui veut embrasser la profession de comédien, mais qui sera remis dans le droit chemin par le poète :

« [Molière] lui demanda quelle était sa famille, et sur ce qu'il répondit qu'il était fils d'un avocat, Molière répliqua : *suivez cette profession, la notre est la dernière ressource de ceux qui ne sauraient mieux faire, ou des libertins qui veulent se soustraire au travail ; d'ailleurs, c'est enfoncer le poignard dans le sein de vos parents que de monter sur le théâtre, je me suis toujours reproché d'avoir donné ce déplaisir à ma famille. Si j'avais à recommencer je ne le ferais jamais* »³.

Anecdote inventée pour embellir le portrait du poète, ou véritable épisode de sa vie, cette histoire montre la persistance d'opinions défavorables envers la profession de comédien.

Pour une congrégation dont le rôle principal est la formation d'orateurs sacrés, les menaces incarnées par l'acteur sont bien réelles. Mais les jésuites de Trévoux ne peuvent décemment condamner les acteurs sans condamner du même coup les spectacles et leur propre ambition de réforme. Utilisant leur casuistique habituelle, ils désapprouvent moins le métier de comédien que le rang social et le manque d'éducation qui font principalement défaut à tous les acteurs. A l'analyse du discours du Père Le Brun, les rédacteurs nuancent sa condamnation; si cette profession était et est toujours regardée comme indigne d'un chrétien, c'est en premier lieu parce que « ces acteurs étaient ordinairement de mauvaise vie ; [les condamnations des Pères] ne prouvent rien de plus »⁴. Ils se livrent à la même constatation, dans l'extrait

¹ « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine », février 1749, p. 267.

² *Ibid.*

³ « La vie de Mr Molière », août 1705, p. 1402.

⁴ « Discours sur la comédie par le R. P. Pierre Le Brun », mars 1732, p. 415.

consacré à l'ouvrage de Riccoboni sur l'histoire du théâtre italien : « les comédiens qui s'avisèrent les premiers de jouer de mauvaises pièces en France étaient mercenaires »¹. On ajoute à cette remarque, celle de Riccoboni, acteur et homme d'expérience : « l'auteur dit qu'à l'âge de treize ans qu'il commença à fréquenter le théâtre, il ne vit pas un acteur, hormis deux, qui eut fait ses études »². Les théâtres de France et d'Italie ne sont pas seuls à souffrir de ces maux. Le *Journal* retient notamment, de la brève histoire du théâtre allemand, faite par Riccoboni, l'origine sociale des acteurs d'opéra : « ils étaient tous des ouvriers et des artisans, en sorte que très souvent votre cordonnier était le premier acteur de l'opéra, et l'on achetait au marché les choux et les fruits des mêmes filles, qui avaient chanté la veille les rôles d'Armide et de Sémiramis »³.

La profession, bonne en elle-même, doit être débarrassée de ces indignités qui la rendent incompatible avec une vie d'honnête homme et de chrétien. Cette vision témoigne de la naissance d'un changement dans la considération du statut de l'acteur. Dès le début du siècle, les traités sur l'art du comédien se multiplient ; le *Journal de Trévoux* y sera particulièrement attentif⁴. Outre le *Traité du récitatif* (1707) de Grimarest qui suscite un compte-rendu dès sa publication, le périodique jésuite suit avec exactitude les parutions de Louis Riccoboni qui, à partir de 1728, tente de réhabiliter sa profession par une réforme rigoureuse avec son *Histoire du théâtre italien*. Les journalistes signalent également, en 1740, les *Pensées sur la déclamation* (1738), du même auteur. La réimpression, en 1749, de l'important traité de Rémond de Sainte Albine, le *Comédien* (1747), engendre également un long compte-rendu. Enfin, *l'Art du théâtre* (1750), de François Riccoboni, et *l'Art du chant* (1755) de Bérard sont immédiatement signalés dans le *Journal de Trévoux*.

La réforme des spectacles peut ainsi concourir à la dignité du statut de l'acteur. Si chaque pièce de théâtre est une école de vertu dans laquelle l'indécence dans les dialogues et dans les attitudes a été bannie, où tout est grand et noble, les

¹ « Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes, imprimées depuis l'an 1500 jusqu'en 1600, et une dissertation sur la tragédie moderne par Mr Riccoboni », décembre 1728, p. 2244.

² *Ibid.*, p. 2249.

³ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 435.

⁴ Voir p. 84.

mœurs de l'acteur, autant que celles du spectateur, ne pourront que s'améliorer. Les femmes n'auront plus de crainte à paraître sur la scène :

« L'inconvénient des femmes diminuera dans la suite ; les bonnes mœurs qui régneront dans toutes les pièces, n'instruiront pas moins les actrices, que les spectateurs, et la méthode de la réformation fournira les précautions qu'il faut prendre pour perfectionner tout »¹.

Si le bénéfice est immense pour un jeune élève interprétant un rôle sur une scène de collège, il l'est aussi pour un homme qui décide d'en faire sa profession.

Mais la réforme des spectacles ne pourra véritablement prendre corps que lorsque les acteurs auront une conduite irréprochable. C'est pourquoi, en premier lieu, pour remédier au manque d'instruction qui leur fait défaut, il paraît nécessaire de donner une certaine éducation aux acteurs, car comme le relève Riccoboni, « cette ignorance [...] est la source des polissonneries, et des équivoques tout à fait indignes de spectacles sensés et chrétiens »². Rémond de Sainte-Albine précise lui aussi que « sans esprit, on ne peut exceller dans l'art du comédien ». En effet,

« sans esprit, comment l'acteur pourra-t-il sentir les beautés de son rôle ; saisir les convenances de ses diverses positions ; comment composer tout son extérieur, selon l'âge, le rang, le caractère de la personne qu'il représente ; prêter au discours toutes les grâces de la représentation ; faire naître en quelque sorte des beautés nouvelles dans une pièce de théâtre ? »³.

Le comédien, pour Louis Riccoboni, devra posséder un « certificat de vie et de mœurs »⁴. La troupe ne recevra alors « nul libertin, nul vagabond, nul qui ne soit connu pour l'homme d'honneur, et comme tel avoué de sa famille » et pas « de femme qui ne soit mariée, et dont le mari ne vive avec elle »⁵. Riccoboni précise enfin que « toute actrice dont la conduite ne sera pas irréprochable, sera congédiée, et n'emportera que la moitié de sa pension ; si son dérangement est plus scandaleux, elle sera renvoyée sans aucune récompense »⁶.

¹ « De la réformation du théâtre, par Louis Riccoboni », août 1743, p. 2232.

² « Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes, imprimées depuis l'an 1500 jusqu'en 1600, et une dissertation sur la tragédie moderne par Mr Riccoboni », décembre 1728, p. 2249.

³ « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte-Albine », février 1749, pp. 268-269.

⁴ « De la réformation du théâtre, par Louis Riccoboni », août 1743, p. 2239.

⁵ *Ibid.*, pp. 2239-2240.

⁶ *Ibid.*, pp. 2240-2241 ; voir pp. 129-130.

L'importance accordée au texte, mais surtout à la « parole vivante », au verbe incarné et à l'éloquence, constitutifs de la pédagogie jésuite, conduit les journalistes de Trévoux à s'intéresser plus particulièrement à l'art de la déclamation, première ressource de l'acteur. Marc Fumaroli voit précisément dans le comédien ou le chanteur d'opéra, une survivance de l'« orateur héroïque » recherché et fantasmé par les jésuites¹. Les bénéfices de la pratique du théâtre au collège sont clairement liés à l'art oratoire : « mais ont-ils bien réfléchi sur le fruit étonnant qui résulte de ces jeux [...] ; sur les mauvaises prononciations qu'on ôte [aux élèves] ; sur l'air libre et naturel qu'on tache de leur donner ; sur l'assurance qu'ils y acquièrent à paraître et à parler [...] ? »². L'éloquence est supérieure à la lecture ; le verbe doit être incarné. La représentation, pour les jésuites de Trévoux, se concentre alors dans l'art de l'acteur, le reste n'étant qu'accessoire.

« En supposant que le théâtre fut une école de vertu [...] et que la profession des acteurs fut honnête, louable, estimée »³, les rédacteurs s'attardent alors sur les réflexions de leurs contemporains et réaffirment sommairement l'importance des règles de l'éloquence. L'acteur, comme l'orateur, doit s'astreindre à une véritable discipline ; il doit être « maître de sa parole, de ses gestes, de ses expressions »⁴. Certes, la nature donne à l'acteur l'aisance requise, mais sans les règles, les effets en seront désordonnés. A l'occasion du compte-rendu sur les *Pensées sur la déclamation*, les rédacteurs insistent ainsi sur ce fondement de la rhétorique : « l'art de la déclamation [...] est le fruit de l'expérience, de l'exercice, de l'étude. Tout art a ses principes, et ses règles, celui-la surtout. C'est une erreur de s'imaginer que le goût, la

¹ « Mais le grand fantôme de l'orateur héroïque si puissamment évoqué par le P. de Cressolles, qui habita longtemps, dans le vaste réseau des collèges de la Société, l'imagination enflammée des régents, ne s'y évanouit pas pour autant. Identifié par l'imaginaire collectif à l'exercice du pouvoir et à son prestige, il survit sur le théâtre, voire à l'opéra. Et le personnage du roi joué toute sa vie par Louis XIV lui doit bien des traits, destinés à faire contrepoids à la luminosité du grand rival romain », Marc Fumaroli, « Le corps éloquent : théorie de l'action du héros cornélien », dans *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., pp. 447-448.

² « Les avantages des écoles publiques sur les particulières, démontrés dans une lettre par Ottavio Piceno », mars 1734, pp. 421-422.

³ « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine », février 1749, pp. 267-268.

⁴ Marc Fumaroli, « Feu et glace : le *Comédien* de Rémond de Sainte-Albine (1747), antithèse du *Paradoxe* », dans *R.H.L.F.*, n°5, septembre-octobre 1993, p. 705.

nature, et le talent suffisent », concluent-ils, en faisant référence à Quintilien¹. Outre *l'Institution oratoire*, œuvre de Cicéron, et la rhétorique ecclésiastique d'Erasme et de Saint Augustin, les jésuites de Trévoux se souviennent probablement des *Vacationes autumnales sive de perfecta oratoris actione et pronuntiatione* (1620) de leur confrère le P. de Cressolles, qui constituèrent pour les orateurs sacrés et profanes un cadre théorique ouvert². Les ouvrages de Louis Riccoboni, le *Traité du récitatif* de Grimarest ou encore le *Comédien* de Rémond de Sainte-Albine s'inscrivent dans cette même tradition oratoire et sont ainsi pris comme modèles par les journalistes de Trévoux.

L'acteur doit, en premier lieu, trouver ce que Louis Riccoboni appelle les « tons de l'âme », propres à chacun des personnages interprétés. Il doit, comme le musicien, employer un ton particulier pour approcher le plus possible de la vérité ; il faut ainsi mêler l'éloquence mâle et moralisatrice à l'éloquence féminine et joviale, la persuasion à la finesse, le *docere* au *delectare*³. Il trouvera cette convenance et cette vérité d'accent en lui-même :

« Pour trouver les tons de l'âme, il faut se recueillir profondément en soi-même afin de l'affranchir de l'esclavage des sens [...]. Si l'âme bien interrogée dicte la pensée, et la prononciation, on sentira ce que l'on dit, et les tons seront vrais, depuis l'héroïque le plus élevé, jusqu'au familier le plus simple »⁴.

Pour Diderot également, « c'est à l'acteur à sentir cette unité d'accent. Voilà le travail de toute sa vie »⁵. L'acteur devra également trouver cette convenance dans les inflexions de la voix et imaginer « la manière de les ajuster aux différents rôles »⁶. Selon Rémond de Sainte-Albine, l'illusion du comédien consiste donc dans « l'observation parfaite des convenances ; et les convenances sont parfaitement observées, quand on exprime d'une manière vraie les caractères du personnage qu'on représente »⁷. Conformément aux directives du P. de Cressolles, « la voix oratoire doit donc être souple, elle doit savoir et pouvoir monter et descendre de

¹ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, pp. 436-437.

² Marc Fumaroli, « Le corps éloquent : théorie de l'action du héros cornélien », dans *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornélienne*, *op. cit.*, pp. 414-448.

³ *Ibid.*, p. 427.

⁴ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 439.

⁵ Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁶ « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine », février 1749, p. 278.

⁷ *Ibid.*, p. 276.

plusieurs tons, selon le cas, dans la douceur comme dans la gravité »¹. François Riccoboni donne lui aussi des règles très précises et jugées judicieuses par les rédacteurs : « on doit [...] marquer un point en parlant, comme l'on fait une cadence de basse dans la musique. La basse pour terminer un chant, forme en descendant une intonation de quinte [...]. Ce doit être la même chose dans la parole »².

La convenance s'applique également à l'expression des passions. Le jeu de l'acteur tragique diffère alors de celui d'un acteur comique. Rémond de Sainte-Albine souligne que « le sentiment, par rapport à l'acteur tragique, doit être plus fort, plus pénétrant, plus mâle, puisqu'il est question de produire de plus grands effets ». En revanche,

« par rapport à l'acteur comique, le sentiment doit être plus universel, parce que toutes les passions sont du domaine de la comédie ; parce qu'il faut savoir exprimer également les transports d'une joie folle, et ceux d'un vif chagrin ; l'amour ridicule d'un vieillard, et la colère d'un jaloux »³.

L'acteur aura surtout besoin de ce « feu » qui anime son discours, qui « donne toujours un air de vérité à l'action », et ébranle la volonté du spectateur. Les jésuites de Trévoux concluent avec Sainte-Albine que « l'esprit, le sentiment et le feu sont les attributs essentiels de l'acteur, et non seulement de l'acteur d'un premier rôle, mais de tout acteur en général »⁴. Le *Journal de Trévoux* se place ici aux côtés de Rémond de Sainte-Albine et de Louis Riccoboni ; il partage avec eux l'idée, héritée d'Horace, de la sincérité totale de l'acteur, qui fait appel à sa propre sensibilité pour l'interprétation d'un rôle⁵. A l'occasion du compte-rendu sur *l'Art du théâtre*, les journalistes de Trévoux retranscrivent les paroles de Quintilien, « qui veut que, pour bien représenter les passions d'autrui, nous nous revêtions de leur intérieur, que nous soyons animés des mêmes sentiments »⁶. Cette attitude doit surtout être comprise comme une défense contre les accusations de Platon et des adversaires du théâtre. Le comédien n'est pas un menteur mais un homme animé des mêmes mouvements

¹ Marc Fumaroli, « Le corps éloquent : théorie de l'action du héros cornélien », dans *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 440.

² « L'art du théâtre à Madame *** par François Riccoboni », février 1750, pp. 520-521.

³ « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine », février 1749, p. 271.

⁴ *Ibid.*, pp. 272-273.

⁵ « Si vous voulez que je pleure, commencez par ressentir vous-mêmes de la douleur », Horace, *Art poétique*, op. cit., v. 102-103.

⁶ « L'art du théâtre à Madame *** par François Riccoboni », février 1750, p. 524.

d'âme que son personnage. La vraisemblance et l'efficacité de son jeu se fondent alors sur une « vérité contagieuse du cœur », sur l'émotion transmise du cœur de l'acteur vers celui du spectateur ; « la parole la plus persuasive est un engagement de tout l'être », précise Marc Fumaroli¹. Cette thèse est réfutée par François Riccoboni, mais surtout par Diderot, qui considèrent l'interprétation de l'acteur comme une application froide et méthodique de règles et de préceptes ; seul le cœur du spectateur doit être touché. L'art de la déclamation est un art de l'illusion et non de la sincérité : « on appelle expression, dit notre auteur, l'adresse par laquelle on fait sentir au spectateur tous les mouvements dont on veut *paraître* animé »². Les rédacteurs, qui ont remarqué toute la nouveauté de cette affirmation, soulignent particulièrement ce point :

« Remarquons ces derniers mots : car M. Riccoboni ne croit pas que l'acteur doit être véritablement pénétré des sentiments qu'il veut inspirer. Il juge que si la tendresse, la fureur, la compassion étaient réelles dans l'âme de celui qui représente, il ne pourrait jamais remplir toutes les situations qu'exigent le rôle »³.

La douleur représentée par l'acteur sera « une douleur simulée, imitée, empruntée, mais ayant tous les symptômes d'une douleur véritable »⁴. L'illusion, précise Martine de Rougemont, « n'existe [alors] que pour le public, non pour l'acteur » ; ce dernier « n'a pas à être sincère mais à servir son texte, il n'a pas à sentir mais à faire sentir, il n'a pas à incarner la vertu sociale qui parle par sa bouche [...] »⁵. Cette conception, qui relève d'une grande nouveauté dans la manière d'envisager l'objet théâtral et les moyens de l'illusion scénique, est aux antipodes de celle véhiculée dans le *Journal de Trévoux*. De même que les traités de Diderot des années 1757-1758, annonciateurs du célèbre *Paradoxe sur le comédien* (1778), ne trouvent aucune résonance dans le périodique, la thèse développée dans *l'Art du théâtre* n'est examinée que comme une amusante curiosité.

¹ Marc Fumaroli, « Feu et glace : le *Comédien* de Rémond de Sainte-Albine (1747), antithèse du *Paradoxe* », dans *R.H.L.F.*, n°5, septembre-octobre 1993, p. 709 et p. 710.

² « L'art du théâtre à Madame *** par François Riccoboni », février 1750, p. 523 ; nous soulignons.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 524.

⁵ Martine de Rougemont, « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », dans *Dix-septième siècle*, n°132, juillet-septembre, 1981, pp. 331-332.

La voix du *Journal de Trévoux* se joint pourtant à celle des philosophes et des théoriciens pour bannir l'affectation et l'exagération de la déclamation contemporaine, et réclamer ainsi plus de naturel et de vérité dans le jeu des acteurs. La déclamation baroque, héritée du jeu particulier de la Champmeslé (1642-1698), trouve de moins en moins de partisans en cette première moitié du XVIII^e siècle. Les reproches des auteurs, suivis de ceux des rédacteurs, nous renseignent ainsi sur cette manière de jouer, alors inadaptée:

« Nous approuvons fort l'aversion que [François Riccoboni] nous inspire pour ce qui s'appelle parmi nous déclamer. La véhémence, dit-il, et la monotonie jointes ensemble forment la déclamation. Commencer bas, prononcer avec une lenteur affectée, traîner les sons en langueur sans les varier, en élever un tout à coup aux demi pauses du sens, et retourner promptement au ton d'où l'on est parti ; dans les moments de passion s'exprimer avec une force surabondante, sans jamais quitter la même espèce de modulation, voilà comme on déclame »¹.

Ce jeu outré et le manque de précision de certains acteurs, donnent également à Rémond de Sainte Albine l'occasion de décrire la particularité de ce jeu :

« Forcer sa voix, tomber dans la monotonie, affecter un faux pathétique, prendre partout un ton pleureur, faire entrer la même véhémence dans toutes les scènes ; surtout n'être point assez maître de sa mémoire, ne posséder pas son rôle parfaitement »².

Le danger d'une telle affectation, pour Louis Riccoboni, est de s'éloigner de la nature et de faire davantage sentir aux spectateurs tout l'artifice de la représentation :

« Les premiers mots qu'on y entend font évidemment sentir que tout est fiction, et les acteurs parlent avec des tons si extraordinaires et si éloignés de la vérité, que l'on ne peut pas s'y méprendre [...]. Un grain de fausseté [...] altère toute la masse du vrai, et l'esprit humain ne peut s'accoutumer à les voir associés ensemble »³.

Les acteurs pèchent par excès d'artifice, se complaisent dans leur jeu et en oublient le naturel et la modestie. Leur déclamation doit donc être débarrassée des fioritures qui l'éloignent du vrai et de la nature. « En général le charme de la déclamation consiste à faire illusion, comme si l'on parlait ou l'on écrivait sur le champ ce que dicte la

¹ « L'art du théâtre à Madame *** par François Riccoboni », février 1750, pp. 518-519.

² « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine », février 1749, pp. 279-280.

³ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 441.

nature », affirment les rédacteurs¹. Pour une interprétation plus naturelle, les comédiens « doivent donc parler et non déclamer » :

« Ceci toutefois ne doit pas exclure le précepte que Quintilien donnait en ces termes : les comédiens ne prennent pas tout à fait le ton de la conversation, parce qu'il n'y aurait point d'art à cela. Ils ne s'éloignent pas néanmoins beaucoup du naturel, parce que l'imitation en souffrirait ; mais ils relèvent la simplicité de l'entretien, par des manières qui sont propres au théâtre »².

Le « naturel dans le genre comique, c'est de réciter comme on parlerait hors du théâtre », explique Rémond de Sainte-Albine³. Mais si « la diction doit être naturelle, familière » et ne doit pas être « précieuse ni guindée, point basse ni populaire »⁴. Les rédacteurs saluent ainsi Baron (1653-1729) et Adrienne Lecouvreur (1692-1730), premiers initiateurs d'un jeu naturel. Ils reconnaissent, à la suite de Louis Riccoboni, que « pour peindre [César, Alexandre ou Annibal] il faudrait parler comme Baron et la Lecouvreur, c'est-à-dire, simplement et naturellement, ce que l'on ne fait pas sur la scène »⁵.

Les chanteurs sont astreints à la même régularité ; le récitatif est alors considéré comme une déclamation lyrique. L'analogie entre le chanteur et l'orateur, déjà présente au XVIIe siècle et reprise indirectement dans le *Journal*, comme dans le *Traité du récitatif*, est signe, selon Anne Piéjus, de « l'incapacité à examiner la musique pour elle-même, en subordonnant, par nécessité, le fait musical à la matérialisation de son interprétation »⁶. Cette conception n'empêche pas les contemporains et les jésuites de Trévoux de constater que le chant souffre lui aussi des exagérations et des artifices introduits par les chanteurs. On reproche aux opéras leurs « chants sophistiqués et les modulations barbares »⁷. Les chanteurs, comme les comédiens, se complaisent dans leur art et tentent davantage de surprendre les spectateurs par leur habileté qu'à rendre le sentiment et l'expression des personnages qu'ils interprètent.

¹ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 441.

² « L'art du théâtre à Madame *** par François Riccoboni », février 1750, pp. 519-520.

³ « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine », février 1749, p. 278.

⁴ « Observations sur la comédie et sur le génie de Molière, par Louis Riccoboni », avril 1736, p. 589.

⁵ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 441.

⁶ Anne Piéjus, « Discours sur la musique et théorie des passion en France au XVIIe siècle », dans *Figures de la passion*, op. cit., p. 25.

⁷ « De la corruption du goût dans la musique française, par M. Bollioud de Mermet, des Académies des Sciences, des Belles Lettres et des Arts de Lyon », décembre 1746, p. 2637.

Les rédacteurs, à la suite de Martinelli, soulignent le ridicule de ces chanteurs qui veulent tout imiter par leur voix : « la voix humaine contrefait les instruments qui sont fait pour l'imiter. L'un imite la flûte, l'autre le violon. Bientôt si quelque virtuose s'en avise, nous entendrons imiter le tambour ou le cor de chasse »¹. Le même reproche est ainsi fait par Louis Riccoboni : « on substitue le forcé au beau simple et la bizarrerie savante à l'énergique expression. C'est renverser, dit-il, l'ordre de la nature, que de contraindre une voix à exécuter ce que font à peine un violon ou un hautbois »². On s'accorde pour « rendre à la musique de ce spectacle cette beauté naturelle et cette simplicité majestueuse qu'on étouffe sous un vain amas d'ornements recherchés et de frivolités pénibles »³. Malheureusement, le *Journal de Trévoux* ne parle que très peu des moyens pour y parvenir. Seul le compte-rendu sur *l'Art du chant* de Bérard développe quelques règles, de façon parfois obscure, et donne des indications techniques sur un « art devenu [selon les rédacteurs] très intéressant pour la société »⁴. Les journalistes de Trévoux ont alors conscience de l'importance de ce traité et lui accordent une longue analyse : « ainsi [précisent-ils], analysons-nous toute la doctrine de M. Bérard, qui véritablement ouvre ici des jours immenses à quiconque se donnera la peine d'approfondir cette matière »⁵. La première partie de l'ouvrage est consacrée à l'anatomie du chanteur. L'auteur y souligne principalement la nécessité d'une « inspiration pleine et abondante » qui permettra de modeler les sons⁶. L'art du chanteur, comme celui de l'orateur, consiste aussi dans une bonne prononciation, c'est-à-dire, dans l'observation « [fidèle] des règles de la prosodie française »⁷. Les rédacteurs sont particulièrement attentifs aux différentes sortes de prononciations, que distingue Bérard, et qui découlent sensiblement de la convenance oratoire. L'auteur précise qu' « il faut que la prononciation soit dure et obscure lorsque les paroles représentent des bruits terribles » et que « les paroles destinées à peindre des bruits gracieux, comme le

¹ « Lettres familières et critiques de M. Martinelli », septembre 1758, p. 2274.

² « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, pp. 409-410.

³ « Lettres familières et critiques de M. Martinelli », septembre 1758, p. 2271.

⁴ « L'art du chant. Par M. Bérard », juillet 1755, p. 1544.

⁵ *Ibid.*, p. 1553.

⁶ *Ibid.*, p. 1548.

⁷ *Ibid.*, p. 1554.

murmure d'un ruisseau ou le chant des oiseaux, doivent être prononcées d'une manière douce et claire »¹. L'articulation est aussi soumise aux mêmes règles : « dans les passions violentes, il faut appuyer tellement sur les lettres, qu'on paraisse les doubler » et le chanteur doit « insist[er] sur toutes les lettres propres à manifester le progrès de cette passions »². Enfin, les signes dont l'auteur agrmente les partitions jointes à son ouvrage, piquent la curiosité des jésuites de Trévoux :

« Ces signes sont des lettres grecques et hébraïques, qui se trouvent placées au dessus de certaines notes, pour faire ressouvenir qu'il faut faire là une cadence de telle ou telle façon, un port de voix entier, un port de voix feint, un coulé, un flatté, un son filé entier ou demi-entier, etc. ».

Le geste seconde la parole

« A tout moment, le geste ne répond-il pas au discours ? » s'interroge Diderot³. A l'éloquence du verbe répond l'éloquence du corps : « bien déclamer, c'est joindre à la prononciation variée, l'expression du geste pour mieux faire sentir toute la force de la pensée. Il faut pour cela un *concert de l'âme et du corps* », ajoutent les rédacteurs⁴. La vérité de l'expression consiste autant dans celle de la *pronuntiatio* que dans celle de l'*actio*, c'est à dire, dans « le jeu des traits du visage, et dans l'attitude, le maintien, le geste »⁵. Pour les jésuites, comme pour Voltaire, le geste ne peut exister sans le discours. Nicole Rouillé a ainsi souligné cette logique d'interdépendance dans son ouvrage sur la gestuelle baroque:

« L'éloquence du corps aux XVIIe et XVIIIe siècle n'a pas d'existence propre et indépendante hors du texte, et que par conséquent, la gestuelle baroque n'existe qu'à travers l'Art de l'Eloquence, et qu'elle n'acquiert sa force de persuasion et d'émotion, qu'associée à l'éloquence de la voix, pour former ainsi en symbiose, l'Art de la déclamation »⁶.

¹ *Ibid.*, pp. 1555-1556.

² *Ibid.*, p. 1559.

³ Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 89.

⁴ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 437 ; nous soulignons.

⁵ « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine », février 1749, p. 277.

⁶ Nicole Rouillé, *Peindre et dire les passions : la gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Ajaccio, Editions Alain Piazzola, 2006, p. 110.

Le *Journal de Trévoux* perpétue la tradition classique de la dépendance du geste au discours contre l'équilibre du texte et de l'image voulu par Voltaire, mais surtout contre l'idéal diderotien d'un théâtre surpassant la rhétorique ; ces deux nouvelles conceptions s'imposent progressivement à partir des années 1760, encourageant les jeux innovants de Lekain, Clairon, mais surtout Garrick. Le geste est signifiant pour Diderot, il surpasse le discours¹. La pantomime est ainsi le « langage de l'humanité des origines », et transmet une énergie primitive². « Le monde médiéval n'est-il pas encore réellement présent au XVIIIe siècle ? » se demande alors Pierre Frantz³. Mais, le périodique demeure imperméable à ce nouveau théâtre. Il aborde donc sommairement les règles de l'*actio* et expose uniquement les points de vue réducteurs de Rémond de Sainte-Albine ou de Louis Riccoboni, parfois de son fils ; les nombreux traités sur l'action théâtrale, qui se multiplient au lendemain de la parution du *Comédien*, n'y sont pas même évoqués. En premier lieu, « les passions doivent se peindre sur le visage et non le défigurer », précise Rémond de Sainte-Albine : « la colère n'a pas besoin de convulsions pour être représentée [et] la tristesse ne peut plaire au spectateur, quand elle dégénère en affliction hideuse »⁴. Alors que dans l'idéal diderotien, « la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare, de sauvage », on se conforme ici au principe d'idéalisation classique⁵. Louis Riccoboni, quant à lui, accorde au regard de l'acteur une plus grande force expressive. Ainsi, « celui qui parle, doit faire parler ses yeux, soit en les armant des sentiments de l'âme, soit en les fermant à propos pour lancer ensuite des éclairs et des foudres » car « un regard seul fait à propos annonce le coup prêt à partir »⁶. Enfin, comme la diction, « les gestes doivent varier suivant la condition divers des personnages », et doivent ainsi se soumettre au principe de convenance⁷. François Riccoboni précise cependant que l'acteur, tragique ou comique, doit représenter « noblement », c'est-à-dire avoir « de l'aisance dans la démarche, [de] la simplicité

¹ « Le geste doit souvent s'écrire à la place du discours », Diderot, *De la poésie dramatique*, op. cit., p. 250.

² Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 123.

³ *Ibid.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*

⁵ Diderot, *De la poésie dramatique*, op. cit., p. 241.

⁶ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 439.

⁷ « Le comédien, ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine », février 1749, p. 277.

dans la contenance, [de] la douceur et [du] développé dans les bras »¹. Toute cette codification, dont le *Journal de Trévoux* ne donne qu'un bref aperçu, est insupportable aux yeux de Diderot ; elle ne fait qu'ôter au comédien sa spontanéité et son inventivité :

« Ô le maudit, le maussade jeu que celui qui défend d'élever les mains à une certaine hauteur, qui fixe la distance à laquelle un bras peut s'écarter du corps, et qui détermine comme au quart de cercle, de combien il est convenable de s'incliner ! Vous vous résoudrez donc toute votre vie à n'être que des mannequins ! »².

Les rédacteurs et quelque uns de leurs contemporains se questionnent aussi sur l'utilité d'une école ; l'art de la déclamation ne devrait-il pas être enseigné par des maîtres ? François Riccoboni fait ainsi référence aux maîtres de palestre, dont le rôle au théâtre grec consistait à enseigner les gestes aux acteurs. Ces derniers « apprenaient d'eux la manière de se camper de marcher, de porter la tête, de mouvoir les bras »³. Il précise également qu'« à Rome des maîtres enseignaient à déclamer »⁴. Les jésuites de Trévoux voient dans cette évocation des usages anciens un moyen d'améliorer l'art du comédien : « un auteur ne pourrait-il pas rappeler le souvenir de ces pratiques, du moins pour en faire estimer l'esprit et les motifs, pour donner des idées et inspirer des attentions à ceux qui parlent aujourd'hui en public ? »⁵. Ils ne vont pas toutefois jusqu'à réclamer la création d'écoles de déclamation comme Louis Riccoboni. En effet, ce dernier estime « inutile de tracer des exemples par écrit. Il faut nécessairement les donner de vive voix, et que la pratique d'un habile maître en fasse sentir toute la finesse »⁶.

Enfin, nous pouvons souligner l'absence de critiques sur l'habillement de l'acteur, pourtant au centre de la réforme théâtrale initiée par plusieurs acteurs de la seconde moitié du XVIIIe siècle, soutenus par les écrits théoriques de Diderot et Voltaire. Seule une brève description du costume d'Arlequin, et son analogie avec les

¹ « L'art du théâtre à Madame *** par François Riccoboni », février 1750, p. 527.

² Diderot, *Lettre à Mme Riccoboni*, 27 novembre 1758, dans *Entretiens sur le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 350.

³ *Ibid.*, p. 516.

⁴ *Ibid.*, p. 517.

⁵ *Ibid.*, p. 516.

⁶ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, pp. 437-438.

costumes des mimes antiques, s'est glissée dans le compte-rendu sur *l'Histoire du théâtre italien* de Louis Riccoboni¹.

3-3. *Les décors contemporains de théâtre et d'opéra*

A l'annonce d'une brochure sur le mécanisme de l'opéra italien, les rédacteurs de Trévoux expliquent à leurs lecteurs qu'ils n'en feront pas l'analyse ; « il n'entre pas assez dans le plan de nos mémoires », précisent-ils². Dans un autre article pourtant, ils reconnaissent l'utilité de cet art, notamment dans les opéras. Le rôle du décor se borne toutefois à celui d'un faire-valoir ; il seconde le texte et n'a pas d'identité propre. Les rédacteurs empruntent ici les mots de l'auteur du *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique* :

« la peinture, en nous offrant, dans les décorations, tantôt un paysage riant, tantôt un lieu désert et affreux, tantôt un édifice magnifique, procure à l'harmonie le moyen de peindre des effets physiques, ou d'exprimer par des caractères majestueux, tristes ou gais, les objets qui sont offerts à l'œil. Les machines ne sont pas moins propres à servir de texte à la musique [...] pour rendre les peintures les plus frappantes. La descente de quelques divinité, l'apparition des habitants des enfers, un naufrage, le gonflement des flots de la mer, les éclairs, le tonnerre, le vol rapide et le sifflement des vents, les volcans, la chute d'un torrent, l'écroulement d'une ville, sont autant de choses que la musique sait rendre l'effet sensible à l'oreille »³.

A nouveau, le *Journal de Trévoux* ne se préoccupe pas de ce qui sera, avec le costume, l'évolution la plus visible de la réforme théâtrale de la seconde moitié du siècle ; la révolution scénique de 1759 n'est pas même évoquée⁴. Seulement une courte réflexion sur le parterre témoigne de la part des rédacteurs d'une volonté de changement en ce qui concerne la position du parterre :

¹ « Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes, imprimées depuis l'an 1500 jusqu'en 1600, et une dissertation sur la tragédie moderne par Mr Riccoboni », décembre 1728, p. 2240.

² « Nouvelles littéraires de Paris : publication d'une lettre sur le mécanisme de l'opéra italien », juillet 1756, p. 1716.

³ « Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, pp. 1425-1426.

⁴ En 1759, grâce aux critiques répétées de Diderot, de Voltaire et de plusieurs de leurs contemporains, la scène est enfin débarrassée des bancs sur lesquels se plaçait un public pas toujours discipliné ; le décor acquiert une véritable place et peu ainsi se développer sur l'ensemble de la scène. Cette révolution concourt alors au triomphe de la représentation.

« Ce qui pourrait sembler plus surprenant, c'est que les spectateurs les plus assidus de tous se soient laissé condamner à se sentir *debout* durant plus de trois heures, et à trouver merveilleuses des choses contre lesquelles une posture infiniment gênante devrait les révolter, fussent-elles excellentes. Comment Despréaux n'a-t-il rien dit de cette bizarrerie, lui qui ne pouvait souffrir un festin, s'il n'y était assis plus à l'aise qu'aux sermons de Cassagne ou de Cotin ! C'est qu'il voyait apparemment qu'il y a des folies de fondation qu'on ne doit regarder comme raisonnables sous peine de passer pour ridicule »¹.

Malgré un certain intérêt pour la mise en scène des Anciens, aucune « décoration » contemporaine ne sera évoquée dans le périodique, à l'exception de deux décors utilisés pour les tragédies de Louis-le-Grand. Leurs deux descriptions nous renseignent ainsi sur les décors des pièces de théâtre scolaire au XVIIIe siècle, et sans doute sur le goût des jésuites de Trévoux en matière de mise en scène². Soulignons le fait que le *Journal* n'a pas inséré les gravures accompagnant les descriptions, et se contente du texte pour évoquer la décoration de la scène³.

Le décor pour la remise des prix de 1748

Le premier décor évoqué est issu de la tragédie de *Sésostris* du P. du Baudory (1710-1749), jésuite. Déjà représentée en 1744, elle fut reprise sur la scène de Louis-le-Grand pour la remise des prix en août 1748. L'intrigue, décrite par le *Mercur de France*, met en scène Sésostris III, pharaon de la XIIe dynastie, qui, après de nombreuses conquêtes et une absence de 14 ans, revient chez lui afin d'organiser sa succession. Mais, pour s'assurer de la fidélité de son fils, Rhamniticus, il prend le nom d'Aribas, membre de l'armée du pharaon. Il lui annonce alors le décès de son père, mort sous les coups involontaires de son ami, Amasis, qui se révèle être son propre frère. Rhamniticus est alors en proie à un combat intérieur entre le désir de vengeance résultant de son amour filial, et son amour fraternel. Sésostris lève le voile

¹ « Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusqu'à présent, par Mr de Beauchamps », février 1736, p. 356.

² Nous joignons en annexe les deux extraits du *Journal*, contenant les descriptions des décors, ainsi que la description issue du *Mercur de France* pour la scène de 1748, sommairement décrite dans le périodique jésuite.

³ Nous avons joint en annexe la gravure correspondant au décor de 1759. Pour celui de 1748, que nous n'avons pas pu trouver, nous nous référerons à deux autres gravures, représentant la scène de Louis-le-Grand en 1732, et la scène du collège de Rennes.

sur sa véritable identité, mettant fin au coup d'état fomenté par un de ses courtisans, et au terrible dilemme de ses deux fils¹.

La scène, conformément à l'intrigue, se passe à Memphis, dans le palais du roi. Malgré cette indication, le décor représente un « temple consacré aux beaux-arts sous les auspices et la protection de sa Majesté »². Notre propos n'est pas de décrire un décor qui n'a pas mérité l'attention des journalistes de Trévoux, lesquels se sont contentés ici d'indiquer le plan général. Toutefois, cette brève description est suivie d'une critique sur le décor de théâtre, nous apportant quelques indications sur le goût et les exigences des rédacteurs en matière de décorations scéniques, qui ne peuvent être compris sans une rapide description du décor de 1748. Grâce à l'abondante description du *Mercur*e et les deux gravures jointes en annexes, utilisées à titre indicatif, nous pouvons imaginer l'ampleur et la richesse du décor. Sur une scène d'environ 33 m de long et de 10 m de profondeur, s'élève une architecture de près de 15,5m de haut. Le centre de la scène, rappelant davantage la gravure du décor pour le collège de Rennes, est dominé par un premier avant-corps constitué d'une double arcade encadrée de part et d'autre de groupes de colonnes composites en saillis. Ces mêmes colonnes soutiennent un entablement qui, dit-on, « sert d'imposte aux grandes archivolttes des arcades », elles-mêmes surmontées d'un attique circulaire, « orné de deux cariatides qui soutiennent une corniche portant une balustrade »³. Si le sommet de l'attique représenté sur la gravure du collège de Rennes ne présente que les armes de France, celui du décor pour le collège Louis-le-Grand soutenait un groupe de figures parmi lesquels, à son sommet, le Roi, surplombant les figures de Mars et d'Apollon. L'ensemble du temple était ainsi divisé en deux parties ; la gauche, présentait les attributs du courage et de la valeur militaire, et notamment Hercule combattant l'Hydre de Lerne, tandis que la droite, représentait l'éloquence et la poésie, par la figure d'Orphée jouant de la lyre. Par la perspective de la double arcade centrale, on peut voir apparaître un espace intérieur, ouvrant sur une large terrasse qui mène, par quelques escaliers, à une cascade ; ceci

¹ *Mercur de France*, « Sésostris, tragédie représentée au Collège Louis-le-Grand », août 1748, pp. 174-188.

² « Nouvelles littéraires de Paris : publication d'une description d'un décor utilisé pour une tragédie du Collège Louis-le-Grand », septembre 1748, p. 2079.

³ *Mercur de France*, « Description du nouveau Théâtre du Collège Louis-le-Grand, pour la tragédie qui précède chaque année la distribution des prix fondés par le Roi », août 1748, pp. 163-164.

est parfaitement visible dans les deux gravures. Deux galeries concaves, scandées par des colonnades, partant des deux côtés de l'édifice central, rejoignent chacun un avant-corps situés sur le devant de la scène. La balustrade qui surmonte chacune des deux galeries est elle-même scandée par des figures d'Annibal, d'Alexandre ou de César sur la gauche, tandis que sur la droite sont disposées les statues d'Homère, Sophocle, Euripide et Virgile. Si les différentes statues sont peintes en blanc, imitant ainsi le marbre, la peinture des fûts des colonnes et de l'entablement imite un marbre rosé, tandis que toutes les balustres, les corniches, les chapiteaux sont « feints de bronze rehaussé d'or ».

Les jésuites de Trévoux admirent ainsi dans ce « grand morceau de peinture », « les beautés de détail », l'harmonie régnante, « la noblesse jointe avec la simplicité, et le goût antique qui relève partout les allégories modernes »¹. Ils soulignent surtout le talent de Jacques-François Blondel (1705-1774), peintre de genre, mais surtout architecte, notamment de décors de théâtre. Les peintres Tremblin et Labbé, à qui l'on doit l'exécution de ce décor, ont ainsi travaillé sous sa conduite. Les journalistes saisissent l'occasion pour réaffirmer l'importance du dessin qui, dit-on, « doit être regardé comme la partie essentielle, comme la base unique ». Malheureusement, cet art n'est pas toujours respecté :

« Ne voyons-nous pas tous les jours, que nos tableaux modernes ne nous présentent que de l'enluminure, nos statues, que des grâces affectées, nos bâtiments, que des colifichets ; presque tous nos ouvrages de génies, que des beautés sans ordre et sans vraie composition ? »².

Ne peut-on voir ici une critique du style rocaille ? Par bonheur, cette décoration est « totalement exempte de ces défauts », affirme le *Journal de Trévoux*³.

Le décor pour la remise des prix de 1759

Le deuxième décor est abondamment décrit par les rédacteurs. De plus, nous disposons de la gravure correspondante. Ce décor fut également dressé à l'occasion

¹ « Nouvelles littéraires de Paris : Publication d'une description d'un décors utilisé dans les tragédies du collège Louis le Grand », septembre 1748, pp. 2079-2080.

² *Ibid.*, p. 2081.

³ *Ibid.*

de la remise des prix de Louis-le-Grand, au mois d'août 1759, et servit ainsi à la tragédie de *Regulus*, sans doute celle que le P. Porée écrivit et fit représenter dès 1721. L'histoire est celle, bien connue, du général romain Marcus Atilius Regulus, mort à Carthage en 256 avant Jésus-Christ. Prisonnier des carthaginois, Regulus est envoyé à Rome, sur parole, où il doit traiter de la paix et de l'échange de prisonniers, et donc de sa propre liberté. Il dissuade pourtant le Sénat romain d'accepter les conditions de Carthage. Malgré les pleurs de sa femme et de ses enfants, les suppliques de ses amis et des tous les romains, il retourne à Carthage, où il sait qu'une mort certaine l'attend. A nouveau, les jésuites ont choisis un sujet qui exalte la vertu, le courage et l'amour de la patrie.

La scène se déroule donc à Rome ; le décor présent, sur plus de 35 m de long, une vaste place « de forme circulaire, entourée de palais uniformes » et encadrée par deux avant-corps, à côté desquels on distingue deux rues « qui se perdent dans le lointain »¹. Le centre de la place est occupé par un arc de triomphe, « comme ceux des Anciens », de près de 12 m de haut, sur lequel repose, à son sommet, un quadrigé mené par le Roi. Dans les écoinçons de l'arc central, les jésuites de Trévoux soulignent la présence de deux figures ailées, la Renommée et la Victoire, « dans le goût de ceux qu'on voit aux arcs de triomphe de Vespasien, de Septime Sévère, et de Constantin »². Ils remarquent également les figures de Bellone et de Minerve, surmontant chacune un attique soutenu par une colonnade, et encadrant l'arc central. La perspective centrale laisse apparaître, à travers l'arc de triomphe, le bout de la place et une fontaine « ornée, comme celle de la Place Navone, d'un obélisque de granit », de figures de fleuves et d'un bassin de marbre³. Enfin, le devant de la scène est occupé par deux colonnes, hautes de 12 m, encadrant l'arc de triomphe. « Dessinées d'après la Colonne Trajane », elles sont ornées de bas reliefs représentant les exploits des héros et sont couronnées des muses de l'Histoire et du Poème Epique, « toutes deux embouchant la trompette et annonçant aux races futures la gloire du Monarque ». Quant aux piédestaux des colonnes, ils présentent des figures

¹ « Nouvelles littéraires de Paris : Description d'un décor pour une tragédie représentée au Collège Louis-le-Grand lors de la remise des prix », août 1759, p. 2087.

² *Ibid.*, p. 2088.

³ *Ibid.*, p. 2089.

de nations enchaînées, « symboles des victoires et de la puissance du Triomphateur »¹. Toutes les colonnes sont ioniques, ordonnance « qui est celle qu'on préfère toujours dans le sujets gracieux », précisent les rédacteurs².

Le *Journal de Trévoux* souligne à nouveau la beauté du dessin et la maîtrise de la perspective dont a fait preuve l'architecte Boullée, à laquelle répond « l'élégance de l'exécution » du peintre Pierre-Antoine de Machy (1723-1807), membre de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, et surtout élève de Servandoni (1695-1766), célèbre pour ses décors d'opéras et de fêtes royales.

En dépit de la brièveté de ces descriptions, les deux scènes évoquées dans le *Journal de Trévoux* expriment, pour emprunter les mots d'Anne Surgers, « une pensée, une esthétique, une poétique du décor et de l'illusion »³. Outre Vitruve et les traités d'architectures de la Renaissance qu'ils suivent scrupuleusement, les jésuites sont sensibles à une tradition italienne brillamment incarnée par leur confrère Andrea Pozzo (1642-1709). Son traité intitulé *Prospettiva de pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Giesu*, dont les deux tomes furent respectivement imprimés en 1693 et en 1700, laisse ainsi un formidable répertoire de formes, visiblement utilisé par les jésuites de Louis-le-Grand. Le décor éphémère pour le théâtre des Quarante Heures installé dans l'église du Gesù à Rome, ou encore les décors imaginaires insérés dans le traité témoignent, eux aussi, de la même science du dessin et de la perspective réclamée dans le *Journal*⁴. On y voit, comme dans les deux décors évoqués dans le périodique, un point de fuite central et une symétrie rigoureuse qui ont pour but de capter le regard et de l'enfermer dans un cadre. Le décor jésuite est alors, comme le

¹ *Ibid.*, p. 2090.

² *Ibid.*, p. 2087.

³ Anne Surgers, « Une image unifiée, un regard captif : le décor du théâtre jésuite dans les traités du F. Andrea Pozzo, S.J. (1642-1709) », dans Anne Piéjus (dir.), *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Acte du colloque (Paris, Bnf, 17-19 novembre 2005), Rennes, PUR, 2007.

⁴ Nous joignons en annexe une figure issue du tome I du traité de Pozzo, et celle représentant le théâtre des Quarante Heures, issue du tome II.

souligne Anne Surgers, un « outil de prise en charge du regard » ; sa simplicité et sa rigueur géométrique sont les « conditions de son efficacité »¹.

Les conventions décoratives du XVIIe siècle sont ainsi respectées ; la poétique du décor des jésuites de Trévoux est à nouveau une poétique classique, dans laquelle le décor est envisagé comme une évocation plutôt que comme une illustration. Les décors de 1748 et de 1759 ne sont pas acteurs du drame et n'amènent aucune indication précise sur le lieu de la tragédie ; ils ne montrent pas, ils évoquent une place ou un temple quelconque². Le texte peut ainsi vivre pleinement. Malgré l'évolution scénique majeure apportée en 1759, le deuxième décor reprend sensiblement les mêmes codes que le décor précédent. Fixe, malgré le succès grandissant, dans la deuxième moitié du siècle, des changements de scène, il conserve ainsi une perspective centrale, de moins en moins utilisée sur les scènes contemporaines.

Gardiennes d'une tradition scénographique, les deux descriptions insérées dans le *Journal de Trévoux* rendent surtout compte de l'ampleur et du faste des scènes de collèges jésuites au XVIIIe siècle, particulièrement celle de Louis-le-Grand. Il était ainsi courant de faire appel à des artistes renommés ; Blondel et De Machy ne furent pas les plus illustres à apporter leur concours aux jésuites.

¹ Anne Surgers, « Une image unifiée, un regard captif : le décor du théâtre jésuite dans les traités du F. Andrea Pozzo, S.J. (1642-1709) », dans Anne Piéjus (dir.), *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, op. cit., p. 98.

² Jean-Pierre Perchellet souligne cette particularité : « les classiques ne montrent pas, ils évoquent en dissimulant », *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 57.

Les jésuites de Trévoux placent ainsi de grands espoirs dans la réforme des spectacles qu'ils détaillent tout au long de leur journal ; il en va du bonheur de la société. A la suite des plans de réforme de Louis Riccoboni, ils en exposent les effets, comme pour mieux souligner l'étendue du chemin qu'il reste à parcourir :

« Un grand nombre de personnes sages viendraient au spectacle, et remplaceraient les libertins ; les jeunes gens qui sortent des collèges, fournissent toutes les années une recrue considérable, les principes d'honneur et de vertu qu'ils en rapportent, leur feraient goûter une réforme de cette espèce, et dans un âge plus avancé, ils s'applaudiraient d'avoir été plus sages et plus vertueux que leurs pères.

Les auteurs se rapprocheraient de la saine Antiquité, dont les grands poètes n'ont jamais placé l'amour sur le théâtre, que pour en donner de l'horreur, leur art toujours ingénieux et toujours fécond, leur ferait inventer de nouveaux sujets, où leur esprit ne brillerait pas moins, et où la Patrie gagnerait encore plus.

Les acteurs du Théâtre Public seraient désarmés, ils n'auraient plus de flèches pour percer les cœurs, ils deviendraient amis de l'innocence, ils sacrifieront aux bonnes mœurs les talents de la nature, et les réflexions de l'art, ils ne chercheraient qu'à plaire à des yeux chastes, et à des oreilles chrétiennes, par l'agrément de leur voix, et par le bienséance de leurs gestes, les actrices paraîtraient plus modestement sur la scène, et le Théâtre serait réformé »¹.

Si ces réflexions témoignent parfois du caractère utopique de leur projet, elles mettent surtout en évidence l'amour que les journalistes de Trévoux portent au genre dramatique.

¹ « De la réformation théâtrale, par Louis Riccoboni », août 1743, pp. 2241-2243.

III.

Des textes et des spectacles à la mode



A la veille de la Querelle des Bouffons, les jésuites de Trévoux remarquent que « l'ardeur pour les spectacles est plus grande aujourd'hui qu'elle ne fût jamais »¹. En tant que périodique, le *Journal de Trévoux* informe, guide et conseille ses lecteurs : « parfaitement représentatifs du monde de la République des Lettres, érudit et imbu de culture antique, les *Mémoires de Trévoux* recherchent avant tout la communication avec un public. Ils veulent être et ils sont le miroir idéal d'une mentalité et d'une époque », soulignait judicieusement Pierre Rétat². Le *Journal de Trévoux* opère toutefois un choix dans les informations qu'il a pour mission de traiter ; par ce choix, transparaît alors un goût, que nous tenterons de définir.

1. Le théâtre « ancien »

L'esprit du siècle, qui fit naître l'*Encyclopédie*, est un esprit collectionneur et compilateur qui veut dominer le savoir et le temps³. La fièvre éditoriale et l'essor de la pratique des anthologies qui saisit ainsi le XVIIIe siècle, bénéficient particulièrement au théâtre, qui devient alors un objet d'étude historique à part entière. Le *Journal de Trévoux* témoigne, avec une certaine exactitude, des régulières parutions d'anthologies historiques sur le théâtre français, indépendamment des nombreux recueils de pièces consacrés à un auteur, des catalogues compilant des pièces du répertoire mineur, comme le Théâtre de la Foire, et des histoires du théâtre étranger. Le périodique signale, en premier lieu, la fameuse et colossale entreprise de François (1698-1753) et Claude (1705-1777) Parfaict, l'*Histoire du Théâtre français*, éditée en quinze volumes, entre 1735 et 1749. Les journalistes de Trévoux soulignent l'importance de ce travail, considéré comme une « contribution pour le trésor public » :

¹ « Le théâtre ouvert au public, ou traité de la tragédie et de la comédie, traduit de l'anglais », juillet 1750, p. 1683.

² Pierre Rétat, « *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*. Signification d'un titre et d'une entreprise journalistique », dans *Dix-huitième siècle*, n°8, 1976, p. 183 ; nous soulignons.

³ Pierre Rétat et Jean Sgard (dir.), *Presse et histoire au XVIIIe siècle : l'année 1734*, op. cit., p. 8 ; voir aussi, Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*, op. cit., p. 202.

« [Les frères Parfait] ont compris que dans l'impossibilité d'engager tous les particuliers à faire une contribution de leurs connaissances sur l'origine du Théâtre Français, il valait mieux produire celles qu'ils avaient acquises par leurs recherches, que d'attendre un concert impraticable, faute duquel il se perd tous les jours une infinité d'anecdotes »¹.

Avec la plus grande régularité, les rédacteurs accorderont à chacun des tomes de l'ouvrage un article détaillé, témoin de leur appétit pour l'érudition et de leur quête de vérité.

L'étude du théâtre ancien, encore balbutiante, souffre de nombreux préjugés tenaces, que le *Journal de Trévoux* ne démentit pas. Le périodique est intéressant pour ces raisons; en tant que miroir idéal, il met en évidence tous les paradoxes qui président au désir systématique de classification historique, notamment celui souligné par Paul Hazard : « Mais l'habitude la plus difficile à vaincre était celle qui consistait à projeter le présent sur le passé et à condamner les hommes d'autrefois parce qu'ils avaient commis la faute d'être de leur temps »². Par moment, le journal fait pourtant preuve d'une certaine perspicacité, forçant ainsi ses lecteurs à dépasser les stéréotypes.

1-1. Les Anciens : les fondateurs de la scène

Fasciné par les origines, l'homme du XVIIIe siècle se réfère en premier lieu à ce qui constitue le premier fond commun de la culture européenne : la littérature des Anciens. Le théâtre, plus que les sources antiques peu accessibles, apparaît comme un des principaux « relais » de la culture des Anciens, bien que souvent déformé et adapté au goût contemporain³. Les jésuites de Trévoux font preuve d'une légitime reconnaissance envers ceux qui sont regardés comme les fondateurs des spectacles, et les pères de la scène moderne : « c'est à ces hommes immortels que nous devons les Duperron, les de Thou, les Bossuet, les Boileau, les Racine, les Bourdaloue, les

¹ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts, et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnées de notes historiques et critiques, Tome 1 », février 1735, p. 204.

² Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*, op. cit., p. 240.

³ Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'Antiquité en France (1680-1789)*, op. cit., p. 325 et pp. 329-330.

Massillon, etc. »¹. C'est également par l'étude des Anciens et de leur poétique que le théâtre pourra se relever. Les rédacteurs rappellent ainsi à leurs lecteurs que « l'oubli des Grecs et des Latins, s'il s'introduisait parmi nous, ne pourrait manquer de borner les talents, de ralentir l'essor du génie, et conséquemment de faire déchoir la Littérature française »². Le *Journal de Trévoux*, par la voix du P. Brumoy principalement, tente pourtant de dépasser l'idée stérile d'une filiation entre la scène antique et la scène contemporaine. Le théâtre moderne était ainsi considéré, par la plupart des contemporains des rédacteurs, comme l'aboutissement d'une lente évolution dont l'Antiquité ne fut que la première et imparfaite ébauche³. Indépendamment de l'effort des rédacteurs pour étudier les mérites intrinsèques des Anciens, le *Journal de Trévoux* essaye aussi de se détacher de l'emprise de modèles antiques.

La Querelle des Anciens et des Modernes

Les jésuites de Trévoux refusent ainsi de prendre une position définitive dans la Querelle des Anciens et des Modernes, réactivée dans les premières années du XVIIIe siècle. Si les Anciens sont parfois qualifiés pompeusement de « peuple le plus savant et le plus poli de l'univers », ils ne font pas l'objet d'une vénération de la part des rédacteurs⁴. L'étude entreprise par le Père Brumoy dans son *Théâtre des Grecs* n'est donc pas envisagée comme une prise de position en faveur des Anciens ; on s'efforce ainsi de le rappeler. Cet ouvrage, dit-on, a pour simple but « de mettre les lecteurs en état de juger du degré d'estime qu'on peut accorder aux anciens tragiques, sans préjudice de l'admiration due aux grands maîtres de notre scène »⁵. L'étude des auteurs antiques, proposée aux poètes afin de réformer le théâtre et l'opéra, est, en outre, une étude sélective. « On ne doit donc lire les Anciens

¹ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, pp. 2503-2504.

² *Ibid.*, p. 2504.

³ « L'art était dans son enfance du temps d'Eschyle, comme à Londres du temps de Shakespeare », affirmait Voltaire dans sa préface de *Brutus, Discours sur la tragédie*, dans *Théâtre de Voltaire, op.cit.*, p. 81.

⁴ « Oreste, tragédie », juin 1750, p. 1445.

⁵ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy de la Compagnie de Jésus, suite », février 1731, pp. 274-275.

[affirment les rédacteurs] que pour se former le goût : c'est dans les arts, et non dans la morale qu'ils doivent être nos modèles »¹. A l'instar d'Houdar de La Motte, ou de l'Abbé Terrasson, ils se refusent à l'idolâtrie d'une Mme Dacier. Les défauts, les indécences mêmes, existent chez les Anciens et il serait dangereux, autant pour les poètes que pour les lecteurs du *Journal*, de les reproduire dans une pièce ou de les accepter. Ce qu'ils faisaient déjà dans l'enceinte de leurs collègues, à savoir condamner et « expurger » les obscénités et les impiétés des auteurs antiques, ils le font avec une nouvelle ardeur dans le *Journal de Trévoux*². Les Grecs comme les Latins pèchent principalement par la morale. On reproche souvent aux comédies d'Aristophane ou de Plaute l'introduction d'obscénités et d'indécences sur la scène. Pour Aristophane, la raison en est « le mauvais goût qui régnait de son temps parmi le peuple d'Athènes, et la licence qui était accordée aux poètes »³. On allègue le même argument pour l'introduction de satyres, de faunes ou de sylvains dans les tragédies de Pratinas, « où ils continuèrent de trop satisfaire le goût médisant et licencieux de la populace athénienne »⁴. Les rédacteurs concluent donc, pour les comédies d'Aristophane, que « la lecture en doit être absolument interdite à la jeunesse : elle ne pourrait que lui être pernicieuse »⁵.

De plus, les jésuites de Trévoux soulignent l'impossible adéquation des goûts et des coutumes antiques et de la scène contemporaine ; cette remarque va d'ailleurs dans le sens d'une valorisation de l'étude du théâtre des Anciens. Si les pièces

¹ « Idée de la poésie anglaise, ou traduction des meilleurs poètes anglais, qui n'ont point encore paru dans notre langue, avec un jugement sur leurs ouvrages, et une comparaison de leurs poésies avec celles des auteurs anciens et modernes, et un grand nombre d'anecdotes et de notes critiques, par M. l'Abbé Yart, de l'Académie Royale des Sciences et Belles Lettres de Rouen, Tome III, contenant quatre épîtres morales de Pope », septembre 1753, p. 1950.

² Sur ce sujet, voir François de Dainville, « L'explication des poètes grecs et latins au XVIe siècle », dans *L'éducation des jésuites (XVIe-XVIIIe siècle)*, op. cit., p. 170 et pp. 181-182.

³ « Les Onze comédies d'Aristophane, en grec et en latin revues et corrigées sur la foi des meilleurs manuscrits, avec une nouvelle version latine de huit comédies ; de nouvelles notes surtout par Etienne Bergler, et des notes de Charles-André Ducker sur les quatre premières ; à quoi sont ajoutés les fragments des comédies perdues, recueillies par Théodore Canterus et Guillaume Coddocus ; et deux catalogues des mêmes pièces, par Jean Meursius et Jean-Albert Fabricius : le tout donné au public par les soins de Pierre Burmann second du nom, qui a composé la préface », octobre 1761, pp. 2504-2505.

⁴ « Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusque et compris l'année 1746, Tome XIX », juillet 1755, p. 1852.

⁵ « Les Onze comédies d'Aristophane, en grec et en latin revues et corrigées sur la foi des meilleurs manuscrits, avec une nouvelle version latine de huit comédies ; de nouvelles notes surtout par Etienne Bergler, et des notes de Charles-André Ducker sur les quatre premières ; à quoi sont ajoutés les fragments des comédies perdues, recueillies par Théodore Canterus et Guillaume Coddocus ; et deux catalogues des mêmes pièces, par Jean Meursius et Jean-Albert Fabricius : le tout donné au public par les soins de Pierre Burmann second du nom, qui a composé la préface », octobre 1761, p. 2507.

contemporaines n'utilisent jamais de sujets tirés de la politique actuelle, le théâtre grec « roulait allégoriquement sur la politique, sur les intérêts des nations, sur les mystères de l'Etat » ; « la politique voilée était l'âme des spectacles grecs », affirment les rédacteurs¹. « Voici ce qui distingue les spectateurs d'Athènes et de Paris. Les Grecs ne voulaient que des sujets tirés de leurs annales historiques ou fabuleuses ; goût bien différent du nôtre, qui emprunte d'ailleurs la matière tragique, et très rarement de l'histoire du pays », conclut ainsi le Père Brumoy dans son *Théâtre des Grecs*². C'est la raison pour laquelle il affirmait que « jamais la tragédie [grecque] n'a souffert de sujets feints ». Nous savons quelle est l'opinion des rédacteurs sur ce sujet, ce point étant d'ailleurs le seul sur lequel ils ne s'accordent pas avec leur confrère³.

Cette différence de goût dans les sujets de la tragédie est suivie par une différence dans la manière de les représenter. Le parallèle, devenu courant, entre une pièce antique et une pièce moderne du même sujet, est un exercice repris dans le *Journal de Trévoux*. Néanmoins, les rédacteurs le font non pas pour prouver la supériorité de l'un sur l'autre mais, comme il est précisé dans l'extrait de l'ouvrage du Père Brumoy, « pour mettre les lecteurs en situation et en goût de juger par eux-mêmes, non pas entre le Moderne et l'Ancien, mais de l'estime qu'on peut donner au second, par les raisons qui rendent le premier si respectable ». On ajoute que l'on « ne compare que la méthode et non les œuvres »⁴. Ainsi, lorsque *Oreste* de Voltaire est comparé à *Electre* de Sophocle, les rédacteurs remarquent des disparités dans le traitement du meurtre de Clytemnestre. Le tragique grec représente Electre armant sans remords le bras de son frère, en femme intraitable et sans pitié pour sa mère, qui l'insulte et la menace à son tour ; « ces transports réciproques et ces grandes altercations font des coups de théâtre qui attireraient tous les applaudissements d'Athènes »⁵. Les rédacteurs remarquent alors que « nos mœurs plus douces, ou moins esclaves de la vérité des faits, ne soutiennent pas un spectacle si fort. Il a fallu aussi tempérer l'effroi qu'inspire le dénouement de la pièce de Sophocle ». C'est

¹ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy, de la Compagnie de Jésus », février 1731, p. 280.

² *Ibid.*, p. 284.

³ Voir pp. 109-110.

⁴ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy, de la Compagnie de Jésus », février 1731, p. 286.

⁵ « Oreste tragédie », juin 1750, p. 1458.

pourquoi Voltaire « fait-il désapprouver par Electre le crime d'Oreste »¹. Ainsi souligne-t-on, dans un autre article, à propos des Grecs : « ils voulaient qu'on les épouvantât. Nous aimons mieux qu'on nous étonne »². Les rédacteurs, à la suite du Père Brumoy, dressent alors les différences entre les deux théâtres :

« On conclura en général que le théâtre français a plus de noblesse et de dignité du côté des mœurs ; que le théâtre grec n'en a pas moins du côté de la belle nature : que le premier est plus riche et plus chargé, le second plus simple et plus naïf ; l'un moins régulier, l'autre plus exact ; l'un plus magnifique par la grandeur et la multiplicité des événements, l'autre plus naturel et plus vrai dans le jeu continuel des passions »³.

Les défauts et les particularités propres aux théâtre des Anciens font qu'une imitation aveugle serait un véritable danger pour la préservation d'une certaine moralité sur la scène, et ne garantirait d'ailleurs pas aux poètes un franc succès auprès du public, dont le goût et les habitudes ont changé depuis l'Antiquité.

De l'origine et de la perfection de la tragédie

Beaucoup d'auteurs contemporains concluent alors à la supériorité des tragiques modernes. Mais les jésuites de Trévoux entendent bien montrer les mérites des tragiques grecs, qu'ils considèrent comme des modèles presque indétrônables. Leur gloire, affirment-ils, « brille d'un éclat trop pur et trop durable, pour qu'on puisse espérer de la tenir, ou de l'effacer »⁴. Déjà, le *Ratio discendi* de Jouvancy affirmait l'importance de l'étude du grec, alors menacée, ainsi que des pièces tragiques. Le fameux *Théâtre des Grecs* du P. Brumoy, publié pour la première fois en 1730 et qui connu plus de six rééditions, devient ainsi l'ouvrage de référence pour tous les lettrés et les amateurs, ainsi que le point de départ de nombreuses traductions des tragiques grecs dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il est l'objet de trois longues critiques dans le *Journal de Trévoux*, sans doute dues au P. Brumoy lui-même ; l'ouvrage peut être alors considéré comme le plus représentatif de

¹ *Ibid.*, pp. 1458-1459.

² « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2296.

³ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy, de la Compagnie de Jésus », février 1731, pp. 285-286.

⁴ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2521.

l'opinion des rédacteurs. S'ils affirment ne prendre aucun parti, les journalistes de Trévoux soulignent pourtant le caractère militant de cette entreprise, qui peut ainsi apparaître comme une réponse aux Modernes, partisans des poètes romains :

« Comme [le P. Brumoy] a senti que dans le siècle où nous sommes, la plupart des Français avait déjà pris parti, et porté leur jugement sur le théâtre ancien, jugement né, ou de l'oubli, ou de l'indifférence, ou du mépris, en un mot, (pour ne rien déguiser) du peu de commerce qu'on a d'ordinaire avec les Poètes Grecs, il a cru devoir, par trois discours, en forme d'introduction, tâcher de conduire insensiblement les lecteurs au point de suspendre pour quelques moments leurs préventions, avant que d'entrer dans le Cirque d'Athènes : entreprise difficile, ainsi qu'il l'a conçu, mais facilité par l'air d'impartialité qui règne dans ces discours »¹.

Indépendamment de cette querelle, le *Journal de Trévoux* entend surtout mettre les lecteurs « en état de juger par eux-mêmes sans partialité », et faire en sorte que ce jugement ne soit pas formé à partir des critères contemporains : « c'est comme si l'on jugeait un étranger sur le code français », expliquait ainsi le P. Brumoy².

Les journalistes de Trévoux expliquent à leurs lecteurs l'origine et l'évolution du genre tragique. Ils « découv[r]ent, comme bien d'autres savants, le premier germe dans les ouvrages d'Homère »³. On souligne alors, à la suite d'Aristote, « la ressemblance presque entière de la tragédie avec le poème épique »⁴. Le P. Brumoy « fait naître insensiblement l'une de l'autre, en montrant que les raisonnements, qui passèrent par l'esprit d'Homère, pour enfanter *l'Iliade*, conduisirent Eschyle dans l'invention de l'œuvre tragique »⁵. Le jésuite fait une liste de ces points communs :

« Même objet, même exposition, même intrigue, même dénouement. Passions de part et d'autre mises en jeu : égal conflit de divers intérêts : pareil art de les balancer : personnages également illustres, peuples, héros, dieux, états entiers : semblable équilibre, qui ne se rompt que pour se rétablir, et pour tenir toujours en haleine la curiosité des lecteurs ou des spectateurs, jusqu'à ce qu'elle soit entièrement satisfaite par le coup décisif »⁶.

Ainsi, conclut-il que « la tragédie n'est que le précis mis en spectacle » du poème épique.

¹ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy, de la Compagnie de Jésus », février 1731, p. 270.

² Cité par Raymond Trousson, « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières », dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, volume CLV, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, p. 2126.

³ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2299.

⁴ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy, de la Compagnie de Jésus », février 1731, p. 276.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Le genre tragique encore balbutiant est alors désigné, par le P. Brumoy, comme « l'ombre de la tragédie » ; ce terme sera d'ailleurs réutilisé pour l'époque médiévale¹. Vint alors Eschyle, le premier des tragiques, considéré unanimement comme le père de la tragédie : « Eschyle seul la créa sur les traces d'Homère »². Il mit en place le système des trois unités ; c'est, selon le P. Brumoy, « de là qu'il a tiré, non seulement la marche, mais encore toutes les finesses du jeu théâtral »³. L'Abbé Vatry ajoute également, reprenant l'affirmation d'Aristote, que « ce tragique introduisit sur la scène un second acteur, dont le rôle abrégé celui des chœurs »⁴. Enfin, le poète grec amena le genre tragique quasiment à sa perfection, au même titre que Sophocle et Euripide. L'opinion est partagée par l'Abbé Nadal lorsqu'il étudie « les premiers développements [de la tragédie] et les gradations différentes par lesquelles elle s'éleva à ce point de perfection que lui donnèrent Eschyle, Sophocle et Euripide »⁵. L'Abbé Vatry considère lui aussi qu'il releva la tragédie en « banni[ssant] le burlesque et le bouffonneries »⁶. Il ajoute que « le plus grand service que cet auteur athénien rendu à la tragédie, fut d'en relever et d'en fixer le style au genre grave et sérieux ; cependant il y dérogea en y insérant des rôles d'ivrognes dans quelques unes de ses tragédies »⁷. Le Père Brumoy ira jusqu'à dire, sur un ton de reproche, qu'il « prit [...] un ton beaucoup plus pompeux que celui de l'Illiade [...]. Peut être même Eschyle qui avait conçu toute la grandeur du langage tragique, le porta-t-il trop loin ». Pour lui, « sa diction [est] trop fière, trop enflée et pour tout dire, quelquefois gigantesque »⁸. L'opinion du jésuite ici n'est pas originale. Comme l'a souligné Raymond Trousson, Eschyle est célébré uniquement dans la mesure où il est le père du genre tragique, mais il rebute et choque par son style démesuré, quasi barbare, et par ses grossièretés⁹. Le Père Brumoy terminera ainsi ses réflexions sur le

¹ *Ibid.*, p. 275.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 277.

⁴ « Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusque et compris l'année 1746, Tome XIX », juillet 1755, p. 1852. Voir aussi la *Poétique*, 1449 a 15-16: « Eschyle le premier porta de un à deux le nombre d'acteurs ».

⁵ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2300.

⁶ « Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1744 jusque et compris l'année 1746, Tome XIX », juillet 1755, p. 1852.

⁷ *Ibid.*, p. 1854.

⁸ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy de la Compagnie de Jésus, suite », mars 1731, pp. 426-427.

⁹ Raymond Trousson, « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières », dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, volume CLV, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, p. 2118.

poète en faisant l'analyse de quelques unes de ses tragédies, dont il ne proposera d'ailleurs aucune traduction dans son ouvrage. Selon lui, « les plus brillantes tragédies d'Eschyle [...] sont les *Sept chefs au siège de Thèbes*, et les *Perses* ». Dans cette dernière, la peinture des passions semble être ce qui suscite le plus d'intérêt. L'auteur développe ce point amplement : cette tragédie, dit-il, « est soutenue d'un bout à l'autre par les plus magnifiques idées. On y voit un Conseil de Satrapes, qui tremblent dans l'attente d'un fâcheux évènement, la mère de Xerxès effrayée par de tristes présages, la Cour et l'Etat entier dans la consternation »¹. Le naturel et la vérité de cette peinture force l'admiration de l'auteur :

« La manière dont le récit interrompu du Courrier se mêle aux gémissements du chœur est inexprimable. C'est la nature elle-même. En effet, dans l'usage ordinaire il est assez peu naturel qu'un homme fasse de suite une longue narration d'un malheur domestique, sans qu'on l'interrompe par des cris, des réflexions, des questions : et cependant c'est ce qu'on voit arriver la plupart du temps sur le théâtre par la nécessité d'être court et de frapper les spectateurs. Mais Eschyle atteint ici l'un et l'autre but en suivant les mouvements naturels, et en imitant parfaitement ce qui se passe tous les jours »².

On mentionne pour finir la tragédie intitulée *Agamemnon*, remarquable elle aussi par sa représentation tragique des passions : « on voit une Clytemnestre perfide, qui se dispose, par de feintes caresses, à tuer son époux ; et une Cassandre prophétesse, qui anime tout le théâtre ». C'est « une des pièces les plus remplies de l'émotion théâtrale », selon les rédacteurs³.

Les journalistes de Trévoux et leurs contemporains consacrent davantage le talent de Sophocle. « C'est un peintre qui a la sagesse, le goût, les grâces en partage » et c'est essentiellement dans ses pièces que les poètes contemporains trouveront les moyens de réformer les spectacles, car « il présente aux spectateurs de grandes passions pour les émouvoir ; une action très claire et très suivie pour les instruire ; un style enchanteur pour leur plaire »⁴. Il réunit ainsi les trois principes essentiels de la rhétorique, *delectare, docere, movere*, réaffirmés à l'occasion par le *Journal de Trévoux* comme étant les principales composantes d'une bonne tragédie. L'étude de Sophocle

¹ *Ibid.*, pp. 412-413.

² *Ibid.*, pp. 413-414.

³ *Ibid.*, p. 417.

⁴ « Oreste, tragédie », juin 1750, p. 1444.

est donc recommandée par les rédacteurs, qui exhortent aussi à le lire dans la langue originale : « et voilà ce que nos auteurs tragiques doivent acquérir avant que de chausser le cothurne. Sophocle pur, sans mélange, sans traduction latine ou française, doit être leur lecture ordinaire »¹. Cette étude produira « trois excellents effets ; d'abord l'exclusion totale de l'amour fade et imbécile qui a déshonoré si longtemps notre théâtre ; ensuite le choix d'une action très simple, mais toute propre à inspirer la compassion et la terreur ; enfin l'harmonie et la magnificence de la versification »². De même que le choix de ses sujets, on admire le style du tragique grec. A la différence d'Eschyle, Sophocle trouva le juste ton de la dignité et de la grandeur dans ses tragédies, souligne le P. Brumoy :

« Sophocle entendit bien mieux la véritable noblesse de la diction du théâtre. Aussi imita-t-il de plus près celle d'Homère, en versant sur son style, outre la douceur du miel [...] assez de gravité pour donner à la tragédie l'air d'une matrone obligée de paraître en public avec dignité, comme s'exprime Horace »³.

On se voit d'ailleurs obligé de reconnaître prudemment la supériorité de Sophocle sur Voltaire dans la comparaison que l'on fait de leurs tragédies : « de part et d'autre la diction est belle ; [...] elle est toutefois magnifique, sublime et inimitable peut être dans l'auteur grec »⁴.

Malgré un succès certain, Sophocle souffre, autant que ses confrères, de l'indigence de traductions. Seulement trois tragédies de Sophocle, *Electre*, *Œdipe* et *Philoctète*, ont été traduites en français à ce jour, comme le soulignent les rédacteurs, Mme Dacier n'ayant proposé qu'une traduction partielle, en 1692. Les quatre tragédies restantes sont traduites en 1733, mais curieusement, le *Journal de Trévoux* n'en fit état qu'en 1762, à l'occasion de leur seconde réédition, juste avant le départ de l'équipe jésuite de la rédaction en mai. Cette traduction est due à Louis Dupuy (1709-1795), membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, que les rédacteurs remercient en faisant de sa parution, « si abondante, si agréable et d'occuper des hommes de lettres », l'objet de quatre extraits pour chacune des pièces

¹ *Ibid.*, p. 1449.

² *Ibid.*, p. 1443 ; voir aussi p. 81.

³ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy de la Compagnie de Jésus, suite », mars 1731, p. 427.

⁴ « Oreste, tragédie », juin 1750, p. 1472.

ainsi traduites¹. La première tragédie, les *Trachiniennes*, est « comme la plupart des pièces grecques, fort simple dans sa marche, et supérieurement écrite dans toutes ses parties »². Outre la simplicité et la magnificence des vers, les rédacteurs soulignent la beauté du caractère principal Déjanire,

« qui fait tout dans ce poème ; elle attire toute l'attention du lecteur [...]. Aussi Sophocle lui met-il dans la bouche les plus beaux vers du monde ; et si nous étions assez grecs pour le goûter, ou même pour les bien entendre, nous prendrions autant de plaisir à cette lecture qu'à celle des plus belles pièces de Racine »³.

La tragédie d'*Ajax* est remarquable car « elle est pathétique, instructive et remplie de caractères dessinés au naturel ; elle présente les héros grecs tels qu'ils furent, et tels qu'on voulait les voir sur le théâtre d'Athènes »⁴. Les rédacteurs développent cette idée :

« Ajax vindicatif, entier, peu religieux, intrépide néanmoins [...] ; Agamemnon fier, impérieux, jaloux de son autorité, sans égards pour les rois ses collègues ; Ménélas faux imitateur d'Agamemnon, faible dans le danger, intraitable dans la prospérité ; Ulysse toujours sage, modéré et ami des Dieux... »⁵.

Pourtant, ils ne croient pas « que ce soit une des plus belles tragédies de ce grand poète » notamment par « le défaut d'unité d'action », « qui la rabaisse au-dessous des autres drames de Sophocle »⁶.

La pièce *Ceïpe à Colonne* «qu'il composa âgé de près de cent ans, nous montre la force et la vigueur de son génie », dit-on dans un des extraits du *Théâtre des Grecs*⁷. On remarque toutefois que le style est moins vif : « on sait en général que toutes les tragédies de Sophocle sont très bien écrites ; cependant M. Dupuy, qui vient d'en traduire quatre, aura pu remarquer que celle-ci est de temps en temps moins coulante que les autres. Le texte s'obscurcit quelquefois »⁸. Mais on y retrouve à

¹ « Tragédies de Sophocle, traduites par M. Dupuy, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres », janvier 1762, p. 252.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 253.

⁴ « Tragédies de Sophocle, traduites par M. Dupuy, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres », février 1762, p. 487.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 486 et p. 488.

⁷ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy de la Compagnie de Jésus, suite », mars 1731, p. 417.

⁸ « Tragédies de Sophocle, traduites par M. Dupuy, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, Tome second », avril 1762, p. 1001.

nouveau la simplicité de l'action, le pathétique et la grandeur des sentiments et la peinture naturelle des caractères, que l'on célèbre d'ordinaire chez les grand poète :

« L'ordonnance de ce drame est d'une simplicité extrême [...]. La pièce [...] est remplie des plus beaux sentiments ; les chœurs y sont distribués avec beaucoup d'art et de goût. [...] Ils élèvent l'âme du spectateur ou du lecteur [...]. Les caractères d'Antigone et de Thésée répandent un grand intérêt dans cette tragédie. Antigone est tendre, compatissante, généreuse à l'égard de son père ; Thésée et magnanime et bienfaisant »¹.

Les rédacteurs ajoutent à propos de cette pièce dans le compte-rendu qu'ils font de l'ouvrage du Père Brumoy : « on ne peut s'empêcher de convenir que Sophocle a une décence qui nous le rend plus précieux que ses deux concurrents [Eschyle et Euripide] »².

Enfin, *Antigone*, la dernière pièce traduite par Dupuy, se distingue par la terreur et la pitié qui y règnent. Les jésuites de Trévoux font peu de commentaires mais laissent les vers de Sophocle parler pour eux. Ils terminent leur compte-rendu par cette réflexion : « qu'il serait à souhaiter que nous en eussions de si belles, en notre langue, de tous les grands auteurs de l'Antiquité ! »³.

Parmi les pièces déjà traduites en français, *Electre* semble être la tragédie de Sophocle la plus admirée. L'*Oreste* de Voltaire suscite un regain d'intérêt pour la tragédie de Sophocle ; on mentionne dans le *Journal de Trévoux* la parution des ouvrages de l'Abbé Danet et de Monsieur du Molard sur la pièce du tragique grec⁴. Certains auteurs saisissent aussi cette occasion pour affirmer la supériorité des Modernes sur les Anciens, comme l'auteur du *Parallèle des quatre Electres, de Sophocle, d'Euripide, de M. de Crébillon et de M. de Voltaire*⁵. Les rédacteurs ne se laissent pas fléchir par une telle parution qu'ils jugent « comique et supérieurement ridicule, par les efforts gigantesques qu'on y [fait], pour élever M. de Voltaire au dessus

¹ *Ibid.*, pp. 1001-1003.

² « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy de la Compagnie de Jésus, suite », mars 1731, p. 421.

³ « Tragédies de Sophocle, traduites par M. Dupuy, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, dernier extrait », mai 1762, p. 1226.

⁴ « Nouvelles littéraires de Paris : Précis de l'Electre de Sophocle à l'occasion de l'Oreste de M. de Voltaire [par M. Danet] » mai 1750, pp. 1128-1131 et « Nouvelles littéraires de Paris : Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes, qui ont paru sur le sujet d'Electre et en particulier sur celle de Sophocle, par M. du Molard », mai 1750, pp. 1131-1133.

⁵ « Parallèle des quatre Electres, de Sophocle, d'Euripide, de M. de Crébillon et de M. de Voltaire », août 1750, pp. 1836-1854.

d'Homère, de Virgile, de Corneille, de tout le Parnasse »¹. Ils rappellent à leurs lecteurs que ce sont des « querelles à pure perte, indécentes et ennuyeuses pour le Public. M. de Voltaire a conquis assez de terrain dans l'empire des lettres, pour ne penser point à envahir la possession des autres »². Ainsi, s'ils estiment Voltaire pour sa tragédie, ils ne refusent pas moins les éloges qui sont dus à celle de Sophocle qui, dit-on, « conserve ses titres de supériorité »³. On y admire de nouveau la peinture au naturel des caractères bien que, comme nous l'avons vu, celle-ci ne soit plus du goût des contemporains : « tous y paraissaient avec les caractères qu'on leur supposait à Athènes, et s'il y avait quelque chose de trop atroce dans ces caractères, on reconnaissait que c'était la faute des personnes qui servaient de sujet à la pièce, non celle du poète qui les donnait en spectacle »⁴.

Enfin, les rédacteurs prennent souvent comme modèle de pièce l'*Cédipe* de Sophocle, propre à corriger les mœurs et réformer le théâtre, et qu'Aristote lui-même citait comme exemple. Il est, dit-on, « le plus heureux sujet de tragédie qui ait jamais été »⁵. Cette pièce, pour le Père Souciet, fut créée pour « corriger la Grèce » :

« C'est là ce que les Anciens, ces grands maîtres de l'art, pratiquaient de la manière la plus parfaite. S'agit-il de corriger la Grèce, des incestes, des impudicités énormes qui l'inondaient ? Ils produisirent sur scène un *Cédipe*. Qui jamais fut plus sévèrement puni pour des crimes plus pardonnables ? Qui jamais en ce genre fut moins coupable ? »⁶.

Euripide est, quant à lui, admiré pour une autre raison. Le Père Brumoy différencie son style d'Eschyle et de Sophocle par un caractère plus ordinaire et moins porté à la grandeur qu'à l'élégance : « Euripide prit un style moins éloigné de l'usage ordinaire, quoique noble ; et il parut aimer mieux y répandre de la tendresse et de l'élégance, que de la force et de la grandeur »⁷. Il estime également qu'« il est le plus difficile des trois à traduire passablement »⁸. On mentionne uniquement dans

¹ *Ibid.*, pp. 1838-1839.

² *Ibid.*, p. 1852.

³ « Oreste, tragédie », juin 1750, p. 1472.

⁴ *Ibid.*, p. 1461.

⁵ « Le théâtre ouvert au public, ou traité de la tragédie et de la comédie, traduit de l'anglais », juillet 1750, p. 1693.

⁶ « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, p. 1251.

⁷ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy de la Compagnie de Jésus, suite », mars 1731, pp. 427-428.

⁸ *Ibid.*, p. 421.

l'extrait du *Théâtre des Grecs* deux tragédies. La première des deux, que l'on intitule *Oreste*, et qui semble plutôt être celle d'*Electre*, est remarquable par « les fureurs [qui] sont représentées au naturel »¹. Ensuite, on admire plus longuement *Médée* qui, dit-on, « suffira pour donner un crayon d'Euripide ». A l'image de la précédente, on retient principalement la peinture des passions dans le caractère principal : « toute cette pièce, où l'on voit toutes les fureurs de l'amour, de la jalousie, et de la vengeance portée aux derniers excès, exprime le caractère de Médée »². Le Père Souciet, lui, retient d'Euripide, son *Iphigénie à Aulis*, pour illustrer son idée d'une tragédie au service de la Patrie :

« C'est à mon sens pour engager les Princes et les Villes de la Grèce à sacrifier leurs intérêts particuliers à l'intérêt commun, qu'il composa son incomparable tragédie d'Iphigénie en Aulide ; pour obtenir des Princes et des Républiques que l'amour de la patrie fit en eux cet effort, et pour lui porter à lui faire tout céder »³.

Bien qu'il participe, avec le P. Brumoy, à une meilleure connaissance du théâtre grec, le *Journal de Trévoux* ne fait pas preuve d'innovation dans ses critiques, empruntant en premier lieu les observations du P. de Jouvancy dans le *Ratio discendi*⁴. Il reprend un certain nombre de stéréotypes qui sont ceux de tout le XVIIIe siècle, ainsi que la classification arbitraire entre les trois tragiques, et borne leur talent à des qualités extérieures, à savoir la simplicité et l'exclusion de l'amour. Raymond Trousson concluait ainsi à l'incompréhension du théâtre tragique grec au XVIIIe siècle, dont la vision était encore enchaînée aux règles et aux conventions classiques⁵. D'ailleurs, si les tragiques grecs inspirent abondamment les auteurs, ils ne sont pas l'objet de représentations sur les scènes officielles, mais ils sont destinés uniquement à la lecture. Le *Journal de Trévoux* atteste ainsi de cette pratique, et évoque la lecture du *Philoctète* de Sophocle, dans le cercle restreint de la Cour de Sceaux, où l'on sait d'ailleurs qu'on y avait représenté *Iphigénie en Tauride* d'Euripide⁶.

¹ *Ibid.*, p. 422.

² *Ibid.*, p. 423.

³ « Onzième lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », août 1709, p. 1454.

⁴ Edith Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité : sur le Brutus de Charles Porée, 1708*, op. cit., p. 418-421.

⁵ Raymond Trousson, « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières », dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, volume CLV, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, p. 2132.

⁶ Voir p. 113.

Les auteurs latins, pourtant mieux connus car davantage traduits, ne sont que rarement abordés dans le *Journal de Trévoux*, qui réserve ses critiques au théâtre des Grecs. Le Père Le Jay en fournit l'explication : « l'Ancienne Rome n'a point fourni de modèle qu'on put suivre avec sûreté »¹. Les poètes latins sont souvent relégués au rang de simples imitateurs des Grecs, comme il est écrit par exemple à la fin du deuxième extrait du *Théâtre des Grecs* : « pour ne pas être trop long, on ne dit rien ici de Sénèque, ni des autres imitateurs des Anciens »². Cette phrase est symptomatique de cette attitude d'indifférence envers les Latins. Sénèque, dont on étudie pourtant certaines tragédies en classe de rhétorique dans les collèges jésuites dès le XVII^e siècle, est certes épargné de l'oubli, mais la rareté de ses critiques témoigne de l'estime nuancé que les jésuites lui portent, tout comme leurs contemporains. Le Père Le Jay lui reconnaît de l'élévation et de la grandeur dans le style : « le vers iambe il est vrai a paru dans toute sa grandeur dès le temps de Sénèque ; et le recueil que nous avons encore sous son nom, est plein de ces vers élevés et majestueux, propres à soutenir la grandeur des actions tragiques »³. Les jésuites demeuraient ainsi partagés entre l'admiration envers la force tragique de son discours, et la répulsion que leur inspirait le manque de naturel et la brillance de ses vers. Les nombreuses réticences contemporaines portaient plutôt sur la violence de son théâtre, auquel les français trop délicats n'étaient pas habitués⁴. Une nouvelle littéraire mentionne ainsi une des deux seules éditions que le XVIII^e siècle fera de ses tragédies⁵. Le *Journal de Trévoux* choisit ainsi de ne pas heurter l'opinion contemporaine et passe sous silence le poète latin.

¹ « Bibliothèque des rhéteurs, contenant des préceptes et des exemples, tant pour l'éloquence que pour la poésie, ouvrage utile aux disciples et aux maîtres, par le Père Le Jay de la Compagnie de Jésus », juin 1716, p. 1206.

² « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy de la Compagnie de Jésus, suite », mars 1731, p. 428.

³ « Bibliothèque des rhéteurs, contenant des préceptes et des exemples, tant pour l'éloquence que pour la poésie, ouvrage utile aux disciples et aux maîtres, par le Père Le Jay de la Compagnie de Jésus », juin 1716, p. 1206.

⁴ Edith Flamarion, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité : sur le Brutus de Charles Porée, 1708, op. cit.*, pp. 431-441 ; voir aussi Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814, op. cit.*, pp. 258-259.

⁵ « Nouvelles littéraire de Paris : Edition des tragédies de Sénèque », octobre 1729, p. 1885.

Enfin, un article aborde succinctement le théâtre romain et évoque son perfectionnement par Livius Andronicus qui, dit-on, « lui donna une forme plus régulière »¹.

La question du chant dans les tragédies des Anciens

Autre signe de l'incompréhension du théâtre tragique grec pour Raymond Trousson, et nouveau point de discordance entre les Anciens et les Modernes : le parallèle fait entre la tragédie antique et l'opéra². L'Abbé Terrasson, dans sa *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère* (1715), avait abordé le sujet sans que les jésuites de Trévoux ne lui accordent une véritable attention. La querelle étant déjà bien avancée, le *Journal* consacre plusieurs articles, en 1735, à la dispute entre l'Abbé Vatry (1697-1770) et le P. Bougeant, membre de l'équipe des rédacteurs. Dans sa *Dissertation sur la récitation des tragédies anciennes*, l'Abbé Vatry tente alors de prouver que « la récitation théâtrale durant toute la tragédie était un véritable chant » et que « les acteurs chantaient leurs rôles [...] non seulement dans les chœurs, mais dans les scènes mêmes » ; la tragédie grecque s'apparentait ainsi davantage à un opéra qu'à une véritable tragédie³. « La musique des scènes [dit-il] revenait à ce que nous appelons dans les opéras le récitatif, et [...] la musique des chœurs était ce que nous appelons des airs »⁴. Il se réfère notamment aux témoignages d'Aristote, qui parle de la mélodie comme constitutive de la tragédie, mais aussi de Plutarque ou de Suétone, entendant ainsi souligner la filiation entre la tragédie antique et l'opéra français. Toutefois, les rédacteurs semblent douter d'une telle affirmation et préviennent l'auteur des réticences qu'il rencontrera sûrement :

¹ « Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à la bataille d'Actium, c'est-à-dire, jusqu'à la fin de la République, par M. Rollin, ancien recteur de l'Université de Paris, professeur d'éloquence au Collège royal et associé à l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, tome 3 », mars 1740, p. 383.

² Raymond Trousson, « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières », dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, volume CLV, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, p. 2130.

³ « Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1726 jusque et compris l'année 1730 », janvier 1735, p. 29 et « Dissertation du P. Bougeant jésuite, sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des grecs et des romains », février 1735, p. 249.

⁴ « Dissertation du P. Bougeant jésuite, sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des grecs et des romains », février 1735, p. 250.

« Mais en vérité quelque sortes que puissent être les preuves alléguées par M. l'Abbé Vatry, se persuader que les Anciens ne connaissaient et n'employaient sur leur théâtre d'autre déclamation qu'un vrai chant, c'est quelque chose de si éloigné de nos préjugés, qu'il aura sans doute de la peine à convaincre beaucoup de lecteurs »¹.

Les jésuites de Trévoux ne laissent d'ailleurs à l'auteur que très peu de moyens de le faire ; quelques pages suffisent. En revanche, une dissertation entière est nécessaire à leur confrère rédacteur, le Père Bougeant, pour infirmer la thèse de l'Abbé Vatry. Outre le fait que les opéras charment trop le spectateur au goût du jésuite et donc ne peuvent s'apparenter par cet aspect aux tragédies anciennes, leur musique n'a rien de commun avec ce qui se pratiquait alors. Le jésuite renvoie lui aussi aux témoignages des Anciens et constate qu'ils sont vraiment peu nombreux :

« Ils nous apprennent, il est vrai, qu'ils chantaient leurs tragédies, et on n'en peut pas douter ; mais à peine daignent-ils nous l'apprendre. Ils en parlent si rarement, que ceux qui n'ont point lu les Anciens auteurs avec une certaine attention, l'ignorent, et se croient même en droit d'en douter. [...] Or c'est ainsi que les Anciens nous auraient parlé du chant de leurs tragédies, s'il avait ressemblé à celui de nos opéras ? Serait-il possible qu'uniquement attentifs au sublime des vers et des scènes tragiques, ils n'eussent jamais parlé de la beauté du chant, des belles voix de leurs acteurs, de la majesté de leurs chœurs, etc. »².

Au sujet du terme de mélopée employé par Aristote, le Père Bougeant rappelle aux lecteurs que la musique en usage chez les Anciens était tout à fait différente de celle en usage aujourd'hui, et qu'elle ne pouvait alors s'apparenter au récitatif, comme l'assure Vatry et après lui Voltaire. Ainsi, conclut-il après maints arguments -que les jésuites de Trévoux ont bien eut la bonté de retranscrire dans leur intégralité- que « le chant que les Grecs employaient dans leurs tragédies n'était qu'une déclamation outrée qui se tournait en chant » :

« À une prononciation où l'on faisait sentir si fort les longues et les brèves, et qui étaient continuellement variée par des accents très sensibles, on ajoute les éclat de la voix d'un acteur qui représente avec de fortes expressions de sentiments de haine, d'amour, de colère, de douleur et désespoir ; je crois [...] qu'on peut dire qu'une telle déclamation devait être un véritable chant »³.

¹ « Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, depuis l'année 1726 jusque et compris l'année 1730 », janvier 1735, p. 33.

² « Dissertation du P. Bougeant jésuite, sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des grecs et des romains », février 1735, pp. 253-254.

³ *Ibid.*, p. 268 et p. 264.

Cette déclamation outrée est inexistante à l'opéra car « on y aperçoit aucun caractère de déclamation, ou si on croit quelquefois y en apercevoir, ce n'est que pour quelques mots en passant au hasard »¹. Le débat est clos pour le Père Bougeant et, semble-t-il, pour les rédacteurs, qui adoptent ici la position des Modernes, sans aboutir toutefois à l'idée d'une supériorité de leurs contemporains. Quelques années plus tard, ils s'accorderont avec Voltaire pour dire des opéras de Métastase qu'ils « approchent autant plus des chœurs des Anciens », prouvant à nouveau qu'ils conservent leur souplesse d'esprit².

Du théâtre comique

Le genre tragique demeure dominant, à la fois dans l'étude des Anciens, mais aussi dans l'étude du théâtre en général. Ainsi, parmi les 44 comptes-rendus ou nouvelles littéraires abordant le théâtre et les théories des Anciens, 19 se rapportent plus spécifiquement au genre tragique, représentant ainsi 43,2%, tandis que le genre comique ne regroupe que 10 articles, soit 22,7%. L'étude du théâtre comique antique est assez succincte, et n'aborde que quelques noms majeurs. Pour les Grecs, elle se résume à Aristophane, qui est le plus controversé des poètes antiques mais qui bénéficie paradoxalement au XVIIIe siècle de nombreuses rééditions et de traductions. Certes, on admire son style et on affirme volontiers que « personne n'a mieux possédé les finesses de la langue attique »³. Les rédacteurs, comme « tous les critiques, anciens et modernes, s'accordent à reconnaître, dans son style, une grande pureté, beaucoup d'harmonie, une tournure d'expression presque toujours ingénieuse, et une certaine délicatesse qui n'a rien de gêné, ni de recherché »⁴. Mais,

¹ *Ibid.*, p. 269.

² Voltaire, *Dissertation sur la tragédie*, dans *Théâtre de Voltaire*, *op. cit.*, p. 448 ; voir aussi, « Poésies de l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, pp. 48-49.

³ « Les Onze comédies d'Aristophane, en grec et en latin revues et corrigées sur la foi des meilleurs manuscrits, avec une nouvelle version latine de huit comédies ; de nouvelles notes surtout par Etienne Bergler, et des notes de Charles-André Ducker sur les quatre premières ; à quoi sont ajoutés les fragments des comédies perdues, recueillies par Théodore Canterus et Guillaume Coddocus ; et deux catalogues des mêmes pièces, par Jean Meursius et Jean-Albert Fabricius : le tout donné au public par les soins de Pierre Burmann second du nom, qui a composé la préface », octobre 1761, p. 2504.

⁴ *Ibid.*

ce que le *Journal de Trévoux* retient le plus dans l'œuvre d'Aristophane, c'est sa licence et l'obscénité qui règne dans ses pièces. Le génie d'Aristophane est un génie mal employé, et il « aurait pu être le plus accompli des poètes comiques, s'il eût vécu dans un autre siècle », affirme-t-on¹. Les jésuites de Trévoux rejettent la faute sur « le mauvais goût qui régnait de son temps parmi le peuple d'Athènes et la licence qui était accordée aux poètes, [qui] corrompirent tous ses talents »². Ce mauvais goût dont souffrait alors la comédie, encore récente, consistait dans « des bouffonneries grossières qui font éclater de rire », auxquelles « la malignité du peuple applaudissait », et non « des plaisanteries naïves qui égaient », préférables à un peuple policé³. Cette licence accordée aux poètes n'était autre qu'une censure désordonnée, dirigée contre tout, autant vers le gouvernement que vers le vrai ridicule des citoyens. La comédie n'avait alors aucune utilité, à part celle de faire rire sans objet : « une politique mal entendue permettait de tout censurer, la vertu comme le vice, les magistrats comme les simples citoyens, les entreprises de la République comme les ridicules des particuliers »⁴. Les attaques étaient ouvertes : « on pouvait ne pas se contenter de désigner les personnages qu'on mettait sur la scène, il était permis de les nommer, et d'imiter même, à l'aide d'un masque, les traits de leur visage »⁵. Ainsi, les « médisances atroces », les « bouffonneries grossières », les « expressions et [les] images indécentes et obscènes », les « allusions aux personnes et aux affaires du temps », les « situations forcées et peu naturelles » et les « incidents burlesquement et platement merveilleux » envahissent les comédies d'Aristophane, qui sont davantage considérées comme des pièces « qui servent à faire connaître le génie de l'auteur, et les mœurs des athéniens dans le siècle où elles furent écrites » que « comme des modèles propres à former le goût, ou comme des ouvrages capables d'amuser un honnête homme »⁶. Le Père Brumoy le définit ainsi comme « l'historien de son siècle »⁷. Bannie de l'enseignement dans les collèges jésuites, la lecture d'Aristophane doit être ainsi « absolument interdite à la jeunesse : elle ne pourrait

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp. 2504-2505.

³ *Ibid.*, pp. 2505-2506.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 2506.

⁶ *Ibid.*, pp. 2506-2507.

⁷ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy, de la Compagnie de Jésus », avril 1731, p. 603.

que lui être pernicieuse » selon les journalistes de Trévoux¹. La seule chose qu'on pourrait en retirer serait « d'apprendre à médire et à dire de bons mots », un « poison » indigne d'un « honnête homme et encore moins d'un chrétien »². Les rédacteurs sont ici plus sévères que leur confrère le Père Brumoy, qui voit dans la comédie du temps d'Aristophane une « réformatrice [...] propre à émouvoir le peuple sur ses plus chers intérêts » et qu'elle « attaquait [uniquement] tous les vices du gouvernement »³. Ainsi, le jésuite considère avec une certaine admiration les comédies des *Acharniens*, de la *Paix* ou des *Oiseaux*, comme des « monuments éternels de l'audace d'un poète, qui osait reprocher à sa République son opiniâtreté à continuer une guerre ruineuse, à en entreprendre de nouvelles, et à se perdre soit même (comme elle le fit) par un vain point d'honneur »⁴. Le fait que ses confrères rédacteurs le laisse développer ses idées prouve qu'on s'accorde dans une certaine mesure avec lui.

Comme « les Latins imitèrent les Grecs », ils les imitèrent notamment dans la licence des comédies⁵. Plaute et Térence, s'« ils eurent toujours en vue de critiquer, et de corriger en critiquant », ne purent éviter l'immoralité et la corruption des mœurs dans leurs pièces⁶. Comme le remarque Riccoboni, « ils prirent mal l'objet de leur critique, et toutes leurs comédies ne roulèrent que sur le libertinage des jeunes gens, sur le débauche des courtisanes, et des femmes esclaves »⁷. Il les rend responsables de la licence qui s'est introduite chez ses contemporains :

« Ce sont deux poètes comiques latins, qui, selon M. Riccoboni ont gâté nos dramatiques modernes ; les courtisanes et les esclaves n'étant pas dans nos mœurs, ils ont changé les intrigues d'amour ; les femmes mariées et les filles trop complaisantes, ont pris la place des

¹ « Les Onze comédies d'Aristophane, en grec et en latin revues et corrigées sur la foi des meilleurs manuscrits, avec une nouvelle version latine de huit comédies ; de nouvelles notes surtout par Etienne Bergler, et des notes de Charles-André Ducker sur les quatre premières ; à quoi sont ajoutés les fragments des comédies perdues, recueillies par Théodore Canterus et Guillaume Coddocus ; et deux catalogues des mêmes pièces, par Jean Meursius et Jean-Albert Fabricius : le tout donné au public par les soins de Pierre Burmann second du nom, qui a composé la préface », octobre 1761, p. 2507.

² « Les comédies d'Aristophane en grec et en latin, corrigées sur les anciens manuscrits, avec les scholies anciennes et des notes de Casaubon, et de Messieurs Spanheim et Bentley. Le tout corrigé et revu par Lindolphe Kuster, qui a ajouté ses notes et ses tables », février 1711, p. 238.

³ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy, de la Compagnie de Jésus », avril 1731, p. 607.

⁴ *Ibid.*, p. 614.

⁵ « De la réformation du théâtre par Louis Riccoboni », août 1743, p. 2223.

⁶ *Ibid.*, p. 2224.

⁷ *Ibid.*

courtisanes et des esclaves, et ces amours déréglés ont été le mobile, et le fondement du théâtre »¹.

On considère toutefois Plaute comme « l'inventeur ou le restaurateur du vrai comique chez les Latins » ; « il est [dit-on] plein d'action, de feu, de naïveté, de variété »². Malheureusement, on s'empresse de relever ses « bouffonneries », ses « turlupinades », ses « mauvaises pointes » et ses « obscénités : dernier défaut qui est le plus grand de tous »³. Comme pour Aristophane, les rédacteurs conseillent sa lecture aux adultes, et ils rappellent que ses ouvrages sont plus utiles à « la parure des cabinets [qu'à] l'usage des jeunes gens »⁴.

1-2. *Le Moyen-âge et la Renaissance : l'« ombre » des spectacles*

Le XVIII^e siècle tente progressivement de dresser une histoire du théâtre français. Les anthologies commencent alors par une période obscure, dont on ne donne parfois qu'une vision sommaire et réductrice. Le *Journal de Trévoux* accorde plusieurs comptes-rendus à deux ouvrages qui se sont proposés d'éclaircir l'origine mystérieuse des spectacles français. Le premier, intitulé *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année 1161 jusqu'à présent* (1735), est de Pierre Godard de Beauchamps (1689-1761), plus connu pour ses comédies, ses satyres politiques et ses écrits libertins. Mais le plus conséquent est bien sûr *l'Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent* des frères Parfaict, dont les comptes-rendus, volumes après volumes, nous donnent un bref aperçu de l'opinion des jésuites de Trévoux sur ce que l'on nomme, péjorativement, « l'ombre » des spectacles⁵. Bien que l'on devine leur faible intérêt pour cette période, ils n'en remercient pas moins ces deux auteurs pour avoir fait avancer la République des lettres dans la connaissance de l'origine des spectacles français : « il n'y a sans doute qu'à gagner pour le république des lettres

¹ *Ibid.*

² « Nouvelles littéraires de Paris : Nouvelle édition des comédies de Plaute », janvier 1759, p. 366.

³ *Ibid.*, pp. 366-367.

⁴ *Ibid.*, p. 367.

⁵ « Recherches sur les théâtres français depuis l'année 1161 jusqu'à présent, par M. de Beauchamps », février 1736, p. 345.

dans le concours de personnes éclairées et laborieuses qui exercent leurs talents sur le même sujet »¹.

Comme le remarquent les rédacteurs eux-mêmes, « le berceau du théâtre français [est] enveloppé de ténèbres impénétrables »². Ces ténèbres se font particulièrement denses, en raison d'un manque cruel d'archives, pour la période qui s'étend de la fin de l'Empire Romain jusqu'au XIVe siècle. Godard de Beauchamps fait ainsi naître le théâtre français en 1398, date de l'institution des confrères de la Passion sous Charles VI, pensant qu'avant cette date « les spectacles [...] n'appartenaient point, à proprement parler, au genre dramatique »³. Les auteurs de *L'Histoire du théâtre français* s'accordent avec Beauchamps mais divergent sur la date à laquelle Charles VI autorise solennellement et par lettres patentes l'établissement de la confrérie de la Passion, qui date selon eux de 1402. Cette date représente l'institution du théâtre français et d'une première société d'acteurs reconnus par le Roi. La Comédie Française, elle, est due aux troubadours et les frères Parfaict « assurent qu'il serait inutile de remonter au-delà du douzième siècle, pour y trouver [son] origine »⁴.

L'histoire du théâtre français avant l'âge d'or incarné par Corneille, Racine et Molière, se concentre ainsi dans une période bien précise, c'est-à-dire de 1402 à 1600. On parle en premier lieu des mystères, représentés uniquement par les confrères de la Passion, jusqu'à leur interdiction en 1548, date à laquelle la Confrérie achète une partie de l'Hôtel de Bourgogne. C'est ici l'occasion de connaître l'opinion des jésuites de Trévoux sur ces représentations semi-religieuses. Une condamnation venant d'un ordre utilisant les charmes du théâtre pour insinuer des leçons de foi aurait paru trop sévère. C'est pourquoi les rédacteurs paraissent assez indulgents envers les mystères, ce « faux goût de l'ancien temps »⁵, bien qu'ils les trouvent maladroits à l'égard de la

¹ *Ibid.*, p. 350.

² « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnées de notes historiques et critiques, Tome 1 », février 1735, p. 199.

³ « Recherches sur les théâtres français depuis l'année 1161 jusqu'à présent, par M. de Beauchamps », février 1736, p. 344.

⁴ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnées de notes historiques et critiques, Tome 1 », février 1735, p. 207.

⁵ *Ibid.*, p. 218.

Religion. Ils les qualifient le plus souvent d'« ignorance zélée » ou de « pieuse erreur » qui, contrairement à ce que pourraient penser certains lecteurs scrupuleux, sont inoffensifs et ne portent en aucune façon préjudice à la Religion, « trop auguste et trop noble aux yeux même des ignorants et des faibles, pour souffrir dans leur esprit la moindre atteinte »¹. Les rédacteurs, dont la lucidité semble progressivement disparaître, y trouvent même un certain ridicule : « mais où ne point trouver du burlesque dans ces spectacles sérieux et dévots ? »². Ils se refusent donc à faire le compte-rendu de scènes où des personnages « jouent des rôles si indignes et scandaleux », et ne retiennent que les scènes « qui [les] instruis[ent] de quelque usage ancien pour les machines »³. Ils approuvent également la décision du parlement d'interdire les mystères sacrés, cette « pieuse extravagance si sagement réprimée »⁴.

Comme les jésuites de Trévoux décident de supprimer « les détails licencieux »⁵ de l'*Histoire du théâtre français*, ils se refusent, au nom de la Religion, de faire également les extraits des pièces écrites par des calvinistes : « on s'est encore interdit avec plus de sévérité, les pièces composées par des auteurs calvinistes, où sous le voiles de sujets tirés de l'Écriture Saintes, on sème le poison de l'hérésie »⁶. Le *Journal de Trévoux* reprend rapidement son rôle défensif.

A l'égard des *sottises*, pièces où l'on « y peignait [...] les sottises d'autrui », représentées alors par l'institution des Enfants sans souci, en collaboration avec les Confrères, les jésuites de Trévoux les considèrent « dans le vrai goût de la comédie d'Aristophane » : « c'est une des plus comiques, des plus fines et des plus vives satires qui ait peut être jamais paru sur le théâtre français, celle en un mot où l'on assure que Louis XII ne fut pas épargné »⁷.

¹ *Ibid.*, pp. 229-230.

² *Ibid.*, p. 230.

³ *Ibid.*, pp. 230-231.

⁴ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnées de notes historiques et critiques, Tome 2 », mars 1736, p. 392.

⁵ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnées de notes historiques et critiques, Tome troisième », novembre 1746, p. 2417.

⁶ *Ibid.*

⁷ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnées de notes historiques et critiques, Tome 2 », mars 1736, pp. 417-418.

En revanche, si dans les *farces* représentées par les Bazochiens « on y ridiculisait d'une façon vive et plaisante des vices qui ne sont que trop répandus dans le monde », tout cela était « gâté par un tabarinage grossier », selon les rédacteurs¹. Les *moralités* pèchent par le même défaut que les *sottises* ; les rédacteurs les considèrent ainsi comme le « jeu de théâtre le plus grotesque du monde », bien que « tout [soit] moral et la Religion y [soit] toujours respectée »².

La seconde moitié du XVI^e siècle se distingue de ce que nous venons de développer par une nette évolution dans la décence des pièces et un certain perfectionnement, notamment grâce à la redécouverte de textes antiques : « notre théâtre après avoir longtemps rampé commence à s'élever un peu, les Grecs et les Latins sortent, pour ainsi dire, de leurs tombeaux, et viennent nous donner des leçons ». Ainsi, « la grossièreté se dissipe, le goût des Belles Lettres renaît, et la scène française se renouvelle »³. Lorsque les frères Parfaict abordent le théâtre d'Etienne Jodelle (1532-1573), les rédacteurs lui reconnaissent le titre de « premier réformateur de notre théâtre », mais s'empressent aussitôt de critiquer ses tragédies, lorsqu'ils ne s'abstiennent pas d'en parler le plus souvent :

« Sa tragédie de *Cléopâtre* est mal conduite et la versification faible, nulle noblesse dans ses idées, nulle grandeur dans le style, nulle harmonie dans la structure de ses vers [...] dans le goût de Ronsard [...]. La tragédie de *Didon* et la comédie d'*Eugène* ou de *la Rencontre* ne méritent ni extrait, ni critique »⁴.

Si « le genre dramatique se perfectionne un peu », ils constatent que « jamais on ne vit tant de poètes tragiques et moins de bonnes tragédies »⁵.

C'est de cette manière, quelque peu désabusée, que les jésuites de Trévoux parcourent l'histoire du théâtre jusqu'au XVII^e siècle, moment de grâce dans l'histoire des spectacles, confirmant ainsi l'idée développée par Paul Hazard : « [les nouveaux historiens] ne cherchent pas à saisir le Moyen-âge en tant que fait historique à comprendre, mais en tant qu'erreur à réfuter ; ils exaltaient la

¹ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnées de notes historiques et critiques, Tome troisième », novembre 1746, p. 2429.

² *Ibid.*, p. 2426.

³ *Ibid.*, p. 2433.

⁴ *Ibid.*, pp. 2435-2436.

⁵ *Ibid.*, p. 2437 et p. 2442.

Renaissance moins pour ses mérites intrinsèques que parce qu'elle avait ouvert l'âge de la raison »¹.

1-3. *L'âge d'or de la scène française : le siècle de Louis XIV*

Les spectacles n'étaient qu'une ombre, mais le XVIIe siècle leur apporta tout l'éclat et la lumière qui leur faisaient défaut ; ils illuminèrent pour longtemps la scène française. C'est, pour les jésuites de Trévoux et leurs contemporains, le renouveau, l'âge d'or tant attendu du théâtre et de l'opéra français, indubitablement associé au règne de Louis XIV, envers qui les jésuites portaient une admiration certaine : « Jusqu'aux jours de Louis XIV le Parnasse sommeillait encore ; sous le règne de ce glorieux monarque il se réveilla. Les Lettres, les Arts, les Sciences firent de jour en jour de nouveaux progrès »². Le « siècle de Louis XIV » suscite parmi les rédacteurs enthousiasme, orgueil et nostalgie : « c'est le plus beau jour du théâtre français. On y trouve l'orient de Racine, le midi de Molière, et l'occident de Corneille. Quel jour brillant ! et quel théâtre peut nous en opposer un pareil ? »³. Le *Journal de Trévoux* consacre ainsi 15,9% de ses articles au théâtre du XVIIe siècle, soit 57 comptes-rendus et nouvelles littéraires, sensiblement plus que le théâtre antique, qui représentait alors 12, 2%. Le répertoire classique était très présent et visible sur les théâtres du XVIIIe siècle ; il était alors joué sur la scène de la Comédie Française aux côtés des pièces contemporaines, justifiant ainsi l'abondance de réimpressions et de traductions en langue étrangère de l'œuvre théâtrale de Corneille, Racine et Molière.

Le *Journal* reconnaît d'abord les rôles pionniers de certains auteurs de la première moitié du XVIIe siècle, « qui les premiers commencèrent à débrouiller la scène tragique du chaos où elle gémissait depuis longtemps »⁴. Ainsi, le Père Brumoy désigne Rotrou (1609-1650), auteur tragique et comique, comme le « père » de la scène française, et l'on remarque particulièrement sa tragédie chrétienne *Saint Genest*

¹ Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*, op. cit., p. 239.

² « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome 5 », décembre 1746, p. 2809.

³ « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1926.

⁴ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome 5 », décembre 1746, p. 2810.

(1646)¹. Mais, la tragédie et la comédie « ne parl[aient] pas encore en Reine » ; Corneille, Racine et Molière leur en donnèrent la possibilité².

De la perfection de Corneille

Parmi les deux « modèles éternels de la bonne tragédie », Corneille s'impose à l'esprit des rédacteurs comme l'astre le plus brillant et inégalé de la scène tragique³. « Ce grand homme [est] le créateur et le législateur du théâtre français », proclament les jésuites de Trévoux, à la suite de leurs contemporains⁴. Le « Grand Corneille », le « Prince de nos poètes », est systématiquement l'objet de leurs louanges⁵. Il est « un génie extraordinaire [...], singulier [...], unique » et l'on trouve régulièrement, dans le *Journal*, les raisons de cette perfection expliquées aux lecteurs :

« Il est toujours le Grand Corneille, et il le sera à jamais [...] pour la noblesse des sentiments, pour la profondeur des réflexions, pour la vérité des caractères, pour la fécondité prodigieuse d'un esprit, qui se multiplie à l'infini, sans se répéter jamais, qui distingue et les temps et les nations, et qui est avec la même facilité l'interprète des monarchies et des républiques. Le goût, comme la mode, a ses caprices, sans doute, on ne s'en aperçoit que trop sensiblement tous les jours ; mais le goût éminent de penser et de sentir est de tous les siècles, et c'est celui de Corneille »⁶.

Le XVIII^e siècle se pâme à l'écoute de Racine, dont la sensibilité a su les toucher, mais les jésuites de Trévoux demeurent attachés à la grandeur héroïque du théâtre cornélien. Une relation privilégiée s'était ainsi développée entre la Compagnie de Jésus et son ancien élève ; leurs conceptions théâtrales se rejoignaient sur plus d'un point. Façonnée en grande partie par leur pédagogie, la dramaturgie cornélienne était ainsi considérée, par les jésuites, comme la « plus fidèle à leur propre conception

¹ « Le théâtre des grecs, par le P. Brumoy, de la Compagnie de Jésus », février 1731, p. 287.

² « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome 5 », décembre 1746, p. 2810.

³ « Nouvelle édition des œuvres de Racine », mai 1736, p. 996.

⁴ « Bibliothèque française, ou l'histoire de la littérature française etc. par l'Abbé Goujet, chanoine de S. Jacques de L'Hôpital, associé des Académies de Marseille, d'Angers, de Rouen et l'un des Honoraires de la Société des Sciences, Arts et Belles Lettres d'Auxerre, Tome XVIII », mai 1757, p. 1242.

⁵ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1275, et « Œuvres diverses de Pierre Corneille, nouvelle édition », septembre 1738, p. 1758.

⁶ *Ibid.*, p. 1758 et p. 1759.

de l'humanisme chrétien »¹. Tout naturellement, le théâtre « modéré chrétiennement » de Corneille rejoignit les modèles dramatiques antiques enseignés dans les collèges, dès la fin du XVII^e siècle. Le P. de Jouvancy proclamait ainsi dans son *Ratio discendi* sa passion pour le poète : « il a quelques chose de splendide et de sublime qui ravit l'esprit et frappe d'admiration »². Les nombreux défauts, qui lui sont ainsi reprochés au XVIII^e siècle, ne franchissent pas même le seuil du *Journal de Trévoux* ; le périodique voit dans le théâtre cornélien l'image du théâtre réformé qu'il s'efforce de mettre en place.

Son théâtre est une école de vertu et « ses pièces sont des leçons sublimes de sagesse et de courage, qui peuvent former également le héros et l'homme d'Etat »³. Il ouvrit ainsi « de nouvelles routes pour élever l'esprit, pour toucher le cœur, pour peindre les mœurs »⁴. Dans ses tragédies, l'on dit que l'amour y est secondaire et toujours traité avec décence car « il eut toujours une si haute idée de la tragédie, qu'il comprit de bonne heure, que les plus grands intérêts devaient en être les uniques ressorts, et que c'était la dégrader que de la réduire à ne parler que le langage efféminé de l'amour »⁵. Comme pour donner davantage de force à cette idée, mais aussi pour apporter une preuve irréfutable, on cite les paroles de Corneille, tirées d'une lettre de 1668, adressée à Saint-Évremond :

« J'ai cru jusqu'ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesses, pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps, et que les grandes âmes ne la laissent agir, qu'autant qu'elle est compatible avec les plus nobles impressions »⁶.

On aime aussi à citer les mots de son rival, Racine, car on y retrouve les qualités requises pour réformer la tragédie:

« Corneille fut le premier [...] qui fit paraître sur la scène la raison accompagnée de toute la pompe et de tous les ornements dont notre langue est capable. Quelle noblesse, quelle économie dans les sujets, quelle gravité dans les sentiments, quelle dignité et en même temps quelle

¹ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs et dramaturgie cornélienne*, op. cit., pp. 64-65.

² Jouvancy, *Ratio discendi et docendi*, cité par François de Dainville, « Le *Ratio discendi et docendi* de Jouvancy », dans *L'éducation des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècle)*, op. cit., p. 218.

³ « Poétique de M. de Luzan, suite », juin 1748, p. 1275, et « Œuvres diverses de Pierre Corneille, nouvelle édition », septembre 1738, p. 1761.

⁴ « Histoire du théâtre français de son origine jusqu'à présent, Tome 6 », février 1747, p. 293.

⁵ « Le théâtre de Pierre Corneille, nouvelle édition », juillet 1738, p. 1432.

⁶ *Ibid.*, p. 1433.

prodigieuse variété dans les caractères !...Une magnificence d'expressions proportionnée aux maîtres du monde qu'il fait souvent parler »¹.

Nous sommes ici bien loin de la critique acerbe et assassine de Voltaire :

« il est le premier qui ait élevé le génie de la Nation, et cela demande grâce pour environ vingt de ses pièces qui sont, à quelques endroits près, ce que nous avons de plus mauvais par le style, par la froideur de l'intrigue, par les amours déplacées et insipides qui sont l'opposé du tragique »².

Sans prendre position dans la Querelle des Anciens et des Modernes, les jésuites de Trévoux élèvent le dramaturge au-dessus des poètes antiques : « par le choix de ses sujets, la force de ses caractères, la grandeur et la majesté de sa poésie, [il mit] la scène française au dessus de celle d'Athènes, et de Rome, même dans les plus beaux jours de ces fameuses républiques »³. Son génie est reconnu autant en France que dans toute l'Europe et les journalistes de Trévoux en tirent un certain orgueil. Le qualificatif de « Grand Corneille », assure-t-on, fut « obtenu [...] par un concert unanime de toutes les nations polies, malgré leur jalousie contre la France », et ses ouvrages « ont assuré à sa Patrie la gloire d'avoir porté la tragédie à un degré de perfection qu'elle n'avait point encore atteint, et où personne n'est parvenu de nos jours »⁴. Le *Journal de Trévoux* atteste de traductions et de représentations de pièces de Corneille notamment en Angleterre et en Hollande⁵. On dit également du *Cid* qu'il fut « traduit en toutes les langues de l'Europe, hors l'esclavonne et la turque »⁶.

En outre, le grand poète joignait à son génie une âme vertueuse et modeste. Les rédacteurs ont à cœur de véhiculer un portrait des plus élogieux: « il fut dans toute sa conduite le plus uni et le plus modeste des hommes ; son cœur sensible seulement à la gloire qui accompagne les travaux de l'esprit, ne s'ouvrit jamais à

¹ « Bibliothèque française, ou l'histoire de la littérature française etc. par l'Abbé Goujet, chanoine de S. Jacques de L'Hôpital, associé des Académies de Marseille, d'Angers, de Rouen et l'un des Honoraires de la Société des Sciences, Arts et Belles Lettres d'Auxerre, Tome XVIII », mai 1757, pp. 1243-1244.

² Voltaire, *Ecrivains français du siècle de Louis XIV*, cité par Jean-Jacques Roubine, *Lectures de Racine*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 42

³ « Histoire du théâtre français de son origine jusqu'à présent, Tome 6 », février 1747, p. 293.

⁴ « Le théâtre de Pierre Corneille, nouvelle édition », juillet 1738, pp. 1425-1426.

⁵ « Nouvelles littéraires de Cambridge : Traductions et représentations d'Horace et de Pompée de Corneille par Mlle Philips », novembre 1713, p. 2020, et « Nouvelles littéraires de Leuvarde : Traductions et représentations des plus belles tragédies de Corneille et plusieurs comédies de Molière », avril 1714, p. 740.

⁶ « Bibliothèque française, ou l'histoire de la littérature française etc. par l'Abbé Goujet, chanoine de S. Jacques de L'Hôpital, associé des Académies de Marseille, d'Angers, de Rouen et l'un des Honoraires de la Société des Sciences, Arts et Belles Lettres d'Auxerre, Tome XVIII », mai 1757, p. 1243.

l'attrait d'une grande fortune »¹. Les mots de son neveu Fontenelle, tirés de sa *Vie de Corneille*, sont régulièrement utilisés afin de faire le portrait du poète, un portrait assez curieux, du reste, pour que nous le relevions :

« M. Corneille était assez grand et assez plein ; l'air fort simple et fort commun, toujours négligé, et peu curieux de son extérieur ; il avait le visage assez agréable, un grand nez, la bouche belle, les yeux pleins de feu, la physionomie vive, des traits fort marqués, et propres à être transmis à la postérité, dans une médaille ou dans un buste »².

On y voit surtout un Corneille quelque peu maladroit en société, tendant presque à la misanthropie, mais indépendant et peu soucieux de l'opinion et de la richesse, autant de particularités propres à faire du poète un personnage imposant, presque mythique :

« Sa prononciation n'était pas tout à fait nette, il lisait ses vers avec force mais sans grâce. [...] Il parlait peu, même sur la matière qu'il entendait si parfaitement, il n'ornait pas ce qu'il disait, et pour trouver le Grand Corneille, il le fallait lire.

Il était mélancolique [...] ; il avait l'humeur brusque et quelque fois rude en apparence [...]. Il avait l'âme fière et indépendante, nulle souplesse, nulle manège, ce qui l'a rendu très propre à peindre la vertu romaine, et très peu propre à faire sa fortune. Il n'aimait point la Cour »³.

Mais, ces vertus ne seraient rien sans une solide piété qui, en plus de rendre le personnage plus estimable, donne davantage de crédit à son œuvre théâtrale ; le poète s'efforça ainsi, tout le long de sa vie, de concilier son activité et sa foi. Ceci ne manque pas d'être souligné par les jésuites de Trévoux :

« A beaucoup de probité naturelle, il a joint dans tous les temps de sa vie beaucoup de Religion, et plus de piété que le commerce du monde en permet ordinairement. Il a eu souvent besoin d'être rassuré sur ses pièces de théâtre, et on lui faisait grâce en faveur de la pureté qu'il avait établit sur la scène, des nobles sentiments qui règnent dans ses ouvrages, et de la vertu qu'il a mise jusque dans l'amour »⁴.

Une grande partie de l'œuvre de Corneille est alors encensée. Les rédacteurs jugent le poète toujours « au-dessus de tous les poètes tragiques » ; « il n'est qu'au-dessous de lui dans quelques unes de ses pièces les moins bonnes », ajoutent-ils⁵. Ils

¹ « Œuvres diverses de Pierre Corneille, nouvelle édition », septembre 1738, p. 1760.

² « Le théâtre de Pierre Corneille, nouvelle édition », juillet 1738, p. 1434.

³ *Ibid.*, pp. 1434-1435.

⁴ *Ibid.*, pp. 1436-1437.

⁵ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome 5 », décembre 1746, p. 2814.

précisent toutefois que, « pour reconnaître ce sublime génie, il ne faut le prendre qu'au *Cid*. C'est là l'époque de sa grandeur et de sa gloire »¹. Cette tragédie, représentée pour la première fois en 1636, est considérée comme la première évolution significative dans le théâtre français, ce qui est d'ailleurs principalement retenu dans les critiques des journalistes de Trévoux : « enfin, on vit paraître le *Cid* du grand Corneille, époque à jamais mémorable pour fixer la gloire du théâtre français »². Elle n'est pourtant pas analysée en détails dans le *Journal*, les rédacteurs estimant qu'elle « est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en parler »³. Si l'on évoque, dans le périodique, la querelle qui suivit sa représentation, on se garde bien, comme à l'accoutumée, de prendre position. Seul, Louis Riccoboni ne retient pas le *Cid* comme un des modèles auxquels les poètes, soucieux de réformer le théâtre, devront s'appuyer ; la pièce est rangée parmi les « tragédies qui pèchent contre les mœurs ». Les jésuites de Trévoux sont visiblement surpris de cette condamnation : « le *Cid* même, le *Cid*, est absolument rejeté [...] ; le théâtre de la réforme s'obstine à la rejeter, et il ne permettra jamais à un amant de tuer le père de sa maîtresse, ni à la maîtresse d'épouser ensuite le meurtrier de son père »⁴.

Le *Journal de Trévoux* remarque plus particulièrement la tragédie *Horace* (1640), dont le sujet « est [dit-on] manié avec tant d'art » ; « l'esprit, l'imagination, le cœur, tout est frappé de ce spectacle, et rien n'est plus noble, ni plus touchant que la manière dont cette action est représentée »⁵. L'unique reproche fait à la pièce par les rédacteurs est celui-là même que les contemporains de Corneille lui firent lors de la première représentation. Les journalistes de Trévoux condamnent ainsi sa fin sanglante, mettant en scène, contre le respect d'un des premiers interdits du théâtre, un meurtre sanglant sous les yeux des spectateurs :

« Les deux derniers actes ne sont pas assez heureusement terminés. La mort de Camille produit un mauvais effet : il serait un peu corrigé, si la scène ne paraissait pas ensanglantée : il faudrait que Camille, quand son frère met l'épée à la main, prit naturellement la fuite, et reçut le coup

¹ « Bibliothèque française, ou l'histoire de la littérature française etc. par l'Abbé Goujet, chanoine de S. Jacques de L'Hôpital, associé des Académies de Marseille, d'Angers, de Rouen et l'un des Honoraires de la Société des Sciences, Arts et Belles Lettres d'Auxerre, Tome XVIII », mai 1757, p. 1243.

² « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome 5 », décembre 1746, pp. 2810-2811.

³ *Ibid.*, p. 2813.

⁴ « De la réformation du théâtre par Louis Riccoboni », août 1746, pp. 2247-2248.

⁵ « Histoire du théâtre français de son origine jusqu'à présent, Tome 6 », février 1747, p. 294 et p. 296.

derrière le théâtre : c'est ainsi qu'on pourrait excuser cette faute, si cependant elle peut être excusée »¹.

Les frères Parfaict et les rédacteurs s'appuient ici sur la première édition de 1641, dans laquelle les indications scéniques faisaient s'enfuir Camille derrière le théâtre, contrairement à l'édition de 1682, rééditée de nos jours. Ainsi, l'actrice interprétant le rôle restait sur scène, afin d'apporter à l'action davantage de tragique et de spectaculaire. Les journalistes de Trévoux condamnent donc ici le jeu d'acteur.

On ne dit rien, en revanche, de l'amour entre Camille et Curiace, principale objection que donne Riccoboni contre la pièce. Celui-ci estime qu'elle doit être réformée bien que « les quatre premiers actes [soient] dignes des plus grands poètes de l'Antiquité » :

« L'amour de Camille pour Curiace doit être supprimé. Rien n'est plus indécent dans une fille bien née, que les transports qu'elle fait éclater, en apprenant la mort de son amant. L'amour qu'on doit à sa Patrie, et les sentiments que la bienséance inspire, en son également offensés »².

Cinna (1640) est jugé supérieur à *Horace* par sa versification : « les vers en sont plus forts, plus énergiques, et mieux soutenus » et « les beautés en sont trop frappantes pour échapper »³. Riccoboni n'épargne pas non plus cette pièce et retranche l'amour d'Emilie pour *Cinna*, « le dénouement de la pièce en devient plus touchant », précise-t-il⁴.

Polyeucte (1642), tragédie chrétienne, ne manque pas d'être remarquée par les jésuites de Trévoux. Corneille « se surpassa lui-même » ; « jamais pièce ne fut mieux disposée, conduite et caractérisée », affirment-ils⁵. Néanmoins, le rédacteur du compte-rendu montre quelques réticences quant à l'introduction de l'amour profane dans une tragédie chrétienne : « je ne sais cependant si ces tendresse de l'amour profane, mélangées avec la fermeté de l'amour divin, que l'on a tant vantées, seront du goût de tout le monde »⁶. Ainsi, conclue-t-il, « Corneille aurait mieux fait de cacher cette faiblesse, et de faire débiter à Pauline des maximes plus conformes à une femme vertueuse. Ce mélange de galanterie et de Religion a je ne sais quoi qui

¹ *Ibid.*, p. 296.

² « De la réformation du théâtre par Louis Riccoboni », août 1743, pp. 2246-2247.

³ « Histoire du théâtre français de son origine jusqu'à présent, Tome 6 », février 1747, pp. 296-297.

⁴ « De la réformation du théâtre par Louis Riccoboni », août 1743, p. 2246.

⁵ « Histoire du théâtre français de son origine jusqu'à présent, Tome 6 », février 1747, p. 305.

⁶ *Ibid.*

choque, surtout dans une tragédie, qui finit par un martyr »¹. Les rédacteurs reprennent alors les bons mots de Mme de Sévigné : « voilà la plus honnête femme du monde qui n'aime point du tout son mari » : « ce mot est peut-être la meilleure critique que l'on puisse faire de cette tragédie », ajoutent-ils².

On admire également la tragédie *Sertorius* (1662) dans laquelle, pour le plus grand bonheur des rédacteurs, « l'amour ne paraît que timidement » et où « l'ambition, la politique sont l'âme de cette tragédie »³. De plus, cette pièce met particulièrement en valeur le talent de Corneille en tant que peintre fidèle des mœurs romaines : « c'est le plus beau tableau de la grandeur et de la fierté romaine », assure-t-on⁴. Pourtant, le fils de Racine lui reproche « d'être un peintre trop exact des mœurs de l'Antiquité », et les jésuites de Trévoux remarquent, à leur tour, qu'« il peint les romains plus grands et plus romains dans ses vers qu'ils ne le sont dans leur histoire »⁵.

L'intérêt des journalistes de Trévoux pour le théâtre de Corneille est rapidement assouvi et les autres pièces du dramaturge ne seront que rapidement évoquées, le *Journal* se penchant davantage sur la personnalité du dramaturge et son rôle en tant que législateur du théâtre français.

De l'estime nuancée envers Racine

Bien que Racine semble être placé sensiblement au-dessous de Corneille, on lui reconnaît beaucoup de génie et de grâces. L'art de ce poète est d'une autre nature que celui de son aîné, souligne-t-on dans le *Journal*. « Les ouvrages de Racine sont plus du ressort du cœur que des connaissances de l'esprit », observent les rédacteurs⁶. Ainsi, ce que Racine gagne en naturel et spontanéité, il le perd en

¹ *Ibid.*, p. 306.

² *Ibid.*

³ « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1932.

⁴ *Ibid.*

⁵ « Réflexions sur la poésie, par M. Racine de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, Tome 3^e », juillet 1747, p. 1419, et « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome 5 », décembre 1746, p. 2814.

⁶ « Histoire du théâtre français, Tome XI », septembre 1748, p. 1923.

noblesse et héroïsme. Corneille, lui, s'il manque parfois de grâce et de finesse, donne toujours à ses tragédies la grandeur nécessaire. Racine, dit-on,

« se fraya lui-même une route nouvelle, et jamais deux auteurs n'ont pris des chemins si différents pour parvenir à un même but. Corneille voulut par l'esprit aller au cœur et Racine par le cœur à l'esprit. L'un étala toute la pompe et la majesté de Melpomène : l'autre toute la tendresse et toutes les grâces de cette muse tragique. Corneille étonna l'esprit, Racine enchantait le cœur ; l'âme du premier était plus élevée, son esprit plus sublime, son cœur plus héroïque : l'âme du second plus délicate, son goût plus naturel, son cœur plus tendre »¹.

Mais aussi, de façon plus métaphorique : « Racine parut [...]. Le nouvel astre répandit sur notre théâtre une lumière moins vive et moins éclatante que le premier ; mais ce fut une lumière plus pure, plus vraie, et plus égale »². Le recours au parallèle entre Corneille et Racine devient au XVIII^e siècle un lieu commun, reprenant et amplifiant les thèmes de la critique mise en place à la fin du XVII^e siècle³. Quoiqu'il en soit, on reconnaît aux deux dramaturges le mérite d'avoir donné les plus grandes beautés au théâtre français. Selon le Père Le Jay :

« Le théâtre français a reçu de Corneille et de Racine tout l'éclat et la majesté qu'eut celui de l'ancienne Grèce, et il semble qu'on n'ait rien à souhaiter désormais, sinon que les poètes de nos jours, et ceux qui viendront après, ne s'écartent point des routes qu'ils ont ouvertes »⁴.

En dépit de l'admiration qu'il témoigne au théâtre de Corneille, le *Journal de Trévoux* se doit d'être en premier lieu un état fidèle du goût contemporain, qui considère alors Racine comme le « plus parfait [des] poètes » français⁵. Diderot explique parfaitement, dans son *Discours sur la poésie dramatique*, les raisons de cet engouement :

« Cependant, ceux qui se piquent d'un goût délicat, prétendent que [la] manière [de Corneille] de dialoguer est roide ; qu'elle présente partout un air d'argumentation ; qu'elle étonne plus qu'elle n'émeut. Ils aiment mieux une scène où l'on s'entretient moins, et où l'on met plus de sentiments et moins de dialectique. On pense bien que ces gens-là sont fous de Racine ; et j'avoue que je le suis aussi »⁶.

¹ « Histoire du théâtre français, Tome 10^e », mars 1748, pp. 390-391.

² « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1926.

³ Jean-Jacques Roubine, *Lectures de Racine*, op. cit., p. 38 et p. 41.

⁴ « Bibliothèque des rhéteurs, contenant des préceptes et des exemples, tant pour l'éloquence que pour la poésie, ouvrage utile aux disciples et aux maîtres, par le Père Le Jay de la Compagnie de Jésus », juin 1716, p. 1205.

⁵ Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, cité par Jean Rohou, *Jean Racine : bilan critique*, Paris, Nathan, 1994, p. 9.

⁶ Diderot, *De la poésie dramatique*, op. cit., p. 233.

Les représentations théâtrales des pièces de Racine occupaient la première place, pendant les cinquante premières années du XVIII^e siècle¹. Le périodique jésuite atteste donc de cette « folie » pour l'œuvre théâtrale du dramaturge, et mentionne ainsi davantage de rééditions et de critiques sur Racine que sur Corneille, jugé trop austère et trop sentencieux. Les rédacteurs soulignent volontiers « ces beautés de l'ensemble, qui forment le caractère distinctif des pièces de Racine ; il y a des contrastes de caractères, des traits sublimes, des situations frappantes »². Ils reprennent alors les thèmes habituels de la critique littéraire, à savoir la finesse psychologique, le pathétique des situations et le lyrisme et la grâce des vers : « vous le reconnaissez toujours à l'élégance du vers, à la tendresse du sentiment », affirment les jésuites de Trévoux³. Mais aussi : « tout y est rempli de sentiments, leur gradation s'y font sentir avec un art infini, et l'élégance de l'expression en augmente l'effet »⁴.

Un défaut jugé impardonnable, selon les rédacteurs, entache toutefois l'œuvre de Racine et la rend ainsi quelque peu inférieure à celle de Corneille. Racine est associé, dans le *Journal de Trévoux*, à l'introduction de l'amour dans la tragédie française. Il favorisa ainsi le goût des spectateurs pour les intrigues amoureuses, sur lesquelles reposaient la plupart de ses pièces : « L'*Alexandre* de Racine parut, et donna la naissance à un genre inconnu de tragédie, où l'amour dominait sur toutes les autres passions », souligne-t-on⁵. Les journalistes de Trévoux ajoutent ailleurs : « L'amour des autres tragédies n'était que subsidiaire et postiche [...]. Racine dans la suite l'a fait entrer en premier, et l'on peut dire qu'il a substitué à des tragédies amoureuses un amour tragique »⁶. Si l'Abbé Nadal dissimule le défaut du poète, les rédacteurs s'empressent, dans le compte-rendu de son ouvrage, de le rappeler aux lecteurs :

« Mais il ne dit presque rien des défauts et surtout du plus grand des défauts, de celui qui ternirait des beautés encore plus marquées, que celles que Racine a employé pour suppléer à la

¹ Junga Shin, « La construction d'un 'Racine classique' au dix-huitième siècle : ambivalence des images », *La réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument*, Oxford, Voltaire Foundation/SVEC, 2005, pp. 6-7.

² « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1954.

³ « Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un traité sur la poésie dramatique et moderne, par Louis Racine », septembre 1753, p. 1978.

⁴ « Histoire du théâtre français, Tome XI », septembre 1748, p. 1923.

⁵ « Le théâtre de Pierre Corneille, nouvelle édition », juillet 1738, p. 1432.

⁶ « Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un traité sur la poésie dramatique et moderne, par Louis Racine », septembre 1753, p. 1973.

stérilité du fond sur lequel il travaillait, je veux dire le choix d'un sujet si opposé au goût du vrai tragique »¹.

Enfin, dans un autre compte-rendu, reprenant la critique des propres contemporains du dramaturge : « Racine a dégradé ses [héros] en les asservissant aux faiblesses de l'amour. Ils ne vont au combat que comme des paladins, ou de héros de romans »². L'opinion n'est pas partagée par Voltaire, ni en général par les contemporains des rédacteurs qui renvoient les torts sur Corneille : « Ne croyez pas que ce soit Racine qui ait introduit l'amour au théâtre : c'est lui qui l'a le mieux traité ; mais c'est Corneille qui en a toujours défiguré ses ouvrages. Il n'a presque jamais parlé d'amour qu'en déclamateur, et Racine en a parlé en homme »³. Le *Journal de Trévoux* paraît donc vouloir nuancer l'admiration contemporaine envers Racine, dont on ne fait d'ailleurs pas le portrait dans le périodique, et sans doute mettre ainsi en valeur les beautés du théâtre de Corneille.

Les comptes-rendus des journalistes de Trévoux sont à la fois remplis d'admiration pour la beauté des caractères ou des situations, et de réprobation pour les intrigues amoureuses. Plus que pour Corneille, on souligne alors les insuffisances de ses pièces. Si *Alexandre* (1665) « n'est pas une des plus belles tragédies de Racine », « on y découvre [toutefois] ce goût de la plus belle et de la plus riche versification que nous ayons »⁴. Mais, « cette tragédie n'est pas sans défauts », ajoute-t-on⁵. L'amour, trop présent, empêche Racine de se conformer à la vraisemblance des caractères, selon les rédacteurs, qui reprennent ici les critiques que fit Saint-Évremond à l'époque :

« Dès que [Porus] paraît, il est au-dessous de lui-même : c'est un fade doucereux [...] : on se souvient que pour dire des douceurs à Cléophile, il a abandonné son armée, tandis que la victoire n'était pas encore bien décidée en sa faveur : ce sont des fautes que les héros ne font pas. Racine a dégradé les siens en les asservissant aux faiblesses de l'amour »⁶.

¹ « Suite des œuvres de M. l'Abbé Nadal, tome second », novembre 1739, p. 2310.

² « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1955 .

³ Voltaire, *Lettre à M. le Marquis d'Argenson, 1739*, cité par Jean-Jacques Roubine, *Lectures de Racine, op. cit.*, p. 48.

⁴ « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1953.

⁵ *Ibid.*, p. 1954.

⁶ *Ibid.*, pp. 1954-1955 ; voir aussi Saint-Évremond, *Lettre à Mme Bourneau* (1666) : « Je m'imaginai en Porus une grandeur et une élévation d'âme qui nous fût étrangère ; car le héros des Indes devait avoir un caractère

Alexandre a donc l'honneur de faire partie des pièces rejetées sans appel par Louis Riccoboni, dans son catalogue raisonné des pièces utiles au théâtre réformé¹.

Les journalistes de Trévoux ne relèveront pas les défauts d'*Andromaque* (1667) qui pourtant « fit presque autant de bruit et eut encore plus de censeurs que le Cid »². Elle fait partie, pour les rédacteurs comme pour Riccoboni qui la conserve dans son ensemble, des plus belles tragédies car « les rapports en sont parfaits, l'expression belle, les sentiments naturels, les vers harmonieux, ni trop simples, ni trop pompeux », affirment-ils³.

Les jésuites de Trévoux sont plus mitigés envers *Britannicus* (1669). « Les caractères en particulier, qui y sont si bien pris, si bien soutenus, [...] feront toujours admirer » sa représentation, selon eux⁴. Néanmoins, paraissant ainsi se contredire, ils leur reprochent leur invraisemblance, notamment dans les personnages de Britannicus et de Junie : « Britannicus est trop pénétrant pour son âge, [...] il paraît trop petit devant Néron, et [...] Junie semble trop bien connaître la Cour pour un séjour de vingt-quatre heures qu'elle y a fait »⁵. Riccoboni retient surtout l'amour partagé entre ces deux personnages, qu'il donne comme raison principale pour corriger la pièce.

Bérénice (1670) est mentionnée principalement pour les débats qu'elle a suscités. Quant à *Bajazet* (1672), qui « assura pour toujours la réputation de l'auteur », elle est fort estimée, mais à nouveau l'invraisemblance des caractères gâte ses beautés⁶. Ce défaut, si flagrant dans *Bajazet*, constitue ainsi un bon avertissement envers les poètes qui se proposent de réformer la tragédie⁷. L'amour qui unit *Bajazet* à *Atalide* empêche Riccoboni de compter la pièce parmi celles qui constituent les modèles de sa réforme, de même pour *Mithridate* (1673). Les rédacteurs soulignent pourtant dans cette dernière, la vérité et le naturel de la peinture du caractère

différent de celui des nôtres... Porus, cependant, que Quinte-Curce dépeint tout étranger aux Grecs et aux Perses, est ici purement français », cité par Jean-Jacques Roubine, *Lectures de Racine, op. cit.*, pp. 13-14.

¹ « De la réformation du théâtre par Louis Riccoboni », août 1743, p. 2248.

² « Histoire du théâtre français, Tome 10^e », mars 1748, p. 402.

³ *Ibid.*, p. 403.

⁴ « Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne, par Louis Racine », septembre 1753, p. 1978.

⁵ « Histoire du théâtre français, Tome 10^e », mars 1748, p. 417.

⁶ « Histoire du théâtre français, Tome XI », septembre 1748, p. 1927.

⁷ Voir p. 98

principal : « Mithridate paraît tout vivant dans Racine. Sa haine pour les romains, la grandeur de son âme, sa finesse, sa dissimulation, sa jalousie, sont peintes au naturel et avec art »¹.

Iphigénie en Aulide (1674) est un chef d'œuvre aux yeux des rédacteurs, comme aux yeux du public contemporain qui continuait d'être ému à ses représentations. Elle « eut le sort qui ne devait être commun qu'aux bonnes pièces ; elle fut critiquée mais toutes les critiques qu'on en a faites ont toujours été réfutées par les larmes qu'elle a fait répandre »². Ils s'accordent avec Boileau en affirmant que « c'est ici vraiment qu'on trouve ce génie qui croit et s'élançe »³. Pourtant, ils demandent à Riccoboni, qui la conserve sans la corriger, de retrancher l'amour d'Eriphile ; il y a dans cette tragédie « un peu trop de galanterie française », selon eux⁴. En revanche, ils s'accordent avec lui pour condamner l'amour dans *Phèdre* (1677). Comme Fénelon, dont on utilise les paroles, les rédacteurs reprochent à Racine « d'avoir fait Hyppolite sensible à l'amour » ; « il fallait laisser Phèdre toute seule dans sa fureur »⁵.

Enfin, les deux tragédies bibliques d'*Esther* (1689) et d'*Athalie* (1691), écrites à la demande de Mme de Maintenon, sont aussi considérées comme des chefs d'œuvres propres à corriger les mœurs des hommes. *Athalie* fut représentée pour la première fois par des comédiens professionnels en mars 1716, et marqua alors le public contemporain qui se pressa aux représentations ; malgré ses 90 représentations, elle est la pièce de Racine qui attira le plus de spectateurs, entre 1701 et 1750⁶. Les jésuites de Trévoux conviennent alors qu'elle est « fort belle, et digne de faire honneur au théâtre de la réformation [de Riccoboni], tout y est édifiant, tout y est instructif », et « les caractères d'*Athalie* et de Mathan, tout impies qu'ils sont [...] ne peuvent inspirer que de l'horreur pour l'impiété »⁷. Les rédacteurs reprennent les

¹ « Histoire du théâtre français, Tome XI », septembre 1748, pp. 1930-1931.

² *Ibid.*, p. 1934.

³ « Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne, par Louis Racine », septembre 1753, p. 1982.

⁴ « De la réformation du théâtre par Louis Riccoboni », août 1743, p. 2244.

⁵ « Histoire du théâtre français, Tome XII », janvier 1749, pp. 9-10.

⁶ Junga Shin signale ainsi 647 spectateurs pour *Athalie*, la suivante étant *Iphigénie* avec 514 spectateurs : Junga Shin, « La construction d'un 'Racine classique' au dix-huitième siècle : ambivalence des images », *La réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument*, Oxford, Voltaire Foundation/SVEC, 2005, p. 7.

⁷ « De la réformation du théâtre par Louis Riccoboni », août 1743, p. 2244.

paroles de Voltaire qui la considère comme « l'ouvrage le plus approchant de la perfection qui soit jamais sorti de la main des hommes »¹.

*Molière et la comédie édifiée en « école du monde »*²

Molière fut à la comédie ce qu'étaient Corneille et Racine à la tragédie : un législateur et un réformateur. Il « a ouvert un chemin tout nouveau », affirme Fénelon, dans le *Journal* ; « il a enfoncé plus avant que Térence dans certains caractères ; il a embrassé une plus grande variété de sujets, il a peint par des traits forts, presque tout ce que nous voyons de déréglé et de ridicule »³. Les jésuites de Trévoux font, eux aussi, les mêmes observations : « il bannit, il est vrai, le comique scandaleux, trop applaudi de son temps, il ne se permit pas les licences grossières de ceux qui l'avaient précédé »⁴. « L'immortel Molière », « ce qu'il y a peut être de plus excellent dans la langue française »⁵, alla ainsi contre le goût du public et tenta, en s'inspirant des Anciens, d'ériger la comédie en école de vertu :

« Molière parut : Plaute et Térence sortirent de leurs tombeaux, et revinrent nous donner des leçons. On vit alors le genre humain démasqué ; le marquis fut le premier à rire de lui-même ; le docte extravagant, le faux dévot, le misanthrope, l'avare, le médecin, le malade, trouvèrent leur portrait ; ils s'y reconnurent, et la comédie devint l'école du monde »⁶.

Le XVIII^e siècle, épris de morale, s'accorde alors avec l'idéal pédagogique que Molière tenta d'appliquer à ses comédies, et se reconnaît dans le spirituel et la finesse de ses leçons.

Les jésuites de Trévoux admirent ainsi Molière pour la décence qu'il apporta à la comédie. A l'occasion d'une analyse du *Misanthrope*, on souligne cette évolution : « on n'avait point encore diverti le public avec des visages naturels ; il fut surpris de voir une muse guidée par le bon goût, qui sans mettre des masques à grimaces sur le

¹ « Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne, par Louis Racine », septembre 1753, p. 1988. On fait sans doute référence au *Discours historique et critique à l'occasion de la tragédie des Guèbres*, dans lequel Voltaire dit qu'« Athalie est peut être le chef-d'œuvre de l'esprit humain », cité par Jean-Jacques Roubine, *Lectures de Racine, op. cit.*, p. 49.

² « Histoire du théâtre français, Tome 8^e », août 1747, p. 1675.

³ « Lettre écrite à l'Académie Française : sur l'éloquence, la poésie et l'histoire », juin 1719, pp. 968-969.

⁴ « Histoire du théâtre français, Tome 8^e », août 1747, pp. 1692-1693.

⁵ « Œuvres de Molière, nouvelle édition », mars 1735, p. 435.

⁶ « Histoire du théâtre français, Tome 8^e », août 1747, p. 1675.

visages de ses acteurs, ne laissait pas d'en faire des personnages de comédie excellents »¹. Le public d'aujourd'hui, pensent les rédacteurs, est ainsi plus à même d'apprécier et de comprendre les comédies de Molière que ses contemporains, alors déroutés par autant de nouveauté : « la parterre ne voulait que rire, il ne savait pas encore admirer »². Lorsque les jésuites de Trévoux s'attardent sur l'histoire de la comédie avant Molière, ils ne peuvent que déplorer son absence : « il sera aisé de juger, par ce qu'il y avait de mieux en ce temps là, combien la comédie était éloignée de ce point de perfection où Molière l'a portée »³. Sa mort replongea la comédie dans l'état d'indigence où Molière l'avait tiré : « après lui, le mauvais goût reprend le dessus et domine de nouveau sur le théâtre [...]. En un mot la comédie n'est plus propre à amuser les personnes sensées, et à corriger le ridicule des hommes »⁴.

Les jésuites de Trévoux remarquent surtout le naturel avec lequel il peignit ses personnages et la finesse de sa satire sociale : « jamais homme n'entrât si bien que lui dans le jeu naïf du théâtre, et n'eut une connaissance plus parfaite de tous les ressorts du cœur humain »⁵. Molière est « l'homme qui a le mieux connu les mœurs et les caractères des hommes », jugeait ainsi Boileau⁶. En énonçant les nombreuses difficultés rencontrées par les auteurs comiques, les rédacteurs soulignent surtout le génie de Molière qui consiste dans la saisie véritable de l'essence de la comédie :

« Qu'il est difficile de bien saisir le naturel ! L'esprit ne suffit point [...]. En un mot Thalie est une muse badine, qui ôte le masque, présente le miroir, met devant les yeux dans le point le plus piquant, de grotesques originaux, et qui, pour peindre, emploie des couleurs propres à faire rire ceux même dont elle fait le portrait ; c'était là le grand et le rare secret de Molière »⁷.

Les rédacteurs s'accordent ainsi avec Louis Riccoboni, jugeant l'art de Molière supérieur à celui des poètes antiques : « son génie l'a rendu supérieur aux Anciens. L'on conviendra aisément de ce dernier point »⁸. Il est un génie incomparable ; « il surpassa ceux qui l'avaient précédé, et laissa loin derrière lui tous ceux qui l'ont

¹ « Histoire du théâtre français, Tome 10^e », mars 1748, pp. 394-395.

² *Ibid.*, p. 391.

³ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome 5 », décembre 1746, p. 2824.

⁴ « Histoire du théâtre français, Tome XI », septembre 1748, p. 1915.

⁵ *Ibid.*, p. 397.

⁶ Boileau, *Cinquième réflexion sur Longin*, cité par Maurice Descote, *Molière et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Editions Ducros, 1970, p. 39.

⁷ « Histoire du théâtre français, Tome XI », septembre 1748, p. 2825.

⁸ « Observations sur la comédie et sur le génie de Molière, par Louis Riccoboni », avril 1736, p. 596.

suivi »¹. C'est pourquoi Riccoboni préconise l'étude de Molière aux poètes comiques plutôt que celle des Anciens, et fonde sa réforme de la comédie sur les observations qu'il tire de ses pièces. C'est une méthode qui satisfait parfaitement les rédacteurs qui affirment, de concert avec l'auteur de la *Réformation théâtrale*, que « c'est en lisant Molière qu'on apprendra à bien composer et à juger juste »².

A l'instar de Corneille, la beauté de ses pièces allait de pair avec les qualités de son caractère. La réhabilitation dont Molière fut l'objet après sa mort, se poursuit tout au long du XVIII^e siècle et son portrait tend à sa figer. Une des rares études sur le poète, la *Vie de Molière* (1705) par Grimarest, fut pour longtemps la source principale des biographes ; jamais remise en cause durant le XVIII^e siècle, elle joua ainsi un rôle primordial³. Le poète apparaît donc, dans le *Journal de Trévoux*, comme un honnête homme, sensible à sa réputation, et généreux. L'épisode avec le jeune homme de bonne famille, que l'on dissuade d'embrasser la profession d'acteur, en atteste ; il montre, selon les rédacteurs, « le fond de droiture et de bon esprit qu'il avait »⁴. « On ajoute à ses qualités, qu'il était libéral » ; comme Corneille, la fortune ne l'intéressait pas : « il aimait à obliger, et quand il faisait du bien, c'était de la meilleure grâce du monde ; il perdit toutes les douceurs de la fortune, et il ne perdit jamais rien des agréments de son esprit »⁵. Enfin, le périodique véhicule également l'image, issue de l'ouvrage de Grimarest, d'un Molière mélancolique, sensible à l'excès : « il souffrait impatiemment le courtisan empressé, flatteur, médisant, incommode, faux ami. Il prenait plaisir à décharger sa mauvaise humeur contre les personnes de ce caractère »⁶. Seuls les frères Parfaict, qui reprennent pourtant une grande partie des lieux communs, donnent l'image totalement opposée d'un Molière enjoué et diplomate :

« Il n'avait pas seulement les qualités d'un bel esprit, mais encore celles d'un honnête homme : il parlait peu, pensait beaucoup. Sa conversation était charmante, quand les personnes lui

¹ « Histoire du théâtre français, Tome 8^e », août 1747, p. 1694.

² « Observations sur la comédie et sur le génie de Molière, par Louis Riccoboni », avril 1736, p. 582.

³ Maurice Descote, *Molière et sa fortune littéraire*, op. cit., p. 45.

⁴ « La vie de Mr Molière », août 1705, p. 1403 ; voir aussi p. 136.

⁵ « La vie de Mr Molière », août 1705, p. 1403, et « Histoire du théâtre français, Tome 10^e », mars 1748, p. 398.

⁶ « La vie de Mr Molière », août 1705, pp. 1391-1392.

plaisaient [...]. Il saisissait mieux que personne le ridicule des autres, mais il ne raillait jamais personne »¹.

La vision que porte le XVIII^e siècle sur Molière et son théâtre, comme celle que l'on pose sur Racine, est donc clairement dépendante des critiques de la fin du siècle précédent. Les reproches, comme les éloges, sont sensiblement les mêmes ; le XVIII^e siècle reprenait alors « l'image d'un poète à double face, celle du Térence français, et celle de l'imitateur de Tabarin »². Le *Journal de Trévoux* souligne aussi la grossièreté dans laquelle tombe parfois le comique. Malheureusement, « il lui échappe de temps en temps quelques traits qui ne sont certainement propres [comme l'observe Riccoboni] ni à corriger la malignité de l'esprit, ni à guérir la corruption du cœur » ; « tel est presque partout le défaut de Molière », constatent les rédacteurs³. A la suite de l'étude de *l'Ecole des femmes*, les jésuites de Trévoux ressentent ainsi le besoin de réaffirmer leurs honorables et chrétiennes intentions : « l'on doit bien supposer ici qu'en rendant compte de son théâtre, nous condamnons fort l'usage qu'il fait de son génie »⁴. Ils préviennent ainsi les remarques que l'on pourrait leur faire lorsque l'on voit avec quel plaisir ils abordent le théâtre du comique, et soutiennent que la Religion guide leurs analyses :

« Génie beau et heureux s'il en fut jamais et qui ne laisse aux personnes touchées des sentiments de Religion et de piété que le regret d'avoir vu un si grand esprit attaché à des occupations opposées à la sainteté des règles du Christianisme, c'est dans ce sentiment que nous rendrons à ses talents naturels, la justice qu'ils peuvent mériter »⁵.

Le *Journal de Trévoux* ne parlera donc que très peu, et souvent désavantageusement, des *Fourberies de Scapin*, de *Monsieur de Pourceaugnac* ou du *Médecin malgré lui*. Ces pièces sont d'un « comique moins relevé », et appartiennent donc au genre du bas-comique et de la farce grossière, indignes de l'attention des rédacteurs⁶.

¹ « Histoire du théâtre français, Tome 10^e », mars 1748, p. 397-398.

² Maurice Descote, *Molière et sa fortune littéraire*, op. cit., p. 42.

³ « Histoire du théâtre français, Tome 8^e », août 1747, pp. 1692-1693, et « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1946.

⁴ *Ibid.*, p. 1946.

⁵ « La vie de Mr Molière », août 1705, pp. 1384-1385.

⁶ « Observations sur la comédie et sur le génie de Molière, par Louis Riccoboni », avril 1736, p. 593.

Malgré les nombreuses critiques à l'encontre des *Précieuses ridicules* (1659), critiques qualifiées par les jésuites de Trévoux de « misérables rapsodies »¹, on considère cette comédie comme « un des chef-d'œuvres de Molière, et peut être l'époque du bon goût en France »². Molière sut y saisir ce ridicule alors à la mode et « le représenta dans le point le plus piquant. Sa comédie produisit une réforme presque générale. On se vit, on rit, on se reconnut, et l'on applaudit en se corrigeant »³. Riccoboni considère lui aussi qu'elle est instructive et que, outre quelques modifications, elle peut être conservée.

Les rédacteurs admirent, aussi bien dans *l'Ecole des maris* (1661) que dans *les Fâcheux* (1661), la « variété des caractères, [...] la finesse des détails, [...] la vérité des portraits »⁴. Mais si dans la première pièce « l'intrigue est fine, ingénieuse, et intéressante », la deuxième « est presque sans nœud et sans intrigues [et] les scènes n'ont point entre elles de liaisons nécessaires »⁵.

L'Ecole des femmes (1662) pêche pour un autre motif encore : la pièce « serait un chef-d'œuvre si la morale en était meilleure, c'est-à-dire, plus sûre et plus sérieuse », affirme-t-on⁶.

Mais, au plus grand bonheur des rédacteurs, « on entre dans les plus brillantes années de la comédie française. Le *Misanthrope*, *Tartuffe*, *l'Amphitryon*, *L'Avare* paraissent, chef-d'œuvre inimitables »⁷. Le *Misanthrope* (1666), qui partage alors dans le cœur des rédacteurs la première place avec *L'Avare* (1668), est admirable par l'introduction d'un comique plus décent et surtout plus subtil. C'est pourquoi, dit-on, « il a fallu huit représentations pour faire saisir les détails et les rapports délicats, que l'on a depuis admiré dans cette pièce » car « les nuances étaient trop fines pour frapper des spectateurs à des couleurs trop fortes »⁸. Les rédacteurs louent ses mérites et affirment sa supériorité sur le *Timon d'Athènes* de Shakespeare, à l'occasion d'un compte-rendu sur le théâtre anglais : « il nous semble, tout intérêt de nation mis

¹ « Histoire du théâtre français, Tome 8^e », août 1747, p. 1693.

² *Ibid.*, p. 1691.

³ *Ibid.*, p. 1692.

⁴ « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1945.

⁵ *Ibid.*, p. 1944 et p. 1945.

⁶ *Ibid.*, p. 1946.

⁷ « Histoire du théâtre français, Tome 10^e », mars 1748, p. 391.

⁸ *Ibid.*, p. 394.

à part, que le Misanthrope de Molière est, malgré les défaut qu'on y remarque, un chef-d'œuvre, qui assure à son tour une grande supériorité dans son art sur les Anciens et les Modernes »¹.

Le *Médecin malgré* (1666) parut à son tour sur la scène ; « Alceste passa à la faveur de Sganarelle » et les rédacteurs de conclure :

« C'est ainsi à la honte de l'esprit humain que les hommes sont faits : ils vont plus à la comédie pour rire que pour s'instruire : le Misanthrope était l'ouvrage d'un sage, qui écrivait pour des hommes éclairés, et il fallut que le sage empruntât le personnage d'un farceur pour plaire à la multitude »².

Si l'on ne mentionne que les querelles autour du *Tartuffe* (1669), on s'attarde un peu plus sur l'*Amphitryon* (1668), qui est elle aussi, « une des meilleures comédies de Molière »³. Les jésuites de Trévoux en profitent pour évoquer les emprunts que Molière a fait à quelques auteurs comiques latins, mais pour affirmer une fois de plus sa supériorité : « il a pris beaucoup de choses de Plaute, mais il leur donne un tout autre tour »⁴. On retranscrit l'opinion de Pierre Bayle (1647-1706) à ce sujet, s'accordant avec celle des rédacteurs : « il y a des finesses et de tours dans l'*Amphitryon* de Molière, qui surpassent de beaucoup les railleries de l'*Amphitryon* latin »⁵.

De nouveau, on souligne à propos de l'*Avare*, la supériorité de l'auteur en ce qui concerne l'imitation des pièces italiennes. On lui pardonne ses emprunts car :

« Il rajeunit toutes ces scènes avec un génie et un art plus admirable que l'invention même [...]. Les copies deviennent entre ses mains des originaux et perdent ce caractère d'imitation servile, que les auteurs médiocres laissent toujours dans les ouvrages dont ils ne sont pas les créateurs »⁶.

Quoiqu'il en soit, l'*Avare* est pour les rédacteurs « peut être la plus achevée pour les mœurs, pour l'action, pour la conduite, pour le jeu, et pour la bonne plaisanterie »⁷.

¹ « Le théâtre anglais, Tome 4^e », mai 1747, pp. 933-934.

² « Histoire du théâtre français, Tome 10^e », mars 1748, p. 395-396.

³ *Ibid.*, p. 407.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 408.

⁶ *Ibid.*, p. 409.

⁷ « La vie de Mr Molière », août 1705, p. 1395.

Si, dans *l'Avare*, «la prose dérouta le public », c'est aussi à cette occasion qu'il « comprit qu'on pouvait le divertir pour le mieux aussi bien en prose qu'en vers »¹.

Les Femmes savantes (1672) et *Les Fourberies de Scapin* (1671) ne sont que rapidement abordées car, dit-on, elles sont « assez connues dans le monde, pour que nous nous dispensions d'en parler », mais sans doute y désapprouve-t-on la grossièreté².

Enfin, les rédacteurs trouvent dans *le Malade imaginaire* (1673) « des scènes inimitables », mais préfèrent relater l'épisode de la mort de Molière, survenue lors de la représentation, que de détailler la comédie³.

L'opéra de Lully et Quinault

La scène lyrique française du XVIIe siècle est immanquablement associée aux noms de Lully et Quinault, dont les opéras continuent à connaître un large succès au XVIIIe siècle. « On jouait un opéra de Lully à l'Académie Royale tous les ans de 1672 à 1747 », explique ainsi Buford Norman⁴. Si le *Journal de Trévoux* n'aborde que sommairement les œuvres du compositeur et du librettiste, réservant davantage sa critique au théâtre, il ne refuse pas les éloges que les contemporains font aux deux grands noms de la tragédie lyrique. L'« immortel Lully »⁵ est regardé comme le législateur de l'opéra français, « comme le premier fondateur d'un Etat » et il prend place aux côtés du « grand Corneille », de « l'inimitable La Fontaine » sur les hauteurs du Parnasse français⁶. L'« éloge accompli et bien mérité » de Lully, par Monsieur de Bollioud Mermet, nous renseigne quelque peu sur l'estime accordée au compositeur par les jésuites de Trévoux :

¹ « Histoire du théâtre français, Tome 10^e », mars 1748, pp. 408-409.

² « Histoire du théâtre français, Tome XI », septembre 1748, p. 1926.

³ *Ibid.*, p. 1931.

⁴ « ...à l'exception des années 1694, 1712, 1719 et 1735-1736 », précise-t-il, dans Philippe Quinault, *Livrets d'opéra*, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2005, Tome I, p. XII.

⁵ « Second supplément du Parnasse français, ou suite de l'ordre chronologique des poètes et des musiciens que la mort a enlevé, depuis le commencement de l'année 1743 jusqu'en cette année 1755 », mai 1756, p. 1160

⁶ « Eloge de M. Rameau, par M. Chabanon, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres », janvier 1765, p. 82.

« Le beau tour de ses chants, la noblesse, la force de ses expressions, la manière aisée et naturelle de moduler, le caractère de ses symphonies, les mélodies de ses récitatifs, les grâces naïves de ses ariettes, et la belle ordonnance de ses chœurs, lui attireront à jamais le titre d'Orphée de notre siècle. Tout plait dans sa musique, tout charme, tout intéresse. La nature s'y exprime naïvement, l'art s'y cache habilement »¹.

Mais, de la même manière qu'ils nuancent l'enthousiasme pour les Anciens, les rédacteurs nuancent l'idolâtrie de l'auteur pour Lully, en rappelant à leurs lecteurs l'existence de compositeurs actuels tout aussi estimables :

« Mais ce qui surprend, et fait craindre que l'auteur n'ait pas vu toutes les pièces du procès qu'il entreprend de juger entre les admirateurs de la musique moderne, et les adorateurs de Lully, c'est que cet auteur paraît ne pas douter qu'il y ait eu au monde un Campra, un Bernier, un Clérambault, un Rameau, un Le Clerc, un Mondonville, un Guignon, etc. »².

En outre, admirant comme leurs contemporains le fameux monologue d'Armide, ils approuvent l'affirmation d'un auteur qui estime que « Quinault et Lully, en créant l'opéra, lui ont donné un caractère défectueux »³. Ce caractère défectueux, c'est encore une fois l'amour et son « langage emmiellé ». La musique de Lully est ici moins en cause que les vers de Quinault ; elle ne fit, selon les propres mots de Boileau, que réchauffer « les lieux communs de la morale lubrique »⁴.

Par rapport à Lully, Quinault bénéficie d'une étude plus approfondie, un poète étant alors plus estimé qu'un musicien. Considéré comme « le premier de nos poètes lyriques », Quinault est remarquable par sa « délicatesse de sentiment », mais surtout une « versification douce, coulante, et harmonieuse qui caractérise ses opéras »⁵. Il donna aux opéras de Lully une beauté supplémentaire en composant un texte parfaitement ajusté à sa musique, et « Lully [...] était charmé d'avoir trouvé un poète qui avait l'oreille délicate pour ne choisir que des paroles harmonieuses ; et qui avait une docilité encore plus rare pour se conformer toujours aux idées et mêmes

¹ « De la corruption du goût dans la musique française, par M. Bollioud de Mermet, des Académies des Sciences, des Belles Lettres et des Arts de Lyon », décembre 1746, pp. 2630-2631.

² *Ibid.*, p. 2632.

³ « Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, pp. 1423-1424.

⁴ Voir p. 34.

⁵ « Bibliothèque française, ou l'histoire de la littérature française etc. par l'Abbé Goujet, chanoine de S. Jacques de L'Hôpital, associé des Académies de Marseille, d'Angers, de Rouen et l'un des Honoraires de la Société des Sciences, Arts et Belles Lettres d'Auxerre, Tome XVIII », mai 1757, p. 1250, et « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1950, et pp. 1951-1952.

aux caprices du musicien »¹. Les deux artistes nous sont présentés comme le modèle idéal d'un travail en complémentarité, bien que le poète semble prendre le pas sur le compositeur : « Quinault avait le talent de la déclamation dans un degré éminent ; et l'on rapporte que Lully lui faisait souvent réciter ses vers, jusqu'à ce qu'il eût saisi les inflexions de sa voix pour les faire passer dans son récitatif »². Malheureusement, le *Journal* ne retient que de cette fructueuse collaboration le monologue d'Armide, « enfin, il est en ma puissance », uniquement cité comme « modèle du récitatif français », mais jamais détaillé³.

1-4. Vers une histoire de la mise en scène ?

Enfin, l'étude du théâtre ancien ne se borne pas à cet héritage littéraire ; le XVIIIe siècle pose aussi un regard sur les salles de spectacles et les représentations passées. Toutefois, il ne faut pas s'attendre à trouver une histoire de la mise en scène, les études proposées par les contemporains consistant dans une étude ponctuelle plutôt que dans un travail anthologique.

La magnificence des théâtres chez les Anciens suscite l'intérêt des journalistes de Trévoux et de leurs contemporains. Ils sont des modèles à suivre : « les grecs et les romains bâtirent leurs théâtre avec tant de magnificence, que ceux des modernes qui refusent de leur céder dans l'éloquence et dans la poésie, leur céderont sans peine dans cette partie de l'architecture »⁴. Le *Journal* rend compte d'une polémique entre deux auteurs à propos de la forme de ces théâtres, l'un prétendant qu'ils étaient de forme demi-circulaire, « c'est-à-dire circulaire du côté de l'orchestre et des gradins, ou degré et rectangulaire du côté opposé » et l'autre qu'« il n'y a point de règles sur

¹ « Bibliothèque française, ou l'histoire de la littérature française etc. par l'Abbé Goujet, chanoine de S. Jacques de L'Hôpital, associé des Académies de Marseille, d'Angers, de Rouen et l'un des Honoraires de la Société des Sciences, Arts et Belles Lettres d'Auxerre, Tome XVIII », mai 1757, p. 1252.

² *Ibid.*

³ « Lettres sur la musique française par J.J. Rousseau de Genève », janvier 1754, p. 129.

⁴ « Le théâtre ouvert au public, ou traité de la tragédie et de la comédie, traduit de l'anglais », juillet 1750, p. 1687.

cela » et qu'ils pouvaient être ainsi circulaires¹. Le *Journal* examine et expose les deux thèses, sans prendre parti, et précise aux lecteurs que « ces trois petits ouvrages doivent être du goût des amateurs des antiquités en général, et en particulier de l'architecture des Anciens. Il y a des remarques curieuses et savantes sur le sujet qui y est traité »². On accorde à un mémoire du comte de Caylus sur le théâtre de C. Scribonius Curion, un plus grand compte-rendu car le sujet est nouveau et curieux : « c'est un ouvrage que nul auteur n'avait expliqué jusqu'ici »³, affirme t-on. Les rédacteurs font la description de ce « chef d'œuvre de mécanique » :

« C'étaient deux théâtres adossés l'un contre l'autre, tournant sur un pivot, et formant, après leur révolution, un amphithéâtre dans les formes. Qu'il y eut trente mille spectateurs dans chacun de ces théâtres, voilà soixante mille personnes en l'air et qui pirouettent au moment du jeu de la machine »⁴.

En ce qui concerne la représentation théâtrale, Sophocle en particulier se distinguait, dit-on, par sa science de la mise en scène, et « pour ce qui regarde la magnificence du spectacle, il passe pour l'avoir portée au plus haut degré de perfection », affirment les rédacteurs⁵. Si « sa patrie lui fournissait un édifice immense préparé aux frais de la République, décoré par les plus savants artistes de l'univers, propres à rassembler tous les citoyens, et à faire l'illusion la plus agréable aux yeux », Sophocle, explique-t-on, « ce grand maître de l'art d'enchanter les spectateurs, ajoutait des décorations particulières, ménageait des situations frappantes, procurait des points de vue aussi touchants que flatteurs, aussi nobles qu'instructifs »⁶. Les jésuites de Trévoux décrivent ainsi la première scène de *l'Electre*, remarquable par sa force émotionnelle et l'éclat de ses décors :

« Voyez un peu comment s'ouvre la première scène de son *Electre* : Oreste y parait avec Pylade ; le gouverneur [...] les place vis-à-vis d'Argos, de Mycènes, du Temple célèbre de Junon, du Lycée consacré à Apollon, du Bois sacré de la fille d'Inachus, du Palais funeste des Pélopidés d'où Oreste a été élevé au fer des meurtriers d'Agamemnon son père. Quel superbe début !

¹ « Nouvelles littéraires de Vicence : à propos d'un discours du Comte Montenari sur le théâtre de l'Académie des Olimpiques qui a donné lieu à deux lettres », mai 1741, p. 950.

² *Ibid.*, p. 952.

³ « Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, avec les mémoires de littérature, tirés des registres de cette académie, depuis l'année 1749 jusque et compris l'année 1751, Tome XXIII », octobre 1757, p. 2359.

⁴ *Ibid.*, p. 2360.

⁵ « Oreste, tragédie », juin 1750, p. 1451.

⁶ *Ibid.*

Quelle situation pleine de sentiment et de magnificence ! Il ne fallait assurément pas que ce théâtre fut semblable au nôtre [...] ; il fallait au contraire que le coup d'œil de cette scène dramatique fut une chose ravissante par l'éclat et l'harmonie qui entraient dans la décoration »¹. Les Anciens respectaient ainsi l'unité de lieu par une technique précise, celle des décors simultanés. Ceci était possible par l'étendu de la scène, qui pouvait alors regrouper plusieurs lieux sans que l'unité en soit bafouée : « chez les Grecs, la scène ne changeait point ; [...] les décorations *tournantes* ou *coulantes*, dont ils faisaient usage, ne mettaient point une différence assez considérable sur le théâtre, pour que la scène fut censée avoir changé de lieu »². Ainsi, « ces théâtres, vu leur vaste étendue et le partage qu'on en faisait entre le chœur, les danseurs et les déclamateurs, pouvaient contenir en même temps, et le chœur et les acteurs sans que ceux-ci fussent censés être en même lieu que ceux-là »³.

Les premiers temps du théâtre français sont rarement évoqués dans le *Journal de Trévoux*, mais les rédacteurs retranscrivent toutefois la description des frères Parfait de la scène d'un mystère. Les jésuites de Trévoux expliquent d'abord la composition habituelle du théâtre des confrères : « le lieu où ils jouaient était élevé sur le devant [...]. Mais le fond était rempli de divers échafauds, qu'on nommait établis. Le plus haut était le Paradis ; en descendant on trouvait des palais, et des maisons conformes au sujet représenté »⁴. Ils y ajoutent la description de la scène du mystère de l'Incarnation, représenté à Rouen en 1474 :

« Premièrement [...] est paradis ouvert, fait en manière de trône, et reçons d'or tout autour, au milieu duquel est Dieu en une chaire parée, et au côté dextre de lui la Paix, et sous elle Miséricorde, au senestre, Justice, et sous elle Vérité ; et tout autour d'elles neuf ordres d'anges, les un sur les autres. La maison des parents de Notre-Dame ; son oratoire [...]. Enfer fait en manière d'une grande gueule, se cloant et ouvrant quand besoin est. Les Limbes des Pères fait en manière de chartre, et n'étaient vus (les Pères) sinon au-dessus du faux du corps »⁵.

¹ *Ibid.*, pp. 1451-1452.

² « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2514.

³ *Ibid.*, p. 2515.

⁴ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent avec les vies des plus célèbres poètes dramatiques, des extraits exacts, et un catalogue raisonné de leurs pièces, accompagnées de notes historiques et critiques, Tome 1 », février 1735, p. 219.

⁵ *Ibid.*, p. 220.

Puis, le *Journal de Trévoux* mentionne brièvement la seconde pièce à machines de Corneille, la *Toison d'or* (1660), la première étant *Andromède* (1650). Cette tragédie, créée au château de Neubourg, près de Rouen, et reprise à Paris par les acteurs du Marais, avait été « composée pour la fête magnifique que M. le Marquis de Sourdéac donna à l'occasion du mariage de Louis XIV. M. de Sourdéac [explique-t-on] n'épargna rien pour rendre la fête digne d'un évènement aussi heureux. Il fut lui-même l'inventeur des machines »¹. On joint à ces quelques mots l'impression de Fontenelle : « la *Toison d'or*, dit M. de Fontenelle, est la plus belle pièce en machines, que nous ayons au théâtre »². Les jésuites de Trévoux précisent alors que « cette tragédie paraît rarement au théâtre, parce qu'elle entraîne trop de dépenses »³.

Le *Journal de Trévoux* demeure muet sur les autres mises en scène. Tout au plus évoque-t-il, dans l'extrait d'un volume de *l'Histoire du théâtre français*, les modifications et les décors de la salle des machines des Tuileries par Carlo Vigarani (1637-1713) ; ces transformations, dont on sait qu'elles impressionnèrent fortement les contemporains, eurent lieu pour les représentations de la tragédie-ballet de *Psyché* (1671) de Molière, Corneille et Quinault, sur une musique de Lully⁴. « C'est un monument de la grandeur et du goût de Louis XIV. [...] Ce salon ne servit qu'aux magnifiques représentations de *Psyché*, après lesquelles on l'abandonna jusqu'en 1716 », donne-t-on en guise de description⁵.

« Rappeler le souvenir » des grands noms de la scène française, pour reprendre les mots de François Riccoboni, sert autant à perfectionner le jeu des acteurs contemporains, qu'à servir à l'histoire du théâtre et de l'opéra⁶. Si aucun nom de chanteur ne figure parmi les artistes que le *Journal de Trévoux* a jugé bon de rappeler au souvenir de ses lecteurs, plusieurs acteurs sont toutefois remarquables.

¹ « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1931. Alain Niderst, dans son édition annotée du théâtre de Corneille, précise toutefois que la *Toison d'or* fut composée bien avant le mariage du Roi ; voir Pierre Corneille, *Théâtre complet*, édition critique présentée et annotées par Alain Niderst, Rouen, PUR, 1986, Tome III, p. 93.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, pp. 1931-1932.

⁴ Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin/Etablissements public du musée et du domaine national de Versailles, 2005, pp. 112-113.

⁵ « Histoire du théâtre français, Tome XI », septembre 1748, pp. 1925-1926.

⁶ « L'art du théâtre à Madame *** par François Riccoboni », février 1750, p. 516.

Les rédacteurs admirent ainsi le jeu passionné de Mondory (1594-1653) et reconnaissent « la force et la beauté de sa déclamation »¹. On aime ainsi à rappeler la crise d'apoplexie dont il fut frappé en jouant le rôle d'Hérode, dans la tragédie de *Marianne* (1636), de Tristan l'Hermitte (1601-1655). Mais si le *Journal* évoque parfois la Champmeslé (1642-1698), célèbre pour ses rôles de tragédiennes et sa déclamation emportée, les jésuites de Trévoux paraissent davantage sensibles aux jeux plus mesurés et plus naturels d'un Baron (1653-1729) ou d'une Lecouvreur (1692-1730). Si le jeu doit être par moment emporté, la déclamation, elle, devra être toujours naturelle. Les rédacteurs reconnaissent donc, à la suite de Louis Riccoboni, que « pour peindre [César, Alexandre ou Annibal] il faudrait parler comme Baron et la Lecouvreur, c'est-à-dire, simplement et naturellement, ce que l'on ne fait pas sur la scène »².

¹ « Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent, Tome 5 », décembre 1746, p. 2817.

² « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 441.

2. Les spectacles français contemporains : un « état fidèle » ?

Michel Gilot et Jean Sgard remarquaient, à propos du renouvellement de 1734, que le *Journal de Trévoux* tenait désormais un véritable « discours sur la culture présente »¹. Confronté à la culture contemporaine et à l'engouement pour les spectacles, il réagit et exerce sa critique. Plus qu'un « état fidèle », le *Journal* est alors un état idéal de l'activité théâtrale et lyrique, dans lequel les rédacteurs ont retenu uniquement ce qui méritait de faire partie de leur catalogue raisonné. Ce choix est avant tout déterminé par leur attachement à la poétique classique. Entrant ainsi en communication avec le public des spectacles, ils espèrent le guider. Comme pour le théâtre ancien, un goût semble alors se dessiner.

2-1. *La prédominance du genre tragique*

Un rapide calcul permet de constater, sans surprise, que le *Journal de Trévoux* réserve davantage ses critiques à la tragédie, considérée encore au XVIII^e siècle comme la reine des tréteaux. Sur 359 comptes-rendus ou nouvelles littéraires sur le théâtre ou l'opéra, répertoriés jusqu'en mai 1762, 124 parlent plus spécifiquement du genre tragique (34,54%), et seulement 47 se rapportent exclusivement au genre comique (13,09%). Les annonces et comptes-rendus de pièces contemporaines confirment cette tendance : sur 60 pièces de théâtre mentionnées par le *Journal* après leur récentes représentations, 37 sont des tragédies (61,67%), 22 sont des comédies (36,67%), et 1 est un drame (1,67%).

Si « une tragédie sans défauts est encore à naître », affirment-ils dans un compte-rendu de 1751, les rédacteurs prennent plaisir à lire plusieurs tragédies contemporaines, auxquelles ils réservent de longues descriptions et analyses².

¹ Michel Gilot et Jean Sgard, « Le renouvellement des *Mémoires de Trévoux* en 1734 », *Dix-huitième siècle*, n°8, 1976, p. 212. Voir aussi p. 17.

² « Nouvelles littéraires de Paris : Attilie, tragédie », février 1751, p. 556.

La tragédie de *Méropé* (1713), en cinq actes et en vers, par le Marquis Scipion Maffei (1675-1755), fut représentée pour la première fois en France à la Comédie-Italienne le 11 mai 1717, par la troupe de Louis Riccoboni. La 47^e édition, mentionnée par le *Journal de Trévoux* en 1761, témoigne de l'immense succès de cette pièce¹. Bien qu'elle ne soit évoquée pour la première fois qu'en 1728 dans une nouvelle littéraire², et que le *Journal* ne lui consacre pas un compte-rendu détaillé, la tragédie de *Méropé* est constamment encensée lors de ses nombreuses rééditions et des différentes parutions des œuvres du poète italien. Les critiques constantes contre l'amour dans la tragédie ne peuvent être que favorables à une pièce dans laquelle ce sentiment est totalement absent. Les rédacteurs, comme leurs contemporains, l'estiment principalement parce qu'« elle a prouvé partout, que l'on peut plaire sur le théâtre, sans y traiter d'amour »³. Ils rejoignent ainsi le sentiment que Voltaire exprimera dans sa lettre à Maffei, placée en préface de l'édition de sa *Méropé* (1743) :

« Vous êtes le premier, Monsieur, qui dans ce siècle où l'art des Sophocles commençait à être amolli par des intrigues d'amour, souvent étrangères au sujet [...], qui avez eu le courage et le talent de donner une tragédie sans galanterie, une tragédie digne des beaux jours d'Athènes, dans laquelle l'amour d'une mère fait toute l'intrigue, et où le plus tendre intérêt naît de la vertu la plus pure »⁴.

Comme Aristote avant eux, les journalistes de Trévoux remarquent également qu'« elle fournit beaucoup de belles situations, et de ces surprises intéressantes qu'on s'est avisé depuis peu d'appeler des *coups de théâtre* »⁵. La comparaison avec le théâtre grec ne peut alors être au désavantage de la *Méropé*, qui semble aussi brillante et majestueuse que ses modèles antiques : « certainement si les tragédies de Sophocle et d'Euripide sont belles, il faut avouer que celle-ci l'est aussi ; car elle est pour le fond dans le même goût et le même caractère ; et n'a guère de moindres beautés que

¹ « Nouvelles littéraires de Florence : 47^e édition de la *Méropé* du Marquis Maffei », mai 1761, p. 1324.

² « Nouvelles littéraires de Vérone : à l'occasion d'un nouvel ouvrage de Scipione Maffei, résumé de ses principales œuvres, dont la *Méropé* », janvier 1728, pp. 174-180.

³ *Ibid.*, p. 175.

⁴ Voltaire, *Lettre à Monsieur le Marquis Scipion Maffei*, dans *The Complete works of Voltaire*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, Tome 17, pp. 216-217.

⁵ « Œuvres de M. la Marquis Maffei, savoir une tragédie, une comédie et un drame non encore imprimé, avec l'explication de quelques antiquités concernant le théâtre », août 1736, pp. 1746-1747 ; Aristote, dans la *Poétique* (1454 a 4-9) estimait que *Cresphonte*, tragédie perdue d'Euripide, qui n'est autre que l'histoire de *Méropé*, était un des meilleurs modèles de tragédie où la reconnaissance suscite la terreur et la pitié ; *Méropé* s'apprête à tuer son fils, mais le reconnaît aussitôt.

l'Electre, l'Œdipe et les Iphigénies des anciens poètes tragiques »¹. Enfin, elle est l'exemple de ce qu'est une peinture tragique et noble des passions :

« Erreurs, embarras, incertitude, soupçons, méprises agréables, illusions habilement ménagées, tout ce qui intéresse sur le théâtre est dans la Mérope, et s'y trouve naturellement dans toutes les règles de la vraisemblance. Ajoutons que les passions y parlent un langage simple et naturel, et que le cœur toujours assez éloquent par lui-même n'y emprunte rien de l'esprit »².

Le *Journal de Trévoux* souligne particulièrement les talents du jeune poète Jean-Jacques le Franc de Pompignan (1709-1784), à l'issue de la représentation de sa tragédie, *Didon*, pièce en cinq actes et en vers, sur la scène de la Comédie-Française le 21 juin 1734. Un tel succès, alors que la France est en guerre pour la succession de la Pologne, mérite d'être signalé, le *Journal* faisant ici une de ses rares allusions au contexte politique de la France :

« Il y a peu de tragédies qui aient fait plus de bruit dans le monde que celle-ci. Dix-sept représentations consécutives dans un temps où la guerre et la campagne avaient enlevé au théâtre un grand nombre de spectateurs, n'ont point ralenti la curiosité de ceux qui étaient restés à Paris »³.

Après avoir dressé la liste des écueils que le jeune poète a su éviter, et les difficultés qu'il a surmontées, les jésuites de Trévoux sentent alors « combien la surprise et les applaudissements du public ont été justes »⁴. *Didon* a su plaire au public par « sa simplicité d'action », la beauté de sa versification et « ce vernis virgilien », la curiosité « qui se trouve excitée d'acte en acte », et le dénouement, autant de mérites que le *Journal* recherche dans une tragédie propre à corriger les mœurs des spectateurs⁵. En outre, les rédacteurs prennent de l'« intérêt » à l'histoire des deux héros, première qualité recherchée alors dans une tragédie :

« Pour nous, outre le plaisir délicat de nous intéresser aux temps et aux pays dans lesquels on nous transporte, est-il rien de plus propre à nous toucher par l'endroit sensible de l'humanité, qu'un héros et une héroïne, nés ce semble l'un pour l'autre, semblables par leurs malheurs,

¹ *Ibid.*, p. 1747.

² *Ibid.*, pp. 1747-1748; voir aussi p.

³ « *Didon*, tragédie représentée pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Française le 21 du mois de juin 1734 », janvier 1735, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, pp. 54-57.

engagés à unir leur sort, l'une par tendresse, l'autre par reconnaissance, tous deux par politique, et arrachés l'un de l'autre par l'ordre des Dieux et du Destin »¹.

Didon est, pour les jésuites de Trévoux, le modèle du divertissement honnête, écrit par un honnête homme et destiné aux honnêtes gens, ayant du goût pour la vertu : « un effort si heureux d'un talent à qui l'âge, la naissance, les emplois, la probité, l'esprit, et la beauté du caractère donnent un nouveau lustre, méritait bien de le rendre cher et estimable à quantité de personnes de la première distinction »².

Le remaniement de la pièce, et sa réédition en 1747, est à nouveau l'occasion de louer l'auteur et sa tragédie. La modestie et le souci perpétuel de perfection sont les qualités d'un grand poète, rang auquel le Franc de Pompignan se trouve ainsi hissé par les rédacteurs de Trévoux : « les grands poètes sentent et connaissent mieux que les spectateurs et les lecteurs les beautés et les imperfections de leurs poésies »³. Il a ainsi « changé en mieux dans sa pièce, tout ce qu'il a jugé devoir être exprimé ou tourné autrement, pour approcher davantage du vrai beau, qui convient à cette sorte de composition »⁴. Déjà parfaite, *Didon* retouchée ne peut qu'ajouter du mérite à son auteur et à sa tragédie : « tout cela joint au génie et à la capacité que tout le monde lui connaît, nous met en droit de regarder cette édition comme une nouvelle tragédie, plus parfaite et plus excellente encore que la première »⁵. « Serait-ce trop s'avancer que de prédire que son sort sera toujours aussi heureux, qu'il continue de l'être », concluent les journalistes de Trévoux⁶.

Le *Journal* réserve sa plus longue critique et ses plus beaux éloges à l'*Oreste* de Voltaire, tragédie en cinq actes et en vers, dont la première eut lieu à la Comédie-Française, le 12 janvier 1750. Le compte-rendu est rédigé à l'occasion de la parution de la pièce en avril de la même année. Les journalistes de Trévoux sont particulièrement sensibles aux modèles antiques auxquels le poète, versé dans

¹ *Ibid.*, p. 51 ; le terme « intérêt » est à prendre ici dans le sens qu'il revêtait alors au XVIII^e siècle, c'est-à-dire « être touché », « être ému ».

² *Ibid.*, pp. 53-54.

³ « *Didon*, tragédie considérablement retouchée, avec la traduction de la même pièce en vers italien, et plusieurs poésies françaises sur différents sujets », juillet 1747, p. 1384.

⁴ *Ibid.*, p. 1375.

⁵ *Ibid.*, p. 1380.

⁶ « *Didon*, tragédie représentée pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Française le 21 du mois de juin 1734 », janvier 1735, p. 57.

l'étude des tragiques grecs, a eu recours. L'imitation des anciens a, dit-on, « produit trois excellents effets ; d'abord l'exclusion totale de l'amour fade et imbécile qui a déshonoré si longtemps notre théâtre ; ensuite le choix d'une action très simple, mais toute propre à inspirer la compassion et la terreur ; enfin l'harmonie et la magnificence de la versification »¹. Ainsi, Voltaire « mérite les plus grands éloges pour son zèle à imiter les anciens, et pour son courage à écarter du théâtre français le langage ridicule des héros de roman »². Les rédacteurs reconnaissent au célèbre écrivain un rôle d'avant-garde car, dit-on, il « ouvre une belle carrière à tous les dramatiques modernes »³.

Le parallèle avec l'*Électre* de Sophocle, forme « un objet de comparaison tout à fait intéressant », et constitue la majorité du contenu de l'article⁴. Les longs extraits, tirés des deux pièces et qui ponctuent le compte-rendu, ont pour but de montrer les différences, principalement dans la peinture de l'horreur et du tragique, plutôt que d'affirmer la supériorité d'un poète sur l'autre. Sophocle s'est ainsi conformé au goût de ses concitoyens, comme Voltaire s'est conformé au goût des siens. Le dramaturge français a atténué l'horreur que l'on pouvait trouver chez le poète grec, car « nos mœurs plus douces, ou moins esclaves de la vérité des faits, ne soutiennent pas un spectacle si fort », précisent les rédacteurs⁵. Il a donc fallu « tempérer l'effroi qu'inspire le dénouement de la pièce de Sophocle ». *Électre* y apparaissait sans pitié pour sa mère au moment de sa mort, et y exhortait son frère à finir la besogne. « Or, tout ceci est horrible, selon nos mœurs ; aussi M. de Voltaire fait-il désapprouver par *Électre* le crime d'Oreste »⁶. Le *Journal* conclut toutefois, mais avec prudence, que « le dramatique athénien y conserve ses titres de supériorité »⁷.

La comparaison de la critique du *Journal de Trévoux* avec celle de certains journaux contemporains est tout à fait éloquente. Si la pièce de Voltaire est l'occasion pour les jésuites de Trévoux d'affirmer tour à tour les mérites de Sophocle et du tragique français, le *Mercur de France* et surtout le *Journal historique* saisissent cette

¹ « Oreste tragédie », juin 1750, p. 1443.

² *Ibid.*, p. 1472.

³ *Ibid.*, pp. 1448-1449.

⁴ *Ibid.*, p. 1449.

⁵ *Ibid.*, p. 1458.

⁶ *Ibid.*, p. 1458 et p. 1459.

⁷ *Ibid.*, p. 1472.

opportunité pour souligner les efforts du poète afin de soudoyer le parterre. Malgré la brièveté de l'article du *Mercur*, on y trouve assez de place pour accuser Voltaire de plagiat à l'égard de Crébillon, dont *l'Électre* (1708) est encore à l'esprit des spectateurs ; mais, précise-t-on, « pour garantir de ce reproche, il chargea un comédien de haranguer le parterre avant la pièce »¹. Charles Collé va plus loin dans son *Journal historique*: « c'est la tragédie de Sophocle et celle de Longepierre refondues, et mises, s'il est permis de s'exprimer ainsi, en compote », écrit-il². Cette « tragédie de collègue », « mal écrite » et « sans nulle espèce d'intérêt et nulle chaleur » fut donc « huée de toute la salle, excepté du parterre, qui a été le plus modeste, comme payé pour cela »³. « Je n'ai guère vu de tragédie plus dénuée d'action, ni de caractère plus défiguré », dit-il encore à propos d'*Oreste*⁴. Malgré cette « froide rhapsodie »,

« le parterre soudoyé fit son devoir d'applaudir, et tâcha de gagner son argent ; en sorte qu'aidé de ses fanatiques, soutenu par ses cabales et son manège, je ne doute pas que Voltaire ne fasse traîner sa pièce huit ou dix représentations, peut être même ne lui fasse faire une petite fortune injuste »⁵.

Enfin, c'est *l'Électre* de Crébillon que l'on réclama à la fin de la représentation, affirme Charles Collé. Le *Journal des savants*, quant à lui, ne daignera pas même accorder une nouvelle littéraire à la pièce de Voltaire. Seul le *Coup d'œil sur les ouvrages modernes ou réponses aux observations de littérature de M. L. D. L. P.*, que l'on attribue à Charles Palissot de Montenoy (1730-1814), paraît s'accorder avec le *Journal de Trévoux*. Le célèbre auteur de la comédie des *Philosophes* (1760) se rappelle sans doute de l'appui dont il bénéficie toujours de la part de Voltaire. Il entreprend alors d'y défendre le poète « attaqu[é] de tous côtés » ; « souvenez-vous que vous jugez un de vos maîtres », lance-t-il aux journalistes⁶.

Cette comparaison succincte amène toutefois un nouvel éclairage sur la critique du *Journal de Trévoux*, et ne fait que mieux révéler l'absence de Crébillon

¹ *Le Mercure de France*, « article spectacles », février 1750, p. 186.

² *Journal historique, ou mémoires critiques et littéraires par Charles Collé*, réédition de 1807, janvier 1750, p. 146.

³ *Ibid.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ *Ibid.*, pp. 147-148, et p. 150.

⁶ *Coup d'œil sur les ouvrages modernes ou réponses aux observations de littérature de M. L. D. L. P.*, par M... D... M..., Paris, 1751, Article 1^{er}, p. 9 et p. 10.

dans le périodique jésuite. Le « théâtre de la terreur » de Prosper Jolyot Crébillon (1674-1762) est banni de cette bibliothèque idéale que représente le *Journal de Trévoux*, pour les mêmes raisons que Sénèque y est absent ou Shakespeare longuement critiqué¹. Seule la tragédie de *Pyrrhus* est évoquée, les journalistes de Trévoux laissant toutefois le soin de la critique à l'Abbé Nadal, dont ils retranscrivent un court extrait². Les rédacteurs, en choisissant de mettre particulièrement en valeur *Mérope*, *Didon* ou *Oreste*, entendent transmettre une certaine idée du tragique. Les longs parallèles entre la tragédie de Sophocle et celle de Voltaire sont en quelque sorte une réponse aux attaques essuyées par leur ancien élève. Les journalistes de Trévoux, s'ils admirent la force tragique du poète grec, tentent surtout de justifier le parti pris de Voltaire dans *Oreste*, et de faire sentir à leurs lecteurs l'incompatibilité du tragique grec et de la délicatesse française. En outre, le *Journal de Trévoux* ne fut pas le seul à opposer des résistances au théâtre de Crébillon. Sa seconde tragédie, *Atrée et Thyeste*, inspirée de Sénèque, fut accueillie plus que froidement lors de sa première à la Comédie-Française, le 14 mars 1707 : « le Parterre fut consterné ; et [...] il défila sans applaudir, ni siffler, à la fin de la pièce »³. Toute une partie du public français, et pas seulement un public conservateur souligne Jean-Pierre Perchellet, fut réfractaire à cette nouvelle théorie du sublime, qui sera amplement développée par Diderot⁴. Enfin, il est significatif de voir que sous la direction de Mercier de Saint-Leger, entre 1764 et 1766, le *Journal* consacra un long article au drame de Baculard d'Arnaud (1718-1805), les *Amants malheureux ou le Comte de Comminge* (1765), tiré du roman de Mme de Tencin. Cette pièce, comme toute l'œuvre de Baculard, fut célèbre pour son atmosphère terrible, issue du théâtre anglais : « c'est un saisissement, c'est une horreur secrète que l'auteur a su accroître par le sombre qu'il a répandu dans toute cette pièce, qui n'offre pour décorations qu'un vaste souterrain, des tombeaux, des croix, des fosses et des instruments pour les creuser », expliquent les nouveaux

¹ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 252.

² « Œuvres mêlées de M. l'Abbé Nadal de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres », août 1739, pp. 1535-1536.

³ *Dictionnaire dramatique*, I, pp. 124-125, cité par David Trott, *Théâtre du XVIIIe siècle : jeux, écritures, regards*, op. cit., p. 109. Voir également Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., p. 258-259.

⁴ Jean-Pierre Perchellet, *L'héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, op. cit., pp. 269-270.

rédacteurs¹. Ils remercient d'ailleurs Crébillon pour avoir introduit cette veine « pittoresque » : « le Théâtre français en est redevable à Crébillon et à M. de Voltaire ; il fallait toute leur supériorité en ce genre, pour vaincre à l'égard de cette branche du pathétique toute l'opposition de nos mœurs »². Les jésuites de Trévoux évoquent ainsi timidement les quelques tragédies dans lesquelles Voltaire, de retour d'Angleterre où il s'est passionné pour le théâtre shakespearien, s'essaya au genre. Les rédacteurs mentionnent *La Mort de César* (1733) et la compare alors avec *César*, tragédie de Shakespeare, à l'occasion du compte-rendu du troisième volume du *Théâtre Anglais*, et se contentent de quelques mots pour excuser l'égarement du poète français : « M. de Voltaire a voulu donner une tragédie dans le goût des Anglais, qui aiment l'extraordinaire et le gigantesque en fait de situations et d'incidents. Voilà ce qu'on dit pour excuser ce coup de théâtre, ce personnage de *Brutus parricide* »³.

2-2. *La comédie et les théâtres non officiels*

Très peu de comédies remportent le suffrage des jésuites de Trévoux. Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée (1692-1754) est pourtant estimé pour ses « drames intéressants [qui] ont anobli la scène comique »⁴. Bien qu'il soit naturellement élogieux, le discours de réception de Bougainville, qui prend ainsi la place de l'auteur comique à l'Académie Française, nous éclaire sur les raisons de l'estime que lui portent les jésuites de Trévoux :

« Admirateur de l'inimitable Molière, il tendit au même but que lui. [...] Il voulut comme lui que ses ouvrages fussent des leçons utiles et de fidèles tableaux : mais au lieu de peindre ces travers passagers, qui seraient aujourd'hui des défauts trop peu séduisants, pour être contagieux, il réserva son pinceau pour ceux dont la source est dans des abus accrédités par le préjugé, ou dans des vices consacrés par la mode [...]. Il pensa qu'un des plus sûrs moyens de faire aimer la vertu [aux spectateurs], était de la leur montrer sous des images touchantes, et

¹ « Les amants malheureux, ou le Comte de Comminge, Drame en trois actes et en vers, précédé d'un discours préliminaire, et suivi des Mémoires du Comte de Comminge », février 1765, p. 457.

² *Ibid.*, p. 458.

³ « Le Théâtre anglais, Tome troisième », juillet 1746, p. 1386.

⁴ « Nouvelles littéraires de Paris : Discours de M. de Bougainville prononcé à l'occasion de sa réception à l'Académie Française », juillet 1754, p. 1716.

dans des situations à peu près semblables à celles qui se répètent tous les jours sur la scène ordinaire de la société »¹.

La peinture des caractères, le style et le choix de l'action sont, eux aussi, conformes à ce que demandaient les jésuites de Trévoux: « des caractères aimables et vertueux y jettent un intérêt noble, soutenu par l'élégante facilité du style, et par la régularité de l'ordonnance ; l'action simple et conduite avec art, amène un dénouement presque toujours heureux »². Enfin, les mœurs sont une parfaite imitation de la nature et peuvent ainsi réformer celles des spectateurs :

« L'impression douce et pure [que le spectateur ressent à la suite de la représentation] s'étend à ses mœurs, parce qu'elle lui est communiquée par des personnes, qu'après le spectacle il retrouve dans le monde, sous le nom de ses amis, de ses pareils, de ses rivaux. Comme leur sphère est la sienne, il se sent capable d'atteindre à leurs vertus : comme il ne leur arrive rien qu'il ne puisse éprouver, il s'approprie leur expérience ; il apprend d'eux à se garantir des mêmes écueils »³.

La comédie du *Préjugé à la mode*, représentée le 3 février 1735 sur la scène de la Comédie-Française, est annoncée par une lettre adressée aux rédacteurs du *Journal* en juillet 1735, qui en recopient un extrait. La pièce est plus amplement étudiée lors de la traduction espagnole en 1751 par M. de Luzan⁴. Le *Préjugé à la mode*, cette « pièce belle et vertueuse », se propose de corriger un ridicule, que le personnage de Sophie désigne par ces quelques vers, retranscrits par le *Journal* :

« Je remarque aujourd'hui qu'il n'est plus du bon air
D'aimer une compagne à qui l'on s'associe ;
Cet usage n'est plus que chez la bourgeoise ;
Mais ailleurs on a fait de l'amour conjugal
Un parfait ridicule, un travers sans égal »⁵.

Nivelle de La Chaussée, au plus grand bonheur des jésuites de Trévoux, décide de combattre cette idée devenue désormais courante chez ces sortes de personnes « qui voulaient se distinguer du vulgaire », en leur opposant sur scène la vertu, le choix de

¹ *Ibid.*, pp. 1716-1718.

² *Ibid.*, pp. 1718-1719.

³ *Ibid.*, p. 1719.

⁴ « Nouvelles littéraires d'Avignon : Extrait d'une lettre écrite à un auteur de ces mémoires », juillet 1735, pp. 1341-1342, et « La raison contre la mode, comédie traduite du français, à Madrid 1751 », janvier 1752, pp. 87-104.

⁵ « La raison contre la mode, comédie traduite du français, à Madrid, 1751 », janvier 1752, p. 89 et p. 100.

la raison contre celui du préjugé¹. « Les auteurs modernes se sont sagement frayés de nouvelles routes pour la correction des mœurs », affirmait ainsi l'auteur de la lettre sur le *Préjugé à la mode*². Les journalistes de Trévoux en conviennent :

« son ouvrage a réussi : ce qui prouve [...] qu'on peut mettre des vertus sur la scène, et des modèles entre les mains de Thalie ; qu'ainsi le ridicule seul n'est pas l'apanage du genre comique ; ou plutôt que le ridicule propre de ce genre se manifeste assez par le beau spectacle de ses contraires, qui sont la vertu et la raison »³.

Si le *Journal de Trévoux* admet que cette pièce n'est pas sans défauts, il considère, qu'au regard des nombreuses qualités de l'ouvrage, ils ne méritent pas que l'on s'attarde dessus :

« Enfin si ce sont des taches et des imperfections, il faut en revenir à la maxime d'Horace, et ne pas rejeter une excellente pièce pour des fautes si légères ; il est bien mieux de savoir gré à l'auteur, de l'observation des règles, des heureuses convenances, des traits fins et délicats, des beautés en un mot qui se font remarquer dans tout son ouvrage »⁴.

Le *Journal* répond ainsi aux nombreuses critiques qui ont fleuri au lendemain de la représentation et de la publication du *Préjugé à la mode*, dans les journaux contemporains. Tous conviennent alors de la langueur de la pièce ou de la pauvreté dans l'invention du sujet. Le *Mercur*e admet que cette comédie aurait mérité d'être écourtée : « mais il n'y a personne qui ne sente que sa pièce aurait été encore meilleure en trois actes »⁵. De même que l'Abbé Desfontaines, dans les *Observations sur les écrits modernes* : « avoir entrepris de traiter un pareil sujet, et de l'étendre en cinq actes, c'est s'être imposé la nécessité fâcheuse d'avoir recours à des incidents forcés, et à d'ennuyeux détails »⁶. « On peut dire, malgré les applaudissements du plus grand nombre, que le fond de cette pièce n'est pas si heureux », affirme la *Bibliothèque Française*⁷. Quant à Prévost, qui est pourtant le plus admiratif, il convient autant de la « langueur de l'intrigue » que du manque d'imagination : « j'avouerais que si quelque chose m'a paru manquer à l'auteur, c'est l'invention »⁸.

¹ *Ibid.*, p. 89.

² « Nouvelles littéraires d'Avignon : Extrait d'une lettre écrite à un auteur de ces mémoires », juillet 1735, p. 1342.

³ « La raison contre la mode, comédie traduite du français, à Madrid, 1751 », janvier 1752, pp. 91-92.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ *Mercur de France*, « Le Préjugé à la mode, comédie en vers et en cinq actes », avril 1734, p. 777.

⁶ *Observations sur les écrits modernes*, 1735, Tome I, Lettre 2^{nde}, p. 31.

⁷ *Bibliothèque française ou Histoire littéraire de la France*, 1735, Tome XX, p. 374.

⁸ *Le Pour et Contre*, 1735, Tome V, p. 363.

En dépit de ces critiques, les journaux contemporains s'accordent avec les éloges du *Journal de Trévoux*, et soulignent surtout la beauté et l'élégance du style de Nivelles de La Chaussée. L'Abbé Desfontaines déclare que « l'ouvrage se soutient à la lecture ; c'est assez en dire ». Cette comédie, ajoute-t-il, « est écrite avec une précision et une élégance peu ordinaires [...] ; en sorte que l'on peut dire que la forme l'emporte sur le fond »¹. La critique du *Mercur*, assez consensuelle, estime que « cette pièce est bien versifiée, pleine d'esprits et de traits aussi neufs que naturels, vifs et délicats, avec des situations variées et très intéressantes, surtout dans les mœurs, vraies et nobles »². La *Bibliothèque Française*, comme le *Pour et Contre*, considère également que le *Préjugé à la mode* présente de vraies beautés. Elle trouve ainsi que « le style en est charmant » et que « tout y respire [...] la bonne compagnie et les bonnes mœurs »³. Prévost, dont la critique est de loin la plus enthousiaste, juge également le style « aisé, noble, élégant », et remarque dans plusieurs scènes « des sentiments dignes du meilleur cœur et du plus beau génie »⁴. Sensible à la psychologie, il affirme qu'« il y a dans toute la pièce quantité de ces traits de maître, qui marquent une parfaite connaissance du cœur », et conclut que « la vertu, l'esprit et le sentiment, n'ont peut-être jamais été mieux employés sur le Théâtre »⁵. Plusieurs extraits viennent illustrer les propos des journalistes ; mais la grâce et le naturel avec lesquels s'exprime le personnage de Damon, dans le deuxième acte, ont particulièrement touché les rédacteurs du *Journal de Trévoux*, comme ceux du *Mercur de France* ou du *Pour et Contre*, qui retranscrivent l'extrait :

« D'Urval, j'ai des défauts et même des plus grands,
 Mais je n'ai pas celui d'être de ces Tyrans,
 Qui font de leurs amis de malheureux esclaves ;
 Toujours jaloux, et prêts à se formaliser,
 Il leur faut des sujets qu'ils puissent maîtriser ;
 Mais la vraie amitié n'est point impérieuse,
 C'est une liaison libre et délicate
 Dont le cœur et l'esprit, la raison et le temps

¹ *Observations sur les écrits modernes*, 1735, Tome I, Lettre 2^{nde}, p. 27 et p. 33.

² *Mercur de France*, rubrique spectacles, février 1735, p. 363.

³ *Bibliothèque française ou Histoire littéraire de la France*, 1735, Tome XX, p. 374.

⁴ *Le Pour et Contre*, 1735, Tome V, p. 358 et p.359.

⁵ *Ibid.*, p. 362.

Ont ensemble formé les nœuds toujours charmants,
Et sa chaîne au besoin, plus souple et plus liante
Doit prêter de concert, sans qu'on la violente ;
Voilà ce qu'avec vous jusqu'ici j'ai trouvé,
Et qu'avec moi, je crois, vous avez éprouvé »¹.

Les journalistes de Trévoux jugent *l'Ecole des Amis*, du même auteur, « pleine de noblesse, de mœurs et de sentiments »². Cette comédie, représentée le 25 février 1737, à la Comédie-Française, est bien une école de vertu, aux yeux des rédacteurs :

« [Elle] mérite tout à fait par là, le nom d'école, qui la caractérise avec beaucoup de justesse. Le Théâtre en serait une en effet, si tous ceux qui y donnent leur esprit et souvent leur cœur en spectacle au public, étaient aussi éloignés que paraît notre auteur, de ce comique frivole, et de cette galanterie monotonique qui avilit notre scène aux yeux des étrangers et d'un nombre de connaisseurs français »³.

A l'instar de la comédie du *Préjugé à la mode*, cette pièce propose au spectateur l'exemple de la vertu plutôt que celui du ridicule, et évite alors l'écueil habituel des satires, où « il y a partout un mélange de bien et de mal ». Ainsi, « M. de La Chaussée donne une preuve de sa droiture naturelle et de sa manière solide de penser, lorsqu'il prend ici le juste milieu que l'équité prescrit », ajoutent les jésuites de Trévoux, pour qui le juste milieu est érigé en doctrine⁴. Cependant, les rédacteurs regrettent qu'elle ne soit pas une école de vertu pour le peuple, mais plutôt pour une classe dominante, un défaut, s'il en est, jugé « fort honorable » :

« On pourrait répliquer que l'Ecole de l'amitié n'est point naturellement l'Ecole du peuple, et que l'auteur n'a introduit effectivement sur la scène que des personnes d'un rang élevé pour les perfectionner par l'exemple des vertus les plus pures, plutôt que pour les corriger comme Molière par un ridicule, qui n'est le plus souvent que dans les manières, et qui ne donne quelquefois que trop d'atteintes aux bonnes mœurs »⁵.

A nouveau, Nivelles de La Chaussée est estimable par « son style, ses vers [qui] sont nobles, purs et coulants », et « son portrait de la Cour [...] est plein de naturel et de

¹ « La raison contre la mode, comédie traduite du français, à Madrid, 1751 », janvier 1752, pp. 102-103, *Mercure de France*, « Le Préjugé à la mode, comédie en vers et en cinq actes », avril 1734, p. 773, et *Le Pour et Contre*, 1735, Tome V, pp. 360-361.

² « L'école des amis, comédie en vers, en cinq actes », août 1737, p. 1426.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 1434.

⁵ *Ibid.*, p. 1427

vérité »¹. Toutefois, « l'idée d'amitié sur laquelle M. de La Chaussée a fait rouler toute l'économie de sa pièce, passe un peu la belle nature, et ses principaux caractères sont peut être un peu trop embellis » ; « nul faux amis n'enlaidit, ou n'embellit son tableau »². Prévost partage le sentiment des journalistes de Trévoux : « je remarquerai que les caractères de l'Ecole des amis ne sont pas tels qu'on les attendait sur un si beau titre ». De plus, « l'amitié dont on prétend en faire le sujet n'y joue que les seconds rôles », estime-t-il³.

Enfin, si cette comédie n'est pas tombée dans la frivolité et la galanterie et a su garder de la décence, « chaque excès cependant à son contraire », précisent les jésuites de Trévoux ; « l'Ecole des amis est fort héroïque, et un peu sérieuse pour une comédie »⁴. Cette critique laconique, dont on ne trouve pas même un écho dans le compte-rendu du *Préjugé à la mode*, montre que le *Journal de Trévoux* reste pourtant favorable au genre initié par Nivelles de La Chaussée. Si le périodique jésuite réclame ici moins de sérieux, il ne va pas jusqu'à dénigrer le comique-larmoyant et paraît revendiquer, à la suite d'autres journaux, son utilité. Il ne craint pas une quelconque décadence de la comédie, contrairement à l'Abbé Desfontaines qui voyait déjà dans la *Préjugé à la mode* une menace : « Thalie n'est plus Thalie ; elle ne rit plus ; c'est une prude grave et sérieuse, qui se contente d'être bel esprit, de parler bien, d'avoir de la délicatesse et de beaux sentiments, et de débiter une louable morale »⁵. Le fond de l'*Ecole de amis* « n'est point comique », reproche-t-il alors⁶. Les jésuites de Trévoux estiment quant à eux que la morale et l'exemple de la vertu jouent une fonction dans la comédie, autant que le ridicule, qui « se manifeste assez par le beau spectacle de ses contraires, qui sont la vertu et la raison »⁷. Le *Mercur* remarque alors que ce genre nouveau « n'en est pas moins utile, pour faire un peu moins rire que bien d'autres, d'où l'on rapporte quelque fois que la honte d'y avoir ri ». Il préconise toutefois, comme le *Journal de Trévoux*, un juste milieu : « à Dieu ne plaise que nous prétendions borner à instruire seulement ; il faut instruire agréablement autant que le

¹ *Ibid.*, p. 1431.

² *Ibid.*, pp. 1428-1429.

³ *Le Pour et Contre*, 1737, Tome XII, p. 8 et p. 10.

⁴ « L'école des amis, comédie en vers, en cinq actes », août 1737, p. 1427.

⁵ *Observations sur les écrits modernes*, 1735, Tome I, Lettre 2^{nde}, p. 28.

⁶ *Ibid.*, 1737, Tome XVIII, Lettre CXV, p. 233.

⁷ « La raison contre la mode, comédie traduite du français, à Madrid, 1751 », janvier 1752, pp. 91-92.

comporte le sujet que l'on traite »¹. En outre, « on dira encore que *Thalie pleure, Thalie prêche, Thalie moralise*, mais riait-elle toujours chez Térence ? », remarque la *Bibliothèque française*². A nouveau, Prévost est le plus éloquent ; élargissant la définition du genre comique, il mène une réflexion qui peut nous éclairer sur la position favorable des jésuites de Trévoux à l'égard du comique-larmoyant :

« Or tout le monde confesse que le but de la comédie est de corriger les mœurs. L'Antiquité a fort bien compris qu'un remède amer par lui-même, demandait d'être adouci par quelque chose d'agréable ; elle y joint la plaisanterie qui naît du ridicule, et de là est venu la fameuse devise, *Corrigit ridendo mores* par laquelle on a cru exprimer suivant cette idée la nature du spectacle comique. Mais autre agrément, qui aurait la même force pour faire goûter le remède mériterait sans doute d'être employé de même. Telle est apparemment l'idée de M. de La C... lorsqu'il emploie l'intérêt qui naît du sentiment, et je pense comme j'ai dit, que dans un siècle tel que le nôtre, le succès de son entreprise la justifie. De sorte que pour exprimer désormais cette nouvelle étendue du genre comique, je serais d'avis qu'au lieu de *Corrigit ridendo mores*, on mît *placendo*, qui renfermerait toutes les espèces »³.

Le seul drame sur lequel s'attarde le *Journal de Trévoux*, *Cénie* de Françoise de Graffigny (1695-1758), fut représenté pour la première fois sur la scène de la Comédie-Française le 25 juin 1750. Cette pièce, qui se situe entre le théâtre de Nivelles de La Chaussée et celui de Diderot, ne bénéficia pas moins de 25 représentations pour toute l'année 1750, témoin de son immense succès⁴. Les rédacteurs de Trévoux retranscrivent intégralement une lettre leur étant adressée, dans laquelle l'auteur y décrit l'intrigue et les nombreuses qualités de la pièce. Celles-ci ne peuvent que plaire aux jésuites de Trévoux, car « il paraît qu'on a mieux aimé instruire par le beau spectacle de la vertu, que par l'image honteuse ou ridicule du vice »⁵. « *Cénie* m'a paru une très belle pièce, soit pour le style, soit pour la conduite, soit pour les sentiments vertueux qu'elle inspire », conclura l'auteur plus loin⁶. La seconde lettre, dont le *Journal* fait en partie l'extrait, est destinée à l'auteur de *Cénie*. Les éloges s'y développent « avec autant de grâce que de vérité », affirment les rédacteurs, qui

¹ *Mercur de France*, rubrique spectacles, mai 1737, pp. 1001-1002.

² *Bibliothèque française ou Histoire littéraire de la France*, 1737, Tome XXV, p. 383.

³ *Le Pour et Contre*, 1737, Tome XII, p. 7.

⁴ David Trott, *Théâtre du XVIII. Jeux, écritures, regards*, op. cit., p. 121 ; voir également la base de donnée <http://www.cesar.org>.

⁵ « Lettre au P. B. J., sur la pièce en cinq actes intitulée *Cénie* », janvier 1751, pp. 161-162.

⁶ *Ibid.*, pp. 175-176.

retranscrivent alors deux passages, dans lesquels les raisons de l'intérêt du *Journal* pour ce drame semblent se dévoiler :

« Quel talent, Madame, de maîtriser ainsi les cœurs, et les esprits dans tous les ordres ; de se les assujettir non pour les énerver ou les corrompre, par le spectacle toujours contagieux du désordre ou de l'excès des passions ; mais pour les garantir, en les excitant à l'amour de la vérité, de la droiture, de la vertu malheureuse, et en les affermissant dans les revers par l'exemple du courage de votre héroïne ! »¹.

Mais aussi :

« Vous avez fait triompher l'humanité et l'amitié, non point cette amitié oisive qui se borne à plaindre les malheureux ; mais cette amitié active et secourable, qui va chercher l'honnête homme opprimé et abandonné, qui sait en ménageant son amour propre, faire cesser tous ses maux, et lui porter une nouvelle vie. Quel avantage pour l'homme que celui de pouvoir faire du bien aux malheureux ! que le souvenir en est doux, et combien ce plaisir surpasse tous les autres ».

« Quand on a lu Cénie, on fait sans effort l'application de tout ceci, on sent tout le vrai des éloges insérés dans cette lettre », concluent les journalistes de Trévoux².

Le *Journal de Trévoux* entend bien consacrer ici le théâtre officiel. Les pièces de théâtre et les opéras remarquables par les rédacteurs ont, sans surprise, été représentés sur les trois scènes parisiennes officielles. Comme le précise David Trott, ce théâtre était surtout perçu comme un « ensemble de valeurs publiquement affichées par les partisans du répertoire, que des institutions telles que l'Opéra et la Comédie-Française se devaient de préserver »³. Le catalogue raisonné du *Journal de Trévoux* ne retient ainsi qu'une seule pièce, la *Méropé* de Maffei, issue de la Comédie-Italienne, scène qui bénéficiait pourtant du statut officiel mais dont le répertoire continuait d'être critiqué « avec autant de sévérité que ce que l'on jouait à la Foire »⁴. Précisons que les comédiens italiens deviennent officiellement « comédiens du Roi » à la mort du Régent en 1723, ce qui explique peut-être la circonspection du *Journal* avant cette date. Les jésuites de Trévoux partagent les valeurs des « comédiens » et des « musiciens du Roi », celles d'une dramaturgie classique initiées par Corneille,

¹ « Nouvelles littéraires de Paris : Lettre sur la pièce de Cénie destinée à Madame de Graffigny », février 1751, p. 534.

² *Ibid.*, p. 535.

³ David Trott, *Théâtre du XVIII. Jeux, écritures, regards*, op. cit., p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 107

Racine, Quinault et Molière. Ils consacrent les grands auteurs qui font vivre la Comédie-Française jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, et en premier lieu Voltaire qui occupait alors la première place, ou encore Nivelles de La Chaussée¹. Le reste de la production théâtrale représenté sur les théâtres non officiels, c'est-à-dire plus des trois quarts de l'activité scénique entre 1700 et 1790 selon David Trott, est ainsi quasiment absent du périodique jésuite. Les répertoires mineurs du Théâtre de la Foire, du Théâtre des boulevards, les pièces de parades et les parodies, n'apparaissent que de façon sporadique et uniquement dans les nouvelles littéraires. Le *Journal de Trévoux* annonce ainsi l'anthologie en dix volumes de Lesage et d'Orneval, le *Théâtre de la Foire, ou l'Opéra comique (1721-1737)*, mais aussi l'édition des *Parodies du nouveau Théâtre Italien*, ou encore la seconde entreprise des frères Parfait, les *Mémoires pour servir à l'histoire de la Foire*². L'attitude du *Journal* envers Fagan (1702-1755), auteur prolifique pour le Théâtre de la Foire, confirme l'idée développée par Henri Lagrave ; « passer pour le fournisseur du théâtre italien déclassé un auteur, même s'il travaille pour la Comédie-Française », soulignait-il³. Le périodique ne fera ainsi aucune mention de l'œuvre théâtrale de Fagan pour autant qu'elle est représentée sur les tréteaux de la Foire, mais évoque toutefois deux de ses pièces, *l'Amitié rivale de l'amour*, et *l'Île des talents*, représentées respectivement à la Comédie-Française le 16 novembre 1735, et à la Comédie-Italienne le 19 mars 1744⁴. Enfin, quelques allusions à la Cour de Sceaux évoquent brièvement toute la richesse du théâtre de société⁵.

L'absence de Marivaux dans le *Journal de Trévoux* est ainsi révélatrice de l'hostilité d'une partie de la critique littéraire envers le théâtre non officiel, et cristallise les réticences et les préjugés qui persistent envers la Comédie-Italienne,

¹ 391 000 spectateurs, selon Lagrave, assistèrent ainsi aux pièces de Voltaire, 167 000 à celles de Destouches, ou encore 137 000 aux pièces de Nivelles de La Chaussée, devant La Motte (109 000) : Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Editions Ducros, 1970, p. 43.

² « Nouvelles littéraires de Paris : Edition de la suite du Théâtre de la Foire, ou l'Opéra comique », janvier 1724, p. 187 ; « Nouvelles littéraires de Paris : Nouvelle édition des Parodies du nouveau théâtre italien, augmentée », octobre 1739, p. 2272, et « Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire, par un acteur forain », octobre 1744, p. 1895.

³ Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, *op. cit.*, p. 48.

⁴ « Nouvelles littéraires de Paris : L'Amitié rivale, comédie en vers et en cinq actes par Monsieur Fagan, représentée pour la première fois sur le théâtre de la Comédie Française le 16 novembre 1735 », mai 1736, p. 1151, et « Nouvelles littéraires de Paris : L'Île des talents, comédie de M. Fagan », octobre 1744, p. 1895.

⁵ Voir p. 112.

dont le répertoire fut principalement inspiré de la *Commedia dell'arte*. Les valeurs que l'on supposait représentées par ces théâtres étaient ainsi considérées, autant par les journaux que par une partie des poètes, Voltaire en tête, comme des menaces envers l'intégrité du patrimoine théâtral, voire « le symbole du mauvais goût envahissant, de la décadence des Belles-lettres »¹. Le *Journal de Trévoux* a clairement fait le choix, dans sa bibliothèque idéale, d'une comédie issue de la comédie de Molière, dont le culte, en cette première moitié du XVIIIe siècle, est grandissant, une comédie représentée avant tout sur la scène de la Comédie-Française². Nivelles de La Chaussée, comme en atteste le discours de réception de Bougainville, a su respecter le cadre et les règles imposées par la République des Lettres, à la différence de Marivaux, dont le théâtre méprise les dogmes classiques et s'écarte du modèle incontournable qu'était alors Molière³. Enfin, les intrigues typiques des parades, dans lesquelles on opposait l'effronterie de deux jeunes amants à l'autorité implacable des parents et à leurs projets matrimoniaux, sont vivement critiquées par le *Journal de Trévoux*, empruntant ici l'éloquence de Louis Riccoboni :

« Les amours les plus honnêtes ne sont pas conduites avec moins de scandale, tout y est incident et défectueux, on n'y garde nulle bienséance ; les démarches les plus hasardées, sont les routes ordinaires des amants de théâtre, on a nul égard à la volonté des parents, plus leur résistance est grande, plus les stratagèmes sont hardis, et plus on s'applaudit des artifices de son cœur, et des industries de son esprit »⁴.

Le P. Souciet avait déjà condamné ce « libertinage », dans une de ses lettres sur la tragédie, et fait sentir toute l'utilité d'une bonne pièce de théâtre pour y remédier :

« Un autre dérèglement essentiel dans un peuple, c'est le libertinage des enfants qui maltraitent leurs parents, et qui pour jouir de leurs biens ou pour quelque raison que ce soit, attentent à la vie de ceux dont ils l'ont reçue. Qui prend-on pour les corriger ? Oreste et Alcmaeon [...] »⁵.

¹ Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, op. cit., p. 52.

² Voir p. 197.

³ Henri Lagrave, *Marivaux et sa fortune littéraire*, op. cit., p. 47 et pp. 52-53.

⁴ « De la réformation du théâtre par M. Louis Riccoboni », août 1743, p. 2228.

⁵ « Lettre du P. E. Souciet de la Compagnie de Jésus, contenant quelques réflexions sur la tragédie », juillet 1709, pp. 1251-1252.

2-3. *L'opéra : la quasi inexistence de modèles contemporains*

Il est difficile de trouver dans le *Journal de Trévoux* des opéras contemporains qui aient marqués les rédacteurs. A nouveau, un rapide calcul permet de voir que le traitement du genre lyrique dans le périodique est relativement faible ; il ne représente que 14,2 %, soit 51 comptes-rendus sur 359, mais sensiblement plus que le genre comique. La mention d'opéras contemporains est encore plus faible : 13 seulement contre 60 pièces de théâtre, 17,8% contre 82,2%. La tragédie représente alors 50,7%, la comédie 30,14%, tandis que l'opéra tombe à 17,8%, et le drame, 1,66%. Ces chiffres mettent surtout en évidence une réalité : l'Opéra français, en raison des coûts exorbitants, ne représentait qu'environ une dizaine d'opéras, durant la saison théâtrale, quand les deux autres théâtres officiels représentaient plus du double de pièces de théâtre. En outre, sur la dizaine d'opéras représentés chaque année, on prévoyait une reprise d'un opéra de Lully et seulement deux créations¹. L'opéra, dans le *Journal de Trévoux*, est donc présent essentiellement dans les débats qu'il a suscités, lesquels comme l'explique Martine de Rougemont ont été provoqués tout au plus par la représentation d'un seul opéra, telle la *Servante Maîtresse* de Pergolèse².

Lully et Quinault sont donc toujours présents dans le paysage lyrique français, comme dans le *Journal de Trévoux*, dans lequel très peu de compositeurs contemporains sont mentionnés. Campra (1660-1744) et André Cardinal Destouches (1672-1749) sont élevés au Parnasse français par Titon du Tillet et « méritent d'être au premier rang », selon les rédacteurs³. Le premier qui composa également pour les tragédies du Collège Louis-le-Grand « devint presque l'égal de Lully, par la variété, les grâces, la beauté et l'excellence de sa musique », dit-on à la suite de l'auteur du *Parnasse Français*⁴. Destouches, quant à lui, « a tant de grâces dans le style, qu'on lui doit toujours une place dans l'empire de l'harmonie »⁵. Le XVIII^e siècle français est surtout celui de Rameau. Bien qu'il soit estimé par les jésuites de Trévoux, qui

¹ Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 256.

² *Ibid.*

³ « Second supplément du Parnasse français, ou suite de l'ordre chronologique des poètes et des musiciens que la mort a enlevé, depuis le commencement de l'année 1743 jusqu'en cette année 1755 », mai 1756, pp. 1162-1163.

⁴ *Ibid.*, p. 1163.

⁵ *Ibid.*, p. 1166.

examinent avec attention ses réflexions sur l'harmonie, aucun de ses opéras n'est examiné en détail dans un article entier. Seul Chabanon, qui écrit un éloge au compositeur à l'occasion de sa mort, nous laisse entrevoir le goût des jésuites de Trévoux pour le talent de Rameau. Il est, dit-on, le « restaurateur » de la musique de Lully, et se démarque nettement des autres compositeurs par son « génie fécond et varié »¹. Si les rédacteurs ne voient *Hippolyte et Aricie* (1733) que comme le « moment d'une évolution subite dans la musique », ils s'attardent davantage sur les *Indes galantes* (1735), et choisissent un extrait de l'éloge de Chabanon, dans lequel on sent les nouvelles exigences en matière d'opéra :

« Tout l'acte des Incas est marqué de ces touches mâles et vigoureuses auxquelles le grand Rameau se fait connaître... Lorsque les mages s'inclinent avec adoration devant le soleil, le chant et l'harmonie se déploient avec une gravité majestueuse ; bénissent-ils cet astre de ce qu'il épure leurs climats et y répand les plus douces influences, leurs chants peignent l'enthousiasme et le fond naître »².

Tout au plus trouve-t-on quelques allusions décevantes à *Castor et Pollux* (1737), aux *Talents Lyriques ou les Fêtes d'Hébé* (1739), ou à *Zoroastre* (1749)³.

Scarlatti, Vivaldi, Haendel brillent par leur absence, bien qu'une petite allusion aux musiciens soit faite dans un article afin de comparer le goût français aux autres nations⁴. L'opéra-comique, le symbole de l'immoralité et de la licence, est encore moins mentionné.

Un seul opéra bénéficie d'un plus grand intérêt, quoique relatif, dans le *Journal* ; il s'agit de *Jephté*, représenté par l'Académie Royale de Musique le 23 février 1732. Cette tragédie lyrique en cinq actes fut composée par Montéclair (1667-1737), sur un livret de l'Abbé Pellegrin (1663-1745), lequel écrira également le livret d'*Hippolyte et Aricie*. « Rien n'a été plus marqué depuis longtemps sur le théâtre, que

¹ « Eloge de M. Rameau, par M. Chabanon, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres », janvier 1765, p. 82 et p. 83.

² *Ibid.*, p. 80 et pp. 82-83.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : Gazette littéraire de l'Europe », avril 1764, p. 1142 ; « Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique », juin 1756, p. 1425, et « Nouvelles littéraires de Paris : Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique, Seconde partie », juillet 1756, p. 1911.

⁴ « De la corruption du goût dans la musique française, par M. Bollioud de Mermet, des Académies des Sciences, des Belles Lettres et Arts de Lyon », décembre 1746, p. 2648.

le succès de cet opéra », disent les rédacteurs¹. Ils ressentent alors le besoin d'expliquer à leurs lecteurs les raisons de leur engouement :

« Mais ce qui rend ce succès plus remarquable, et qui nous autorise à le relever, c'est que le sujet en était saint, et que le musicien l'a traité avec une décence, une dignité, un pathétique auquel le public est beaucoup honoré d'avoir si hautement et si généralement applaudi »².

Aucune analyse conséquente ne vient suivre ces paroles.

Si les textes font parfois l'objet de quelques critiques, la musique, elle, n'est que rarement étudiée ou décrite, excepté certains mots comme « noblesse » ou « grands sentiments » qui n'apportent malheureusement rien de précis sur l'opinion que pouvait en avoir les rédacteurs. Quelques mots glissés dans une nouvelle littéraire sur la *Servante Maîtresse* de Pergolèse nous renseignent toutefois sur cette attitude :

« mais nous n'en considérons ici que la partie littéraire ; et c'est toujours ce qu'il faut supposer, quand il nous arrive de toucher certains point de littérature qui tiennent aux spectacles. Nous réprouvons constamment la morale qui se débite trop souvent dans ces représentations profanes ; nous ne réservons, des compositions dramatiques ou musicales, dont nous croyons pouvoir parler, que ce qui intéresse les Sciences et les Arts ; objet capital de ces Mémoires »³.

Pourquoi la musique n'intéresserait-elle pas les Sciences et les Arts alors que plus loin dans l'article ils la disent comme « touchant au vrai but de l'art »⁴ ? Quelle attitude énigmatique ! Les jésuites de Trévoux se contentent donc de reconnaître la force expressive de la musique et parfois sa capacité à corriger les mœurs, mais ils se refusent à établir une véritable réforme pour l'opéra, à analyser des opéras contemporains et à soumettre des exemples aux lecteurs. La voix si pertinente qu'apporte régulièrement le *Journal de Trévoux* aurait pourtant été utile dans l'examen de ce spectacle. On ne peut donc que déplorer ce silence.

¹ « Principes de musique, par M. de Monteclair, auteur de Jephté », septembre 1737, p. 1552.

² *Ibid.*, pp. 1152-1153.

³ « Nouvelles littéraires de Paris : Parodie ou traduction de l'intermède italien intitulé la Serva Padrona, combiné à la musique de Pergolèse », novembre 1754, pp. 2872-2873.

⁴ *Ibid.*, p. 2876.

3. Le théâtre étranger à l'aune de la scène française

« L'équité, la curiosité raisonnable, l'amour même du goût sain, veulent que l'on examine tout, que l'on compare tout », affirment les jésuites de Trévoux à l'occasion de la parution de pièces espagnoles¹. L'intérêt du *Journal de Trévoux* pour le théâtre étranger résulte avant tout d'une curiosité intellectuelle qui meut tout le XVIIIe siècle. Selon les jésuites de Trévoux, connaître le théâtre étranger, comme le théâtre grec ou le théâtre du XVIIe siècle, c'est juger sainement de son propre théâtre, c'est être en mesure d'apprécier à sa juste valeur une pièce quelle qu'elle soit. Il s'agit enfin de fixer le goût, de définir les critères du beau, et ainsi de poursuivre ce désir d'universalité déjà ébauché par la réglementation de la réforme des spectacles : « de ces différents ouvrages il résulterait une histoire complète du théâtre qui assurément ne serait pas indifférente soit pour faire bien connaître les différents goûts, soit pour fixer le véritable autant qu'il est possible »². En outre, la vanité française a besoin de bornes, estime-t-on :

« Nous avons besoin d'une histoire du théâtre italien [disent les rédacteurs à propos d'un ouvrage de Riccoboni]. Un ancien préjugé joint à l'autorité de quelques écrivains de réputation, nous l'avait défiguré au lieu de nous le représenter au naturel. Il n'en fallait pas d'avantage pour prévenir les français déjà trop portés à croire leurs beaux esprits sur leur parole, et à ne pas estimer légèrement les étrangers »³.

Il est nécessaire d'exciter la curiosité des Français, pensent les jésuites de Trévoux :

« Contents des richesses que la France possède en ce genre, ils croient pouvoir se passer du reste, sans songer qu'il y a une sorte d'inconséquence à porter la curiosité [...] jusqu'à une délicatesse outrée, en préférant souvent sans trop de raison, ce qui vient des pays étrangers aux richesses domestiques, et à étouffer cette même curiosité [...], en la bornant précisément au nôtre »⁴.

Informé des lecteurs de l'activité littéraire européenne sera d'autant plus facile que les jésuites bénéficient d'un vaste réseau de correspondants, comme on se plaît à le

¹ « Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnoles, avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables, par M. du Perron de Castera », septembre 1738, p. 1836.

² « Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes, imprimées depuis l'an 1500 jusqu'en 1600, et une dissertation sur la tragédie moderne par Mr Riccoboni », décembre 1728, p. 2244.

³ *Ibid.*, pp. 2237-2238.

⁴ « Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnoles, avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables, par M. du Perron de Castera », septembre 1738, p. 1835.

rappeler dans la préface : « ceux que le Prince a chargé de ce travail sont en état d'avoir des correspondances dans tous les lieux où il s'imprime des livres »¹. Certains ont décelé ici un désir impérieux de soumettre aux lecteurs un « journal à vocation internationale » et « dont l'information soit très équilibrée »². Les spectacles n'échappent pas à cette curiosité pour l'étranger et représentent ainsi 32,6% des comptes-rendus et nouvelles littéraires sur le théâtre et l'opéra.

Mais n'y a-t-il pas dans le *Journal de Trévoux*, comme dans l'esprit français du XVIIIe siècle plus généralement, la volonté de perpétuer la suprématie littéraire de la France que l'on a « reçu en héritage » ?³ Cultiver un « goût sain » n'implique-t-il pas en réalité de cultiver le goût français ? Le périodique jésuite, dans un réflexe nationaliste, relève avant tout les défauts des scènes étrangères pour mieux rehausser les beautés de la scène française.

3-1. La splendeur passée de la scène italienne

La reconnaissance des beautés des spectacles italiens

Les jésuites de Trévoux rendent grâce à Riccoboni pour son *Histoire du théâtre italien* et ses autres réflexions sur le sujet permettant ainsi de rétablir la part d'éloges que l'on doit témoigner à la scène italienne. L'Italie est ainsi le pays le mieux représenté dans le *Journal de Trévoux*. Sur 117 comptes-rendus ou nouvelles littéraires à propos du théâtre étranger, les rédacteurs en consacrent 64 à l'activité dramatique italienne, qui représente ainsi 54,7%. Les rédacteurs reconnaissent en premier lieu le rôle déterminant de ce pays dans la naissance des autres théâtres étrangers et Riccoboni n'est pas contredit lorsqu'il « regarde [le théâtre italien] comme le premier, c'est-à-dire, le plus ancien de l'Europe » et « assure que l'Italie a servi de modèle

¹ « Préface », janvier-février 1701.

² Henri Duranton, Robert Favre, Claude Labrosse et Pierre Rétat, « Etude quantitative des périodiques de 1734 », dans Pierre Rétat et Jean Sgard (dir.), *Presse et histoire au XVIIIe siècle : l'année 1734*, op. cit., p. 103.

³ Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*, op. cit., p. 428.

durant près de cent ans, vers le quinzième siècle, à tous les théâtres de l'Europe »¹. Le goût pour l'Antiquité que les italiens ont toujours cultivé leur a permis de ne jamais trop s'éloigner du bon goût. Les rédacteurs aiment à le souligner:

« Du reste ne soyons pas surpris que le goût n'ait été que peu de temps banni de l'Italie. L'étude des antiques que les italiens ont sans cesse devant les yeux, et qui piquent si justement et agréablement leur curiosité, exige d'eux une autre étude infiniment propre à conserver le goût de la Nation, ou à le réformer, s'il vient à se corrompre : nous voulons dire l'étude des Anciens »².

On trouve ainsi dans le théâtre et l'opéra italiens des objets dignes d'admiration et d'éloges. La supériorité des italiens est reconnue en matière de machineries et de décors pour la scène lyrique. Les rédacteurs empruntent à l'occasion les mots de Riccoboni : « pour ce qui regarde les décorations et les machines, on peut dire qu'aucun théâtre d'Europe n'approchera jamais de la magnificence avec laquelle les opéras ont été exécutés à Venise »³. Les théâtres italiens sont forts admirés : « les lieux de la scène sont magnifiques [...]. Le plus beau théâtre sans contredit est celui de Parme bâti à la façon des romains »⁴.

En matière de tragédie, Apostolo Zeno (1668-1750) « est le premier qui ait représenté à ses compatriotes les bonnes règles du cothurne » et à ce titre, il mérite l'estime des rédacteurs qui lui accordent un extrait dans lequel on détaille sa vie et sa carrière⁵. La beauté qu'ils trouvent dans l'œuvre dramatique de « son disciple », Métastase (1698-1782), leur fait remarquer qu'« au-delà des monts le bon goût donne maintenant des leçons si justes, si sages, si délicates, que nos maîtres eux-mêmes pourraient en profiter »⁶.

L'œuvre de Métastase revêt une place de choix dans le *Journal de Trévoux*, puisqu'elle bénéficie de quatre articles dans lesquels on détaille le génie du poète et plusieurs de ses tragédies. De plus, les jésuites de Trévoux retirent de l'étude de ses

¹ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, pp. 405-407.

² « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2503.

³ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 409.

⁴ *Ibid.*, p. 406.

⁵ « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, p. 47, et « Œuvres dramatiques d'Apostolo Zeno, traduites de l'italien », avril 1758, pp. 1054-1060.

⁶ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2503.

tragédies des règles pour leur réforme, ultime hommage qu'ils rendent au poète¹. Le *Journal de Trévoux* partage alors avec Voltaire l'admiration pour le dramaturge italien². Ses tragédies, dit-on, « sont comparables aux belles tragédies de Racine, Crébillon et Voltaire » car « quand vous détacheriez de ces pièces les airs, les ariettes, et quelques chœurs qu'il y a jetés, il resterait toujours des tragédies complètes et parfaites »³. Malgré le non respect de l'unité de lieu dû au goût que l'on juge typiquement italien pour les changements de décors, mais que les rédacteurs pardonnent aisément au poète, on admire plus de « mouvement, de variété, de pompe et de magnificence » dans les pièces de Métastase que chez celles de ses compatriotes⁴. Ses ariettes, qui « sont la conclusion naturelle de ce qui a été récité », « expriment avec esprit et avec force les pensées que le récitatif a dû faire naître » et les jésuites de Trévoux admirent ainsi l'harmonie qui se dégage de ses vers et la musique auxquelles ils sont associés : « l'harmonie donne à ses images des couleurs plus vives et plus sensibles ; elle rend ses sentiments plus forts et plus touchants »⁵. Mais surtout, « les caractères [affirment les rédacteurs] sont tous frappés, variés, soutenus dans Metastasio ; c'est en cette partie surtout que nous le croyons digne des plus grands éloges »⁶. Le *Journal de Trévoux* retient ainsi de la *Clémence de Titus* (1734) la peinture au naturel des caractères et le génie avec lequel Métastase a agencé les événements afin d'augmenter la force émotionnelle des scènes :

« Les fureurs de Vitellia, les remords de Sextus, la fidélité d'Annius, la douceur, la tendresse de Servilia ; plus que tout le reste, le caractère incomparable de Titus, dont chaque trait, dans cette tragédie, peint au naturel la grandeur d'âme, la générosité, la clémence même, forment les situations, les incidents, les péripéties les plus touchantes, les plus intéressantes. Le *costume* y est observé, les événements y sont liés, les coups de théâtre frappants, le dénouement bien préparé, charmant »⁷.

Ils ajoutent à leurs observations une retranscription du « beau » monologue de Titus, qu'ils comparent au monologue d'Auguste dans *Cinna*, mais en soulignant que,

¹ Voir p. 84 et p. 128.

² Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, dans Théâtre de Voltaire, op. cit.*, p. 448.

³ « Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts », septembre 1754, pp. 2209-2210 et « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, p. 48.

⁴ « Dissertation de M. Ranieri de Calsabigi sur les poésies de M. l'Abbé Metastasio », octobre 1755, p. 2511.

⁵ *Ibid.*, p. 2520.

⁶ « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, dernier extrait », mars 1757, p. 649.

⁷ « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, pp. 58-59.

« quoique M. Metastasio soit plein de la lecture des Anciens et des Modernes, on lui doit la justice qu'il sait imiter sans piller, qu'il profite des pensées d'autrui en habile homme, ou plutôt en grand maître »¹. A nouveau, les journalistes de Trévoux rejoignent les sentiments de Voltaire qui souligne également, dans sa *Dissertation sur la tragédie*, la beauté de ce monologue « dign[e] de Corneille quand il n'est pas déclamateur, et de Racine quand il n'est pas faible »².

Mais, c'est dans sa tragédie de *Démophon* (1733) que le poète paraît aux rédacteurs « vraiment tragique » dans toute sa perfection : « en méditant cette tragédie, on doute qu'elle a pu être mieux imaginée, plus habilement conduite, plus magnifiquement traitée, plus heureusement dénouée »³. Les jésuites de Trévoux décrivent ici avec passion leurs impressions à la lecture de cette pièce :

« L'esprit y est sans cesse en haleine et le cœur en suspens, ou dans l'attente de quelque grand malheur, ou à la vue de quelque objet touchant jusqu'au moment heureux de la conclusion. Les caractères y sont charmants, diversifiés, soutenus. Démophon est un vrai Thrace, fier, absolu, tant soit peu féroce, mais susceptible de sentiment, et amateur de la vertu. [...] Rien n'égale Timante : toutes ses grandes qualités, tous ses sentiments portés à l'extrême ont pour principe l'héroïsme de l'amour conjugal »⁴.

Quelques défauts dans certaines de ses pièces sont toutefois relevés : « des évènements hors de vraisemblance [...], des caractères un peu outrés » et si « l'amour dans M. M. est toujours honnête, [il est] quelque fois doucereux et sentant les lambeaux de l'opéra »⁵. Mais, les journalistes de Trévoux s'empresent de les diminuer par un nouvel et ultime éloge, qui clôt la série d'extraits sur Métastase :

« Quoiqu'il en soit de ce défaut, Metastasio non seulement est poète, mais un de ces génies rares que plusieurs siècles enfantent à peine ; et l'Italie moderne, qui a produit tant d'excellents esprits, pourra se glorifier de celui-ci, comme nous nous glorifions de nos Corneille et de nos Racine »⁶.

Ce que l'on dit de la comédie est en revanche moins étendu. La comédie italienne est issue de la comédie latine de Plaute et Térence, « transmise par héritage

¹ *Ibid.*, p. 66.

² Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, dans Théâtre de Voltaire, op. cit.*, p. 450.

³ « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, p. 77.

⁴ *Ibid.*, pp. 76-77.

⁵ « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, dernier extrait », mars 1757, p. 671 et p. 672.

⁶ *Ibid.*, p. 673.

et presque sans interruption des anciens romains aux nouveaux », affirme Riccoboni, sous l'œil approbateur des rédacteurs¹. Ainsi, elle en adopte la légèreté, la variété mais surtout les « turlupinades » et « bouffonneries » : « les italiens de l'ancien temps ont cru devoir imiter Plaute et Térence par le scandale de leurs sujets, et de leurs représentations »². La comédie italienne, dans le *Journal*, est associée aux badineries d'Arlequin, à la légèreté et aux improvisations des lazzi ; elle relève plutôt du bas comique et ne mérite donc que très peu d'attention³. Et si les rédacteurs regrettent que Riccoboni n'ait pas mentionné des formes de comédies italiennes d'un genre plus relevé, leur opinion semble déjà arrêtée :

« Il semble encore que le Sr R... qui fait profession de parler des comédies modernes, aurait pu et dû citer celle *delle cerimonie*, ne fut-ce que pour faire voir qu'on goûte en Italie autre chose que les lazzi d'Arlequin ; qu'on aime à y voir un élégant comique et un innocent badinage »⁴.

Le sort que l'on réserve à Goldoni (1707-1793), comme celui réservé à Marivaux d'ailleurs, vient confirmer le désintéressement des journalistes de Trévoux pour la comédie italienne ; seulement deux nouvelles littéraires sont sensées faire état de l'activité prolifique du poète vénitien⁵.

La décadence du théâtre italien

Si le *Journal de Trévoux* ne confirme pas la tendance générale d'un net recul du livre italien dans les périodiques contemporains, il confirme néanmoins la perte de vitesse progressive de l'Italie comme acteur de la République des Lettres, plus particulièrement dans le domaine théâtral⁶. Contrairement à l'Angleterre, l'Italie et son activité dramatique sont abordées essentiellement par le biais de nouvelles

¹ « Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes, imprimées depuis l'an 1500 jusqu'en 1600, et une dissertation sur la tragédie moderne par Mr Riccoboni », décembre 1728, p. 2239.

² « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 421.

³ Voir ci-dessus pp. 223-224.

⁴ « Observations sur la comédie et sur le génie de Molière, par Louis Riccoboni », avril 1736, p. 599.

⁵ « Nouvelles littéraires de Venise : Les comédies de M. Carlo Goldoni », mai 1752, p. 1120 et « Nouvelles littéraires de Venise : Edition complète des œuvres de Goldoni », août 1761, p. 2072.

⁶ Nous renvoyons ici aux nombreux tableaux quantitatifs dressés par Henri Duranton, Robert Favre, Claude Labrosse et Pierre Rézat, dans « Etude quantitative des périodiques de 1734 », dans Pierre Rézat et Jean Sgard (dir.), *Presse et histoire au XVIIIe siècle : l'année 1734*, op. cit., p. 97.

littéraires qui ne laissent pas la place à de longues critiques. Le véritable sentiment que le périodique jésuite semble vouloir véhiculer est celui d'un théâtre en décadence, dont l'âge d'or est désormais révolu, malgré quelques éclats encore persistants. Bien qu'il ait œuvré pour la reconnaissance de la comédie italienne, Louis Riccoboni plait aux journalistes de Trévoux non seulement pour son attitude critique mais aussi, semble-t-il, pour sa facilité à reconnaître la supériorité de la France et son admiration sans bornes envers Molière. Les rédacteurs renvoient volontiers leurs lecteurs aux réflexions de l'écrivain qui constate le déclin du théâtre italien contemporain :

« Au commencement du dix-septième siècle la décadence des Belles Lettres en Italie fit tomber le bon théâtre ; et les comédiens mercenaires qui n'avaient jamais quitté leurs impromptus et leurs acteurs masqués, se livrèrent à la corruption en éloignant de leur théâtre la tragédie et la bonne comédie.»¹.

La musique italienne est à son tour tombée dans la décadence. « On substitue le forcé au beau simple, et la bizarrerie savante à l'énergique expression »; « voilà pourquoi la musique italienne est aujourd'hui si éloignée du vrai, et qu'elle est menacée d'une chute totale, si elle continue à s'éloigner des routes qui l'ont conduite à sa perfection passée », précise Louis Riccoboni². A cette phrase, les rédacteurs ajoutent : « c'est un italien qui parle ainsi », comme pour déjouer les accusations de sévérité et de parti pris. Comme leurs contemporains, les jésuites de Trévoux regardent l'attitude du public italien à l'opéra comme une curiosité culturelle, comme un signe de décadence: « généralement parlant, les spectateurs sont tumultueux, et les spectacles peu tranquilles, soit qu'on approuve ou que l'on blâme l'acteur ou la pièce »³. Le récitatif ne revêt que peu d'importance aux yeux du public italien, qui n'attend en vérité que les airs : « on exécute tout cela en récits assez monotones ; et le spectateur laisse passer ces morceaux, non seulement sans les goûter, mais sans y prêter même la moindre attention : on cause dans les loges

¹ « Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes, imprimées depuis l'an 1500 jusqu'en 1600, et une dissertation sur la tragédie moderne par Mr Riccoboni », décembre 1728, pp. 2251-2252.

² « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 409 et p. 410.

³ *Ibid.*, pp. 405-406.

durant cette musique, et l'on se réserve uniquement pour l'ariette »¹. Cette folle passion des Italiens pour l'opéra a eu les effets les plus néfastes pour la tragédie : « M. l'Abbé Venuti dans une lettre à M. le Franc, écrite à l'occasion de la traduction italienne [de sa tragédie *Didon*], ne dissimule pas que, depuis qu'on représente des opéras sur les théâtres d'Italie, la tragédie s'est éclipsée » et « qu'elle a été comme anéantie par ces spectacles, et qu'on a fait d'inutiles efforts pour la rétablir », expliquent les journalistes de Trévoux².

Toutefois, si « depuis les quinze dernières années du siècle passé, la corruption du bon goût y a été générale », le théâtre italien, selon Riccoboni, doit son salut provisoire au génie français qui le releva³. Le comédien et théoricien italien témoigne ainsi de la « francisation » de son théâtre :

« Vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, on a tenté de relever le théâtre italien, en rappelant la tragédie et la bonne comédie ; mais il est bientôt retombé, et peut-être est-il aujourd'hui dans le plus déplorable état où il se soit jamais trouvé »⁴.

Les tragédies de Corneille et de Racine furent copiées, on ne fit plus que traduire des pièces française à défaut d'en faire de meilleures : « sur la fin [du XVIIe siècle] on opposa les traductions de Corneille et de Racine aux extravagances espagnoles, qui avaient dominées en Italie, [...] enfin depuis 1700 il a paru nombre de tragédies bien écrites [...] dans le goût français »⁵. Ainsi, les Académies « aiment mieux traduire du français, que de composer du nouveau » et le théâtre de Venise, si admiré autrefois pour la splendeur de ses décors, « a retranché les machines, et rarement on ne produit de nouveaux poèmes pour cette raison »⁶. Les observations de Riccoboni servent ici particulièrement les vues des rédacteurs : « il semble qu'une stérilité générale ait succédé dans les esprits à la fécondité de leurs prédécesseurs. Le plan, les

¹ « Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts », septembre 1754, p. 2211.

² « *Didon*, tragédie considérablement retouchée, avec la traduction de la même pièce en vers italiens, et plusieurs poésies françaises sur différents sujets », juillet 1747, p. 1385.

³ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 407.

⁴ « Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine ; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes, imprimées depuis l'an 1500 jusqu'en 1600, et une dissertation sur la tragédie moderne par Mr Riccoboni », décembre 1728, p. 2252.

⁵ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 407.

⁶ *Ibid.*, p. 407 et p. 410.

scènes, et même les pensées sont prises ordinairement du théâtre français »¹. Plus loin, lorsque l'auteur italien souligne la pauvreté théâtrale française avant le XVII^e siècle, les rédacteurs s'empressent de retranscrire longuement une autre observation de l'auteur plus élogieuse:

« Tout ce que les italiens ont fait de mieux en 250 ans en fait d'œuvres dramatiques ne peut être comparé à ce que la France a produit en 70 années. Toutes les nations de l'Europe doivent sur cela le céder à la France [...]. Le théâtre français par une nombreuse suite de très bons ouvrages marque le génie et le caractère de ses poètes dramatiques, qui depuis cent ans marchent sur le bon chemin. On peut remarquer surtout combien depuis 40 ou 50 ans le théâtre en France a gagné du côté du bon goût, du vrai, et de l'esprit »².

Enfin, lorsque Louis Riccoboni compare les deux théâtres, on retranscrit à nouveau ses réflexions sur la France, qui se concluent par l'affirmation de sa supériorité : « enfin, le théâtre français sera toujours le meilleur puisqu'il produit des spectacles d'un genre nouveau, lorsque les spectateurs se lassent de voir toujours suivre les anciennes routes »³.

Les débats sur la musique italienne et française et la Querelle des Bouffons

Le parti pris des jésuites de Trévoux lors des nombreux débats sur la musique italienne et française semble donc défini. Le *Journal* accorde ainsi au parti français une plus large audience, notamment à la fin de la Querelle des Bouffons dans le courant de l'année 1754. Parmi les ouvrages et les brochures qui défendent la musique française face aux objections de Rousseau, l'article consacré aux *Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien* est un des plus longs et des plus analysés. On y apporte de nombreuses preuves affirmant la supériorité de l'opéra français sur celui italien et les rédacteurs les soumettent fidèlement à leurs lecteurs. Seul l'opéra français « ne laisse pas de se soutenir toute l'année sans interruption, uniquement sur le fond des contributions du spectateur » et seuls les français ont su unir la poésie et la musique ; ils « ont travaillé sur cette idée » alors que « les italiens

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp. 418-419.

³ *Ibid.*, p. 423.

s'en sont écartés », accordant à la musique plus d'importance¹. Mais la musique vocale italienne conserve un avantage sur la musique française, celui « de rendre la pensée et le sentiment » de façon plus convaincante : « notre auteur croit que la musique française n'aura jamais la fécondité prodigieuse, le feu ardent et la hauteur imposante de la musique italienne », remarquent les rédacteurs².

La véritable attitude des jésuites de Trévoux face à la Querelle des Bouffons se révèle ici. Comme à leur habitude, ils évitent toute prise de position extrême et s'ils défendent à l'occasion la musique française contre les accusations trop sévères de Rousseau, ils ne veulent pas pour autant faire le choix du consensus culturel. Autant la question de la réforme des spectacles qui touchait à la morale religieuse nécessitait le sérieux et l'implication manifeste de la Compagnie, autant la question de la supériorité de la musique française sur la musique italienne revêt moins d'importance et nécessite de leur part une attitude plus légère et moins engagée. « Nous pourrions dire ce que nous en pensons [disent-ils dans le compte-rendu de l'ouvrage de Rousseau] ; mais il vaut mieux laisser l'entière décision au lecteur, parce que notre affaire n'est pas de terminer la querelle mue entre la musique française et la musique italienne » ; ils ajoutent plus loin, avec une certaine clairvoyance, « il ne serait pas à propos de mettre, dans cette controverse, plus d'intérêt que de sang-froid et de bonne humeur »³. Car, « en matière de goût et de sentiment, les disputes sont inutiles », dit-on à l'occasion de la parution de la *Serva Padronna*⁴. La querelle, qui débuta pourtant à la suite de la représentation de la pièce de Pergolèse en 1752, n'est donc réellement abordée qu'en 1754 dans le *Journal de Trévoux*, moment où les disputes retombent et où la querelle s'éteint. Avec toute la perspicacité dont ils sont capables, les jésuites de Trévoux tentent de mettre fin au débat en proposant une sorte de consensus musical, dans lequel on reconnaîtrait les talents de chaque nation :

« La musique des divers pays peut se prêter des secours mutuels ; c'est-à-dire qu'on peut se servir, en France, de la musique d'Italie, et en Italie de la musique de France, pour faire parler la

¹ « Réflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût des deux nations dans les beaux-arts », septembre 1754, p. 2208 et p. 2219.

² *Ibid.*, p. 2225.

³ « Lettres sur la musique française par J.J. Rousseau de Genève », janvier 1755, pp. 130-131.

⁴ « Nouvelles littéraires de Paris : Publication d'une brochure où l'on attaque par des raisonnements les succès de la Servante Maîtresse parodie ou traduction de la *Serva Padrona* », janvier 1755, p. 178.

colère, la douleur, la joie, la vengeance etc., pour exprimer en un mot les passions et les sentiments qui sont les mêmes en tout pays »¹.

Comme l'auteur des *Réflexions d'un patriote*, ils reconnaissent le génie italien dans la peinture des sentiments et le mettent au profit du génie français : « ne conclurait-on pas bien qu'une musique italienne reconnue propre à peindre les passions et les sentiments, pourrait être adaptée à des paroles françaises, qui, dans leur genre, auraient le même rapport aux passions et aux sentiments ? »².

3-2. *Violences et immoralités sur la scène anglaise*

Le *Journal de Trévoux* accorde au théâtre anglais seulement 39 comptes-rendus et nouvelles littéraires, représentant ainsi 33,3% des articles sur le théâtre étranger, nettement moins que pour le théâtre italien (54,7%). Mais si les jésuites de Trévoux se contentent d'évoquer les pièces italiennes, ils s'attardent davantage sur le théâtre anglais, pour paradoxalement lui reprocher ses immoralités. L'intérêt grandissant pour l'Angleterre suscite ainsi une étude historique de son théâtre ; le *Théâtre anglais* (1745-1749) de Pierre-Antoine de La Place (1707-1793) recouvre huit volumes, chacun analysé dans un article du *Journal de Trévoux*, à partir de 1745. La scène anglaise est également représentée, plutôt désavantageusement, par les publications de Jeremy Collier, qui s'attache lui aussi à l'étude de pièces mais surtout aux plus grands défauts des auteurs anglais. Les rédacteurs manifestent de l'intérêt pour les spectacles anglais et leurs défauts, en faisant de la *Critique du théâtre anglais* de Collier l'objet de six articles, dont quatre sont la défense de l'ouvrage contre la censure d'un compatriote. Précisons enfin que la traduction de cet écrit est due à un jésuite, le Père de Courbeville.

Cet intérêt pour la scène anglaise, comme le souligne Alfred Desautels, a pour effet principal, dit-il, « de faire paraître dans un jour plus favorable le théâtre

¹ *Ibid.*, p. 180.

² *Ibid.*, p. 181.

français, puisque celui d'Angleterre est si corrompu »¹. On aime à dénombrer ses défauts et surtout ses immoralités, de façon plus évidente que pour le théâtre italien ; d'ailleurs, « il n'est point nécessaire de rabaisser les auteurs anglais, pour assurer à notre théâtre une grande supériorité sur le leur », affirment les rédacteurs du *Journal de Trévoux*². Outre un réflexe patriotique, renforcé par la menace croissante que représentait alors l'Angleterre sur la suprématie littéraire française, les journalistes de Trévoux attestent surtout d'une certaine incompréhension de la scène anglaise, de la persistance d'animosités et de lieux communs.

Irréligion et immoralités

Les spectacles anglais sont perçus en premier lieu comme une atteinte quasi perpétuelle à la Religion. Les jésuites de Trévoux s'en inquiètent :

« Les alarmes que la littérature anglaise inspire à notre religion, ne sont que trop autorisées ; les productions de ce pays ne deviendraient-elles point, parmi nous, le germe de toutes ces idées séditieuses, et de toutes ces opinions hardies qui ont fait en Angleterre autant de chrétiens impies, que de mauvais citoyens ? »³.

L'irréligion a envahi la scène anglaise. Le *Journal* donne ici essentiellement la parole à Jérémie Collier ; si ses objections sont extrêmement sévères à l'encontre des spectacles, elles donnent néanmoins un véritable aperçu des reproches des jésuites de Trévoux et de leurs contemporains. Les auteurs anglais inoculent l'impiété dans le cœur des spectateurs par l'emploi d'un langage proprement irrévérencieux : « rien n'est plus propre à inspirer l'athéisme, que la manière indigne dont ils traitent les plus saintes lois du christianisme »⁴. Le blasphème est courant dans la bouche des acteurs anglais, bravant ainsi « les lois qui défendent en Angleterre d'employer au

¹ Alfred R. Desautels, *Les Mémoires de Trévoux et le mouvement des idées au XVIIIe siècle : 1701-1734*, Rome, Thèse présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, Institutum historicum, 1956, p. 105.

² « Histoire du théâtre français, Tome 9^e », octobre 1747, p. 1928.

³ « Idée de la poésie anglaise, ou traduction des meilleurs poètes anglais, qui n'ont point encore paru dans notre langue, avec un jugement sur leurs ouvrages, et une comparaison de leurs poésies avec celles des auteurs anciens et modernes, et un grand nombre d'anecdotes et de notes critiques, par M. l'Abbé Yart de l'Académie Royale des Belles Lettres, Sciences et Arts de Rouen, Tome III, contenant quatre épîtres de Pope », septembre 1753, pp. 1951-1952.

⁴ « Critique du théâtre anglais, par Jeremie Collier », avril 1704, p. 636.

théâtre par dérision du Nom de Dieu, sous peine de dix livres sterling d'amende »¹. Comble de l'insolence, « les poètes anglais n'épargnent pas le clergé », tant anglican que catholique, souvent insulté et tourné en ridicule : « vous verrez des ecclésiastiques que l'on fait débiter des maximes scandaleuses, qui préfèrent le plaisir à l'honneur, et l'intérêt temporel au salut : en un mot il n'y a point de sottises qu'on leur met dans la bouche »². Or, le statut de prêtre est inattaquable pour les jésuites de Trévoux :

« C'est une indécence monstrueuse que d'exposer à la risée publique les ministres de la Religion dans quelques créances que ce soit. Ce n'est pas que parmi eux il n'y ait quelque fois, ou des vicieux à confondre, ou des ridicules à siffler. Mais le caractère dont ils sont revêtus, dans toutes les religions du monde, doit arrêter la licence des invectives, ou des huées contre leurs personnes »³.

On donne notamment comme exemple une comédie de Dryden (1631-1700) intitulée *le Moine espagnol*.

Mais, comme le souligne Collier, « les poètes qui tiennent sur le théâtre des discours déshonnêtes, ne pèchent pas seulement contre la religion qui les défend, ils pèchent encore contre la bienséance établie dans la vie civile »⁴. Les rédacteurs en arrivent au même constat : « les comédies anglaises choquent également la bonne morale et le bon goût »⁵. Le spectateur trouve dans le théâtre anglais « un étrange amas de choses qui portent au libertinage » et qui « fait entrer insensiblement le poison dans le cœur »⁶. Ce sont d'abord les obscénités débitées par les acteurs, mais surtout les actrices, qui choquent Collier et à sa suite les jésuites de Trévoux : « c'est dans la bouche des femmes qu'on ose mettre les termes de la plus infâme prostitution »⁷. Elles « disent crûment des choses capables de faire rougir les personnes qui conservent encore quelque reste de pudeur »⁸. La comédie tombe trop souvent dans des « facéties indécentes », des « libertés cyniques » et dans, ce que

¹ « La Critique du théâtre anglais comparé au théâtre d'Athènes, de Rome, de France, et de l'opinion des auteurs tant profanes que sacrés, touchant les spectacles, de l'anglais de Mr Collier », juillet 1716, p. 1340.

² « Critique du théâtre anglais, par Jeremie Collier », avril 1704, p. 638.

³ « La Critique du théâtre anglais comparé au théâtre d'Athènes, de Rome, de France, et de l'opinion des auteurs tant profanes que sacrés, touchant les spectacles, de l'anglais de Mr Collier », juillet 1716, pp. 1342-1343.

⁴ « Critique du théâtre anglais, par Jeremie Collier », avril 1704, p. 629.

⁵ « Lettres d'un français, suite d'un article du mois de mai », juin 1746, p. 1209.

⁶ « Critique du théâtre anglais, par Jeremie Collier », avril 1704, pp. 628-629.

⁷ « La Critique du théâtre anglais comparé au théâtre d'Athènes, de Rome, de France, et de l'opinion des auteurs tant profanes que sacrés, touchant les spectacles, de l'anglais de Mr Collier », juillet 1716, p. 1337.

⁸ « Critique du théâtre anglais, par Jeremie Collier », avril 1704, pp. 631-632.

qualifient les rédacteurs avec condescendance, un « ton grossièrement populaire qui amuse les bateliers de la Tamise »¹. De plus, « ces défauts se trouvent dans les tragédies qui devraient être sérieuses et modestes » et dans les opéras qui sont, selon les paroles de Collier, « l'élixir de ce que la débauche et l'athéisme ont de plus outrés »². Les satires touchent toutes les personnes, respectables ou non, et toutes les institutions, un défaut qui fut celui aussi du théâtre grec : « la liberté y est dégénérée en licence : la ministre, le parlement, le souverain, la religion même, tout est avili, dégradé, tourné en ridicule »³. Mais, « il ne faut pas s'étonner de ces désordres : ce ne sont que les suites de cette malheureuse liberté qu'on se donne en Angleterre de tout critiquer », affirme Collier⁴. Enfin, au grand damne des jésuites de Trévoux, « le plus grand désordre du théâtre anglais, c'est qu'il met le vice en honneur, et qu'il l'établit en la place de la vertu »⁵. Le vice y est récompensé et les rédacteurs savent, pour les avoir longuement développé dans leur *Journal*, les fâcheuses conséquences que cela entraîne dans le cœur des spectateurs. Les héros du théâtre anglais ne sont pas vertueux ; ils sont plutôt « d'indignes libertins », des « blasphémateurs », ou des « athées »⁶ et « ces messieurs les dramatiques anglais rembrunissent volontiers leurs portraits, quand il est question du vice » car « ils ne savent pas si bien représenter les vertus »⁷. Ainsi, dans la tragédie d'*Aureng-zeb ou le Grand Mogol* de Dryden, « l'héroïsme est d'ordinaire manqué », selon les jésuites de Trévoux : « Aureng-zeb a du bon et du médiocre, il ne paraît grand, que parce qu'il contraste avec un mauvais frère »⁸. Cette grandeur et cette noblesse, si nécessaires au tragique, souffrent ici d'une intrigue défectueuse. Indamora, l'héroïne, est aimée à la fois par le vieil empereur, ses deux fils, Aureng-zeb et Morat, et par un subalterne nommé Arimant. C'est « un autre coup de pinceau à l'anglaise [se plaignent les rédacteurs]. Car qui s'avisa jamais, sur un théâtre poli, de faire contraster ainsi la passion du père, des

¹ « Le théâtre anglais, Tome VI », août 1748, p. 1699.

² *Ibid.*, p. 631 et « La défense de la critique du théâtre anglais, par Jeremie Collier », juin 1732, p. 956.

³ « Lettres d'un français, suite d'un article du mois de mai », juin 1746, pp. 1209-1210.

⁴ « Critique du théâtre anglais, par Jeremie Collier », avril 1704, p. 637.

⁵ « La Critique du théâtre anglais comparé au théâtre d'Athènes, de Rome, de France, et de l'opinion des auteurs tant profanes que sacrés, touchant les spectacles, de l'anglais de Mr Collier », juillet 1716, p. 1345.

⁶ *Ibid.*, p. 1346

⁷ « Le théâtre anglais, Tome VI », août 1748, p. 1692.

⁸ *Ibid.*

enfants, et des domestiques vers le même objet ? »¹. Malgré « une conversion sincère à la religion catholique », rappelée à l'occasion dans une brève histoire de sa vie², Dryden n'évite pas non plus les grossièretés ; la bouche de Morat en est pleine et, comble d'horreur, le personnage d'Indamora l'écoute sans se révolter.

La violence du théâtre anglais

Considéré non seulement comme une atteinte à la première interdiction morale du théâtre, mais aussi comme « contraire [...] à ce que nous appelons le bon goût », le goût immodéré des anglais pour les scènes sanglantes et la violence au théâtre fait également réagir les rédacteurs³. Le *Journal* ne s'embarrasse pas de l'analyse détaillée de *l'Epouse en deuil* de Congreve (1670-1729), jugée « mince », « embrouillée » et « mal ordonnée »⁴. C'est une comédie pleine de « tombeaux, de muets destinés à étrangler les gens, de coupes empoisonnées, de prisons etc. avec une multitude d'aventures métaphysiques, hors de vraisemblance, et semblables à celles de nos contes de fées »⁵. Mais, « pourquoi donc tant de sang sur le théâtre anglais ? Pourquoi tant d'applaudissements à la vue d'une scène couverte de cadavres ? », se demandent les jésuites de Trévoux, à la suite de leurs contemporains ; « il faut apparemment aux anglais des couleurs fortes et des traits qui se voient de loin »⁶. Les rédacteurs s'appuient ici sur les observations de Saint-Évremond et de Riccoboni, perpétuant ainsi un lieu commun. La raison donnée par le premier est que « mourir [...] est si peu de chose aux anglais, qu'il faudrait, pour les toucher, des images plus funestes que la mort même »⁷. Pour les rédacteurs, cette pensée « méritait d'être mieux développée » ; ils suppléent ainsi à ce manque en l'expliquant à leurs lecteurs. Des « catastrophes ménagées », comme sur la scène

¹ *Ibid.*, p. 1690.

² « La critique du théâtre anglais comparée au théâtre d'Athènes, de Rome et de France, et de l'opinion des auteurs tant profanes que sacrés, touchant les spectacles, de l'anglais de Mr Collier », juillet 1716, p. 1349.

³ « Le théâtre anglais, premier volume, sans la préface et la vie de Shakespeare, et second volume », août 1745, p. 1347.

⁴ « Le théâtre anglais, Tome VI », août 1748, p. 1692.

⁵ *Ibid.*, p. 1693.

⁶ *Ibid.*, p. 1690.

⁷ « Le théâtre anglais, premier volume, sans préface et la vie de Shakespeare, et second volume », août 1745, p. 1345.

française, « des morts qu'on raconte simplement, sans les montrer, ne feraient aucune impression sur des hommes qui voient toujours la mort de sang froid ». Conformément au caractère anglais :

« Il a donc fallu la peindre à leurs yeux avec tout ce qu'elle a de terrible, faire du théâtre un lieu de massacre et d'exécution, y répandre le sang à grands flots ; tout cela secondé sans doute et soutenu de l'appareil du jeu théâtral, du merveilleux des machines, de l'illusion des spectres, du bruit formidable des armes. Alors l'imagination anglaise est remuée puissamment ; la mort s'offre à elle sous une image frappante ; le spectateur est fixé par ces effrayantes représentations »¹.

La raison que fournit Riccoboni « revient peut être au même [pour les rédacteurs], quoiqu'elle soit énoncée différemment » et trouve sa source dans le caractère mélancolique propre aux anglais : « le fond [dit-il] du caractère anglais étant de se plonger dans la rêverie, il a fallu réveiller les spectateurs par des traits plein de force et de hardiesse »². Une pièce toute en finesse, régulière et délicate dans la peinture des sentiments ennuerait profondément un anglais. « Mais quand on lui fait voir tout le fort d'une action tragique, des batailles, des monstres, des enfers, des démons, des cadavres entassés [...] relevés par encore par le changement des décorations [...] ; l'âme est transportée, l'anglais en un mot admire, applaudit et se trouve content »³. La catégorisation et le stéréotype semblent inévitables : l'anglais taciturne et mélancolique, l'espagnol noble et fière font ainsi de bons sujets de comédies⁴.

Mais si l'on considère cela comme un défaut, n'avait-on pas dit ailleurs qu'« en matière de goût et de sentiment, les disputes sont inutiles » ? Ainsi, après ces réflexions, les jésuites de Trévoux se demandent si « ce qui plait à Paris, doit-il nécessairement plaire à Londres ? » : « laissons donc chaque peuple dans la possession d'admirer ce qui lui plait et ce qui le touche », concluent-ils enfin⁵. Malgré une certaine contradiction, les rédacteurs semblent considérer ces scènes de violence comme relevant du simple goût national et les tolèrent autant qu'ils ne sont pas une atteinte à la morale.

¹ *Ibid.*, pp. 1345-1346.

² *Ibid.*, p. 1346.

³ *Ibid.*, p. 1347.

⁴ Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*, op. cit., pp. 425-426.

⁵ « Le théâtre anglais, premier volume, sans préface et la vie de Shakespeare, et second volume », août 1745, pp. 1348-1349.

Néanmoins, un dernier défaut est davantage pris en compte par les jésuites de Trévoux. En plus d'être des pièces immorales et obscènes, les pièces anglaises sont irrespectueuses des règles théâtrales : « on a négligé les règles du théâtre, il semble que la régularité et la vraisemblance en soient bannies. On n'y a aucun égard aux mœurs qu'Aristote appelle les causes et les principes de l'action »¹. Les personnages enfreignent allègrement l'éminente loi de la vraisemblance et l'on voit souvent sur le théâtre « une villageoise élevée à la campagne [paraître] avec toutes les manières des femmes de la première qualité » ou à l'inverse « une fille d'une naissance illustre, tenir des discours sales et vivre dans une honteuse prostitution »². Les poètes anglais ne paraissent pas non plus observer la règle des trois unités : « l'action est souvent double » et parfois « la scène au premier acte est à Londres ; peu de temps après elle en est à cinquante lieues ; et enfin les spectateurs sont surpris au cinquième acte de la revoir encore une fois à Londres »³. Et « nous voyons que des semaines entières ne suffiraient point à nouer une intrigue d'une de nos pièces », remarque enfin Collier⁴. Les rédacteurs, qui regardent d'un mauvais œil le mélange entre tragique et comique, sourient à la lecture de *La Belle pénitente* de Rowe : outre des caractères défectueux et des scènes grotesques, « il y a dans tout ceci beaucoup de ton bourgeois, et il ne serait pas difficile de transformer ce drame tragique en comédie »⁵. Le même reproche est fait à Southern, dans ses comédies *l'Adultère innocent* ou *le Mariage fatal*, dans lesquelles il mélange allègrement les deux genres. Il a, dit-on, « donné dans l'abus commun de son temps : il a voulu réunir dans un seul spectacle la comédie et la tragédie : deux genres essentiellement séparés. Aussi sa pièce est-elle une espèce de mélange monstrueux de pathétique et de ridicule »⁶.

La liste des écueils dans lesquels sont tombés les poètes anglais montre à quel point les pièces anglaises ne peuvent servir de modèles à aucun théâtre et n'ont

¹ « Critique du théâtre anglais, par Jeremie Collier », avril 1704, p. 641.

² *Ibid.*, pp. 641-642.

³ *Ibid.*, pp. 642-643.

⁴ *Ibid.*, p. 643.

⁵ « Le théâtre anglais, Tome V », août 1747, p. 1555.

⁶ « Le théâtre anglais, Tome VIII », octobre 1749, p. 2082.

jamais égalé et n'égalèrent jamais les spectacles français. Le *Journal*, bien sûr, ne se prive pas de telles observations :

« On nous permettra de faire une réflexion qui nous semble glorieuse à la poésie française, sans que les poètes des autres nations puissent raisonnablement s'en offenser [à part peut être l'Angleterre !]. Corneille, Racine, Molière, Despréaux, il serait aisé d'en citer un plus grand nombre, ne lurent point en leur temps les poètes anglais : ce ne furent pas sur ces modèles qu'ils se formèrent, ni dans ces sources qu'ils puisèrent»¹.

Et si certains poètes contemporains s'inspirent des pièces de leurs voisins, les rédacteurs affirment catégoriquement que « ces nouveaux secours qu'on est allé chercher au-delà de la mer, n'ont ni orné ni enrichi notre scène, ni notre parnasse »². Ils concluent avec une arrogance inhabituelle que « ce n'est pas d'eux que nous devons prendre des leçons de bon goût ; c'est de nous qu'ils peuvent en recevoir »³.

Les quelques beautés de la scène anglaise

« Au reste nos justes appréhensions ne s'étendent pas à tous les écrivains anglais », disent les rédacteurs, après avoir dressé la liste des défauts du théâtre anglais⁴. Nous voilà rassurés. Quelques beautés se sont glissées dans les pièces anglaises et l'on ne refuse pas d'en faire parfois l'éloge.

Le premier des poètes anglais dont on reconnaît le génie et dont on analyse volontiers les pièces, est Shakespeare, le « fondateur de la scène britannique »⁵. « Malgré ses défauts, son désordre, son peu de littérature, cet homme nous a paru fort singulier », assurent les rédacteurs, et « s'il est misérable dans ses chutes, dans son beau il est sublime ; dans ses coups de théâtre il est admirable »⁶. Ainsi, les pièces de Shakespeare se distinguent autant par des traits de génie que par de graves

¹ « Le théâtre anglais, Tome 4^e », mai 1747, p. 935.

² *Ibid.*, p. 936.

³ « Idée de la poésie anglaise, ou traduction des meilleurs poètes anglais, qui n'ont point encore paru dans notre langue, avec un jugement sur leurs ouvrages, et une comparaison de leurs poésies avec celles des auteurs anciens et modernes, et un grand nombre d'anecdotes et de notes critiques, par M. l'Abbé Yart de l'Académie Royale des Belles Lettres, Sciences et Arts de Rouen, Tome III, contenant quatre épîtres de Pope », septembre 1753, p. 1950.

⁴ *Ibid.*, p. 1953.

⁵ « Le théâtre anglais, Tome V », août 1747, p. 1542.

⁶ *Ibid.*

erreurs : « ce fut un assemblage de bas comique et de traits sublimes, de situations peintes en grand, et d'incidents qui sentent la farce »¹. « Comme il ne connaissait ni les règles d'Aristote, ni la manière des Anciens », il ne respecta pas les règles les plus fondamentales du théâtre : « chez lui, par exemple, point d'unité de lieu ni d'action, point de bornes dans l'étendue de son sujet, point ou peu de vraisemblance dans les scènes terribles qu'il étale, point d'attention à ne faire entrer que des personnages héroïques dans ses tragédies »². Mais le plus grands reproches que lui font les rédacteurs est « d'ensanglanter perpétuellement la scène » : « sous lui le théâtre est un pays d'horreur et de carnage, un lieu où le fer, le poison, les tortures, les gibets sont représentés sans façon aux spectateurs », précisent-ils³. Ils donnent ainsi comme exemple la pièce d'*Othello* (1604), dans laquelle « trois ou quatre hommes sont poignardés coup sur coup ; un mari jaloux étouffe sa femme ; un autre furieux et implacable, égorge la sienne ; la fin de la pièce est la destruction de presque tous les acteurs, et le silence de la mort succède à tout l'éclat du théâtre »⁴. La tragédie d'*Hamlet* (1600) est malheureusement aussi sanglante : « la mort occupe tellement le théâtre, durant cette action, qu'on y voit jusqu'à des enterrements et des fossoyeurs : ce qui n'est digne ni de la majesté du cothurne, ni du beau génie de Shakespeare »⁵. Ce qui est en revanche plus digne de lui, c'est la force et la noirceur avec lesquelles il a su peindre ses caractères les plus vicieux. On remarque ainsi le personnage de la Reine Marguerite, dans *Richard III* (1592-1593) : « sa haine triomphe [de ses ennemis] et son âme altière s'élève au-dessus de ses propres malheurs, pour goûter le plaisir de la vengeance »⁶. L'ambition de Lady Macbeth force également l'admiration des rédacteurs : « cette pièce est remarquable par le caractère d'ambition qu'on y donne à l'épouse de Macbeth »⁷. La majesté et le merveilleux avec lesquels Shakespeare représente certaines scènes doivent aussi être soulignés. La tragédie d'*Henri IV* (1597) est pleine « des bruits de guerre et de combats presque continuels : la représentation

¹ « Le théâtre anglais, premier volume, sans la préface et la vie de Shakespeare, et second volume », août 1745, p. 1341-1342.

² *Ibid.*, p. 1341.

³ *Ibid.*, p. 1343.

⁴ *Ibid.*, pp. 1343-1344.

⁵ *Ibid.*, p. 1359.

⁶ *Ibid.*, pp. 1358-1359.

⁷ *Ibid.*, p. 1363.

doit être difficile, et d'un grand détail pour les décorations et le jeu des machines »¹. Les jésuites de Trévoux s'émerveillent enfin devant la scène dans laquelle Macbeth aperçoit la forêt de Birnam se déplacer, conformément aux prédictions des trois sorcières : « le théâtre représente ce prodige, c'est un des coups merveilleux que Shakespeare emploie si volontiers, pour frapper les spectateur »². Le *Journal de Trévoux* témoigne ainsi de ce phénomène de répulsion/attraction suscité par le théâtre anglais en France, un phénomène d'autant plus visible lorsque l'on aborde l'œuvre de Shakespeare que le dramaturge est considéré comme le premier des poètes anglais et un modèle imité par ses compatriotes. Déjà, Voltaire remarquait dans sa préface de *Brutus*, que « le théâtre anglais est bien défectueux », mais qu'il a, en compensation, « des scènes admirables ». Il a, ajoute-t-il, « manqué jusqu'à présent à presque tous les auteurs tragiques de votre nation cette pureté, cette conduite régulière, ces bienséances de l'action et du style, cette élégance, et toutes ces finesses de l'art qui ont établi la réputation du théâtre français depuis le grand Corneille », mais, conclut-il, « vos pièces les plus irrégulières ont un grand mérite, c'est celui de l'action »³.

Les jésuites de Trévoux constatent ainsi que « le théâtre anglais [...] depuis Shakespeare va toujours en dépérissant »⁴. Malgré quelques sursauts de génie de la part de certains auteurs, l'art de la tragédie et celui de la comédie sont assez mal représentés. Quelques grands noms sont toutefois sauvés de l'oubli. Ben Jonson (1572-1637), plus instruit des règles théâtrales que son illustre prédécesseur, s'efforça de les respecter notamment dans sa tragédie de *Catilina*, et « par toutes ces raisons sa pièce mérite de vrais éloges »⁵. Mais, les rédacteurs sont forcés de reconnaître la supériorité de Shakespeare et la force de son génie : « mais [Ben Jonson] s'élève-t-il jamais comme Shakespeare ? Donne-t-il à ses principaux personnages cette hauteur de sentiments qui est l'âme d'une scène tragique ? Effraye-t-il, transporte-t-il par ces catastrophes toutes d'actions, toutes terribles ? »⁶.

¹ *Ibid.*, p. 1355.

² *Ibid.*, p. 1363.

³ Voltaire, *Discours sur la tragédie*, dans *Théâtre de Voltaire*, op. cit., pp. 76-77.

⁴ « Le théâtre anglais, Tome VI », août 1748, p. 1688.

⁵ « Le théâtre anglais, Tome V », août 1747, p. 1544.

⁶ *Ibid.*

Dryden, s'il est lui aussi en dessous de Shakespeare, est en revanche admiré pour son talent « qui lui a attiré une estime universelle », tant dans ses tragédies que dans ses opéras¹. Précisons qu'il est le seul librettiste, avec John Gay (1685-1732), à être mentionné dans le *Journal*². Les compositeurs, eux, sont presque absents ; si l'on fait une brève et décevante allusion aux succès de Haendel en Angleterre, aucun autre compositeur anglais n'est évoqué, pas même le grand Purcell³.

Rowe, qui dans ses comédies était assez risible aux yeux des rédacteurs, est en revanche plus estimable dans quelques unes de ses tragédies et « mérite de temps en temps les plus sincères éloges »⁴. *Tamerlan* présente « quelques situations de tendresse, sans mettre de vraies beautés dans le tissu de cette pièce. Les morceaux estimables sont dans le caractère de Bajazet ; dans l'entrevue de ce fier sultan avec Tamerlan ; dans les sentiments vertueux de ce dernier », explique-t-on⁵. Mais l'auteur n'évite malheureusement pas le défaut désormais commun aux poètes anglais ; « un des défauts de cette pièce est que la scène change souvent de lieu »⁶. Des imperfections se mêlent ainsi aux beautés de la scène anglaise et les ternissent. La tragédie du *Siège de Damas* de Hughes ne respecte pas non plus l'unité de lieu. Mais les jésuites de Trévoux la citent dans leur journal pour la justesse de la peinture des caractères. Euxode et Phociace sont « ce qu'il y a de plus intéressant dans la pièce » et l'on est particulièrement sensible à la vertu et la piété de l'héroïne : « Euxode y paraît une héroïne zélée pour sa religion et pleine de grandeur d'âme »⁷.

Les jésuites de Trévoux distinguent également une comédie de Congreve intitulée *Amour pour Amour*, rivalisant par sa fine observation des ridicules avec les meilleures comédies françaises, et « s'il y a des défauts dans cette pièce dramatique, on doit convenir qu'elle contient bien des situations intéressantes et vraiment

¹ « Nouvelles littéraires de Londres : Les ouvrages poétiques de Mr Dryden », avril 1704, p. 666.

² « Idée de la poésie anglaise, ou traduction des meilleurs poètes anglais, qui n'ont point encore paru dans notre langue, avec un jugement sur leurs ouvrages, et une comparaison de leurs poésies avec celles des auteurs anciens et modernes, et un grand nombre d'anecdotes et de notes critiques, par M. l'Abbé Yart de l'Académie Royale des Belles Lettres, Sciences et Arts de Rouen, Tome III, contenant quatre épîtres de Pope », septembre 1753, pp. 2457-2459.

³ « De la corruption du goût dans la musique française, par M. Bollioud de Mermet, des Académies des Sciences, des Belles Lettres et Arts de Lyon », décembre 1746, p. 2648.

⁴ « Le théâtre anglais, Tome VI », août 1748, p. 1693.

⁵ *Ibid.*, p. 1694.

⁶ *Ibid.*, p. 1699.

⁷ « Le théâtre anglais, Tome VIII », octobre 1749, p. 1947.

comiques », estiment-ils¹. On prend un plaisir évident à détailler et à retranscrire ses situations comiques et l'on conclut finalement qu' « il est peu de pièce, soit anglaises, soit françaises, où l'on remarque autant de caractères différents, de portraits, de scènes propres à ridiculiser les originaux »².

La scène britannique n'est donc pas entièrement corrompue et ces quelques traits remarquables, s'ils étaient cultivés avec plus d'ardeur, menaceraient la scène française. Le *Journal de Trévoux* accorde aux Anglais un talent véritable pour le poème dramatique ; ils « l'on porté enfin à une degré de perfection, que la plupart de leur voisins sont contraints d'admirer »³. Ainsi, la tragédie de Joseph Addison (1672-1719), *Caton d'Utique* (1713), est dans l'histoire de la scène britannique un de ses moments les plus glorieux. Ce « chef-d'œuvre du théâtre anglais », comme le qualifient les rédacteurs, connaît un franc succès⁴. Le *Journal* signale sa traduction en français, en italien et surtout sa traduction en latin par les jésuites du Collège anglais de Saint-Omer qui, ajoute-t-on, « l'on ajusté aux exercices de leurs écoliers »⁵. Cette seule mention est un véritable gage de qualité. Si les rédacteurs n'analysent pas la pièce, ils laissent la parole à d'autres autorités. Pour Voltaire, « le Caton de Mr Addison [lui] paraît le plus beau personnage qui soit sur aucun théâtre » même si « cet ouvrage si bien écrit est défiguré par une intrigue froide d'amour qui répand sur la pièce une langueur qui la tue »⁶. Mais l'on privilégie davantage les réflexions de Mr Sewel qui, à l'occasion de la parution de la pièce en 1713, a écrit une « ingénieuse » brochure car « rien, à notre avis, ne fait mieux connaître le mérite de la tragédie de Mr Addison, que ces remarques du Docteur Sewel », affirment les rédacteurs⁷. Il y loue la beauté et la grandeur des personnages, mais « c'est dans l'analyse de ce premier rôle [Caton] que Sewel paraît excellent critique », explique le *Journal*⁸. On retranscrit ainsi beaucoup de passages illustrant le caractère exceptionnel du héros et l'on conclut que « cette tragédie [est] vraiment digne d'être

¹ *Ibid.*, p. 1953.

² *Ibid.*, p. 1951.

³ « Critique du théâtre anglais », avril 1704, p. 624.

⁴ « Le théâtre anglais, Tome VIII », octobre 1749, pp. 2082-2083.

⁵ *Ibid.*, p. 2083.

⁶ *Ibid.*, p. 2083.

⁷ *Ibid.*, p. 2087.

⁸ *Ibid.*, p. 2085.

comparée à nos plus célèbres pièces dramatiques »¹. *Caton d'Utique* fait ainsi craindre que le théâtre anglais détrône le théâtre français, comme le souligne Riccoboni : « ces commencements peuvent avoir d'heureuses suites, et [...] alors le théâtre français aura en peu de temps un rival redoutable à combattre ». Mais l'on rassure les patriotes en ajoutant : « mais nous avons des preuves, ajoute [Riccoboni], pour croire que ce rival ne changera pas sitôt de goût »².

Les jésuites de Trévoux sont certes sensibles aux « scènes admirables » ménagées par les auteurs anglais, mais ce qui devient une exigence scénique chez Voltaire et Diderot, donnant naissance à une nouvelle esthétique appelée « dramaturgie du tableau » par Pierre Frantz, n'est regardé dans le *Journal* que comme une simple qualité. La conception théâtrale et le goût classique français semblent en danger à mesure que l'on approche du milieu du siècle ; les rédacteurs campent alors sur leurs positions et défendent de nouveau une certaine conception du théâtre, dans laquelle le respect des règles et la bienséance sont de rigueur.

3-3. *L'Espagne : le non respect des règles théâtrales*

Le théâtre espagnol se distingue des autres théâtres étrangers par son immense production théâtrale : « l'Espagne est plus féconde en ce genre que chacune des autres nations de l'Europe », affirme-t-on dans le *Journal*³. L'exemple de Lope de Véga est éloquent : il « en a composé et représenté plus de 1500 »⁴. Ainsi, « l'invention, la fécondité de génie et le feu d'imagination sont les talents particuliers des espagnols »⁵. En dépit de cette fécondité, le théâtre espagnol n'occupe les journalistes de Trévoux que sur huit articles, représentant ainsi 6,8% des comptes-rendus et nouvelles littéraires consacrés au théâtre étranger. La scène espagnole, à défaut d'être un modèle de régularité comme on se plaît à le rappeler dans le *Journal*,

¹ *Ibid.*, p. 2096.

² « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 426.

³ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtre de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 412.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 413.

est néanmoins une source inépuisable pour les poètes étrangers, qui y puisent intrigues et caractères : « quoique ce théâtre ne souffre point les règles d'Aristote [...], quoiqu'il soit chargé d'incidents, il a par l'invention et la fécondité la gloire d'être sinon le modèle [...] du moins le fond inépuisable où peuvent puiser les autres théâtres en rendant ses idées aussi régulières qu'elles sont variées »¹. M. du Perron de Castera remarque avec justesse que « nous avons profité des dépouilles [des poètes comiques espagnols]. C'est d'après eux qu'on nous a donné le Cid, le menteur, le Geôlier de soi même, et tant d'ouvrages, qui du fond de la Castille sont venus briller sur la scène française »². Les rédacteurs s'accordent ainsi avec l'auteur lorsqu'il fait l'éloge des comédies espagnoles et la liste de ses vertus :

« On y trouve au reste, de l'invention, des sentiments nobles ou délicats, des caractères bien marqués, des situations heureuses, des surprises bien ménagées, un grand fond de comique, un feu d'intérêt qui ne laisse point languir le spectateur. Voilà les beautés que nous offrent presque toutes les comédies de Lope de Vega, de Don Guillen, de Don Pedro Calderon, et d'autres poètes illustres qui font honneur à l'Espagne »³.

Passée ces éloges, la scène espagnole ne présente aux yeux des rédacteurs de Trévoux que défauts et bizarreries, dus principalement à un retard conséquent sur les autres scènes européennes. « Si les français et les italiens ont devancé dans la carrière des arts toutes les autres nations, c'est qu'ils ont eut chez eux beaucoup d'auteurs didactiques, qui par leurs sages observations ont aplani les difficultés » ; les espagnols n'ont pas eut cette chance⁴. On considère la poétique de M. de Luzan comme le premier traité sur la poésie écrit en Espagne : « le Parnasse espagnol figurerait avec tous les autres, si l'ouvrage de M. de Luzan eût paru il y a deux siècles ; car nous avertissons les lecteurs que c'est ici à proprement parler le premier traité sur la poésie qu'ait eut l'Espagne »⁵. Ce retard ne manque pas d'avoir les effets les plus néfastes sur le théâtre espagnol :

« Négligence absolue et réfléchie des trois unités ; mépris des pièces de purs caractères ; aversion de la simplicité dans les sujets ; affectation de merveilleux, d'incidents, d'intrigues et

¹ *Ibid.*, p. 415.

² « Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnoles, avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables, par M. du Perron de Castera », septembre 1738, p. 1839.

³ *Ibid.*

⁴ « Poétique de M. Luzan, suite », juin 1748, p. 1249.

⁵ *Ibid.*, p. 1250.

de labyrinthes composés de sérieux et de bouffon. En un mot, tragique, comique, tragi-comique, tout est un roman en dialogue, tout est l'antipode du goût grec, latin et français »¹.

On juge alors la scène espagnole à l'aune de la scène française, qui est le critère du bon goût. Elle est ainsi souvent condamnée au même titre que la scène anglaise, avec laquelle elle partage ses défauts : « nous n'avons garde cependant d'autoriser la licence de quelques auteurs dramatiques, tant anglais qu'espagnols, qui quelques fois n'ont pas borné l'unité de lieu à une seule ville, à un seul pays, à un seul royaume »².

A la suite de M. de Luzan, on reproche également aux poètes espagnols d'avoir négligé le style tragique au profit de la comédie : « la scène n'y connaît point de pièces qu'on puisse raisonnablement appeler tragédies. Tout y est, ou comédie, ou tragi-comédie, ou intermède, ou actes sacramentaux, ouvrages moitié pieux, moitié burlesques »³. Les jésuites de Trévoux, utilisant à nouveau un stéréotype, tentent d'expliquer cette curiosité par le caractère inhérent aux espagnols. Si les anglais sont mélancoliques et ont ainsi besoin d'être « réveillés » par des traits forts, la gravité et le sérieux des espagnols portent les poètes vers le style comique :

« On croirait qu'à raison de leur caractère grave et sérieux, les espagnols seraient plus portés au tragique qu'au comique ; cependant ils ont des milliers de comédies, à peine ont-ils quelques tragédies. N'est-ce point politique de la part des auteurs ? Ils ont crus et avec raison qu'il fallait égayer leurs concitoyens qui d'eux-mêmes étaient trop sérieux ; et dans le vrai, est-ce trop que quelques heures d'amusement pour des hommes qui sont toujours sur le ton de la gravité ? »⁴.

Malheureusement, le *Journal de Trévoux* ne pousse pas plus loin l'analyse et ne fait pas le détail des pièces et des auteurs espagnols. Les rédacteurs n'ont semble-t-il pas trouvé assez de beautés et de traits de génie qui éclipsaient suffisamment les défauts du théâtre espagnol. Enfin, l'opéra est simplement évoqué par cette phrase assassine : « le chant est une lamentation éternelle »⁵.

¹ « Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnoles, avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables, par M. du Perron de Castera », septembre 1738, pp. 1836-1837.

² « Poésies de M. l'Abbé Metastasio, neuf volumes », janvier 1757, p. 52.

³ « Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnoles, avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables, par M. du Perron de Castera », septembre 1738, p. 1838.

⁴ « Poétique de M. Luzan, suite », juin 1748, pp. 1279-1280.

⁵ « Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnoles, avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables, par M. du Perron de Castera », septembre 1738, p. 1838.

3-4. *Les théâtres hollandais, allemand et danois*

Quelques rares articles évoquent la scène hollandaise, allemande et danoise ; nous en avons dénombré 5 parmi les 117 consacrés au théâtre étranger (4,3%). En dépit de leur brièveté, nous avons pu dégager quelques traits majeurs de la critique des journalistes de Trévoux, qui s'appuie surtout sur l'ouvrage de Louis Riccoboni intitulé *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*.

Le théâtre hollandais, « seul digne d'attention » parmi les théâtres des Provinces Unies, fut longtemps marqué par la même violence que la scène britannique : « on représentait aux yeux l'action telle qu'elle s'était passée, on coupait des têtes, on pendait, on mettait un homme au supplice avec des prêtres à ses côtés, on saccageait des couvents de religieuses, on faisait des sièges de ville, le sang ruisselait à grands flots sur le théâtre »¹. Mais le règne de Louis XIV amena des bienfaits inespérés. Les traductions des poètes français firent une empreinte indélébile sur le théâtre hollandais et s'il s'est un peu relevé, comme le théâtre italien, c'est notamment grâce à la France : « Depuis Louis XIV, les hollandais ont goûté Corneille, Racine et nos autres héros de la scène, qu'ils ont traduit dans leur langue plus énergique, dit-on, que la notre »². Enfin, parmi les quelques observations sur la Hollande, on trouve les mentions de certains auteurs. Pier Corneille Hooft et Vondel sont appelés respectivement « le Tacite hollandais » et « le Virgile et le Sénèque d'Hollande », des surnoms témoignant de l'intérêt des poètes hollandais pour les Anciens et leurs règles théâtrales³. Si l'on ne vante pas les acteurs de Hollande, on vante en revanche la salle ovale du théâtre d'Amsterdam, mais sans en faire la description.

Le théâtre allemand, à partir du XVIIe siècle, s'est formé sur celui de Hollande et ainsi « a conservé l'atrocité des spectacles de son modèle »⁴. Le *Journal* laisse ici la parole à Riccoboni, seul auteur à s'être intéressé au théâtre allemand : « je ne décrirai

¹ « Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, avec les pensées sur la déclamation, par Louis Riccoboni », mars 1740, p. 428 et pp. 428-429.

² *Ibid.*, p. 430.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 432.

pas, dit notre auteur, les supplices, les tortures des martyrs, ni les gibets de scélérats que l'on fait voir sur la scène. Il suffit de dire qu'ils n'en omettent aucun ». L'auteur ajoute néanmoins que « dans les tragédies on entend ordinairement des voix horribles ; on voit des fantômes et des spectres, qui ont à la main des épées sanglantes, ou qui les portent enfoncées dans le sein : on y voit des flambeaux noirs allumés, des tombeaux et tout ce que l'on peut imaginer de plus effrayant »¹. Très peu de pièces originales sont écrites si bien qu' « on fait usage des poèmes des autres nations »². Les acteurs, comme les musiciens, viennent aussi de l'étranger et principalement de la France : « presque toutes les cours d'Allemagne ont des troupes françaises [...]. Les musiciens de l'Empereur sont tous italiens »³. Comme en Angleterre l'opéra italien s'est imposé : « il y a un opéra à Hambourg, que l'on chante dans le goût de la musique italienne, qui est généralement goûtée et suivie en Allemagne »⁴.

Cependant, « il ne faut pas croire qu'en Allemagne il n'y ait aucune connaissance ni goût du poème dramatique », remarquent les rédacteurs⁵. Ils donnent ainsi comme exemple une pièce récente de Jean-Christophe Gottsched, *Caton mourant*, dans laquelle ils dénotent « une science fine du théâtre », due aussi bien à l'étude des Anciens qu'à celle, précisent-ils, « des bon livres français »⁶. Le *Journal de Trévoux* atteste ainsi de la suprématie française dans le théâtre allemand, à l'aube de la révolte théâtrale lancée par Lessing⁷.

Enfin, le théâtre danois est évoqué dans un article du *Journal*. Mais, les jésuites de Trévoux saisissent à nouveau l'occasion pour réaffirmer l'importance du goût français en matière de spectacles : « ce qui le déciderait [le goût] peut être en faveur de la France, c'est que les autres nations étudient et copient nos modèles. Ce nouveau théâtre [danois] est une preuve. L'auteur s'est proposé Molière comme modèle »⁸. Le

¹ *Ibid.*, pp. 432-433.

² *Ibid.*, p. 433.

³ *Ibid.*, p. 434.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 435.

⁶ *Ibid.*, p. 436.

⁷ Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*, op. cit., pp. 442-443.

⁸ « Le théâtre danois, par M. Louis Holberg, traduit du danois, par M. G. Fursman, divisé en six Tomes », novembre 1747, p. 2118.

rédacteur chargé de l'article fait aussi la description de l'intrigue d'une comédie, estimant qu'elle « est plus conforme [aux] mœurs » que les trois autres pièces de l'ouvrage¹. Il ajoute une réflexion personnelle, témoignant du peu d'intérêt qu'il porte à ces comédies : « je risquerais d'ennuyer le lecteur, si je rendais compte de ces quatre comédies »². A part ces quelques mots, l'article ne mentionne aucune opinion venant des rédacteurs.

Ils distinguent néanmoins, dans un autre article, le Baron Holberg comme étant l'auteur danois qui composa « les premières pièces régulières qu'on [...] ait vu » sur la scène danoise³. Mais, à l'instar des poètes allemands ou hollandais, son talent d'invention est gâté par « des mœurs triviales », des « plaisanteries basses » et « des réflexions froides et déplacées »⁴. Rien de plus.

Par une comparaison continuelle de la scène française avec les scènes étrangères, le *Journal de Trévoux* témoigne moins de son équité que de son parti pris patriotique. Les défauts des pièces étrangères ainsi relevés mettent en valeur la scène française qui, seule, paraît se maintenir à un niveau de noblesse et de moralité indétrônable. Toutefois, le *Journal de Trévoux*, davantage au fait de l'activité éditoriale et littéraire européenne que les autres journaux français, donne un large aperçu de l'activité théâtrale étrangère⁵.

¹ *Ibid.*, p. 2121.

² *Ibid.*

³ « Eloge historique de M. le Baron Holberg, mort à Copenhague en janvier 1754 ; pensées morales du même Baron », juillet 1755, p. 1799.

⁴ *Ibid.*, p. 1800.

⁵ Henri Durantou, Robert Favre, Claude Labrosse et Pierre Rétat, dans « Etude quantitative des périodiques de 1734 », dans Pierre Rétat et Jean Sgard (dir.), *Presse et histoire au XVIIIe siècle : l'année 1734*, op. cit., p. 103.

Conclusion



Dans leur bilan de recherches, Robert Favre, Claude Labrosse et Pierre Rétat avaient saisi toute la difficulté de l'étude du *Journal de Trévoux*, mais avaient donné en même temps la principale clef de lecture du périodique jésuite. Ils espéraient que l'inventaire et l'étude des catégories « en marge », comme ici celle du théâtre et de l'opéra, pourraient « ainsi mieux préciser ce qui relève chez [les jésuites de Trévoux] d'une ouverture sur la modernité, ce qui tient d'une crispation conservatrice ou ce qui ressemble plutôt à une sorte de génie du juste milieu »¹. La catégorie examinée ici peut certes apparaître comme mineure dans l'ensemble des catégories abordées par le *Journal*, mais est révélatrice de l'opinion des jésuites de Trévoux sur l'actualité et cristallise les enjeux contemporains.

Le discours tenu par les journalistes de Trévoux sur le théâtre et l'opéra n'est donc pas un discours uniforme. Sa relative souplesse est en premier lieu le résultat de facteurs externes. S'étant fixé pour but de « donner au public un état fidèle de tout ce qui paraît de curieux tous les jours dans le monde », le *Journal de Trévoux* se caractérise, comme les autres périodiques, par la variété et l'étendue de son champ d'action. Leur curiosité et leur érudition poussent les rédacteurs à aborder des questions aussi diverses que la moralité des spectacles, la légitimité des règles classiques ou la pertinence des modèles dramatiques anciens ou étrangers. Leur propos s'efforce néanmoins de s'adapter et de se conformer aux préoccupations des lecteurs auxquels il est naturellement destiné. Avec une réactivité plus ou moins égale, le *Journal de Trévoux* couvre alors les débats qui secouent la République des Lettres, comme la querelle d'*Ceïpe* opposant Voltaire à La Motte par exemple, ou celle des Bouffons.

Ce même discours se caractérise aussi par sa polyphonie qui, si elle n'est pas toujours visible, empêche néanmoins de dresser un portrait uniforme du *Journal*. Cette difficulté s'impose particulièrement à nous lors de la querelle de la moralité des spectacles, dans laquelle s'expriment conjointement certaines personnalités conservatrices et orthodoxes, sensibles notamment aux arguments que Rousseau

¹ Robert Favre, Claude Labrosse et Pierre Rétat, « Bilan et perspectives de recherche sur les Mémoires de Trévoux », dans *Dix-huitième siècle*, n°8, 1976, p. 242.

expose dans sa *Lettre sur les spectacles*, et l'esprit modéré et tolérant d'une majorité des rédacteurs.

Enfin, le discours des journalistes de Trévoux ne peut raisonnablement être le même au regard de l'amplitude chronologique couverte par le *Journal* ; les valeurs qui présidaient à la fondation du périodique ne sont pas toujours pertinentes aux yeux des rédacteurs à l'aube de la suppression. Les 359 articles étendus sur les soixante-deux ans de publication témoignent ainsi de certaines évolutions survenues dans le discours des rédacteurs. Le *Journal*, dont la réserve envers les spectacles se manifeste pendant les vingt-cinq premières années de sa parution, réajuste ses centres d'intérêt au lendemain du renouvellement de 1734. Il réagit face à cette « ardeur pour les spectacles » dont se trouve progressivement saisie toute la société du XVIIIe siècle, multiplie ses comptes-rendus et nouvelles littéraires sur le théâtre et l'opéra, et annonce davantage de pièces à l'issue de leur représentation. Les rédacteurs sont à leur tour emportés par l'enthousiasme de la querelle des Bouffons en 1754 et prennent dès lors en considération le genre lyrique qu'ils examineront de plus près. En dépit de son manque d'intérêt, le *Journal* se trouve enfin autorisé à parler de l'activité théâtrale de la Comédie-Italienne à partir de 1723, date à laquelle les comédiens italiens deviennent officiellement des « comédiens du Roi ».

Le discours des jésuites de Trévoux adopte des contours volontairement flous, indéfinissables au premier regard, et résulte avant tout de choix profonds. Il trouve paradoxalement son unité dans une stratégie d'ensemble menée avec méthode par les rédacteurs. L'étude attentive de ce discours peut permettre ainsi, comme l'expliquaient Robert Favre, Claude Labrosse et Pierre Rétat, de révéler ses plans d'action et de « suivre, au plus près, ce jeu de la limite, de photographier son rythme, percevoir ses modes d'interférence et le périodiser sans le fossiliser »¹. Bien évidemment, l'idéal de neutralité proclamé lors de la fondation du périodique est systématiquement bafoué : le *Journal de Trévoux* exprime fondamentalement une opinion sur le théâtre et l'opéra.

¹ *Ibid.*, p. 247.

La première réponse apportée par le *Journal* aux questions soulevées par la société des Lumières, témoigne de ce que l'on qualifiait ci-dessus d'une « crispation conservatrice ». Face aux remises en cause toujours plus nombreuses du système de valeur issu du Grand Siècle et de leur propre idéologie, et comme s'ils pressentaient les bouleversements à venir, les jésuites de Trévoux veulent, dans leurs comptes-rendus sur le théâtre et l'opéra, conserver et défendre un ordre religieux, social et littéraire. L'effondrement progressif de la catégorie théologie dans le *Journal de Trévoux*, et l'augmentation de celle des Belles Lettres, ne montre pas que les rédacteurs renoncent à faire des sermons¹. Seulement le font-ils différemment, comme pour mieux servir la religion car une entreprise missionnaire est d'autant plus efficace qu'elle va là où on l'attend le moins : « la meilleure apologétique peut refuser le discours apologétique », soulignait Pierre Rétat à propos du *Journal*². L'idéal théâtral que les jésuites de Trévoux veulent transmettre à leurs lecteurs est celui d'un spectacle utile à la religion, défenseur des valeurs chrétiennes, et plus particulièrement de celles de la Contre-Réforme. Le théâtre et l'opéra dans le *Journal* visent d'abord à former un bon chrétien, en lui faisant sentir toute la solidité des vertus catholiques, l'excitant à se mesurer aux modèles qu'on lui montre sur scène et lui faisant craindre le jugement de Dieu. Ces valeurs sont surtout celle d'une congrégation que l'on s'efforce aussi de défendre. Le *Journal* livre bataille autant sous la bannière de l'Eglise que sous celle de la Compagnie de Jésus, dont le nom est sali par des ennemis toujours plus obstinés. Le discours tenu par les jésuites de Trévoux à l'encontre des spectacles cherche alors à affirmer « la force de leur tradition » ; l'idéologie de la Société est alors partout présente dans les comptes-rendus³. Le *Journal de Trévoux* est ainsi une sorte de testament, un ultime *ratio* dont la portée se veut universelle. L'utilité pédagogique des spectacles y est proclamée sans relâche, de même que la force évocatrice et émotive du verbe incarné, et l'on y affirme

¹ Jean Ehrard et Jacques Roger, « Deux périodiques français du XVIIIe siècle : le *Journal des Savants* et les *Mémoires de Trévoux* », dans *Livre et société dans la France du XVIIIe siècle*, Paris-La Haye, Mouton & co, 1965, pp. 48-53.

² Pierre Rétat, « Mémoires pour l'histoire des sciences et des Beaux-arts : signification d'un titre et d'une entreprise journalistique », dans *Dix-huitième siècle*, n°8, 1976, p. 187.

³ Michel Gilot et Jean Sgard, « Le renouvellement des *Mémoires de Trévoux* en 1734 », dans *Dix-huitième siècle*, n°8, 1976, p. 205.

l'importance de l'héritage que l'on s'est efforcé de maintenir en vie, celui d'Aristote et de Saint Thomas d'Aquin, celui de Sophocle et de Cicéron.

Le *Journal de Trévoux* peut ainsi être regardé comme la réaffirmation d'un ordre littéraire incarné par les formes les plus classiques du théâtre et de l'opéra. Le périodique signale à ses lecteurs tout le bien-fondé de l'héritage humaniste et classique français, en reformulant tout d'abord les règles dramaturgiques énoncées par Aristote et par ses héritiers. Ces règles deviennent alors un critère de qualité, qui détermine l'accession d'une pièce de théâtre ou d'un opéra à la bibliothèque idéale qu'est le *Journal*. Les journalistes de Trévoux valorisent et encouragent les auteurs qui ont su régénérer la scène française à l'aide des acquis du Grand Siècle et des modèles antiques. Ainsi, ce n'est pas un Voltaire réformateur qui demande la suppression des bancs sur la scène, ou un Voltaire adaptant Shakespeare au théâtre français qui accède à cette bibliothèque raisonnée ; mais plutôt le Voltaire respectueux des règles dramatiques, admirateur des Anciens et s'efforçant de supprimer l'amour de ses tragédies. Pour les mêmes raisons, la comédie qui retient l'attention des rédacteurs de Trévoux est une comédie de caractères, digne héritière de Molière, mais surtout éloignée de la comédie italienne et des tréteaux de la Foire. Les valeurs théâtrales défendues par le *Journal de Trévoux* sont encore celles d'une représentation reléguée au second plan, d'un décor qui suggère un lieu plutôt qu'il illustre, et du triomphe du discours et du geste idéalisé.

Autant de valeurs qui ne sont partagées en réalité que par une certaine couche de la société, une catégorie de personnes plutôt cultivées pour qui ce système de référence est encore vivant. Ce qui ressort également de la conception théâtrale des rédacteurs, c'est avant tout le désir, comme l'expliquait le P. Jouvancy, de donner des plaisirs et des spectacles « dignes d'hommes instruits ». Le *Journal de Trévoux* recherche certes la communication avec le public, mais un public composé majoritairement de gens du monde, de la noblesse. C'est avec une certaine clairvoyance que les rédacteurs s'interrogeaient d'ailleurs sur la signification du terme « public », lors d'un compte-rendu sur la tragédie de *Le Franc de Pompignan* : « qu'est-ce en effet que le Public ? Dira-t-on que c'est le grand nombre de personnes

capables de sentir juste, et de juger sainement ? »¹. S'il ne s'impose pas de lui-même à la première lecture, le troisième objectif visé par le périodique jésuite n'en est pas moins important. Le périodique fait donc le choix de rendre compte du théâtre officiel et de ses valeurs, et défend un certain ordre social et moral incarnés par la Comédie-Française et l'Opéra. Le fait qu'il ne parle pas de la scène de la Comédie-Italienne avant sa reconnaissance officielle en 1723 est significatif ; la troupe était pourtant en activité depuis 1716, date à laquelle le Régent rappelle les comédiens italiens. Ainsi, par certains côtés, le *Journal* paraît défendre « des valeurs sociales et morales propres à la noblesse », comme l'avaient pressenti Robert Favre, Claude Labrosse et Pierre Rétat².

Certains on alors cru voir dans le *Journal de Trévoux*, à commencer par les ennemis de la Compagnie de Jésus, une « machine de guerre de la réaction cléricale et obscurantiste »³. Ce stéréotype ne peut rendre compte de la réalité de l'entreprise journalistique des rédacteurs de Trévoux qui apparaissent le plus souvent tolérants et perspicaces dans leurs articles. Les comptes-rendus sur le théâtre et l'opéra laissent entrevoir une seconde réalité davantage tournée vers la modernité. Confronté à la culture du temps, le discours sur les spectacles se fait parfois réformateur, voire moderne ; les jésuites de Trévoux réajustent leurs critères et en adoptent de nouveaux. La Société de Jésus a très tôt reconnu et insisté sur la force et l'utilité du théâtre comme moyen pédagogique ; le *Journal de Trévoux* poursuit le travail initié dans les collèges. Bien que dans l'application le théâtre rêvé par les jésuites de Trévoux paraisse s'adresser à un public érudit, dans l'idéal il est destiné au peuple et doit concourir à son bonheur. Les spectacles sont une école du bon citoyen ou du bon père de famille : on y apprend les principes de vertus et on les entretient dans le cœur de ceux qui en sont déjà pénétrés. Ils participent à la formation d'une société idéale. C'est dans cette conception véhiculée par le *Journal* que l'on trouve, semble-t-il, les premières fondations des théories développées dans la seconde moitié du XVIIIe

¹ « Didon, tragédie représentée pour la première fois sur le théâtre de la Comédie Française le 21 du mois de juin 1734 », janvier 1735, pp. 48-49.

² Robert Favre, Claude Labrosse et Pierre Rétat, « Bilan et perspectives de recherche sur les Mémoires de Trévoux », dans *Dix-huitième siècle*, n°8, 1976, p. 243.

³ *Ibid.*, p. 237.

siècle, particulièrement dans les écrits de Diderot. Bien que les journalistes de Trévoux restent au seuil de l'évolution théâtrale des années 1760-1770, s'obstinant à considérer les modèles classiques comme les seuls capables de réformer les spectacles, ils peuvent néanmoins apparaître comme l'aiguillon d'une certaine prise de conscience, tout comme leurs confrères enseignants dans les collèges de la Compagnie.

Mais la véritable modernité des jésuites de Trévoux, comme l'on souligné Robert Favre, Claude Labrosse et Pierre Rétat, ne réside-t-elle pas dans ce « génie du juste milieu » avec lequel ils abordent le siècle et ses préoccupations ? La réaction qu'adoptent fondamentalement les jésuites de Trévoux dans cette période de transition et d'interrogations qu'est le XVIII^e siècle est celle d'une quête de l'équilibre. Leurs prises de positions face au théâtre et à l'opéra témoignent surtout du désir d'ouvrir une troisième voie en faisant « converger l'humanisme dévot et l'esprit des lumières »¹. Ainsi, le discours tenu par les journalistes de Trévoux sur les spectacles est une sorte de discours idéal, d'autant plus raisonné qu'il n'est pas fait à chaud mais avec tout le recul de la réflexion. La réaction du *Journal* aux différentes querelles ou encore l'attitude face aux théâtre étrangers révèle ainsi le rêve d'une alliance entre la tradition humaniste et classique et les formes nouvelles d'expression, qu'elles soient françaises, italiennes ou anglaises. On veut également prouver qu'un catholicisme éclairé est possible, percevable notamment dans un théâtre modéré chrétiennement. Ainsi, l'érudition du *Journal de Trévoux* témoigne d'un certain esprit d'équité ; il juge, compare et valorise, même s'il émet fondamentalement sa propre opinion. S'ils conçoivent leur rôle avant tout comme celui d'un guide, les rédacteurs veulent aussi mettre leurs lecteurs en état de se faire leur propre jugement et tentent d'aborder ainsi une infinité de sujets, malgré toute la difficulté de cette entreprise. Ainsi confient-ils leur désarroi aux lecteurs dès 1736 : « car il faut l'avouer, la matière du théâtre est inépuisable, et quelque chose que l'on en dise, l'on ne pourra jamais dire tout »². Cette attitude consensuelle comporte ainsi une part d'incertitudes et de dangers, d'autant plus dans cette période décisive qu'est la seconde moitié du XVIII^e

¹ *Ibid.*, p. 242.

² « Observations sur la comédie et le génie de Molière, par Louis Riccoboni », avril 1736, p. 583.

siècle. Ainsi pouvons-nous admirer à la suite de Marc Fumaroli la persistance avec laquelle les jésuites de Trévoux ont tenu ce même discours :

« Quelle leçon que ce vaste corps jésuite admirablement conçu pour agir, offrant aux yeux du monde le spectacle d'une volonté toujours et partout à l'œuvre, et cependant travaillé intérieurement par une grande interrogation sur la part d'illusion et d'erreur que comporte toute réussite même et surtout au nom de Dieu ! »¹.

Tenter de « photographier » le rythme du discours des jésuites de Trévoux sur les spectacles, ses infimes variations, ses indécisions et ses paradoxes, c'est en fin de compte révéler l'essence même du XVIII^e siècle que Jean-Pierre Perchellet estimait être « fondamentalement ambigu, désirant perpétuer le modèle, assumer l'héritage, tout en refusant l'immobilisme et l'asservissement », et dans le cas des jésuites l'intolérance et le fanatisme littéraire. Si ce discours est loin de s'imposer bruyamment aux contemporains comme celui de Diderot ou de Voltaire, il n'en est pas moins présent. La difficulté qui subsiste reste alors de définir de quelle manière il existe chez le lecteur, le philosophe, l'homme de lettres de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

¹ Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, op. cit., p. 75.

Bibliographie



Sources :

Bibliothèque françoise ou Histoire littéraire de la France, à Amsterdam, chez H. Du Sauzet.

Coup d'œil sur les ouvrages modernes ou réponses aux observations de littérature de M. L. D. L. P., par M... D... M ... [M. Charles Palissot de Montenoy], Paris, 1751, tome 1 unique et sans date.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Paris, Compagnies des Libraires Associés, 1771 [1^{ère} édition, 1704].

Journal historique, ou mémoires critiques et littéraires par Charles Collé [Paris, imprimerie bibliographique, réédition de 1807].

Le Journal littéraire, La Haye, Chez Jean Van Duren.

Le Journal des Savants, à Paris, chez Chaubert.

Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

Mercure de France, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

Observations sur les écrits modernes, à Paris, chez Chaubert.

Le Pour et Contre, ouvrage périodique d'un goût nouveau, par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité, Paris, chez Didot.

ARISTOTE, *Poétique*, texte traduit par J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996 [1^{ère} édition, 1932].

- *La Politique*, traduction de J. Tricot, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1962, t. II.

BOILEAU-DESPREAU, *Satires*, édition critique avec introduction et commentaires d'Albert Cahen, Paris, Droz, 1932.

CORNEILLE Pierre, *Horace*, Paris, Classiques Larousse, 1960.

- *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, GF Flammarion, 1999 [1^{ère} édition, 1660].

DIDEROT Denis, *Entretiens sur le Fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxe sur le comédien*, Paris, GF Flammarion, 2005.

- HORACE, *Epîtres*, texte établi par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- MORERI Louis, *Le Grand dictionnaire historique*, Paris, Libraires Associés, 1759.
- PLATON, *La République*, traduction d'Emile Chambry, Paris, Editions Gonthier, 1971.
- POZZO Andrea, *Prospettiva de pittori e architetti d'Andrea Pozzo della compagnia di Giesu*,
Parte Prima, Roma, J.J. Komarek 1693.
- QUINAULT Philippe, *Livrets d'opéra*, présentés et annotés par Buford Norman,
Toulouse, Société de Littératures Classiques, 2005.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, Paris, GF Flammarion, 2003 [1^{ère}
édition, 1758].
- *Emile ou de l'éducation*, Bourges, Garnier, 1957 [1^{ère} édition, 1762].
- VOLTAIRE, *Théâtre de Voltaire*, Paris, Garnier, [s.d.].
- *The Complete works of Voltaire*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991, Tome 17.

Etudes :

- Dix-huitième siècle : revue annuelle publiée par la Société française d'études du XVIIIe siècle*,
Paris, Garnier, 1976, n°8, *Les Jésuites*.
- BARNETT Dene, « La rhétorique de l'opéra », *Dix-septième siècle*, n°132, juillet-
septembre 1981, pp. 335-348.
- BELLANGER Catherine (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Tome I, Paris,
PUF, 1969.
- BOYSSE Ernest, *Le théâtre des jésuites*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [Paris, 1880].
- CHAPONNIERE Paul, « La critique et les poétiques au dix-huitième siècle »,
R.H.L.F., juillet-septembre 1916, pp. 375-398.
- COTTRET Monique et Bernard, *Jean-Jacques Rousseau en son temps*, Paris, Perrin, 2005.
- DAINVILLE François de, *L'éducation des jésuites (XVIe- XVIIIe siècle)*, Paris, Editions
de Minuit, 1978.
- « Décoration théâtrale dans les collèges de jésuites au XVIIe siècle », *R.H.T.*,
1951, pp. 355-374.

- DASSAS Frédéric (dir.), *Figures de la passion*, cat. Exposition (Paris, Cité de la Musique, 23 octobre 2001- 20 janvier 2002), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- DASSAS Frédéric (dir.), FONT-REAULX Dominique de, JOBERT Barthélemy, *L'invention du sentiment : aux sources du romantisme*, cat. exposition (Paris, Musée de la Musique, 2 avril-30 juin 2002), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- DESAUTELS Alfred R., *Les Mémoires de Trévoux et le mouvement des idées au XVIIIe siècle, 1701-1734*, Thèse présentée à la Faculté de Lettres de Paris, Rome, Institutum Historicum, 1956.
- DESCOTE Maurice, *Molière et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Editions Ducros, 1970.
- DUMAS Gustave, *Histoire du Journal de Trévoux (1701-1762)*, Thèse pour le doctorat de l'Université de Paris, 1936.
- DUMUR Guy, *Histoire des spectacles*, « Encyclopédie de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1965.
- ERHARD Jean et ROGER Jacques, « Deux périodiques français du XVIIIe siècle : le « Journal des savants » et « les Mémoires de Trévoux », *Livre et société dans la France du XVIIIe siècle*, Paris- La Haye, Mouton & co, 1965, pp. 33-59.
- FAUX Jean M., « La fondation et les premiers rédacteurs de Trévoux (1701-1739), d'après quelques documents inédits », *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XXIII, 1954, pp. 131-151.
- FLAMARION Edith, *Théâtre jésuite néo-latin et Antiquité : sur le Brutus de Charles Porée, 1708*, Rome, Ecole Française de Rome, 2002.
- FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998.
- « Du spectateur au comédien : le *Paradoxe* comme nouveau point de vue », *R.H.L.F.*, n°5, septembre-octobre, 1993.
- FRANCE Peter et MCGOWAN Margaret, « Autour du *Traité du récitatif* de Grimarest », *Dix-septième siècle*, n°132, juillet-septembre 1981, pp. 303-317.
- FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1996.

- « La querelle de la moralité du théâtre au XVIIIe siècle », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, n°84, juillet-septembre 1990, pp. 67-97.
- « Feu et glace : le *Comédien* de Rémon de Sainte-Albine (1747), antithèse du *Paradoxe* », *R.H.L.F.*, n°5, septembre-octobre, 1993, pp. 702-716.
- *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002.

GRELL Chantal, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France (1680-1789)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1995.

HAZARD Paul, *La pensée européenne au XVIIIe siècle, de Montesquieu à Lessing*, Paris, Fayard, 1963.

JOBERT Barthélemy (dir.), *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Actes du colloque des 14, 15 et 16 mai 2002, Paris, Cité de la Musique, 2003.

LA GORCE Jérôme de, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Perrin/Etablissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2005.

LAGRAVE Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Editions Ducros, 1970.

PERCHELLET Jean-Pierre, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004.

PIEJUS Anne (dir.), *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Acte du colloque (Paris, Bnf, 17-19 novembre 2005), Rennes, PUR, 2007.

RETAT Pierre, SGARD Jean (dir.), *Presse et histoire au XVIIIe siècle : l'année 1734*, Paris, CNRS, 1978.

REYFF Simone de, *L'Eglise et le théâtre*, Paris, Les Editions du Cerf, 1998.

ROHOU Jean, *Jean Racine : Bilan critique*, Paris, Nathan, 1994.

Dir. ROLAND-MANUEL, *Histoire de la musique*, Tome II, « Encyclopédie de la Pléiade », Gallimard, 1963.

ROUBINE Jean-Jacques, *Lectures de Racine*, Paris, Armand Colin, 1971.

ROUGEMONT Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988.

- « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », *Dix-septième siècle*, n°132, juillet-septembre 1981, pp. 329-333.

- « Un rendez-vous manqué : Shakespeare et les français au XVIIIe siècle », *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Bern, Peter Lang, 1988, pp. 102-117.

ROUILLE Nicole, *Peindre et dire les passions : la gestuelle baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Ajaccio, Editions Alain Piazzola, 2006.

SGARD Jean, *Le Pour et Contre de Prévost : introduction, tables et index*, Paris, A.G. Nizet, 1968.

- *Dictionnaire des journaux, 1660-1789*, Paris, Universitas, 1991.
- *Dictionnaire des journalistes, 1660-1789*, Grenoble, PUG, 1976.

SHIN Junga, « La construction d'un 'Racine classique' au dix-huitième siècle : ambivalence des images », dans *La réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument*, Oxford, Voltaire Foundation/SVEC, 2005, pp. 5-19.

SNYDERS George, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1968.

THIROUIN Laurent, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 2007 [1ère édition, Paris, Honoré Champion, 1997].

TROTT David, *Théâtre du XVIIIe siècle : jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000.

TROUSSON Raymond, « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. CLV, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, pp. 2113-2136.

VOLPILHAC-AUGER Catherine (dir.), *D'une Antiquité l'autre : la littérature antique classique dans les bibliothèques du XVe au XIXe siècle*, Lyon, ENS Editions, 2006.

Sites Internet :

- Calendrier Electronique des Spectacles sous l'Ancien Régime :

[http : // www.cesar.org](http://www.cesar.org)

- Site de Catherine Kintzler:

[http : // www.mezetulle.net](http://www.mezetulle.net)

Mots-clés : Spectacles, jésuites, Lumières, littérature, théâtre, opéra, XVIIIe siècle.

Résumé

Lorsque Diderot soutient dans ses *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) qu'« en un ouvrage, quel qu'il soit, l'esprit du siècle doit se remarquer », il nous amène à souligner un trait important de l'entreprise journalistique qui fut celle des *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, périodique jésuite publié entre 1701 et 1762. Loin de la stigmatisation habituelle qui fait de la Religion l'ennemie jurée des divertissements et des plaisirs d'un siècle, mais surtout débarrassé de l'image figée et péjorative de la Société de Jésus, le travail proposé ici s'efforce de rendre compte de la complexité du discours tenu par l'équipe des rédacteurs de Trévoux sur la culture contemporaine. L'éclairage fait sur le théâtre et l'opéra, catégorie particulière du *Journal de Trévoux* mais négligée et largement minimisée par les premières études sur le périodique, permet non seulement de révéler les traits caractéristiques de l'esprit des Lumières mais aussi ceux, indéniables, de la Société de Jésus.

Dans un contexte où la querelle de la moralité des spectacles est sans cesse réactivée, aussi bien par certains philosophes comme Rousseau que par la majorité des autorités religieuses, l'équipe des rédacteurs affirme la position originale des jésuites, résolument en faveur de la scène. Néanmoins, l'amour qu'ils témoignent envers le théâtre et l'opéra s'accompagne d'un ardent désir de réforme. Se dessine alors une poétique rigoureuse qu'un inventaire et une étude minutieuse des comptes-rendus mettent singulièrement en valeur. Les jésuites de Trévoux joignent à cette solide connaissance des règles théâtrales la curiosité, l'exigence critique et la vision synthétique du savoir, caractéristiques de l'esprit des Lumières. Le *Journal de Trévoux*, dont l'ambition est également d'être un guide, propose ainsi à ses lecteurs une sorte de bibliothèque idéale où sont conservées les valeurs théâtrales de la Compagnie comme celles d'une partie des contemporains. Il parcourt alors l'histoire des spectacles et examine les scènes étrangères tout en s'efforçant de maintenir un esprit d'équité. Ainsi, les rédacteurs de Trévoux proclament à la suite de nombreux philosophes l'utilité pédagogique et moralisatrice du théâtre et de l'opéra ; mais leur discours est en ceci différent qu'il place la Religion au cœur de cette revendication. Pourtant, et malgré cette idéologie particulière caractérisant la majorité des articles, il n'en demeure pas moins que l'esprit des jésuites de Trévoux ne peut être parfaitement compris sans un parallèle constant avec cet « esprit du siècle » dont parle Diderot et qui affleure partout dans le *Journal*.

En couverture : Blason du duc du Maine mis en première page de chaque numéro du *Journal de Trévoux*.