

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

# THÈSE

en vue de l'obtention du

**DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

**délivré par l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès**

présentée et publiquement soutenue  
le vendredi 7 juillet 2017

par

**Ahmad Bahjat AL-BTOUSH**

***L'aventure théâtrale de Louis-Benoît Picard  
(1769-1828)***

sous la direction de  
M. Jean-Noël PASCAL

---

École doctorale ALLPH@  
Spécialité Lettres modernes  
Unité de recherche PLH-ELH (EA 4601)

---

Jury

**Mme Fabienne BERCEGOL, professeur à l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès**  
**M. Jean-Noël PASCAL, professeur à l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès**  
**M. Denis REYNAUD, professeur à l'Université Lumière-Lyon 2**  
**M. Franck SALAÜN, professeur à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3**





Thèse présentée en vue de l'obtention du  
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès  
présentée et publiquement soutenue  
le vendredi 7 juillet 2017

par

Ahmad Bahjat AL-BTOUSH

**L'aventure théâtrale de Louis-Benoît Picard  
(1769-1828)**

sous la direction de  
M. Jean-Noël PASCAL

École doctorale ALLPH@  
Spécialité Lettres modernes  
Unité de recherche PLH-ELH (EA 4601)

Jury

Mme Fabienne BERCEGOL, professeur à l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès  
M. Jean-Noël PASCAL, professeur à l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès  
M. Denis REYNAUD, professeur à l'Université Lumière-Lyon 2  
M. Franck SALAÛN, professeur à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3





Dessiné par Dignac

Gravé par Lemon

L. B. PICARD

Membre de l'Académie Française

Institut



**L'AVENTURE THEATRALE DE  
LOUIS-BENOÎT PICARD (1769-1828)**



## **Dédicace**

A ma famille !

Pour m'avoir souhaité le meilleur

Et m'avoir offert les moyens d'y parvenir !



## **Remerciement**

Cette thèse n'aurait pu voir le jour sans l'extraordinaire soutien et les encouragements de certaines personnes. Je souhaite leur exprimer ma profonde gratitude.

Je veux tout d'abord remercier mon cher professeur Monsieur Jean-Noël PASCAL pour ses précieux conseils, son entière disponibilité et sa bonté naturelle. Je le remercie aussi pour ses précieuses orientations et directives.

Je veux également remercier mes honorables collègues à l'Université de Mutah en Jordanie pour leur encouragement et leur soutien pour mener à bien ce travail, surtout M. Mohamed AL-MATALKAH et M. Dafer ALSARAYRA.



# Sommaire

## **I. Première partie : Louis-Benoît Picard, sa vie et ses œuvres**

- I. 1. Louis-Benoît PICARD
- I. 2. L'œuvre littéraire de Picard
- I. 3. Les sources d'inspiration de Picard
- I. 4. La réception de l'œuvre de Picard

## **II. Deuxième partie : Analyse et synthèse de *La Petite Ville***

- II. 1. Approche du texte théâtral
- II. 2. Structure de l'action dramatique
- II. 3. Le personnage
- II. 4. Portée critique et finalité morale de la pièce
- II. 5. Les sortes de comique

## **III. Troisième partie : Fondements esthétiques de la dramaturgie classique dans l'œuvre dramatique de Picard**

- III. 1. La règle des trois unités
- III. 2. La vraisemblance
- III. 3. La bienséance
- III. 4. La portée thématique et la finalité morale du théâtre

## **IV. Quatrième partie : Anthologie dramatique**



## **Introduction**



Louis-Benoît Picard, né à Paris le 19 Juillet 1769, et mort dans la même ville le 31 décembre 1828. En refusant le métier d'avocat de son père et celui de la médecine de son grand père, malgré son excellent résultat au collège Louis-Le-Grand où il a été destiné au barreau, il s'est tourné vers le théâtre pour exercer ses talents. A l'âge de dix-huit ans, il a joué son premier rôle de Tartuffe dans le petit théâtre Mareux. En même temps, il a commencé la rédaction de ses premiers textes et finit par la publication de son premier roman intitulé : *Eugène de Senneville*. En liant amitié avec le grand dramaturge Andrieux, Picard réussit sa première représentation d'une pièce qu'il a déjà écrite et intitulée *Le Badinage dangereux*. Suite à cette première réussite, Picard s'engage non seulement dans le domaine littéraire pendant quarante ans, en tant qu'acteur, dramaturge, poète et romancier pour enrichir les scènes parisiennes par tant d'œuvres littéraires qui marquent l'époque, mais aussi dans le domaine administratif où il était directeur de l'Opéra et de l'Odéon, membre de l'Académie française.

L'héritage littéraire de Picard pourra atteindre jusqu'à centaine des pièces de théâtre et environ six romans<sup>1</sup>. Il y traite les problèmes sociaux, politiques et religieux de son époque à l'instar de Molière qui semble être la première source d'inspiration de notre dramaturge. Dans ses *Mémoires* publiés en 1852, Alexandre Dumas (1802-1870) décrit Louis-Benoît Picard comme « le petit Molière du XIX<sup>e</sup> siècle ou le moderne Molière ». Ce rapprochement paraît plus ou moins discutable dans la mesure où, à nos jours, les traces de ce « petit Molière » sont rares et il est désormais dans l'oubli total de l'Histoire Littéraire. Entre cette affirmation de Dumas et la place médiocre qu'occupe notre dramaturge dans l'histoire du théâtre, deux explications pourraient être envisagées. La première demeure dans le fait que la période révolutionnaire de transition (1789-1799) où Louis-Benoît Picard a vécu a été trop chargée historiquement (La Révolution française, le Directoire, le Consulat, l'Empire, la Restauration,

---

<sup>1</sup> Jusqu'à nos jours, les critiques n'arrivent pas à recenser le vrai nombre de ses productions littéraires, faute de ressources et d'études critiques.

etc.) et les critiques qui s'intéressent à cette période accordent plus d'importance aux événements historiques qu'aux productions littéraires, de sorte que la plupart des écrivains de cette période (Andrieux, Scribe, Alexandre Duval, Colin d'Harleville, etc.) voire la totalité, sont tombés dans l'oubli. Pourtant, au niveau du théâtre, l'histoire littéraire recense, pendant cette période, plus de dix mille pièces du théâtre, surtout après le dégrèvement de la censure. La deuxième explication revient aux productions littéraires de Picard elles-mêmes, représentées comme chargées de répétition, conventionnelles et loin de toute originalité, comme le souligne Berthier dans son étude récente *Le Théâtre en France de 1791 à 1828* publié en 2014 : « ses pièces sont nombreuses [mais] souffrent souvent de leur hâte d'écriture ». Or, pour juger la crédibilité de ces jugements envers notre dramaturge, il faut interroger ses textes, sa vie et le contexte dans lequel il s'est épanoui ; les seules ressources qui nous restent après environ deux cents ans de sa mort.

L'hypothèse de notre travail part de l'idée que beaucoup de critiques considèrent Louis-Benoît Picard comme un grand dramaturge de son temps, alors que l'histoire littéraire ne lui consacre qu'une place médiocre dans l'empire des Lettres. D'ailleurs, nous ne pouvons pas prendre de telles affirmations au sérieux sans examiner l'intégralité de son œuvre et savoir ce qu'il a apporté au théâtre et ce qu'il doit à ces prédécesseurs. En effet, nous pouvons reformuler la problématique de cette recherche en ces termes : quelle place occupe l'œuvre théâtrale de Louis-Benoît Picard dans la littérature française durant les années qui ont suivi la Révolution ?

Or le choix de cette problématique est déterminé par plusieurs facteurs. Tout d'abord, lors de notre recherche de Master en littérature française, nous avons travaillé sur *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais et avec lequel nous avons découvert le théâtre français de la fin du XVIII<sup>e</sup> et le théâtre révolutionnaire. Nous avons remarqué qu'il y a beaucoup de pièces de théâtre de cette période qui sont tombées dans l'oubli. Parmi ces comédies, *La Petite Ville* de Louis-Benoît Picard attire notre attention tant par ses thématiques que par son esthétique et nous aspire de découvrir le reste des travaux de ce dramaturge et même sa vie. Mais, notre étonnement était grand quand nous avons cherché en vain partout des informations ou des études qui peuvent nous aider. Ce n'étaient que de fragments de pensée touchant avec tant de

précautions ce sujet ; comme si personne n'a fait une étude complète de ce dramaturge et de ses œuvres. Or, la consultation de M. Jean-Noël Pascal, professeur spécialiste de la littérature française de cette période, nous était d'un grand secours par ses conseils et son soutien pour aborder ce sujet dans le cadre d'une thèse de doctorat qu'il avait accepté de diriger volontairement. Puis, la première lecture du corpus de Louis-Benoît Picard nous a fait découvrir de centaine des pièces de théâtre recouvertes dans les poussières du passé et qui méritent de voir le jour tant par les informations historiques et voire même politiques et sociologiques qu'elles nous fournissent à propos de cette période-là, tant par leur beauté esthétique et les tentatives de Picard à renouveler le théâtre français après son déclin tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Néanmoins, une telle thèse se heurte devant de plusieurs contraintes liées à sa réalisation. En premier temps, le grand problème est lié à la constitution du corpus, c'est-à-dire l'intégralité de l'œuvre théâtral de Picard. Le résultat de la première recherche est couronné par la découverte de 37 pièces de théâtre de Picard, alors le discours critique souligne l'existence de centaine de pièce. Après beaucoup de déplacements entre Toulouse et Paris et des visites à la Bibliothèque Nationale de France et la bibliothèque de l'Odéon, nous avons trouvé seulement sept de ses onze volumes de théâtre. En continuant ce travail dur de recherche en ligne et de visites d'autres bibliothèques, nous avons enfin trouvé le reste de l'œuvre intégral de Picard qui compte, à présent, 76 pièces de théâtre, mais ce qui reste insuffisant par rapport à ce que mentionne le discours critique où l'on parle de centaine de pièces. En deuxième temps, nous avons de grandes difficultés pour trouver des études ou des critiques abordant le théâtre de Louis-Benoît Picard. Nous avons trouvé six introductions, préfaces et biographies étant datées de 1818 à 1880 : la biographie de Picard par M. Dussault dans *l'Annales littéraires* (1818) ; la préface de Charles Lemesle à l'éditions du *Théâtre républicain posthume et inédit* (1832) ; la biographie de Picard par François-Xavier de Feller dans *Biographie universelle ou dictionnaire des hommes* (1833) ; la biographie de Picard par Edouard Monnais dans *Éphémérides Universelles* (1835) ; l'introduction de M. Louis Moulin dans *Théâtre de Picard* (1877) ; enfin, la biographie de Picard Edouard Fournier dans *Théâtre de L. B. PICARD* (1880). Il nous reste de mettre en lumière ainsi les autres ouvrages les plus récents qui ont enrichit cette recherche par tant d'informations utiles concernant non

seulement l'homme de Picard, mais en outre son œuvre, sa critique et sa réception. Entre autres, il est nécessaire d'indiquer que le seul ouvrage consacré au théâtre de Picard notamment à la comédie de mœurs de Picard est celui de Louis Allard, intitulé *La Comédie de mœurs en France au XIXe siècle de Picard à Scribe* (1923). Encore, nombreux sont les ouvrages qui nous fournissent des idées générales sur le théâtre de Picard, comme par exemple *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène. 1810-1815* de David Chaillou (2004) ; *Les spectacles à Paris pendant la révolution, en deux volumes couvrant les années de 1789 à 1795* d'André Tissier (2002) ; *Le théâtre en France de 1791 à 1828 : le Sourd et la Muette* de Patrick Berthier (2014). Ajoutons à cela, les seuls deux articles consacrés à l'œuvre de Picard « Rire pendant et après la révolution, l'écriture comique de Louis-Benoît PICARD » de Jean-Marie Thomasseau, dans *Théâtre N° 4*, (2002) et « Fustiger les parvenus : autour de *Médiocre et Rampant*, de Louis-Benoît Picard » de Philippe Bourdin, In *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire 1789-1799* (2008). En dernier temps, nous avons confronté au choix des textes à aborder dans cette thèse, en vue de l'énorme nombre de pièces écrites par Picard et le temps limité qu'impose la thèse de doctorat. Pour cela, nous avons choisi de traiter seulement les chefs-d'œuvres de Picard et approfondir leur analyse afin d'éviter de tomber dans les généralités.

Pour bien mener cette recherche, notre démarche d'analyse se base à la fois sur l'histoire littéraire, la critique biographique, l'esthétique théâtrale, la critique du théâtre classique et la théorie sémiologique de théâtre proposé par Anne Ubersfield dans son livre *Lire le théâtre II*. Enfin, avant d'aborder les détails de cette démarche et les réponses qui peuvent répondre à la problématique générale de la thèse, quelques précisions quant au choix de titre s'imposent. Tout d'abord, le choix de mot « aventure » n'est pas lié au hasard autant qu'il représente l'avancement lent de notre dramaturge dans le monde du théâtre, mais sans des connaissances préétablies, comme si la vie de Picard est liée au destin. Cette aventure commence dès le jour où il a découvert son ambition pour le théâtre. En s'acharnant à la lecture de Molière, il a saisi qu'il peut faire pareil et son premier succès, quand il a joué le rôle de Tartuffe pour la première de sa vie, confirme cette ambition. De même, en considérant la vie comme une aventure méritant d'être vécue, beaucoup d'aspects de la vie de Picard se trouvent illustrés dans son théâtre, comme non seulement le thème de l'amitié, mais aussi

celui de l'aventure avec lequel il conclut ses pièces. En fait, les personnages du théâtre de Picard suivent toujours un destin aveugle qui les mène de l'échec à la réussite, de la tristesse au bonheur, comme si le destin joue le rôle d'un moteur qui motive les actions de chacune de ses pièces. Or, c'est sa vie même que le dramaturge emprunte à ses personnages, une vie tumultueuse et marquée par tant d'événements historiques et politiques, aussi que des succès et des échecs sans exemple.

Pour revenir à notre problématique, nous avons divisé la thèse en quatre grandes parties traitant respectivement chacun des aspects de cette problématique. La première partie a pour but de mettre en valeur la vie de Picard en suivant son parcours théâtral et administratif pour pouvoir témoigner la vie mouvementée de notre dramaturge. Suite à ce panorama biographique, nous nous penchons à l'œuvre dramatique de Picard en donnant un tableau chronologique allant dès le début de sa carrière jusqu'à la dernière pièce de notre dramaturge, représentée trois mois après sa mort. Ainsi, il s'agit de retracer les autres productions de Picard : romanesques, poétiques et quelques discours prononcés de son vivant. De même, nous nous intéressons aux sources d'inspiration de notre auteur après avoir constaté que Picard lui-même insiste, dans la majorité de ses préfaces, sur l'intégrité en révélant ses nombreuses sources d'inspiration par le fait d'indiquer l'auteur, l'œuvre et le passage emprunté comme l'épigraphe dédié à *La Petite Ville* qui commence par un passage de La Bruyère inspirant l'idée de la pièce. En fin de compte, la question de la réception nous intéresse dans la mesure où Picard et son œuvre ont été sujet de plusieurs attaques critiques dès le début de sa carrière dramatique jusqu'aux dernières pièces données. Ce chapitre nous permet de suivre ces attaques liées, d'une part, à sa situation familiale, surtout ses problèmes avec son père et, d'autre part, la réception de ses comédies. En effet, notre analyse aborde la réception des comédies de Picard auprès des théâtres parisiens, illustre le nombre de représentations de chaque pièce et traite comment les critiques réagissaient en valorisant ou en dévalorisant les productions de l'auteur.

Quant à la deuxième partie, elle sera consacrée à l'analyse minutieuse de *La Petite Ville*, en tant que le chef-d'œuvre le plus connu et la pièce la plus favorite pour notre auteur dramatique. Mais l'analyse de cette partie ne peut pas être abordée sans la représentation des

outils littéraires pour l'étude du texte théâtral. Ces outils permettent de reconstruire une synthèse analytique, d'examiner les éléments paratextuels fournis par l'auteur (le titre, l'épigraphe, le genre, la préface, les didascalies, etc.), de se focaliser sur la compréhension générale de la pièce et de comprendre enfin ses mécanismes structurels. Une fois la forme éclairée, nous procédons à l'analyse du fond à travers l'examen des unités générales de la pièce (temps, lieu, action), la psychologie des personnages et les relations sémiotiques qu'ils entretiennent entre eux, tout pour faire sortir les thématiques générales de la pièce et les messages que Picard avait l'intention de transmettre.

En fait, les messages les plus dominants que prétend transmettre Picard sont d'une portée morale. Cette portée morale apparaît dans la plupart des pièces dès la préface où Picard ne cesse de réclamer le rôle de la comédie en éveillant les gens sur une réalité amère conventionnée par les apparences trompeuses. Or, pour bien transmettre ces idées morales, notre dramaturge recourt aux règles classiques de la comédie, héritée du Grand Siècle. Il s'agit, dans cette troisième partie, d'examiner le respect de ces règles (la règle des trois unités, la vraisemblance et la bienséance) et le rôle que joue chacune de ces règles dans la comédie de Picard. Pour éviter l'exhaustivité, nous avons choisi de traiter trois pièces couvrant trente ans de la vie de l'auteur, abordant de différents sujets et procédant selon des structures différentes. Il s'agit de : *Les Visitandines*, *Médiocre et Rampant* et *Les Deux Philibert* afin de les analyser d'un point de vue purement classique.

Enfin, nous proposons dans un dernier temps une anthologie des œuvres dramatiques de Louis-Benoît Picard allant de 1789 à 1799, en y ajoutant les pièces étudiées dans les parties précédentes. Cette anthologie comporte également tous les éléments liés à la compréhension de chacune des pièces, ainsi qu'un résumé détaillé permettant de comprendre l'intrigue. Le but de cette anthologie est de montrer l'évolution de la pensée de Picard dès son début au théâtre jusqu'à sa réussite sur les théâtres parisiens et de mettre en lumière les changements politiques et sociaux qui se reflètent dans les textes dans un temps si tumultueux dans l'histoire de la France. Or, la vie de Picard se limite à cette époque si chargée d'événements politiques et historiques. Pour comprendre le contexte de sa vie et les circonstances dans lesquelles il s'est agrandi, nous commençons, à présent, par l'histoire de sa vie.

**Première partie :**  
**Louis-Benoît Picard, sa vie et ses œuvres**



Il est surprenant qu'un œuvre dramatique aussi riche que celle de L. B. Picard ait été abondamment négligé de la part de la critique, du public et ainsi de l'histoire du théâtre français. Picard est un dramaturge français né à Paris en 1769 et mort en 1828 après avoir enrichi le répertoire du théâtre de sa ville natale d'une centaine d'œuvres dramatiques : des comédies, des vaudevilles et des opéras-comiques, mais aussi six romans publiés de son vivant. Afin de témoigner de cette fécondité, il nous semble nécessaire d'explorer l'intégralité de cet œuvre littéraire en détails. Mais avant d'aborder son œuvre, il est indispensable de reconstruire ainsi la vie de notre auteur pour éclairer le contexte historique et les éléments qui ont influencé son œuvre.

Pour ce faire, il est impératif de détailler, dans un premier temps, la vie de l'auteur qui s'est entièrement voué au métier de comédien et de dramaturge. Picard a connu une évolution considérable au fur et à mesure qu'il avance dans ses écrits et devient enfin un directeur du théâtre de l'Odéon et membre de l'Académie française, après avoir gravi l'échelle du métier de dramaturgie où il était à la fois acteur, auteur et chef de troupe.

Ce parcours dans le domaine du théâtre a été couronné à chaque étape par une pièce de théâtre qui annonce l'étape suivante. En effet, il est essentiel de retracer, dans un deuxième temps, ses productions littéraires chronologiquement en mettant en lumière la structure de chacune de ses pièces, leurs premières dates de représentation et les repères textuels permettant l'appréhension du texte. Ajoutons à cela, l'œuvre romanesque de Picard, ses notices, ses différents discours peuvent ainsi nous donner une idée claire sur sa manière de penser.

Une fois, la vie et les œuvres de Picard sont présentées, plusieurs questions s'imposent sur le rapport entre Picard et Molière, sur les autres auteurs qui ont inspiré Picard et sur le

statut de Picard dans le monde théâtral. La réponse de ces questions permet d'attester l'originalité de l'œuvre théâtral de Picard et nous renseigne, dans un dernier temps, sur la réception de son théâtre de la part de ses contemporains et son entourage.

## **I. 1. Louis-Benoît PICARD**

Parler de la vie de Louis-Benoît Picard après deux siècles, reflète la volonté de dévoiler la productivité de son parcours si varié en tant que jeune auteur dramatique, romancier, acteur, directeur et membre de l'Académie française. Ainsi son parcours se représente respectivement comme : homme de théâtre pendant une quarantaine d'années de 1789 à 1828 ; écrivain dramatique et acteur pendant les dix premières années de sa vie professionnelle ; chef de troupe durant sept ans, de 1800 à 1807 ; puis directeur de l'Opéra et membre de l'Académie française à partir de 1807 ; et finalement directeur de l'Odéon de 1816 à 1821.

Sur le plan historique, Picard est « la figure la plus intéressante de cette époque de transition<sup>2</sup> » : ayant connu les grands bouleversements politiques de l'histoire de France, il a vécu la Monarchie absolue, la Révolution française et ses Assemblées constituante et législative, la Première République : la Convention, le Directoire et le consulat, l'Empire et enfin la Restauration.

Sur le plan littéraire, il est également l'un des rares dramaturges français ayant connu tant de succès à cette époque-là, bien entendu entre 1789 et 1828. Ce comédien a trouvé son refuge dans le théâtre qui l'accueillait chaleureusement. Pendant ces années sombres du théâtre français, le dramaturge était soucieux de divertir et d'amuser un public triste et malheureux qui est en train de vivre une accélération imprévue sur tous les plans politiques, sociaux et culturels de son époque. Or, quel est l'impact de tant d'événements et de tant de bouleversements sur la vie de Picard ?

Répondre à cette question impose d'autres questions concernant le parcours de notre auteur, à savoir : Comment Picard s'est-il investi dans sa nouvelle carrière et pour quelle

---

<sup>2</sup> Pierre Voltz, *La Comédie*, A. Colin, Paris, 1964, p. 133.

raison a-t-il refusé de suivre le métier d'avocat recommandé par son père ? Ensuite, quelle est la cause de l'affrontement parental et son éloignement de Paris ? Pour quel motif a-t-il préféré d'y retourner ? Comment Picard a-t-il réussi après la mort de son père ? Quelques sont les raisons qui l'ont incité à aller en Normandie ? Comment Picard est-il devenu un membre de l'Académie française et directeur de l'Opéra et de l'Odéon à Paris ?

### I. 1. 1. La vocation d'un jeune comédien

Picard est né à Paris le 19 juillet 1769. Il était « fils d'un avocat estimé au parlement, et neveu, par sa mère, de Gastelier, médecin distingué<sup>3</sup> ». Dès le début de sa vie, il ne s'intéresse ni à la carrière de son père, ni à celle de son grand père puisqu'il ne voulait pas suivre de pareils parcours. Son père avait l'intention de l'amener jusqu'au barreau, car son fils était un « élève du collège Louis-le-Grand, destiné lui-même au barreau<sup>4</sup> ». L'insistance de son père ne l'a conduit qu'à abandonner ses études d'avocat plus tard, pourtant « il arriva pourtant jusqu'au grade de licencié, mais refusa net d'aller plus loin et de faire son stage d'avocat<sup>5</sup>. » A dix-huit ans, sans hésitation, Picard prend la décision la plus audacieuse de sa vie, d'entrer directement dans le domaine qu'il a choisi pour réaliser son rêve comme acteur et auteur en même temps :

Il s'essayait comme acteur sur le petit théâtre Mareux : il y débuta par le rôle de *Tartuffe*, où il fut trouvé plus que médiocre ; il prit celui d'*Orgon*, où il obtint plus de succès ; il aborda l'emploi des valets et fut fort applaudi dans le *Mascarille* de l'*Etourdi* et le *Dubois* des *Fausse Confidences*<sup>6</sup>.

L'interprétation de différents rôles de grands dramaturges comme Molière et Marivaux a permis à Picard de concrétiser son talent et d'acquérir une bonne expérience. Ainsi, « à la

---

<sup>3</sup> François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique ou biographie universelle des hommes qui se sont faits un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*, Huitième Edition, Henrion, Paris, 1835, p. 924.

<sup>4</sup> Philippe Bourdin, « Fustiger les parvenus : autour de *Médiocre et Rampant*, de Louis-Benoît Picard », dans *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Desjonquères, Paris, 2008, p. 227.

<sup>5</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, Louis-Benoît PICARD, Laplace, Sanchez et C<sup>ie</sup> Éditeurs, Paris, 1881, p. I.

<sup>6</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux, Politique, Littéraire, Scientifique et Anecdotique*, Tome 12, Corby libraire-éditeur, Paris, 1835, p. 477. C'est l'auteur qui souligne les noms des personnages.

sortie du collège, il avait composé un petit roman intitulé *Eugène de Senneville*<sup>7</sup> », en parallèle avec ses engagements auprès de sa troupe comme un acteur très applaudi et distingué depuis ses débuts au théâtre.

### **I. 1. 2. L'affrontement parental et l'éloignement de Paris**

En 1778, le père de Picard, inquiet de la désobéissance de son fils, « voulut savoir ce qui le détournait de la Basoche et découvrit, sans beaucoup de peine, que c'était le théâtre<sup>8</sup> ». Cette découverte a choqué le père, paraissant un peu sévère avec son fils. Il pensait qu'il était en train de le perdre à cause de cette fuite vers le théâtre surtout quand il a découvert un jour, « une ébauche de pièce en vers, trouvée sous des papiers timbrés<sup>9</sup> ». Par ce fait, le père était, d'une part, ravi d'avoir un fils talentueux ayant un style et un goût plus ou moins artistique et, d'autre part, fâché d'avoir un enfant désobéissant et têtu qui a refusé ses ordres et ses recommandations. En comparant le métier d'acteur ou d'auteur dramatique à celui d'avocat ou bien de médecin, le père trouvait que le jeune Picard n'aurait donc pas les mêmes privilèges que ceux de ses collègues poursuivant le parcours de barreau ou de médecine. Pour ces raisons, si logiques selon lui, il décide de le punir par le fait de « l'éloigner des séductions, dont la pente l'entraînait vers ce qu'il redoutait. Il l'envoya loin, bien loin de Paris<sup>10</sup> ». Cette tentative servant à empêcher son fils de suivre ses talents destinés au théâtre n'a fait qu'augmenter l'insistance et la vocation de ce dernier qui était sur le point d'abandonner sa ville natale suite à la décision incontestable de son père. Quelques mois plus tard, après avoir travaillé comme un commis dans une librairie à Nantes<sup>11</sup>, l'auteur ne supportait plus d'être éloigné de sa ville, le berceau de tous ses souvenirs.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>8</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. II.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

### I. 1. 3. Retour à Paris et nouveaux amis

Après ce court éloignement, Picard a décidé de retourner à Paris, mais à l'insu de son père où il est resté tout un hiver sous les toits, dans une pauvre chambre<sup>12</sup>. Pendant ce temps-là, l'attrance dramatique de Picard, et surtout son inclination pour l'écriture théâtrale, ne cessait de se développer : « il n'avait chez lui d'autre abondance que celle de manuscrits : pièces faites, ou pièce à finir<sup>13</sup> ». C'est plus précisément en 1789 que Picard s'est tourné complètement vers l'écriture dramatique pour expérimenter « ses talents sur les planches et sa plume dans les registres du Vaudeville, du tableau patriotique, de l'opéra et surtout de la comédie<sup>14</sup> ». Cependant, ses œuvres restent bloquées car « tous les théâtres, depuis le plus imposant jusqu'au plus humble, furent assiégés de ses œuvres, mais ils n'en embarrassèrent que médiocrement. Treize fois de suite un refus polis fut leur réponse<sup>15</sup> ». Par conséquent, Picard se trouve défavorisé par les réponses négatives de ces théâtres avant de rencontrer, bien évidemment, ses nouveaux amis qui l'ont aidé plus tard à représenter sa première œuvre dramatique.

A cet égard, nous signalons que Picard était, en quelque sorte, un homme sage, talentueux et obéissant, mais il pense que sa vocation mérite la résistance contre les assauts de la vie, et même la solitude provoquée après ses problèmes avec son père. Il avait une perspective subtile malgré son âge qui ne dépasse pas encore vingt ans. De plus, c'était un jeune homme distingué par ses principes moraux envers son père et sa famille. Le jeune rebelle, au sens mélioratif du terme, commençait à découvrir son talent après la lecture de quelques œuvres dramatiques, comme nous l'avons déjà dit. N'oublions pas que Picard a tout sacrifié ; il a refusé de suivre le parcours d'un métier recommandé par son père pour se tourner vers un métier presque aléatoire, risquant ainsi son avenir.

Dans les derniers mois de 1789, Picard, vient d'avoir vingt ans, n'avait pas autant de soutien pour faire jouer l'une de ses pièces achevées. Mais « deux amis, qu'il s'était fait du temps de ses essais de Basoche, Andrieux, déjà connu au théâtre, et Joseph Droz, qui

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Philippe Bourdin, « Fustiger les parvenus... », *op. cit.*, p. 227.

<sup>15</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. II.

cherchait sa voie dans une littérature plus sérieuse, se chargeaient d'aller savoir le sort de ses manuscrits, et de lui en rapporter de nouvelles<sup>16</sup> ». C'était, pour lui, une aide si précieuse de la part de ses deux amis, et spécialement d'Andrieux, un brave homme « qui se chargea de présenter au théâtre de Monsieur, alors nouvellement établi, *le Badinage dangereux*, premier ouvrage que fit jouer Picard<sup>17</sup> » ; car la réception de cette œuvre « était due en partie de ses recommandations<sup>18</sup> ». Cependant, Hector Bossange<sup>19</sup> nous apporte une autre précision sur ce soutien accordé car Picard était l'« *ami d'Andrieux et de Collin d'Harleville* » et non pas d'Andrieux et Joseph Droz. Il souligne également que Picard « profita des conseils et de la protection que ces deux littérateurs [Andrieux et Collin d'Harleville] voulaient bien lui accorder pour faire représenter quelques comédies qui furent bien accueillies ». Cela nous mène à affirmer que Bossange avait raison surtout après avoir lu la biographie de Picard sur le site de l'Académie française : « Il [Picard] fut l'ami de Collin d'Harleville et d'Andrieux<sup>20</sup> ». Quant à la première pièce représentée de Picard, elle est évoquée par Démougin : « il débuta par une comédie en collaboration avec Fivée *Le Badinage dangereux*, (1789), puis se spécialisa dans la pièce républicaine et voltairienne<sup>21</sup> ». Alors, *Le Badinage dangereux* est bien la première œuvre représentée du dramaturge. Elle reflète ce début « audacieux<sup>22</sup> » et aventureux de l'auteur par son titre hardi.

Il est évident que Picard était content qu'une de ses œuvres ait été acceptée surtout après le soutien de ses trois amis. En effet, cet ouvrage représenté est « non le premier qu'il eût écrit : souvent il racontait qu'il avait eu onze comédies de refusées, avant de faire représenter la deuxième<sup>23</sup> ». Un tel appui était toujours si précieux pour Picard qui tenait à enrichir ses pièces par l'amitié, l'un des thèmes les plus traités après l'amour et le mariage. En donnant une place extraordinaire à l'amitié et à la fraternité tout au long de ses œuvres dramatiques et

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, *op. cit.*, p. 477.

<sup>18</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. II.

<sup>19</sup> Hector Bossange, *Ma bibliothèque française*, Bossange, Paris, 1855, p. 352.

<sup>20</sup> Site de l'Académie française [en ligne], consulté le 3 mars 2016. URL : <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/louis-benoit-picard>.

<sup>21</sup> *Dictionnaire des Littérateurs français et étrangers*, sous la direction de Jacques Demougin, deuxième édition, Larousse, Paris, 1994.

<sup>22</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. III.

<sup>23</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, *op. cit.*, p. 477.

romanesques, l'auteur semble être, sans aucun doute, reconnaissant à tous ceux qui le supportaient et l'encourageaient au cours de son parcours littéraire, notamment au début de sa carrière.

Et c'est grâce à l'amitié que l'auteur a réalisé son rêve dramatique. Certes, ce soutien a été très estimé par Picard qui voulait pourtant confirmer son vrai talent loin de toute médiocrité parvenue. Dans la préface des *Visitandines*, l'auteur affirme : « Je veux rendre à mon ami Andrieux ce qui lui appartient dans cet opéra-comique, et ce qu'il n'a jamais songé à réclamer. La date de la première représentation des *Visitandines* est déjà ancienne ; mon amitié avec Andrieux est plus ancienne encore<sup>24</sup> ». Cette déclaration n'était pas la première où Picard souligne et glorifie ses liens solides d'amitié, car il insistait sur ce point plus tard dans ses préfaces, comme dans la préface des *Amis de Collège*, trois ans après celle des *Visitandines* où il a prouvé de nouveau sa joie de la lecture de cette pièce, faite par Collin d'Harleville : « Je me rappelle toujours avec plaisir que ce fut à la représentation de cette pièce que j'obtins pour la première fois le suffrage de mon ami Collin-Harleville<sup>25</sup> ». Picard n'a donc jamais oublié ces deux amis. Exprimant sa gratitude et son dévouement, il les a remerciés et flattés maintes fois dans ses différentes préfaces.

Plus tard, après l'année 1807, une autre amitié très solide liait Picard à Rémusat qui a joué un rôle considérable dans la carrière de Picard jusqu'à son élection à l'Académie française :

Rémusat doit approuver le répertoire de l'Académie, mais c'est l'empereur en personne qui prend la décision finale. Rémusat se borne donc à transmettre les volontés de l'empereur et du ministre de l'Intérieur au directeur de l'Opéra. Celui-ci, dont le rôle est à la fois administratif et artistique, est Louis-Benoît Picard de 1807 à 1815 – grand ami de Rémusat, ce qui facilite la transmission des décisions. Homme de théâtre, il lui doit son élévation à l'empereur (jusqu'à son élection à l'Académie) et lui reste donc fidèle<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Louis-Benoît PICARD, Préface aux *Visitandines*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, Tome I, Mame, Imprimerie-Librairie, Paris, 1812, p. 85.

<sup>25</sup> Louis-Benoît PICARD, Préface des *Amis de Collège*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome I, chez J. N. Barba Librairie, Paris, 1821, p. 319.

<sup>26</sup> Cohen Déborah, « David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène. 1810-1815*, Fayard, Paris, 2004 », In *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 3/2006, n° 53-3, p. 189.

En effet, sa connaissance avec le comte Rémusat lui a permis d'occuper une place honorable à l'Opéra. Ainsi, ces deux hommes « se connaissaient bien, puisque Picard avait travaillé au théâtre de l'Impératrice sous la surveillance directe de M. de Rémusat alors préfet du Palais <sup>27</sup> ». Il est également indispensable de signaler que Picard avait deux autres relations amicales très influentes : la première était avec le comte Daru car « selon son cousin Stendhal, Daru appréciait beaucoup le directeur de l'opéra <sup>28</sup> » ; la deuxième était avec le compositeur Berton qui semblait être très proche de notre auteur pour deux raisons. D'abord, Picard écrit son opéra-comique intitulé *Valentin ou Le Paysan romantique* en collaboration avec Berton ; ensuite, ce collaborateur « fut favorisé comme compositeur par Picard, puisqu'il comptait parmi les musiciens les plus joués de la période <sup>29</sup>. » En somme, Picard était exemplaire par sa reconnaissance et sa fidélité à tous ses amis sans aucune rupture marquée avec eux. Sans ces rapports amicaux, l'auteur resterait négligé de la scène théâtrale ainsi que de la scène administrative puisque c'est le cercle d'amis de Picard qui a été pour lui comme une voie sûre vers la réussite.

À vrai dire, loin de toute imperfection et de toute ascension injustifiée, Picard devient ce qu'il a voulu être dès ses premières années de jeunesse. L'amitié occupe une place distinguée non seulement dans la vie personnelle et sociale de l'auteur, mais aussi dans la quasi-totalité de ses œuvres dramatiques.

#### **I. 1. 4. La réconciliation avec le père et sa mort**

Après le succès de la première pièce, le père de Picard n'a pu nier le talent de son fils. Pour cela, il était assoiffé d'assister au premier succès d'un fils qui a tout sacrifié pour sa vocation littéraire et artistique. Picard, le père, assiste à la présentation de la pièce avec une passion paternelle et « une attention émue qui semblait être la promesse d'un pardon <sup>30</sup> ». Mais, il voulait obtenir ce pardon de la part de son fils en mettant fin à leur dispute qui les

---

<sup>27</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène. 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004, p. 52.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>30</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. II.

sépare l'un de l'autre. Par conséquent, le père était si fier en avouant les talents de son fils : « M. Picard le père, a dit un de ses biographes, mourant presque réconcilié avec son fils, mais sans avoir ressenti le bonheur de s'avouer vaincu par ses triomphes<sup>31</sup>. » Finalement, Picard le père et le fils se conciliaient, mais peu de temps après, Picard le fils a reçu la nouvelle la plus douloureuse de sa vie ; son père est mort. Cette conciliation qui n'a pas duré longtemps constitue un tournant inoubliable et motive Picard à continuer sa carrière théâtrale. En effet, l'auteur avait besoin du soutien de son père devant un avenir exigeant afin d'acquérir sa place parmi les grands dramaturges de son époque caractérisée par une rivalité dramatique exceptionnelle.

### **I. 1. 5. Un nouvel essor plus triomphant**

Peu à peu, Picard est devenu un membre fidèle dans la *Troupe de Monsieur*. Il la suivait partout avec une passion infinie et participe à chaque représentation pour être plus proche de la troupe qui l'a accepté comme dramaturge et acteur en même temps. Picard a profité de la nouvelle installation de la troupe à la foire Saint-Germain, « lorsque le roi et toute la cour, ramenés de force à Paris, eurent peu à peu tout envahi aux Tuileries, même le théâtre<sup>32</sup> ». C'est à cet endroit qu'il ferait jouer sa deuxième pièce.

Avec cette évolution, Picard ne s'arrêtait pas à créer des œuvres dramatiques, surtout après son insatisfaction de sa deuxième pièce. Il se montre motivé de déposer sa première pièce auprès de sa troupe. « Les acteurs de Monsieur quittèrent la foire Saint-Germain, à l'extrémité de Paris<sup>33</sup> » pour s'installer dans une salle toute neuve dans la rue de Feydeau. Il « y fit jouer une nouvelle comédie, intitulée : *Encore des Ménechmes*<sup>34</sup> ». La pièce obtient un succès considérable qui met fin à toute hésitation du dramaturge. Cependant, les deux années qui ont suivi ce succès ont marqué un épanouissement imprévu durant lesquelles Picard a donné plus d'onze pièces sans aucun affaiblissement.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique... op. cit.*, p. 47.

Entre échec et réussite, les œuvres dramatiques de Picard restent présentes sur toutes les scènes parisiennes jusqu'au moment où l'auteur n'avait pas un égal après le succès impressionnant de sa pièce *Le Passé, le Présent, l'Avenir* en 1791<sup>35</sup>. Par ailleurs, la scène politique paraît clairement chez Picard. C'est en 1793 qu'il a représenté son tableau patriotique *La Prise de Touloun*, « même alors, il n'était pas assez révolutionnaire pour admirer tout dans la République : les événements et les mœurs<sup>36</sup> ». Durant les deux années suivantes, Picard, laborieux dans son travail, a enrichi la scène parisienne par de nombreuses pièces.

En arrivant à la fin de 1795, nous remarquons la décomposition des grandes troupes et la dispersion de leurs acteurs. Picard s'est trouvé, à nouveau, seul, incapable de mener ses réussites sans le soutien des autres, notamment les actrices et les acteurs. Déjà marié, l'auteur engage alors sa femme dans sa carrière à côté de son frère cadet comme acteurs pour jouer certains rôles : « Picard, pour jouer les valets ; sa femme, les soubrettes, et son frère, les niais<sup>37</sup> ». Cette nouvelle composition a fait réussir sa comédie *Médiocre et Rampant*. Picard a donné sa deuxième comédie avant de quitter la salle à cause d'un incendie. Il suit également le heureux début de la troupe « qui, peu après, quitta la salle Louvois, où elle était à l'étroit, pour une installation plus digne sur la scène de l'ancien Théâtre-Français, aujourd'hui l'Odéon<sup>38</sup> ».

Avant de passer aux grands faits de l'année 1799, il convient de préciser que Picard décide de devenir comédien en 1797. Dès lors, il n'a pas cessé d'exercer cette profession pendant dix ans, jusqu'à l'année 1807. Cependant, son talent dans ce domaine était apparemment médiocre : « Il semble en effet que Picard fut considéré comme un mauvais acteur. Il décida d'arrêter en 1807, jugeant sans doute cet emploi incompatible avec ses nouvelles fonctions<sup>39</sup> ». Néanmoins, Picard se lançait, à nouveau, comme auteur actif malgré ses nouvelles responsabilités en charge à partir de 1807.

---

<sup>35</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. IV.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. VI.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène, op. cit.*, p. 53.

En 1799, plus précisément le 18 mars de cette année, date où l'Odéon a brûlé, les troupes se sont dispersées partout. Picard s'est donc retrouvé obligé de chercher une autre place pour garder sa présence sur le théâtre. Ainsi, il a poursuivi son travail « avec M. Lenoir, directeur-proprétaire du théâtre de la Cité, qui lui loua sa salle pour les jours impairs, réservant les autres à sa propre troupe, et aux chevaux de Franconi, qui venaient y faire des intermèdes<sup>40</sup> ». Ce qui montre comment Picard a donné tant d'importance à son métier, car malgré ces brusques incidents, il ne s'est point enfermé dans sa demeure, même pour un repos de quelques jours.

À la fin de l'année 1799, après la représentation de ses deux premières pièces de cette même année, l'auteur quitte la salle du théâtre de la Cité puisque « son bail avec le théâtre de la Cité ne tint pas<sup>41</sup> ». Alors, il doit trouver une autre salle qui convient à ses disponibilités. Enfin, son choix s'est porté sur « celle du Marais, fondée rue Culture-Sainte-Catherine, par Beaumarchais, [qui] se trouva seule disponible [...] mais pour un mois seulement<sup>42</sup> ». Mais, cette salle ressemble à celle de la Cité, car les deux se louent avec un contrat d'une durée déterminé. D'ailleurs, l'endroit où se trouve cette salle ne convient pas aux ambitions du dramaturge parce que « ce quartier lui semblait un exil, et il comptait sur quelque hasard qui le rapprocherait d'un centre plus vivant<sup>43</sup> ». Pour cela, il avait l'intention de chercher une autre salle plus vive et plus proche des lieux d'activités quotidiennes ; et c'est au Feydeau finalement qu'il l'a trouvée. « Picard propose d'y donner des représentations qui alternaient avec la troupe chantante<sup>44</sup> ». Alors, pour commencer, le dramaturge fait jouer *Le Collatéral ou la Diligence à Joigny*, mais malheureusement, le coup d'Etat de Bonaparte a interrompu la représentation. La Révolution du 18 Brumaire n'épargne rien jusqu'au moment où « le théâtre Feydeau eut sa part du sinistre<sup>45</sup> ».

---

<sup>40</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. IX.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

### I. 1. 6. Refuge en Normandie et Nouveau retour

Malheureusement, quelques jours après le grand succès d'une de ses pièces les plus amusantes, *Le Collatéral*, deux événements l'obligent de s'enfuir brusquement en Normandie : Bonaparte venait de faire la Révolution du 18 brumaire et ainsi le théâtre Feydeau « ferma au mois de février suivant <sup>46</sup> ». Par conséquent, Picard était de nouveau sans refuge, mais cette fois-ci avec sa troupe. De retour de Normandie, il n'a pas arrêté de faire représenter ses comédies à Rouen et décide de revenir à Paris et, « lorsqu'il fut de retour au mois d'août, Feydeau venait d'ouvrir <sup>47</sup> ». Alors, il était temps de représenter sa nouvelle pièce, le 14 août 1800, *Les Trois Maris*. Ce retour au théâtre de Feydeau n'a pas tenu longtemps à cause de la deuxième fermeture datée d'octobre 1800. C'est la raison pour laquelle il fallait partir. Ainsi, il devait détenir une autre salle afin de ne pas interrompre son parcours dramatique. Alors, « il retourne au Marais, où la pauvre petite salle de Mareux, qui avait vu ses débuts dans les comiques, étant libre, il s'y loge tant bien que mal <sup>48</sup> ». C'est lors de ce retour que la personnalité de Picard commence à changer, car l'endroit où se trouve cette salle, au fond d'une cour de la rue Saint-Antoine, n'était pas assez populaire. Pour cette raison, il n'a pas tardé à la quitter pour aller à la salle Molière, rue Saint-Martin. Il surveillait en même temps la chute de la troupe des troubadours à Louvois « pour s'emparer lestement de la place, et pour en finir avec sa vie nomade <sup>49</sup> ». La chance lui sourit de plus en plus une fois qu'il a obtenu définitivement cette salle de la part du gouvernement : « Picard prit la direction du théâtre de Louvois <sup>50</sup> » où il remplissait « avec une infatigable activité les triples fonctions de directeur, d'auteur et de comédien <sup>51</sup> ». Il est certainement difficile de comparer la troupe de Picard avec celle de la Comédie-Française. Cependant, l'esprit du dramaturge et sa capacité de diriger l'ont aidé à donner une nouvelle renommée compétitive à Paris, après avoir dépassé, par ses représentations, le nombre de celles de la Comédie-Française <sup>52</sup> ; un début extraordinaire d'un jeune dramaturge qui n'avait rien épargné pour assurer le succès

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. X.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, op. cit., p. 477.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. X.

d'un théâtre tout à fait comique. Et c'est dans la salle Louvois que Picard a joué un de ses chefs-d'œuvre, *La Petite Ville*, ainsi que, trois mois après, *Duhautcours ou Le Contrat d'union* et tant d'autres pièces.

Il convient de souligner que le sort du théâtre de Picard a changé avec l'arrivée de l'Empire en 1804. D'une part, « la troupe de Louvois devint celles des (Comédiens de l'Impératrice)<sup>53</sup> » et, d'autre part, la nouvelle compagnie d'Opéra-Buffera, récemment arrivée d'Italie, avait un droit égal à celui des comédiens de la première troupe. Celle-ci jouait au théâtre Louvois, trois fois par semaine car « les deux troupes, Picard et Italiens, se partagent la salle par alternance <sup>54</sup> ». Ce changement met Picard dans un état difficile ; il « devait diriger les deux troupes, la comique et la bouffonne <sup>55</sup> ». En fin de compte, Picard se trouve obligé d'y consentir. Dès lors, il n'avait pas la possibilité de refuser d'accompagner l'Impératrice (c'était alors Joséphine) dans ses voyages. D'abord, il devait la suivre avec onze de ses camarades pour aller, à la fin de juillet, à Aix-la-Chapelle où ils répètent et représentent plusieurs de ses nouvelles et anciennes pièces. Ce séjour n'a pas duré longtemps ; « il ne quitta pas Aix avant la fin d'août <sup>56</sup> ». Enfin, c'est après le retour à Paris qu'il a repris la représentation de *L'Acte de naissance* mais aussi de beaucoup d'autres comédies.

En 1806, l'énorme succès des *Marionnettes*, jouée le 14 mai, a mis Picard au premier rang ; « l'Empereur voulut qu'on la lui représentait à Saint-Claude huit jours après [...] Picard fut gratifié, le soir même d'une pension de 6,000 francs <sup>57</sup> ». Ce grand tournant a aidé le dramaturge à obtenir une récompense et une grande célébrité. Il venait d'achever, avant la fin de la même année, sa comédie *La Manie de Briller*.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>54</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828 : le Sourd et la Muette*, Champion, Paris, 2014, p.648.

<sup>55</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. XI.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. XII.

### I. 1. 7. Picard directeur et membre de l'Académie française :

Certes, l'année de 1807 était une année glorieuse pour Picard ; d'abord, il profite de son succès pour donner, de nouveau, deux comédies : *les Ricochets*, jouée le 15 janvier et *l'Influence des perruques*, jouée le 12 mars. Ensuite, il réalise cinq gloires puisqu'il était « proche de la famille impériale<sup>58</sup> » et grâce à ses liens amicaux. Ces privilèges datent de 1807. D'abord, il est devenu un membre du jury de lecture : « Quelques mois plus tard, le 13 avril 1807, Picard faisait son entrée dans le jury de lecture comme auteur dramatique en remplaçant Roger, démissionnaire<sup>59</sup> ». Ensuite, il a reçu le deuxième honneur de la part de l'empereur : « Bonaparte lui donna la Croix d'honneur<sup>60</sup> ». De plus, il a été élu « membre de la classe de la Langue et de la Littérature française le 28 octobre à l'âge de trente ans<sup>61</sup> ». Enfin, en novembre, il a obtenu les deux derniers prix : l'Empereur l'a chargé de la direction de l'Opéra : « le décret du 1<sup>er</sup> novembre 1807 l'a nommé à la tête de l'Opéra en remplaçant de Legendre de Luçay, très contesté<sup>62</sup> ». Ce décret impérial donne à Picard la liberté d'exercer ses responsabilités comme directeur principal. À la fin de novembre, il est devenu membre de l'Académie française : « l'Académie le reçut le 27 novembre<sup>63</sup> ». Ces gloires ne l'empêchaient pas de poursuivre son parcours choisi, car l'habitude de travailler et sa volonté d'enrichir les scènes parisiennes ne cessent d'augmenter malgré les responsabilités de la direction : « C'est lui qui a la haute main sur cette grosse machine d'environ 400 personnes qu'est l'Opéra<sup>64</sup> ». Il convient de signaler que Picard partageait avec le comte Rémusat, au cours des années de sa direction, « l'intense pression que leur fait subir l'Empereur<sup>65</sup> ». De ce fait, ces deux hommes nommés par l'Empereur en 1807, l'un à la tête de tous les théâtres parisiens et l'autre de l'Opéra, tentent d'exécuter tous les ordres du maître avec un esprit collectif sans aucun conflit remarquable au cours de ces années-là. En 1810, Rémusat a adressé une lettre au directeur de l'Opéra Louis-Benoît Picard dans laquelle il souligne à quel point les volontés de l'Empereur

---

<sup>58</sup> Auclair Mathias, « L'atelier des décors de l'Opéra (1803-1822) », In *Revue de la BNF*, 1/2011 (n° 37), p. 7.

<sup>59</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra...*, op. cit., p. 55.

<sup>60</sup> François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique...* op. cit., p. 47.

<sup>61</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra...*, op. cit., p. 55.

<sup>62</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...*, op. cit., p. 292.

<sup>63</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. XII.

<sup>64</sup> Cohen Déborah, op. cit., p. 189.

<sup>65</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra...*, op. cit., p. 39.

devaient être respectées : « Faites toutes vos dispositions avec votre prudence ordinaire pour que les désirs de l'Empereur soient remplis : d'ailleurs vous savez que ces désirs sont des ordres<sup>66</sup>. ».

Également, il continuait de créer et jouer ses pièces jusqu'au moment où Duval lui a demandé de s'occuper de la direction de l'Odéon. Picard « ne résiste pas, mais les événements, une grave maladie de sa femme, qu'il perdit le 8 septembre 1815, l'empêchèrent de se rendre aussi vite qu'il l'eût voulu aux désirs de ses vieux camarades<sup>67</sup> ». Patrick Berthier nous donne plus de précisions sur ce retour « à l'Odéon, dont Picard, abondant l'Opéra, reprend la direction le 1<sup>er</sup> janvier 1816<sup>68</sup> ». Il est évident que Picard n'a pas renoncé à son parcours malgré ces responsabilités administratives. Nous comptons plus de dix pièces données et jouées pendant cette décennie, entre 1807 et 1817.

Lors de la première Restauration, Picard avait l'honneur de rencontrer Louis XVIII le 15 juin 1814. Pendant cette rencontre l'auteur « eut l'honneur d'être présenté au roi, et d'offrir à sa majesté un exemplaire de son théâtre<sup>69</sup> » dont « il avait pris soin d'enlever une pièce gênante intitulée *La Prise de Touloun*<sup>70</sup> ». Picard a reçu deux honneurs royaux : d'abord, il a été « maintenu par le roi directeur de l'Académie royale de musique ; maintenu par Napoléon en dernier lieu<sup>71</sup> » ; ensuite, « il avait été confirmé à l'Académie française par l'ordonnance royale du 21 mars 1801<sup>72</sup> ». Il est évident que, après avoir eu ces privilèges royaux, le dramaturge avait, en quelque sorte, une allégeance et un penchant pour l'Empire car dans sa pièce *La Prise de Touloun*, il a ridiculisé la famille royale. Pour cette raison, nous comprenons la prudence de Picard lorsqu'il a rencontré ce roi bourbonien.

Néanmoins, l'année 1818 a frappé l'auteur par deux incidents imprévus : pour la seconde fois, l'Odéon qu'il dirigeait « démontrant son savoir-faire<sup>73</sup> » a été brûlé. Sa troupe

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>67</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XIII.

<sup>68</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...*, *op. cit.*, p. 364.

<sup>69</sup> *Dictionnaire des girouettes, ou Nos contemporains peints par eux-mêmes*, par une société de girouettes, éd. II, Alexis Eymery, Paris, 1815, p. 385.

<sup>70</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra...*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>71</sup> *Dictionnaire des girouettes...*, *op. cit.*, p. 385.

<sup>72</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra...*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>73</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 2008, p. 1281.

s'est dispersée à cause de ce sinistre. Picard, quoiqu'épuisé de ces événements accumulés, n'abandonne pas ; il décide d'emprunter la salle de Favart « jusqu'à la reconstruction du théâtre incendié [...] un peu moins de deux ans après, le 6 janvier 1820 <sup>74</sup> ».

Pourtant, le dramaturge n'arrivait plus à supporter la concurrence du vaudeville et du drame. Il perdait presque la capacité de diriger sa troupe. C'est la raison pour laquelle « Louis Picard laisse la direction de l'Odéon à Gentil de Chavagnac <sup>75</sup> » le 1<sup>er</sup> avril 1821. Il s'est contenté de son travail comme auteur dramatique sans abandonner ses amis et ses collaborateurs, car il avait quelques pièces faites en collaboration avec Fulgence, Wafflard et Mazères. Picard a continué de s'investir durant les années suivantes. Il a écrit de nouvelles pièces très applaudies mais aussi il a commencé à améliorer ses goûts romanesques en écrivant plusieurs romans. Enfin, il importe de signaler que, quatre ans avant la mort de l'auteur, sa seconde jeune femme est décédée lui laissant une toute petite fille. Picard n'avait pas encore soixante ans lorsqu'il est mort le 31 décembre 1828. N'oublions pas de préciser que sa fille unique « recevait donc une pension des mains de Charles X, le souverain que son père jeune avait tourné en dérision trente ans plus tôt dans *La Prise de Touloun* <sup>76</sup> ». Picard est mort tandis que ses œuvres restent au répertoire avec un grand nombre de représentations. De même, il a été cité par les grands auteurs du dix-neuvième siècle et a été considéré comme une source d'inspiration pour tant d'autres.

À la fin de ce panorama biographique, nous pouvons dire que Picard avait une vie mouvementée dès sa première jeunesse jusqu'à ses derniers jours. Picard a dépassé le métier d'acteur et de dramaturge pour devenir homme de lettre renommé et encore membre de l'Académie française. Il s'est battu pour être un homme talentueux aussi bien sur le plan littéraire qu'administratif. Évidemment, Picard a parcouru sa longue carrière, « avec ses qualités et ses défauts <sup>77</sup> », depuis ses premières pièces applaudies jusqu'à sa dernière pièce représentée trois mois après sa mort. De plus, la vie de Picard était presque un spectacle

---

<sup>74</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. XIII.

<sup>75</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...*, *op. cit.*, p. 776.

<sup>76</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra...*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>77</sup> *Annales littéraires ou Choix chronologique des principaux articles de littérature insérés par M. Dussault, dans le journal des Débats, depuis 1800 jusqu'à 1817*, tome IV, Maradan et Lenormant, Paris, 1818, p. 35.

tragique jusqu'au moment où il a choisi de faire tout ce qu'il voulait sans aucune obligation ou bien hésitation.

Il faut signaler aussi que Picard était l'un des rares dramaturges qui ont obtenu un succès plus ou moins important après la Révolution, à l'époque napoléonienne et enfin, sous la Restauration. Picard acquit de l'expérience administrative en gérant la troupe de Louvois, l'Opéra et l'Odéon. Cela prouve qu'il était vraiment « habile dans son administration <sup>78</sup> ». La longévité de ce laborieux à la tête de l'Opéra comme à celle de l'Odéon est vraiment le bon signe d'une direction efficace. La réussite de Picard est due à sa capacité sans égal de gérer non seulement ses responsabilités, mais aussi ses productions littéraires et sa vie privée.

Les appuis cumulés d'Andrieux, de Droz, de Duval, d'Harleville et de Rémusat ont ouvert les grandes portes de la carrière littéraire et administrative de Picard. Ce cercle distingué rassemblant des noms très connus à cette époque-là a soutenu le jeune Picard qui a fréquenté les établissements du théâtre français comme auteur fertile d'idées et de créativité. Bref, ces liens amicaux ont permis à l'auteur de *La Petite Ville* de devenir enfin un des grands noms qui ont marqué l'époque la plus révolutionnaire, au sens large du terme, de l'histoire de France.

Après avoir souligné les grands faits qui ont marqué la vie de cet auteur, il nous semble nécessaire de découvrir l'œuvre littéraire de Picard dans son ensemble. C'est la raison pour laquelle nous nous efforçons, au deuxième chapitre, de classer chronologiquement toutes les productions littéraires dont le recueil est sûrement volumineux.

---

<sup>78</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra...*, *op. cit.*, p. 61.

## **I. 2. L'œuvre littéraire de Picard**

L'œuvre littéraire de Picard connaît un grand succès non seulement au cours des années révolutionnaires mais aussi sous le Consulat, l'Empire et la Restauration. C'est au cours de ces quarante ans que l'auteur enrichit le répertoire français par ses comédies, opéras, vaudevilles et romans<sup>79</sup>. Picard est considéré comme l'un des auteurs les plus remarquables de cette époque de transition.

Picard n'était pas seulement un auteur dramatique, mais aussi un romancier : il a écrit six romans. Il était également poète et a écrit quelques poèmes parus dans les recueils

---

<sup>79</sup> Il importe de signaler que le nombre de ses pièces écrites ou représentées n'est pas bien déterminé.

périodiques de son époque. Il est l'exemple de l'auteur laborieux qui a consacré toute sa vie à son honorable métier choisi avec tant d'admiration. Pour cela, nous tentons de suivre son parcours chronologiquement pour souligner toutes ses œuvres dramatiques et romanesques, ses mémoires, ses notices, etc. Ainsi, nous proposons, pour quelques œuvres dramatiques, des éclaircissements afin de donner une idée générale sur le fond, le contexte et la réussite de certaines de ses pièces.

En effet, nous divisons d'abord le parcours dramatique de Picard en trois périodes majeures : en premier lieu, nous abordons l'œuvre dramatique de l'auteur de 1789 à 1807, c'est-à-dire dès le début de sa carrière jusqu'au moment où il devient directeur de l'Opéra et membre de l'Académie française ; en deuxième lieu, nous suivons cette œuvre de 1807 à 1821, bien entendu, dès sa première responsabilité administrative jusqu'à son incapacité de garder ce poste ; en troisième lieu, nous mettons en valeur les productions dramatiques et romanesques de Picard à partir du moment où il a décidé de choisir librement son parcours, et donc de 1821 jusqu'à la dernière année de sa vie en 1829. Cette évolution nous donne quelques repères sur ses productions romanesques et poétiques, ses notices, ses discours et ses travaux académiques. Enfin, nous classons les éditions complètes de toutes ses œuvres littéraires.

### **I. 2. 1. L'œuvre dramatique de Picard de 1789 à 1807**

Le choix de cette période n'est pas fait au hasard ; l'année de 1789 marque un nouveau départ pour l'auteur où il a joué sa première comédie pour la première fois. Dès lors, Picard garde le même rythme en enrichissant le spectacle parisien par ses nombreuses pièces jusqu'au moment où il devient directeur de troupe et plus tard directeur de l'Opéra et de l'Odéon, et finalement membre de l'Académie française.

Picard ouvre sa carrière théâtrale avec son premier « Essai<sup>80</sup> » *Le Badinage Dangereux*<sup>81</sup>, « premier ouvrage que fit jouer Picard, mais non le premier qu'il eût écrit<sup>82</sup> ».

---

<sup>80</sup> Selon François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique... op. cit.*

<sup>81</sup> André Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la révolution. Répertoire analytique chronologique et bibliographique*, Tome I : 1789-1792, Droz, Genève, p. 95.

<sup>82</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, *op. cit.*, p. 1.

C'est une comédie en un acte et en prose jouée avec J. Fiévée, représentée pour la première fois le 27 novembre 1789. Le sujet de cette pièce consiste à « remuer la France de fond en comble, et y substituer à la vieille société frappée à mort, une société nouvelle gagnée de vices en naissant, comme l'autre était en mourant, et dont le peintre le plus vrai, le plus vif ne saurait autre que lui-même<sup>83</sup> ». Une telle prétention et un titre pareil lui ont valu des reproches de la part des critiques comme du public.

Picard n'a pas oublié la mort de son père, comme nous l'avons signalé au premier chapitre. Mais, il lui était impossible de rester seul et accablé. Pour cela, il a gardé sa place dans la troupe de Monsieur qui lui apporte son premier succès ; une raison de plus pour ne plus la quitter. Picard la suivait comme dramaturge et acteur pour se lancer dans cette belle aventure théâtrale. Ainsi, l'auteur s'est installé avec la troupe à la foire Saint-Germain où il a représenté sa deuxième pièce le *Masque*<sup>84</sup>. Picard était peu à peu conscient de l'évolution de son théâtre. Le succès de sa première pièce *Le Badinage Dangereux* l'a encouragé à donner deux actes au lieu d'un seul dans sa deuxième comédie représentée pour la première fois le 10 juin 1790. Malheureusement, la pièce n'a pas acquis le succès attendu par l'auteur.

L'échec de sa deuxième pièce ne fait qu'augmenter son désir de créer des œuvres plus originales ; il suit sa progression déjà constatée pour donner sa troisième<sup>85</sup> pièce, *Encore des Ménechmes !*<sup>86</sup>, comédie en trois actes, représentée pour la première fois le 9 juin 1791. La pièce obtient un succès applaudi non pas seulement au niveau national mais aussi international. Ce triomphe n'a pas duré longtemps car, quelques semaines après, une nouvelle trilogie, apparaît sur les affiches : *Le Passé, le Présent, l'Avenir*<sup>87</sup>, trois comédies de circonstance<sup>88</sup> chacune en un acte et en vers, jouée pour la première fois le 24 août 1792, dont « ce rêve d'une fraternité infinie apparaît fréquemment dans les utopies révolutionnaires

---

<sup>83</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. III.

<sup>84</sup> André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la révolution... op. cit.*, p. 97.

<sup>85</sup> Feller indique que cette pièce est la deuxième de Picard et non pas la troisième. François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique... op. cit.*, p. 369.

<sup>86</sup> André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la révolution... op. cit.*, p. 100.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>88</sup> François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique... op. cit.*, p. 47.

précédant la période de la Terreur <sup>89</sup>». Cependant, la trilogie n'atteint pas le succès souhaité et Picard se trouve donc obligé de procurer une nouvelle pièce pour affirmer encore une fois sa capacité et sa volonté d'écrire malgré tous les obstacles qui entravent la production de ses œuvres dramatiques.

Alors, un opéra-comique en deux actes, *Les Visitandines*<sup>90</sup>, voit le jour. Il est mis en musique par Devienne, représenté pour la première fois le 7 juillet 1792 (sans oublier sa version pornographique « publiée en 1793 sous un titre non équivoque, *Les Putains cloîtrées* <sup>91</sup>»). Son succès remet l'auteur dans sa place qu'il a méritée. L'œuvre accuse constamment les nonnes et les couvents avec une malice si aiguë. Elle est considérée comme « une des œuvres les plus populaire du temps <sup>92</sup>».

Le 31 octobre 1792, Picard donne la première représentation de *l'Enlèvement des Sabines*<sup>93</sup>, un vaudeville en deux actes très peu connus, mis en musique par Devienne. Le vaudeville est voué à l'échec, mais un échec qui renforce encore une fois le dramaturge et lui permet d'enrichir les scènes parisiennes par tant de pièces qui marquent un changement radical dans le parcours dramatique de cet auteur bien déterminé.

L'année 1793 est marquée par la production dramatique de Picard : d'abord, il joue *Le conteur ou Les deux postes*<sup>94</sup>, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois le 4 février 1793, « c'était le début sur une grande scène<sup>95</sup> » ; ensuite *Arlequin friand*<sup>96</sup>, comédie en un acte, représentée pour la première fois le 24 mai 1793 ; mais encore *Le cousin de tout le monde*<sup>97</sup>, comédie en un acte et en prose, représentée pour la première fois le 22

---

<sup>89</sup> Morel Anne-Rozenn, « Le principe de fraternité dans les fictions utopiques de la Révolution française », In *Dix-huitième siècle*, 1/2009 (n° 41), p. 120-136.

<sup>90</sup> André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la révolution... op. cit.*, p. 102.

<sup>91</sup> Philippe Bourdin, « Fustiger les parvenus... op. cit. », p. 235.

<sup>92</sup> Dans une note de bas de page, Patrick Berthier ajoute que cette œuvre « sera reprise à Feydeau à partir de 1809, puis, sous le titre de *Pensionnant de jeunes demoiselles*, en 1825, et encore, sous son titre original, à l'automne 1830 ». Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 78.

<sup>93</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. V.

<sup>94</sup> Louis-Benoît Picard, *Le conteur ou Les deux postes*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, nouvelle édition précédée d'une biographie de l'auteur par M. Édouard Fournier, Laplace, Sanchez et C<sup>ie</sup>, Éditeurs, Paris, 1881, p. 35

<sup>95</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français (1782-1818)*, Alphones Lemerre Éditeur, Paris, 1876, p. 92.

<sup>96</sup> André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la révolution... op. cit.*, p. 184.

<sup>97</sup> Louis-Benoît Picard, *Le cousin de tout le monde*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 53.

juillet 1793 ; puis, *La Moitié du chemin*<sup>98</sup>, comédie en trois actes, représentée pour la première fois le 23 octobre 1793 ; et enfin *La Vraie Bravoure*<sup>99</sup>, comédie en un acte écrite avec Duval, représentée pour la première fois le 3 décembre 1793. Cet acte si réussi nous montre que la politique et les guerres aux frontières occupent une place importante dans la pièce qui est en effet « un réquisitoire contre le duel, résidu d'une société débauchée et sans patriotisme, qui prive la nation de ses défenseurs, autant qu'un plaidoyer pour le patriotisme républicain <sup>100</sup>».

En 1794, le nombre des pièces de Picard dépasse celui de l'année précédente : au total sept pièces sont représentées jusqu'à la fin de cette année-là : d'abord, *La Prise de Toulon*<sup>101</sup>, tableau historique « et patriotique [mettant] en scène le comte Artois (futur Charles X) incarné de façon caricaturale par l'acteur Prévost qui avait su imiter la démarche, le ton, les manières et le visage de l'original<sup>102</sup> ». Ce tableau en un acte est mis en musique par Dalayrac, représenté pour la première fois le 1<sup>er</sup> février 1794. Il raconte la victoire française sur les Anglais en décembre 1793. Ensuite, on cite *Andros & Abmona ou le philosophe français à Bassora*<sup>103</sup>, ou encore *Le Français à Bassora*<sup>104</sup>, comédie à ariettes en un acte avec Duval et le musicien Lemièrre, représenté pour la première fois le 5 février 1794. Il est bien évident que « derrière ce titre qui pourrait cacher toute intrigue sentimentale mâtinée d'exotisme, dort une vive charge contre l'intolérance religieuse <sup>105</sup> ». Ajoutons aussi *Rose et Aurèle*<sup>106</sup>, un opéra en un acte en collaboration avec Devienne, représenté pour la première fois le 8 août 1794 ; *La Perruque blonde*<sup>107</sup>, comédie en un acte, représentée pour la première fois le 12 novembre

---

<sup>98</sup> André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la révolution... op. cit.*, p. 75.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Barry Daniels et Jacqueline Razgonnikoff, *Patriotes en scène : Théâtre de la République (1790-1799)*, éd. ArtLys, Paris, 2007, p. 66.

<sup>101</sup> André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la révolution... op. cit.*, p. 103.

<sup>102</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra...*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>103</sup> André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la révolution... op. cit.*, p. 91.

<sup>104</sup> L'ouvrage est ainsi désigné par Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 128.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 76

<sup>105</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. VI.

<sup>105</sup> Philippe Bourdin, « Fustiger les parvenus... », *op. cit.*, p. 238.

<sup>106</sup> André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la révolution... op. cit.*, p. 104.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 76

1794. Cette dernière « est une assez vive satire contre la plus sottise des folies du moment <sup>108</sup>» car derrière cette œuvre « se cache une attaque en règle contre les nouveaux maîtres du pavé et des bals <sup>109</sup>». La satire immédiate y est présente : il s'agit bien entendu d'un spectacle réaliste contre les travers contemporains ; ce qui est tout à fait clair dans cet acte qui « se moque des modestes extravagantes qui ont engendré muscadins et merveilleuses. Sur le mode humoristique, passe encore une fois dans cette comédie sans prétention un léger souffle de Moralité <sup>110</sup>». *L'Enfant trouvé*<sup>111</sup>, est une comédie en trois actes avec E. Mazarès, représentée pour la première fois le 5 octobre 1794. Enfin, *L'Ecolier en vacances*, comédie avec ariettes en un acte en collaboration avec L.E. Jadin<sup>112</sup> et Fillette-Loroux<sup>113</sup>, est représentée pour la première fois le 13 octobre 1794.

L'année 1794 est donc considérée comme l'année la plus féconde de l'histoire dramatique du dramaturge que ce soit par cette production si riche ou bien par le grand nombre d'œuvres représentées. Également, il est utile de signaler que deux de ces pièces restent au répertoire sans aucune interruption comme les plus représentées en comparaison avec le reste des pièces<sup>114</sup> : d'abord, *La Vraie bravoure* avec deux cent cinquante-deux représentations en sept mois, et *Rose & Aurèle* avec cent quatre-vingts et une représentation en six mois.

Tout au long de l'année 1795, Picard ne donne que trois pièces dont *Les Suspects*<sup>115</sup>, comédie en un acte, avec Lemièrre, Alex et Duval et Ch. F. Moreau<sup>116</sup>, apparue pour la première fois le 19 mai 1795 ou le 12 avril 1794<sup>117</sup>. La pièce « mettait en scène un hameau où de braves gens, pleins d'ignorance ingénue, s'imaginaient que le *suspect* était un nouvel

<sup>108</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. VI.

<sup>109</sup> Philippe Bourdin, « Fustiger les parvenus... », *op. cit.*, p. 238.

<sup>110</sup> Barry Daniels et Jacqueline Razgonnikoff, *Patriotes en scène...*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>111</sup> D'après CESAR, le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution [en ligne]. URL : [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk)

<sup>112</sup> André TISSIER, *Les spectacles à Paris pendant la révolution...* *op. cit.*, p. 92.

<sup>113</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* *op. cit.*, p. 154.

<sup>114</sup> D'après CESAR, le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution [en ligne]. URL : [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk)

<sup>115</sup> André Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la révolution...* *op. cit.*, p. 178.

<sup>116</sup> D'après CESAR, le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution [en ligne]. URL : [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk)

<sup>117</sup> *Ibid.*

emploi, et procédaient à l'élection de leur *suspect*, croyant nommer des fonctionnaires publics<sup>118</sup>». Cependant, les deux autres pièces n'obtiennent pas l'admiration du public surtout après la réussite de la première : on cite d'abord *Les Conjectures*<sup>119</sup>, comédie en trois actes et en vers, représentée pour la première fois le 20 octobre 1795 ; ensuite *Les Amis de collègue ou l'Homme oisif et l'artisan*<sup>120</sup>, comédie en trois actes, représentée pour la première fois le 14 décembre 1795. Cette comédie contient une autre leçon morale :

Il s'agit cette fois non plus de vertu mais de travail. Trois jeunes gens sont amis depuis le collège. Derville, devenu riche, ne travaille pas. Clermont est poète et miséreux. Robert est menuisier. Derville refuse d'aider Clermont, tandis que Robert lui offre ses modestes épargnes. Robert offre également du travail à Derville, que l'on croit ruiné, en lui donnant la morale de la pièce<sup>121</sup>.

Nous constatons que l'acharnement de Picard pour l'écriture de ses pièces ne le conduit pas au succès recherché, surtout quand il donne parfois plus de cinq pièces dans la même année. La critique souligne cette problématique caractérisée par la hâte d'écriture faite par Picard.

Après trois ans de rupture, suite à la dislocation des troupes, Picard revient à nouveau avec sa femme et son frère qui viennent de s'engager avec lui comme acteurs pour sa pièce, à dimension politique<sup>122</sup>, *Médiocre et Rampant*<sup>123</sup>, comédie en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois le 31 janvier 1798. Elle est considérée comme « un tableau vivant de cette époque toute de pêle-mêle et de chaos, où ce qui restait de l'ancienne société ne se débattait que pour se heurter contre des parvenus et des intrigants de la société nouvelle<sup>124</sup> ». Ce nouvel élan n'est pas marqué seulement avec *Médiocre et Rampant*, mais aussi avec une nouvelle pièce *Le Voyage interrompu*<sup>125</sup>, comédie en trois actes et en prose, mêlée de vaudevilles<sup>126</sup>, représentée pour la première fois le 17 novembre 1798. A la fin de l'année,

---

<sup>118</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, tome I, de Picard à Scribe (1795-1815) Imprimerie de l'université Harvard, Cambridge, 1923, p. 171.

<sup>119</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Conjectures*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>120</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Amis de collègue ou l'Homme oisif et l'artisan*, In *Ibid.*, p. 87.

<sup>121</sup> Barry Daniels et Jacqueline Razgonnikoff, *Patriotes en scène...*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>122</sup> Bourdin Philippe, « Les limites d'un impérialisme culturel : le théâtre français dans l'Europe de Napoléon », In *Le Mouvement Social*, 4/2015 (n° 253), p. 89-112.

<sup>123</sup> Louis-Benoît Picard, *Médiocre et Rampant*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>124</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>125</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Voyage interrompu*, *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>126</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative...* *op. cit.*, p. 175.

une nouvelle pièce voit le jour, *Les Comédiens ambulants*<sup>127</sup>, opéra-comique en deux actes et en prose écrit en collaboration avec Devienne<sup>128</sup>, représenté pour la première fois le 28 décembre 1798. Louis Allard considère ces deux comme des « courtes pièces dont l'intrigue était bâtie avec de vieux procédés et des réminiscences, et dont la prose avait l'empreinte de son aisance habituelle ». Il ajoute ainsi que celles-ci « fondées sur les méprises et le quiproquo dont il a abusé, elles oscillaient de la comédie à la farce ; et le mouvement continu en était sans doute rendu amusant par une troupe bien entraînée<sup>129</sup> ».

Cependant, cet heureux élan ne dure pas à cause de l'incendie de l'Odéon le 18 mars 1799 ; ce qui désunie à nouveau la troupe jusqu'à la séparation de quelques-uns de la Comédie-Française. L'auteur s'installe alors dans une salle le théâtre de la Cité, puis dans celle du Marais et enfin au Feydeau où il a joué sa dernière pièce de la décennie révolutionnaire (1789-1799). Ces déplacements indiquent la vraie volonté du dramaturge pour réussir son théâtre à tout prix. D'abord, il donne sa nouvelle pièce *L'Entrée dans le monde*<sup>130</sup>, comédie en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois le 15 juin 1799 ; ensuite, *Les Trois voisins*<sup>131</sup>, comédie en un acte comme une « divertissante charge contre les importuns sans morale<sup>132</sup> », représentée pour la première fois le 9 juillet 1799. Enfin, Picard compose *Le Collatéral ou la Diligence à Joigny*<sup>133</sup>, comédie en cinq actes, jouée pour la première fois le 6 novembre 1799. Nous signalons que l'action de cette pièce ressemble à celle du *Voyage interrompu*, car il tourne « autour d'un sot provincial berné par son rival ; pure fantaisie se déroulant et rebondissant par des stratagèmes à force d'être rebattus, d'un mouvement, encore sensible à la lecture et que sans doute accélérât l'entrain des acteurs<sup>134</sup> ».

Il est intéressant de souligner que Picard est « très joué pendant la Révolution<sup>135</sup> » avec ses vingt-cinq pièces : onze pièces en un acte, quatre en deux actes, sept en trois actes et trois

---

<sup>127</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Comédiens ambulants*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 161.

<sup>128</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* op. cit., p. 201.

<sup>129</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 195.

<sup>130</sup> D'après CESAR, le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution [en ligne]. URL : [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk)

<sup>131</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Trois voisins*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 175.

<sup>132</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* op. cit., p. 203.

<sup>133</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Collatéral ou la Diligence à Joigny*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 189.

<sup>134</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 216.

<sup>135</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 1281.

en cinq actes, sans négliger les œuvres perdues ou non publiées. Sa fécondité dramatique est très marquée pendant les années de la Convention, celles-ci « étant sa période de création la plus forte <sup>136</sup> ». Citons parmi les pièces les plus représentées sur les scènes parisiennes <sup>137</sup> : *Les Visitandines* (286 fois), *La Vraie bravoure* (252 fois), *Rose et Aurèle* (181 fois) et *Les Suspects* (149 fois).

Après le coup d'Etat de Bonaparte et la fermeture temporaire du Feydeau, Picard décide d'aller en Normandie avec sa troupe. Quelques mois après la réouverture du Feydeau, l'auteur retourne à la capitale ayant en poche une nouvelle pièce, *Les Trois Maris*<sup>138</sup>, comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois le 14 août 1800. La deuxième fermeture du Feydeau, pousse Picard à s'installer au Marais où se trouve la pauvre salle de Mareux. En revanche, cet emménagement ne satisfait pas les envies de Picard et ses ambitions de s'installer dans une bonne salle sur les places les plus actives de Paris. C'est au Louvois où l'activité de sa troupe se prospère infatigablement et il joue son chef-d'œuvre *La Petite Ville*<sup>139</sup>, une comédie en quatre actes et en prose, représentée pour la première fois le 18 mai 1801.

Suite à la bataille critique et des accusations lancées contre *La Petite Ville*, Picard donne *Duhautcours ou le Contrat d'Union*<sup>140</sup>, comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois le 06 août 1801. C'est dans cette pièce que « Picard a mis le doigt dans notre plaie, et le caractère national n'offre rien de plus honteux et de plus funeste que cette profonde immoralité qui nous rend esclaves de l'or quand nous cessons de l'être un homme, et nous asservit aux passions quand nous triomphons des préjugés <sup>141</sup>. ».

---

<sup>136</sup> Philippe Bourdin, « Fustiger les parvenus... », *op. cit.*, p. 228.

<sup>137</sup> D'après CESAR, le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution [en ligne]. URL : [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk)

<sup>138</sup> Louis-Benoît Picard, *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome III, chez J. N. Barba, Librairie, Paris, 1821, p. 1.

<sup>139</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite ville*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>140</sup> Louis-Benoît Picard, *Du haut cours ou le Contrat d'Union*, In *Ibid.*, p. 285.

<sup>141</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, Tome IV, Pierre Blanchard, Paris, 1819, p. 368.

L'année suivante est marquée par trois pièces : d'abord, *la Grande Ville ou les Provinciaux à Paris*<sup>142</sup>, comédie en quatre acte et en prose et « réduite à quatre actes à partir du 22 janvier avec un titre le sous-titre <sup>143</sup>», jouée pour la première fois le 11 janvier 1802 ; ensuite, *Le Mari ambitieux*<sup>144</sup>, comédie en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois le 15 octobre 1802 ; enfin, *la Saint-Jean ou les plaisants*<sup>145</sup>, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois en novembre 1802. A ce propos, il est indispensable d'affirmer que *Duhautcours* et *Le Mari ambitieux* « forment avec *Médiocre et Rampant*, déjà de Picard, une trilogie sociale intéressante<sup>146</sup>. ».

Également, en 1803, Picard enrichit la scène parisienne par deux pièces : *Le Vieux Comédien*<sup>147</sup>, comédie en un acte et en prose, jouée pour la première fois le 19 septembre 1803 réalisant un nouveau triomphe ; et *Monsieur Musard ou Comme le temps passe*<sup>148</sup>, comédie en un acte et en prose, représentée pour la première fois le 23 novembre 1803. Cette petite comédie « n'est donc qu'une bagatelle bonne pour amuser les musards de la capitale<sup>149</sup> ».

Néanmoins, il est nécessaire d'évoquer que l'arrivée de l'Empire en 1804 change le parcours de Picard qui se trouve à la fois le dirigeant de la troupe comique, celle d'Opéra-Comique ainsi que celle des comédiens de l'Impératrice. Ainsi, il joue à Aix-la-Chapelle, *les Tracasseries* ou *Monsieur et Madame Tatillon*<sup>150</sup>, comédie en quatre actes et en prose, représentée pour la première fois le 25 juin 1804. À la suite de ce voyage qui ne dure que presque un mois, Picard reprend à Paris, *l'Acte de naissance*<sup>151</sup>, comédie en un acte et en prose, jouée pour la première fois le 02 octobre 1804. Pour bien finir l'année, une autre pièce

---

<sup>142</sup> Louis-Benoît Picard, *La Grande Ville ou les Provinciaux à Paris*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 317.

<sup>143</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 712.

<sup>144</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XI.

<sup>145</sup> Louis-Benoît Picard, *La Saint-Jean ou les plaisants*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome VIII, *op. cit.*, pp. 217-308.

<sup>146</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 243.

<sup>147</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Vieux Comédien*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 351.

<sup>148</sup> Louis-Benoît Picard, *Monsieur Musard ou Comme le temps passe*, In *Ibid.*, p. 137.

<sup>149</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique... op. cit.*, p. 383.

<sup>150</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Tracasseries ou Monsieur et Madame Tatillon*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome IV, *op. cit.*, p. 229.

<sup>151</sup> Louis-Benoît Picard, *L'Acte de naissance*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome IV, *op. cit.*, p. 343.

est donnée, *le Susceptible*<sup>152</sup>, comédie en un acte et en prose, représentée pour la première fois le 27 décembre 1804.

L'année suivante, les succès se poursuivent de même avec quatre pièces : dès le début de l'année, Picard a donné le 16 février une comédie en cinq actes et en prose : *Bertrand et Raton ou l'Intrigant et sa dupe*<sup>153</sup> ; ensuite, trois comédies à la fin de l'année : *la Noce sans mariage*<sup>154</sup>, comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois le 11 septembre 1805 ou le 7 août<sup>155</sup> ; *L'Avare fastueux*, trois actes en vers et représentée pour la première fois le 27 novembre 1805 et *les Filles à marier*<sup>156</sup>, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois le 11 décembre 1805.

En 1806, sa pièce, *les Marionnettes ou un Jeu de la Fortune*<sup>157</sup>, comédie en cinq actes en prose, représentée pour la première fois le 14 mai, remporte un triomphe. La spécificité de la pièce réside dans le fait que « [son] idée est vraiment morale et philosophique. Les hommes sont en effet des marionnettes, que la fortune fait mouvoir à son gré par les fils de l'intérêt et de la vanité, les deux plus fortes passions du cœur humain <sup>158</sup>. ».

Après ce triomphe et cette prospérité qui marquent cette année-ci, Picard souhaite réaliser un autre succès pareil à celui de la pièce précédente. Il donne *la Manie de briller*<sup>159</sup>, comédie en trois actes et en prose, jouée pour la première fois le 23 septembre 1806. Il est important de signaler que Picard « exploite un ancien succès en remontant Le Nouveau Réveil de l'Épiménide d'Étienne et Gaugiron-Nateuil (le 5 février 1806)<sup>160</sup> ».

Nous remarquons donc la richesse de l'œuvre dramatique de Picard qu'elle soit représentée sur les scènes parisiennes ou bien pendant ses voyages. Également, il importe de préciser que le dramaturge a joué quarante et une pièces de 1789 à 1807. Ce grand nombre paraît plus ou moins choquant ! Est-il possible qu'un auteur, qui a tant de responsabilités dans

---

<sup>152</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Susceptible*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome IV, *op. cit.*, p. 395.

<sup>153</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative...* *op. cit.*, p. 213.

<sup>154</sup> Louis-Benoît Picard, *La Noce sans mariage*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 411-443.

<sup>155</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XII.

<sup>156</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Filles à marier*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>157</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Marionnettes ou un Jeu de la Fortune*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 221.

<sup>158</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique...* *op. cit.*, p. 387.

<sup>159</sup> Louis-Benoît Picard, *La Manie de briller*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome V, *op. cit.*, p. 351.

<sup>160</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* *op. cit.*, p. 271.

sa vie professionnelle, soit capable, d'écrire, de jouer et de gérer sa troupe, donner ce nombre de pièces en dix-huit ans seulement. Sans aucun doute, Picard a bouleversé ces années par ses productions qui occupaient la quasi-totalité des théâtres parisiens pendant des mois et encore des années. A cet égard, nous témoignons que l'œuvre représentée de l'auteur a obtenu un succès considérable. Cela est évident une fois que nous avons retracé les pièces jouées tout au long de cette période-là. Picard était vraiment un homme de théâtre en pleine vocation. Mais, son travail ne s'arrête point là. Le dramaturge continue à produire d'autres pièces très réussites pendant les années suivantes.

### I. 2. 2. L'œuvre de 1807 à 1821

L'année 1807 est marquée aussi par vitesse excessive, non seulement dans l'écriture des pièces, mais aussi dans la volonté de Picard d'être élu à l'Académie française. Picard commence l'année par *les Ricochets*<sup>161</sup>, comédie en un acte et en prose, représentée pour la première fois le 15 janvier. L'idée de la pièce « est fraîche, ingénieuse et piquante <sup>162</sup> ». Ensuite, le 2 mars, le dramaturge donne une comédie en un acte et en prose : *L'Influence des Perruques ou le Jeune Médecin*<sup>163</sup>. Alors, nous constatons qu'au cours de cette année, le rêve de Picard devient une réalité non seulement parce qu'il a été élu membre de l'Académie française, mais il prend en outre la direction de l'Odéon. Pendant sa direction, il fait représenter, pour bien finir l'année, sa comédie, *l'Ami de tout le monde*<sup>164</sup>. L'année suivante a lieu la représentation de deux pièces : *les Capitulations de conscience*<sup>165</sup>, comédie en cinq actes et en vers, représentée pour la première fois le 7 juin 1809, et *Le Mariage des grenadiers ou L'Auberge de Munich*<sup>166</sup>, comédie épisodique en un acte et en prose, représentée pour la première fois le 10 août 1807 ; mais aussi *Lantara, ou Le Peintre au cabaret*<sup>167</sup>, vaudeville en un acte et en prose, représenté pour la première fois le 2 octobre

---

<sup>161</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Ricochets*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome V, *op. cit.*, p. 449.

<sup>162</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique...* *op. cit.*, p. 392.

<sup>163</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative...* *op. cit.*, p. 224.

<sup>164</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XIII.

<sup>165</sup> Louis-Benoît Picard, *les Capitulations de conscience*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 491.

<sup>166</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* *op. cit.*, p. 732.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 738

1809 et joué deux cents quarante fois jusqu'en 1825. En outre, on cite *les Oisifs*<sup>168</sup>, comédie en un acte et en prose, représentée pour la première fois le 30 octobre 1809. Cet acte est « fait de croquis assez fade de toutes les sortes de fâcheux possible <sup>169</sup>. »

Picard reste fidèle à ses engagements en suivant la créativité avec tant de volonté. En 1810, deux pièces sont applaudies : *l'Alcade de Molorido*<sup>170</sup>, comédie en cinq actes et en prose, représentée pour la première fois le 18 janvier 1810 et *les Deux Lions*<sup>171</sup>, vaudeville en un acte fait en société avec M<sup>me</sup> Barré, Radet et Desfontaines, représenté pour la première fois le 2 octobre 1810.

Au surplus, en 1811, trois pièces sont données sans aucune lassitude : d'abord, *Lendemain de Fortune ou les Embarras du Bonheur*<sup>172</sup>, comédie en un acte et en prose, jouée pour la première fois le 16 janvier. Ensuite, *la Vieille tante ou les Collatéraux*<sup>173</sup>, comédie en cinq actes et en prose, jouée pour la première fois le 28 mai. Néanmoins, l'intrigue de cette pièce semble trop longue par ses cinq actes, « mais la malicieuse M<sup>me</sup> Sinclair, qui fait enrager ses cupides neveux à force de bonne santé, est un personnage réussi <sup>174</sup> ». Enfin, *Le Café du printemps*<sup>175</sup>, comédie en un acte et en prose, représentée pour la première fois le 25 juin 1811. Sans marquer aucune rupture, en 1812, Picard a joué *Les Prometteurs ou l'Eau bénite de cour*<sup>176</sup>, comédie en trois actes, représentée pour la première fois le 31 mars et encore *Valentin ou le Paysan romanesque*<sup>177</sup>, opéra-comique en trois actes.

En 1816, Picard prend la direction de l'Odéon après avoir quitté l'Opéra en ayant en poche trois nouvelles pièces : la première, *Monsieur de Boulanville ou la Double Réputation*<sup>178</sup>, comédie en trois actes et en prose, jouée pour la première fois le 08 février. La

---

<sup>168</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Oisifs*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 518.

<sup>169</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* op. cit., p. 294

<sup>170</sup> Louis-Benoît Picard, *L'Alcade de Molorido*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 178.

<sup>171</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Deux Lions*, In *Ibid.*, p. 762.

<sup>172</sup> Louis-Benoît Picard, *Lendemain de Fortune ou les Embarras du Bonheur*, In *Ibid.*, p. 307.

<sup>173</sup> Louis-Benoît Picard, *La Vieille tante ou les Collatéraux*, In *Ibid.*, p. 377.

<sup>174</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* op. cit., p. 294.

<sup>175</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Café du printemps*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 632.

<sup>176</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. XIII.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Louis-Benoît Picard, *Monsieur de Boulanville ou la Double Réputation*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 5.

deuxième est *Monsieur Sans-Gêne ou L'Ami de collègue*<sup>179</sup>, vaudeville en un acte, représenté pour la première fois le 14 mai. La troisième et la dernière pour cette année-là est *Les Deux Philibert*<sup>180</sup>, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois le 10 août.

Picard reste toujours actif grâce à sa volonté infatigable pour le théâtre. Un nouvel essor par quatre pièces datées de l'année 1817 voit le jour : *Le Capitaine Belronde*<sup>181</sup>, comédie en trois actes et en prose, jouée pour la première fois le 04 mars ; *Une matinée de Henri IV*<sup>182</sup>, comédie en un acte et en prose, créée le 17 mai ; *Vanglas ou Les Anciens amis*<sup>183</sup>, comédie en cinq actes et en prose, jouée le 28 août ; et enfin, *La Maison en Loterie*<sup>184</sup>, comédie en un acte et en prose, mêlée de couplets, jouée pour la première fois le 1 décembre<sup>185</sup>. Il est nécessaire d'indiquer, qu'après ces pièces, tant de choses changent pour notre dramaturge, surtout avec le deuxième incendie de l'Odéon<sup>186</sup> et la dispersion des acteurs ainsi que son incapacité physique de gréer de nouveau sa troupe. Nous constatons que Picard préfère alors la liberté plus que l'engagement ou bien l'administration. Il se rend libre de toutes ses occupations pendant les dernières huit ans de sa vie. De plus, nous n'oublions pas qu'au cours de cette deuxième période le dramaturge a donné vingt et une pièces jusqu'à 1821. Sa production dramatique globale s'élève donc à soixante-deux pièces écrites et jouées bien évidemment avant d'ajouter les dernières neuf pièces écrites de 1821 jusqu'à la dernière année de sa vie en 1829.

### I. 2. 3. L'œuvre de 1821 à 1829

La dernière installation à la salle Favart pendant la reconstruction du théâtre incendié, la concurrence avec d'autres sous genres dramatiques ainsi que l'impuissance de gérer la troupe

---

<sup>179</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 758.

<sup>180</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Deux Philibert*, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 125.

<sup>181</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Capitaine Belronde*, In *Ibid.*, p. 241.

<sup>182</sup> Louis-Benoît Picard, *Une matinée de Henri IV*, In *Ibid.*, p. 345.

<sup>183</sup> Louis-Benoît Picard, *Vanglas ou Les Anciens amis*, In *Ibid.*, p. 395.

<sup>184</sup> Louis-Benoît Picard, *La Maison en Loterie*, In *Ibid.*, p. 1.

<sup>185</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative... op. cit.*, p. 287.

<sup>186</sup> Patrick Berthier a indiqué que « *L'odéon est désigné comme devant être enfin reconstruit pour abriter ce théâtre à deux têtes " la comédie de Picard et l'opéra italien "* », Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 229.

obligent Picard à renoncer à la direction de l'Odéon en mars 1821 pour qu'il puisse redevenir comme il était auparavant, un auteur sans des engagements administratifs.

Ayant obtenu cette liberté, le dramaturge profite complètement de son temps où : d'une part, il commence à composer quelques pièces en collaboration avec d'autres auteurs et, d'autre part, « il travailla alors aussi pour le Gymnase, ou théâtre de Madame, dont l'ouverture était récente<sup>187</sup> ». Quant aux collaborations, il travaille d'abord avec Fulgence et Wafflard pour donner deux pièces : la première est *Un jeu de bourse ou la bascule*<sup>188</sup>, comédie en un acte et en prose, représentée pour la première fois les 26 juillet 1821, et la deuxième est *Les Deux Ménages*<sup>189</sup>, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois le 21 mars 1822. Nous citons également *l'Album*<sup>190</sup>, vaudeville en un acte, joué pour la première fois le 21 décembre 1822 et fait en collaboration, mais cette fois-ci, avec un auteur anonyme. Une autre collaboration se produit avec Mazères plus tard pour deux pièces : *Le landaw ou L'hospitalité*<sup>191</sup>, vaudeville en un acte, représenté pour la première fois le 31 août 1825, et enfin, *les Trois quartiers*<sup>192</sup>, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois le 31 mai 1827.

Dans le même ordre d'idées, il est utile d'indiquer que Picard, au temps de ses collaborations, a aussi écrit deux pièces qui lui reviennent entièrement : *l'Absence* et *Riche et Pauvre*<sup>193</sup>. En outre, au Théâtre-Français, le succès de l'auteur continue avec trois nouvelles collaborations : *L'Agiotage ou le Métier à la mode*<sup>194</sup>, comédie en cinq actes et en prose avec Empis, jouée pour la première fois le 25 juillet 1826 ; ensuite, *La Demoiselle de compagnie*<sup>195</sup>, comédie-vaudeville en un acte, représentée pour la première fois le 6 mai 1826

---

<sup>187</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>188</sup> Picard, L. B 1769-1828, *Un jeu de bourse, ou, La bascule*: comédie en un acte, en prose, Barba, 1821, 53

<sup>189</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 781.

<sup>190</sup> Louis-Benoît Picard, *L'album*, André et Bezou, Paris, 1830.

<sup>191</sup> Louis-Benoît Picard et Mazères, *Le landaw ; ou, L'hospitalité*, J.N. Barba, Paris, 1825.

<sup>192</sup> Louis-Benoît Picard et Mazères, *Les Trois Quartiers*, Barba, Paris, 1827.

<sup>193</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>194</sup> Louis-Benoît Picard et Empis, *L'Agiotage ; ou, Le métier à la mode*, Béchét aîné, Paris, 1826.

<sup>195</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 805.

avec F.P.A. Léger ; enfin, *Héritage et mariage*<sup>196</sup>, comédie en trois actes et en prose avec Mazères, créée le 29 mai 1826.

Il est évident que Picard, toujours passionné de son métier, reste actif jusqu'aux derniers jours de sa vie ; il travaille en collaboration : d'abord avec Adam et Lafitte pour *Les Comédiens par testament*<sup>197</sup>, comédie en un acte mêlée de chants, représentée pour la première fois le 14 avril 1828 aux Nouveautés ; puis avec Mazères pour *le Bon garçon*<sup>198</sup>, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois le 18 mars 1829 au Théâtre-Français, mais cette fois sans la présence de Picard car elle « fut jouée trois mois après[sa mort]<sup>199</sup> » survenue le 31 décembre 1828. L'auteur meurt avant d'atteindre complètement sa cinquième décennie. Le titre de la dernière pièce est révélateur : il décrit bien le long parcours de l'un des rares dramaturges qui ont consacré toute leur vie à leurs vocations. Picard reste un auteur, acteur, directeur et enfin membre de l'Académie française. Il a lutté pour que le théâtre demeure au premier rang.

Enfin, il convient d'indiquer que nous avons à regretter deux manuscrits perdus<sup>200</sup> : *La Première Réquisitoire*, avec M. Lepitre, comédie en un acte jouée en 1793 sur le théâtre de la Cité, et *Babouc*, opéra-comique en quatre actes, musique de Lemierre de Corvey, reçu à Favard, et non représenté.

Après avoir souligné la quasi-totalité de l'œuvre dramatique de Picard en comptant à la fin de cette étude soixante-seize pièces, sans prétendre d'avoir tout mentionner, il est temps de lancer un coup d'œil sur sa production romanesque négligée et couverte par les poussières du passé.

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 816.

<sup>198</sup> Louis-Benoît Picard et Mazères, *Le Bon Garçon*, Chez Ode et Wodon, Bruxelles, 1829.

<sup>199</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>200</sup> Charles Lemesle, *Préface à Œuvres de L. B. Picard*, *op. cit.*, p. 4.

#### I. 2. 4. D'autres productions littéraires

L'œuvre romanesque de Picard n'est pas assez connu en comparaison avec son œuvre dramatique. De même, les chroniqueurs et les critiques n'ont pas donné un nombre précis de ses romans publiés « dont le meilleur est le premier, publié en 1813, *Les Aventures d'Eugène de Senneville et de Guillaume Delorme*<sup>201</sup> ». Pour cela, nous tentons de les mentionner et préciser leurs dates de parution à l'aide de quelques informations données sur cette production parfaitement oubliée même si Picard avait commencé sa carrière littéraire avec le roman : « A la sortie de collège, il avait composé un petit roman intitulé *Eugène de Senneville*<sup>202</sup> ». Ainsi, nous voudrions revenir au premier dictionnaire daté de 1827 et intitulé *Biographie nouvelle des contemporains*<sup>203</sup>. Dans cet ouvrage les auteurs affirment que Picard n'avait que quatre romans : *Les Aventures d'Eugène de Senneville et de Guillaume Delorme* (1813) ; *Jaques Fauvel* (1823) ; *Gabriel Désodry ou l'Exalté* (1824) ; et *Le GilBlas de la Révolution*<sup>204</sup>.

Six ans plus tard, en 1833, un autre dictionnaire intitulé : *Biographie universelle ou dictionnaire des hommes*<sup>205</sup>, augmente le nombre des romans pour cinq. Signalons que les titres n'y sont pas pareils à ceux du premier dictionnaire : *Mémoires de Jaques Fauvel*, publié avec M. Joseph Droz, *L'Exalté ou Histoire de Gabriel Désodry sous l'ancien régime, pendant la Révolution et sous l'Empire* ; *Le Gil Blas de la Révolution ou les Confessions de Laurent Giffard* ; *Les Gens comme il faut et les Petites Gens, ou Aventures d'Auguste Minard*, qui ont été traduits en allemand ; enfin, *Les Sept Mariages d'Éloi Galand*.

Dans le même sens, d'après le site de l'Académie française<sup>206</sup>, le nombre des romans augmente encore une autre fois pour devenir six, mais encore avec d'autres données différentes comme les titres et l'année de la publication : *Les aventures d'Eug. De Senneville et de Guill. Delorme* (1813) ; *Les mémoires de Jacques Fauvel* (1822) ; *Le Gil-Blas de la*

---

<sup>201</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, op. cit., p. 480.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>203</sup> Antoine-Vincent Arnault, Antoine Jay, Etienne de Jouy, M. de Norvins, *Biographie nouvelle des contemporains : ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes...*, tome XVI, Dufour et Cie, Paris, 1827, p. 249.

<sup>204</sup> Dans ce dictionnaire, l'auteur a négligé la date de ce roman.

<sup>205</sup> François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique...* op. cit., p. 48.

<sup>206</sup> <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/louis-benoit-picard>.

*révolution* (1825) ; *L'honnête homme ou le niais* (1825) ; *Les gens comme il faut et les petites gens* (1826) ; *Les sept mariages d'Éloi Galaud* (1827).

Enfin, dans son article intitulé *Rire pendant et après la révolution, l'écriture comique de Louis-Benoît PICARD*<sup>207</sup>, Thomasseau fournit d'autres données pour ces romans, mais cette fois-ci en gardant le nombre affiché par l'Académie française : *Les Aventures d'Eugène de Senneville et de Guillaume Delorme* en 1787 (1813) ; *Les mémoires de Jacques Fauvel* (1822) avec J. Droz ; *L'Exalté ou Histoire de Gabriel Désodry sous l'Ancien Régime, pendant la Révolution et sous l'Empire* (1823) ; *L'honnête homme ou le niais, histoire de Georges Dercy et de sa famille* (1823) ; *Le GilBlas de la Révolution ou Les Confessions de Laurent Giffard* (1824) ; *Les sept mariages d'Éloi Galand* (1827). A la suite de ces données, nous constatons que Picard a écrit six romans sans oublier ses *Mémoires*.

Outre que son théâtre et ses romans, il est intéressant de préciser que Picard a écrit avec M. Droz *Les Mémoires de Jaques-Fauvel*<sup>208</sup>, roman en quatre volumes publiés en 1823. Artus Bertrand pense que ces mémoires « occupent une place très honorable parmi les romans destinés à présenter, dans tous ses développements, une moralité particulière<sup>209</sup> ». Par contre, nous en parlons ici car il nous semble difficile de déterminer le genre de ces mémoires qui sont à la fois journal du temps, romans réels, biographies ou tableau historique de la moralité, de la religion, de l'histoire, etc. Néanmoins, il importe de signaler que Picard était aussi poète car il avait « quelques (Poésies légères) qui ont paru dans les (Recueils périodiques)<sup>210</sup> ».

Au cours de la vie de Picard, nous distinguons qu'à côté de ses propres préfaces, il a donné aussi deux notices : la première est pour l'une des éditions des *Œuvres complètes de Molières*<sup>211</sup> dans laquelle il décrit en détail le parcours de Molière, sa vocation, ses voyages, ses œuvres, etc. La deuxième notice a été composée en société avec des commentaires de

---

<sup>207</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution, l'écriture comique de Louis-Benoît PICARD », In *Théâtre* N° 4, Paris, L'Harmattan, p. 11-24

<sup>208</sup> Joseph Droz et Louis-Benoît Picard, *Mémoires de Jacques Fauvel*, vol. I-IV, Publication Antoine-Augustin Renouard, Paris, 1823, (vol. I, 256 p, vol. II, 223p, vol. III, 190p, vol. IV, 194p).

<sup>209</sup> *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, tome XVIII, Artus Bertrand, Paris, 1823, p. 93.

<sup>210</sup> François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique... op. cit.*, p. 48.

<sup>211</sup> Molière, *Œuvres complètes de Molière*, avec une notice par M. L. B. Picard, Tome I, Baudouin frères, 1825, Paris, p. I- XXVIII.

divers acteurs pour une édition portative du *Répertoire du Théâtre Français*<sup>212</sup>. Dans ces notices, surtout la première, Picard a suivi le parcours de Molière avec un style simple mêlant à la fois la fidélité en abordant les détails de la vie de Molière ainsi que le respect en tenant à garder le statut du grand dramaturge sans le critiquer, sans porter de jugement ou montrer son insatisfaction. Et l'influence de Molière dans les écritures de Picard s'avère évidente.

Picard avait aussi l'habitude de parler en public. Suite aux notices écrites par l'auteur, il nous semble intéressant de mentionner qu'il a prononcé deux discours moraux principaux en prenant soi-même comme l'exemple à suivre<sup>213</sup> : le premier est daté du 24 novembre 1807 et intitulé *Discours de réception de Louis-Benoît Picard*, lorsqu'il a été élu par l'Académie française à la place vacante par la mort de M. Dureau-Delamalle. Le deuxième discours est daté du 25 août 1827 et intitulé *Discours sur les prix de vertu*.

Une remarque digne d'intérêt est que Picard était influencé par l'écriture romanesque et ses longues descriptions dans sa production dramatique. En lisant ses pièces, nous constatons qu'il prend l'initiative de créer des histoires et des personnages qui n'appartiennent qu'à lui-même : « *Il avait coutume d'écrire sous forme de roman et comme préparation, l'histoire des personnages principaux de ses pièces : il les prenait à leur naissance et les conduisait jusqu'au moment où il devait les mettre en scène*<sup>214</sup> ». Également, cette influence lui a attribué une identité tout à fait liée à la densité de l'écriture du dramaturge qui écrivait en décrivant. Picard mérite l'honneur d'être à la fois romancier, comédien, auteur dramatique, poète mais aussi chroniqueur pour avoir composé deux notices si longues publiées de son vivant.

### **I. 2. 5. Les éditions de l'œuvre dramatique et romanesques de Picard**

Après avoir consulté les œuvres dramatiques et romanesques de Picard, nous remarquons que les éditions complètes sont réparties en dix volumes, augmentées d'un onzième publié ultérieurement sans compter les éditions publiées séparément. Alors, nous pouvons dire que toutes les œuvres de Picard sont publiées en trois recueils différents : la

---

<sup>212</sup> Antoine-Vincent Arnault, Antoine Jay, Etienne de Jouy, M. de Norvins, *Biographie nouvelle...*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>213</sup> Voir le site internet de l'Académie française [en ligne], consulté le 15 juin 2016. URL: <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/louis-benoit-picard>.

<sup>214</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, *op. cit.*, p. 479-480.

première édition est composée des pièces que Picard juge dignes d'être réimprimées. Elle s'intitule : le *Théâtre de L. B. Picard*<sup>215</sup> en six volumes. Louis Allard nous justifie le choix de Picard pour publier ces œuvres : « il choisit, d'une vue d'une édition, les trente-trois pièces qu'il croyait capable de soutenir l'épreuve de la lecture et du temps<sup>216</sup> ». Néanmoins, la deuxième est une réédition de la première édition, mais cette fois-ci l'auteur ajoute d'autres pièces en préfaçant chacune de façon si piquante sans aucune contrainte. Cette réédition est intitulée : *Œuvres de L. B. Picard*<sup>217</sup> en dix volumes après avoir ajouté quatre volumes à l'édition première. Il est nécessaire d'indiquer que les six premiers volumes qui s'arrêtent à 1811 nous fournissent une idée presque complète surtout avec les préfaces considérées comme d'autres comédies pleines de gaïté, de simplicité et de naïveté. Enfin, la troisième édition est posthume, intitulée : *Œuvres de L. B. Picard : Théâtre républicain posthume et inédit*<sup>218</sup>. Encore une fois, Allard ne donne aucune préférence aux éditions publiées après la première édition, publié en 1812 bien entendu : « les quatre qui s'y ajouteront en 1821 n'apporteront rien de plus saillant ni de plus nouveau : Picard est déjà là tout entier. Quand il reprendra la plume en 1816, il n'ira pas plus loin dans le sens du progrès ou du perfectionnement<sup>219</sup>. »

A vrai dire, ces trois éditions n'ont pas rassemblé la quasi-totalité des œuvres de Picard, mais, heureusement, elles ont été archivées en ligne pour que les lecteurs ne rencontrent aucune difficulté en cherchant ou en consultant les œuvres de Picard selon la structure suivante :

**Théâtre I**<sup>220</sup> : *Encore des Ménechmes, Les Visitandines, Le Conteur, ou les Deux postes, Le Cousin de tout le monde, Les Conjectures, Les Amis de collège, ou l'Homme oisif et l'artisan, Médiocre et rampant.*

---

<sup>215</sup> Louis-Benoît Picard, *Théâtre de L. B. Picard*, Paris, Mame, 1812, 6 vol. in-8°.

<sup>216</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 429.

<sup>217</sup> Louis-Benoît Picard, *Œuvres de L. B. Picard*, Paris, Jean Nicolas Barba, 1821, 10 vol. in-8°.

<sup>218</sup> Louis-Benoît Picard, *Théâtre républicain posthume et inédit*, In *Œuvres de L. B. Picard*, op. cit.

<sup>219</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 429-430.

<sup>220</sup> Il s'agit que toutes ces éditions appartiennent à la même maison d'édition : Louis-Benoît Picard, *Oeuvres des L. B. Picard*, Tome I- XI, Paris, Jean Nicolas Barba, 1821.

**Théâtre II** : *Le Voyage interrompu, Les Comédiens ambulants, L'Entrée dans le monde, Les Voisins, Le Collatéral ou la Diligence à Joigny.*

**Théâtre III** : *Les Trois maris, La Petite Ville, Duhautcours ou le Contrat d'union, Les Provinciaux à Paris.*

**Théâtre IV** : *Le Mari ambitieux, ou l'Homme qui veut faire son chemin, Le Vieux comédien, Monsieur Musard ou Comme le temps passe, Les Tracasseries ou Monsieur et Madame Tatillon, L'Acte de naissance, Le Susceptible.*

**Théâtre V** : *La Noce sans mariage, Les Filles à marier, Les Marionnettes, ou Un jeu de la Fortune, La Manie de briller, Les Ricochets.*

**Théâtre VI** : *Les Capitulations de conscience, Les Oisifs, L'Alcade de Molorido, Un lendemain de fortune, ou Les Embarras du bonheur, La Vieille tante, ou Les Collatéraux, Le Café du printemps.*

**Théâtre VII** : *M. de Boulanville ou La Double réputation, Les Deux Philibert, Le Capitaine Belronde, Une matinée de Henri IV, Vanglas, ou Les Anciens amis.*

**Théâtre VIII** : *La Maison en loterie, L'Intrigant maladroit, ou Le Jeune sot et les bonnes gens, La Fête de Corneille, La Saint-Jean, Les Charlatans et les compères.*

**Roman I** : *Les Aventures d'Eugène de Senneville et de Guillaume Delorme*, écrites par Eugène en 1787, publiées par L. B. PICARD (1<sup>ère</sup> et 2<sup>ème</sup> parties).

**Roman II** : « *Les Aventures d'Eugène de Senneville et de Guillaume Delorme*, écrites par Eugène en 1787, Publiées par L. B. PICARD " (fin : 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> parties).

**L'édition posthume** : *Théâtre républicain posthume et inédit*, publié par Charles Lemesle : *Le Passé, Le Présent, L'Avenir* (comédies de 1791), *Andros et Almona, ou Le Français à Bassora* (comédie de 1794), *La Prise de Toulon, tableau patriotique* (de 1794), *Rose et Aurèle* (comédie de 1794), *L'Ecolier en vacances* (comédie de 1794), *Ervand le bûcheron* (drame de 1795), précédés d'une notice sur l'écrivain.

Certes, l'œuvre de Picard, comme nous l'avons bien remarqué, se caractérise par son amplitude et sa diversité littéraire. Picard est à la fois dramaturge, romancier, poète, critique de ses propres œuvres. Il a collaboré avec d'autres auteurs. Les titres de ses ouvrages nous expliquent que le dramaturge n'a rien épargné pour produire des pièces amusantes, gaies, et critiques. Picard a presque peint son époque par tant de moyens sans s'éloigner du but principal de la comédie.

Sûrement, le nombre de ses pièces ainsi que ses romans n'a pas été bien déterminé. Nous avons pu mettre l'accent uniquement sur une cinquantaine de ses pièces et six romans sans aucune précision remarquable sur sa production poétique tout au long de sa vie. Cependant, il nous semble que cette étude ne souligne pas la quasi-totalité de ses œuvres et ses multiples productions, faute de données littéraires et historiques non seulement du vivant de l'auteur, mais aussi plus tard après sa mort. Par conséquent, malgré sa vive gaîté et son naturel introuvable, Picard est tombé dans l'oubli. Soulignons quand même que son abondance littéraire est encore peu commune.

Pour cela, nous continuons notre étude en essayant de donner un nouveau chapitre plus élaboré intitulé : les sources d'inspiration de Picard. Dans ce chapitre, nous mettrons en évidence les inspirations de l'auteur, ses lectures et ses observations non seulement pour retracer les phrases, les passages et les idées qu'il avait empruntés pour composer ses œuvres, mais aussi pour témoigner de son originalité liée à sa vocation personnelle acquise par son art d'observation.

### **I. 3. Les sources d'inspiration de Picard**

Afin de bien retracer les inspirations d'un auteur, il faut faire une lecture presque linéaire de sa biographie, ses préfaces, ses discours et ses œuvres avant d'examiner les propos lancés par les critiques et les journaux de son époque. Par conséquent, nous tentons de suivre cette méthode servant à souligner tout ce qui est lié à cette étude destinée à découvrir toutes

les sources d'inspiration du dramaturge. Cette démarche a pour but de répondre à la question posée sur l'originalité de l'œuvre dramatique de Picard, déjà accusée par la répétition des thèmes, ordinaires et conventionnels, traités amplement.

Pour cette raison, notre étude se divise en trois axes majeurs pour suivre chronologiquement cette problématique chez le dramaturge assimilé parfois à Molière ou aux autres auteurs comme Collin-d'Hareville<sup>221</sup> ou Dancourt<sup>222</sup>. Alors, pour répondre à cette question, nous voudrions interroger d'abord le rapport dramatique et la contextualité entre Molière et Picard. Ensuite, les sources d'inspiration de Picard dues à ses lectures et ses observations. Enfin, les auteurs qui ont été influencés par Picard.

### **I. 3. 1. Picard et Molière**

Nous ne prétendons pas que Picard est une copie de Molière ou de Dancourt car « quelques enthousiastes l'ont surnommé le (Molière de son siècle), tandis que d'une autre part il a été assimilé à Dancourt : il y a exagération dans l'une et l'autre de ces applications<sup>223</sup> ». Si jamais comparaison est entre Picard et le grand auteur classique, c'est pour bien montrer que notre auteur mérite d'être étudié à part vue la richesse non seulement de ses œuvres dramatiques, mais aussi romanesques. Chaque auteur a son propre génie ainsi que ses différentes sources d'inspirations. Chacun vivait la vie à sa guise et tant de causes évidentes différencient leur parcours.

Également, il serait inadmissible de nier que Picard a vraiment des points communs avec Molière par rapport à beaucoup de tâches liées au parcours professionnel, social et moral. La lecture de quelques notes nous a donné l'envie d'aborder la question de ce chapitre afin d'éclairer le rapport entre les deux auteurs. En premier lieu, nous avons remarqué, en lisant les préfaces des pièces de Picard et surtout celle de *Médiocre et Rampant*, que le dramaturge a cité à maintes reprises le nom de Molière comme une source principale pour la critique des mœurs, les différents types de personnages, les thèmes communs de la vie

---

<sup>221</sup> *Annales littéraires, op. cit.*, p. 11.

<sup>222</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France, op. cit.*, p. 170.

<sup>223</sup> François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique... op. cit.*, p. 47.

quotidienne comme l'amour et le mariage, l'argent et la fortune, l'avidité et l'avarice, la cupidité et la ruine, et beaucoup d'autres thèmes. En deuxième lieu, Picard a écrit, en 1825, une bonne notice de vingt-huit pages pour une édition<sup>224</sup> spéciale des œuvres complètes de Molière. Il y a suivi le parcours de Molière, son génie, ses voyages, ses premiers pas au théâtre, son style, la thématique de son théâtre, ses succès considérables et sa réception triomphale. L'auteur a conclu la notice en témoignant que : « Rien ne manque à sa gloire [Molière] ; il manquait à la nôtre<sup>225</sup> ». En dernier lieu, il importe de signaler qu'Alexandre Dumas père a appelé Picard « (le petit Molière du XIXe siècle) ou (le moderne Molière)<sup>226</sup> ». Pour ces raisons, il nous paraît intéressant d'étudier le rapport entre Molière et Picard afin de bien juger de l'originalité de notre dramaturge ainsi que sa fidélité aux sources qui sont à l'origine d'une œuvre dramatique par excellence.

Nous divisons notre analyse en trois étapes afin de montrer comment cette influence de Molière a pris place dans l'œuvre de notre dramaturge. Premièrement, nous nous intéressons aux lectures de l'œuvre de Molière qui ont accompagné les débuts de Picard ainsi que ses premiers rôles joués sur les scènes parisiennes. Deuxièmement, nous étudions comment Picard s'est inspiré de l'œuvre de Molière et ses idées un siècle plus tard. Finalement, nous nous interrogeons sur les ressemblances qui unissent ces deux dramaturges.

### **I. 3. 1. 1. Lecture de Molière et rôles interprétés**

Dès le départ, nous pouvons dire que Picard avait, sans aucun doute, une vocation littéraire qui s'est affirmée par ses lectures : il était un grand admirateur de l'œuvre dramatique de Molière malgré son engagement avec son père et ses études déjà destinées au barreau « mais il fut rebelle, et les *Institutes* s'usèrent beaucoup moins entre ses mains que les œuvres de Molière<sup>227</sup> ». En outre, il est nécessaire de souligner, comme nous l'avons déjà montré quand on a parlé de Picard l'homme, que le dramaturge a commencé son parcours

---

<sup>224</sup> Molière, *Œuvres complètes de Molière*, op. cit.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. XXVIII.

<sup>226</sup> Alexandre Dumas (père), *Mémoires*, édition Gallimard, Paris, 1966, vol. 111, p. 32.

<sup>227</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. I.

d'acteur sur les scènes parisiennes avec des rôles du théâtre de Molière, comme celui de Tartuffe, un rôle où il s'est retrouvé médiocre en comparaison avec celui d'Orgon dont le succès était considérable, finissant avec beaucoup de réussite par le rôle du valet dans le Mascarille de l'*Étourdi* et le Dubois des *Fausse Confidences*. Suite à ces rôles, Picard a décidé de se lancer au théâtre sans aucune hésitation ; il a déjà acquis de l'expérience après avoir joué quelques rôles. Ainsi, il avait tant d'idées sur la suite de son parcours, mais aussi, il avait l'intention de devenir un grand moraliste comme Molière.

### **I. 3. 1. 2. Molière dans les préfaces de Picard :**

Les préfaces, les arguments et les avertissements des œuvres dramatiques sont indispensables pour mieux comprendre l'idée ou la situation initiale de l'œuvre. Ils font partie de la tradition de l'écriture dramatique, une tradition que les dramaturges classiques ont bien tenu à respecter. Ainsi, Corneille a donné la préface du *Cid* dans laquelle il répondait aux critiques et justifiait la valeur de son œuvre contre toutes les accusations lancées pendant la querelle. Racine, de sa part, a précisé le but de la tragédie et ses choix dramaturgiques et esthétiques dans la préface de *Bérénice*. Molière, quant à lui, a fait précéder sa pièce *L'Amour médecin* d'un « Avis au lecteur » dans lequel il expliquait la question de l'interdiction du *Tartuffe*. De même, beaucoup d'autres dramaturges n'ont cessé d'enrichir leurs œuvres par ce type d'éclaircissement comme c'était le cas de Marivaux et Beaumarchais sans oublier la préface de Crébillon fils<sup>228</sup> dans laquelle il expliquait les fonctions de ce type de paratexte.

Ce qui nous intéresse surtout des fonctions de la préface quand on parle de Picard, c'est que celle-ci justifie les choix de l'auteur ; elle dévoile les influences et les idées empruntées vue que c'est dans la préface que les dramaturges tentent de faire entendre leur propos directement.

Picard est resté fidèle à cette tradition. Dans l'une de ses nombreuses préfaces, celle de *Médiocre et Rampant* (1798), l'auteur a revendiqué le but recherché par le théâtre comique évoquant sa grande admiration pour Molière : « l'auteur comique doit peindre les hommes et

---

<sup>228</sup> Crébillon fils, Préface aux *Égarements du cœur et de l'esprit*, éd du Boucher, Paris, 2002, pp. 4-6.

leurs mœurs ; mais il n'a été donné qu'à notre grand Molière de peindre constamment les hommes et les mœurs de tous les siècles et de tous les pays<sup>229</sup>. » Ces propos montrent bien que Picard insistait sur l'importance de la peinture morale et sociale citant l'exemple du grand Molière qui n'épargnait rien dans sa peinture parfaite non seulement de l'homme de son pays et de son époque, mais aussi des hommes tels qu'ils sont toujours et partout. Dans cette préface, Picard a parlé aussi du goût de Molière pour un certain genre de dénouement bien condamné à cette époque-là : « On s'était habitué, dans le siècle dernier, à condamner tous les dénouements de Molière. Je crois que Molière est aussi sublime dans plusieurs de ses dénouements que dans toutes les autres parties de ses ouvrages<sup>230</sup>. » Le dénouement adopté par Molière reste incomparable à ceux d'autres œuvres dramatiques de son époque ou bien des œuvres postérieures. Par conséquent, le dénouement de Picard ne ressemble pas à celui de Molière car le fond de sa comédie traite des thèmes moraux mais avec un autre style, ce qui exige un dénouement conforme au sujet abordé dans ses comédies. Nous tenons à souligner également les propos de Picard à la fin de la même préface : il considérait l'œuvre comique de Molière comme une source principale pour toute personne souhaitant devenir un auteur comique : « Il est bien difficile à un auteur comique d'imaginer une belle scène qui n'ait sa source dans une des comédies de Molière<sup>231</sup>. ».

En deuxième lieu, dans la préface du *Voyage interrompu*, Picard a insisté sur l'idée que cette pièce avait emprunté son comique de la farce puisqu'elle était plus proche à la bouffonnerie qu'au comique. En outre, il a témoigné de la qualité de quelques farces de Molière qui restaient incomparables avec d'autres œuvres comiques : « Cette pièce est plus bouffonne que comique. Il y a des scènes qui tiennent de la farce : mais plutôt au ciel qu'on pût encore faire des farces comme celles de Molière ! J'en atteste Scapin et Pourceaugnac<sup>232</sup>. ».

Certes, Picard n'a pas oublié le rôle considérable de Molière dans l'histoire du théâtre en général et l'histoire de la comédie en particulier. De plus, nous trouvons digne d'assurer que Picard est resté fidèle au grand dramaturge en avouant tous les emprunts qu'il lui avait

---

<sup>229</sup> Louis-Benoît Picard, Préface de *Médiocre et Rampant*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 397.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> Louis-Benoît Picard, Préface au *Voyage interrompu*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 3.

faits. Les propos de Picard décrivant Molière ne changent pas non plus notre avis sur l'originalité de l'œuvre de l'auteur. En outre, ils nous confirment que Picard n'a jamais négligé la qualité de l'œuvre comique de Molière et ses caractéristiques un siècle plus tard. Enfin, Picard est vraiment devenu le petit Molière après avoir suivi le même parcours que lui en tant que moraliste, mais le résultat n'était pas pareil ; « Molière a survécu et Picard a peu à peu sombré. L'un est une lumière, l'autre ne fut qu'un miroir<sup>233</sup> ». Par conséquent, après avoir vu comment Picard a été influencé par Molière dans ses préfaces, il ne nous reste qu'à indiquer quels sont les points communs entre ces deux moralistes.

### **I. 3. 1. 3. Les ressemblances entre Molière et Picard**

Il est évident que la comparaison entre les deux auteurs a besoin d'une étude complète de leurs œuvres. En revanche, nous tenterions d'aborder quelques points principaux sans procéder à une comparaison exhaustive. D'abord, il nous semble que les deux dramaturges aient assumé les mêmes responsabilités professionnelles ayant eu la triple tâche d'auteur, d'acteur et de directeur. Les deux l'ont accompli avec excellence. Ensuite, chacun d'eux a pris la défense de ses comédies par ses préfaces qui expliquaient le contexte, justifiaient les choix de l'auteur et fournissaient les éclaircissements nécessaires sur le fond de ses pièces. Un exemple bien indicateur nous explique cette dimension : après les vives attaques de la part des journaux suite à la représentation de *La Petite Ville*, pièce où l'auteur avait tant critiqué la vie en province, Picard décide de riposter à ses adversaires en faisant « comme Molière, à propos de l'École *des Femmes*, sa propre critique, et qui plus est, il la joua lui-même<sup>234</sup>. » Il a donc tenté, dans plusieurs préfaces, d'expliquer, de justifier et de préciser ses vraies intentions ainsi que ses choix des personnages et leurs types sociaux à la manière de Molière.

Les thèmes abordés par les deux auteurs dans leurs pièces sont presque pareils. Les deux insistent sur le but principal de la comédie en général : l'analyse de la vie quotidienne, la correction des vices, la critique de mœurs et de caractères, la relation maître /valet, l'amour et le mariage, l'argent et la fortune, les moyens de parvenir et beaucoup d'autres thèmes

---

<sup>233</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. VIII.

<sup>234</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. X.

ordinaires. C'est la raison pour laquelle, nous constatons que « pour la première fois, en effet, un auteur abandonnait ce qui depuis Molière donnait l'essentiel de sujet de comédie : l'analyse d'un vice ou d'un caractère<sup>235</sup> ». Pourtant cela ne veut pas dire que Picard imitait complètement Molière tout en restant indifférent. En fait, il a gardé son rôle de moraliste et d'observateur de son époque, une tentation qui n'était pas étrange à notre dramaturge car « il avait lu la vie humaine plus que dans les livres<sup>236</sup> ».

En somme, après avoir constaté l'influence considérable que Molière a exercée sur la vie et l'œuvre de Picard, il serait impossible de la négliger. De plus, la notice écrite par Picard en 1825 nous indique que le dramaturge était conscient du rôle primordial du grand auteur dramatique dans l'évolution des genres comiques. Sans aucun doute, Molière était le pionnier de toute critique servant à corriger les vices mais aussi à donner, en quelque sorte, un mode de vie épargné des défauts communs. Enfin, la préface de *Médiocre et Rampant* qui contient tant d'analyse sur l'œuvre de Molière, ses personnages et ses critiques, nous paraît comme un exemple révélateur de ce que Picard a pu assimiler de cette dramaturgie du premier rang, sa source première à laquelle vont s'ajouter d'autres sources d'inspiration que nous allons étudier dans ce qui suit.

### **I. 3. 2. Quelques sources d'inspiration de Picard**

Une fois indiqués les rapports de Picard avec le grand Molière, nous tenons à signaler que l'auteur a subi l'influence d'autres auteurs, que ce soit par leurs idées ou par leurs œuvres. Pour cela, nous voudrions souligner l'influence de ces auteurs et montrer comment Picard leur a emprunté quelques idées sans avoir nié ses sources.

D'abord, la trilogie de Picard *Le Passé, le Présent et l'Avenir* (1791), comédie en trois actes, nous rappelle l'évolution des personnages chez Beaumarchais surtout dans sa *Trilogie de Figaro*, ou *Le Roman de la famille Almaviva*<sup>237</sup> qui raconte l'histoire de Figaro dans trois périodes différentes par ces trois pièces : *Le Barbier de Séville* ou *la Précaution inutile*

---

<sup>235</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution... », *op. cit.*, p. 13.

<sup>236</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, *op. cit.*, p. 478.

<sup>237</sup> Selon l'appellation donnée par Beaumarchais dans *Un mot sur La Mère coupable*, Beaumarchais, *Beaumarchais Théâtre*, édition Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1980, p. 590.

(1775), *La Folle journée, ou le Mariage de Figaro* (1784) et *L'autre Tartuffe, ou la Mère coupable* (1792). De même, Picard décrit l'évolution de ses personnages dans trois temps différents. Voltz<sup>238</sup> le confirme prenant Picard pour un des auteurs qui « ont recours aussi à la composition symbolique [...] qui présente les mêmes personnages vivant à trois époques différentes<sup>239</sup> ». Bien évidemment, ces personnages nous invitent à remonter à la comédie d'intrigue « avec des souvenirs précis parfois de l'œuvre de Beaumarchais<sup>240</sup> ».

Également, pendant la lecture des *Visitandines* (1792), beaucoup d'idées se croisent sur la source d'inspiration de cet opéra-comique. Avant tout, Picard avoue dans la préface de la pièce que l'action n'est pas nouvelle et qu'elle ne doit pas effrayer le lecteur ou le spectateur car elle est déjà traitée dans *Vert-Vert ou le Voyage du perroquet de Nevers*<sup>241</sup> : « mais je crois que mes *Visitandines* ne doivent effaroucher personne, puisque tout le monde lit sans scrupule les aventures du perroquet de Nevers. On pourra reconnaître à quelques endroits de ma pièce qu'en la composant je me suis souvenu du charmant poème de Gresset<sup>242</sup>. » De plus, Picard ajoute qu'il n'est pas le premier à donner une intrigue plus ou moins liée aux couvents et aux envies amoureuses des vestales ; tout d'abord, il affirme que « L'intrigue est assez commune ». Ensuite, il témoigne que ce sujet avait été abordé depuis l'antiquité :

La date de la première représentation des *Visitandines* est déjà ancienne ; mon amitié avec Andrieux est plus ancienne encore. Il n'avait pas donné, il n'avait pas même, je crois, composé *Anaximandre*, lorsqu'il fit une petite pièce intitulée, *les Vestales ou la Métamorphose d'Ovide*. Quelques années après il me la communiqua<sup>243</sup>.

Cet aveu nous montre que le sujet est bien sensible car il fait quelques allusions à la vie des filles dans les couvents et aux règles strictes qui leur étaient imposées non seulement au cours de la visitation mais encore à vie.

---

<sup>238</sup> Pierre Voltz, *La comédie, op. cit.*, p. 131.

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> C'est un « poème héroïque » composé de quatre chants en décasyllabes de Jean-Baptiste Gresset, publié en 1734. *Vert-Vert ou le Voyage du perroquet de Nevers* raconte l'histoire humoristique d'un perroquet recueilli dans un couvent de Nevers.

<sup>242</sup> Louis-Benoît Picard, Préface aux *Visitandines*, In *Œuvre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 80.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 79.

De même, dans une nouvelle édition de l'œuvre de Picard publiée en 1880 et précédée d'une biographie de l'auteur écrite par Édouard Fournier, cette idée est encore confirmée par le chroniqueur : il insiste sur cette source d'inspiration de Picard précisant que celui-ci « semble avoir écrit avec une plume arrachée au *Vert-Vert* de Gresset <sup>244</sup>. ».

Enfin, il ne nous reste que deux autres sources d'inspiration de cet opéra-comique rappelant, en premier lieu, les monastères parisiens après la Révolution française. Alors cette pièce est « Inspirée des premiers incidents contre les monastères parisiens, en avril 1791 ». En deuxième lieu, il semble que la pièce « poursuit la veine des romans libertins et philosophiques, refusant de reconnaître quelque vertu au cloître et à la règle qui mettent l'individu hors société et entravent le progrès de la raison<sup>245</sup> ». Grâce à ces repères, nous pouvons dire que le sujet des *Visitandines* n'est pas nouveau et que cette pièce n'a paru qu'après plusieurs tentatives servant à mettre à jour cette question inquiétante.

Dans *La Prise de Touloun* (1794), il est si clair que la scène politique est d'actualité. Par ce tableau patriotique, Picard chante les victoires françaises contre les Anglais à Toulon : « Avec *La Prise de Touloun*, Picard conforte un répertoire théâtral proluxe sur les victoires françaises contre les Anglais en décembre 1793<sup>246</sup>. » Par ailleurs, l'idée de la comédie *La Perruque blonde* (1794) semble être empruntée d'un conte d'Andrieux selon les propos de E. Fournier<sup>247</sup>.

Dans *Les Amis de collègue* (1795), Picard ne donne pas d'indications claires à propos de l'idée qui a fournie l'action de la pièce. Parallèlement, il essaie parfois de faire allusion à quelques inspirations liées à la vie quotidienne des gens de son époque bouleversée par des changements politiques, sociaux et économiques. Nous avons trouvé cette dimension au cours de notre lecture de la préface où Picard révèle :

Je ne pensais d'abord qu'à peindre les dangers de l'oisiveté et les avantages du travail. Une heureuse inspiration me conduisit à faire de mon homme

---

<sup>244</sup> Édouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. V.

<sup>245</sup> Philippe Bourdin, « Fustiger les parvenus... », *op. cit.*, p. 235.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>247</sup> Édouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. VI.

oisif, de mon homme laborieux, et de l'homme qui les met tous les deux à l'épreuve, trois camarades de collège<sup>248</sup>.

L'auteur n'hésite donc pas à prendre la réalité comme une de ses sources principales pour composer ses fables dramatiques. Pourtant, il importe de citer les propos de E. Fournier jugeant « le premier acte des *Amis de collègue* [comme une] imitation sentencieuse de l'*Émile*<sup>249</sup> ».

Dans la préface du *Conteur ou Les Deux postes* (1793), nous trouvons que la source d'inspiration est tout à fait claire non seulement pour la pièce toute entière, mais aussi pour chaque acte :

Deux tableaux de genre, exposés au salon, me donnèrent l'idée du premier acte. L'un représentait un aveugle demandant l'aumône à un perroquet ; l'autre, un capucin prêchant dans une campagne, endormant tout son auditoire, et alors interrompant son sermon pour cueillir des cerises qui se trouvent à sa portée<sup>250</sup>.

Picard s'inspire donc des tableaux, matière première et originale de l'action de son premier acte. Il poursuit ses propos en indiquant la source des deux autres actes :

Une aventure arrivée à des gens qui couraient la poste, quelques situations du roman de Tom Jones, me fournirent la matière du second acte. Le troisième acte est le plus faible. Le dénouement rappelle celui de Pourceaugnac<sup>251</sup>.

Nous remarquons que Picard n'hésite pas à souligner tout ce qui est lié à son œuvre avec tant de précisions. Il juge la qualité de son œuvre sans aucun embarras.

Il en va de même pour *Le Cousin de Tout Le Monde* (1793). L'auteur insiste sur l'idée que sa pièce était tout à fait liée à la vie quotidienne : « Une anecdote bien connue m'a donné l'idée de cette petite pièce<sup>252</sup>. » Cette inspiration si réelle nous révèle que notre dramaturge avait un regard critique de la société de son époque. Parfois, il décrivait tout ce qui se passait au cours de son séjour à Paris. Ajoutons que Picard termine le paragraphe en expliquant : « Cette anecdote paraîtra vraisemblable à tous ceux qui ont assisté aux noces nombreuses de

---

<sup>248</sup> Louis-Benoît Picard, Préface aux *Amis de collègue*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 319.

<sup>249</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. VII.

<sup>250</sup> Louis-Benoît Picard, Préface au *Conteur*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 127.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> Louis-Benoît Picard, Préface au *Cousin de Tout le Monde*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 193

quelques bourgeois de Paris<sup>253</sup>. » A la fin de la préface, Picard ajoute que quelques scènes rappellent des situations déjà décrites dans le répertoire du théâtre français ; aussi fait-il un rapprochement avec une situation pareille dans l'une des comédies de Molière :

La scène dans laquelle le jeune homme déclare son amour à sa cousine devant son aïeule rappelle une situation bien usée au théâtre, depuis, la scène charmante du *Malade imaginaire* où Cléante et Angélique se parlent d'amour en présence d'Argan et des Diafoirus<sup>254</sup>.

Par contre, il nous semble important d'indiquer qu'un des personnages du *Cousin de Tout Le Monde*, Doustiganc a hérité quelques traits tout à fait liés au personnage de Molière : « Déjà en 1793, dans une petite comédie en un acte intitulée *Le Cousin de tout le monde*, son Doustignac, directement inspiré du *Pourceaugnac* de Molière, est un provincial ridicule<sup>255</sup>. ».

Quant à *Médiocre et Rampant* (1798), Picard ne donne aucun signe direct sur son inspiration dans la préface de cette pièce. Par contre, il indique un grand fait révélateur en décrivant la situation politique de la France et son gouvernement signalant que « en 1797 la France était gouvernée par le directoire. Un ministre n'avait pas le titre d'Excellence<sup>256</sup> ». C'est la raison pour laquelle la pièce se construit autour d'un employé médiocre qui utilise tous les moyens de parvenir auprès d'un nouveau ministre qui n'est fort que dans la permanence sans aucun talent pour le travail gouvernemental. D'un autre côté, il est évident que l'auteur ne fait aucune allusion sur le choix du titre de la pièce. Pour cela, il nous semble que ce dernier remonte à Beaumarchais « dont une phrase de Figaro lui avait fourni le titre<sup>257</sup> ». Il s'agit de la réplique tirée de la scène V du troisième acte où le héros du *Mariage de Figaro* proclame : « *Médiocre et Rampant*, et l'on arrive à tout<sup>258</sup>. ».

Dans *Les comédiens Ambulants* (1798), Picard ne donne pas tant d'importance à cette comédie en insistant sur l'idée qu'il n'y a aucun intérêt ni action de la pièce car elle se

---

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> Mozet Nicole, *La ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque : fantasme et idéologie*, Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 20.

<sup>256</sup> Louis-Benoît Picard, Préface de *Médiocre et Rampant*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 399.

<sup>257</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 982.

<sup>258</sup> Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Bordas, Paris, 2003, p. 157.

construit sur un quiproquo<sup>259</sup>. Par contre, le titre de la pièce est révélateur. Il en va de même pour la progression de l'action dramatique par laquelle les comédiens tombent dans un quiproquo et sont pris pour des voleurs par les habitants et le juge de la ville. Nous pouvons en conclure que cette pièce raconte, en quelque sorte, l'histoire de Picard et ses déplacements surtout après l'incendie de l'Odéon et sa sortie avec toute la troupe pour accompagner l'Impératrice au cours de son voyage hors de Paris.

Quant à sa comédie *Les Voisins* (1799), Picard fournit au lecteur deux indications principales comme des sources d'inspiration de l'action de cette pièce : il commence par son approbation pour les critiques concernant la préférence de cette comédie : « Je suis de leur avis, et j'en tirerais bien plus d'orgueil si la pièce était tout entière de moi<sup>260</sup>. » Cette considération revient à la structure de la pièce, bien entendu une de ses meilleures comédies en un acte. Par contre, sa déclaration à propos du manque d'originalité de l'œuvre nous mène à réfléchir autrement. Sans aucune hésitation, l'auteur évoque « *la Maison de Campagne* de Dancourt, dont le fond a quelque ressemblance avec celui des *Voisins*<sup>261</sup> ». Quoique plus ou moins vague, surtout en référant au fond de l'œuvre, cette déclaration est assez significative. Elle montre bien que Picard ne laisse pas son lecteur perdu ; il lui dévoile tout consciemment afin de conserver une bonne relation avec ses amateurs : « je suis obligé d'avouer que le rôle de Malinval, mon principal personnage, se trouve plus qu'indiqué dans un proverbe de Carmontelle, intitulé le Sot Ami<sup>262</sup> ». Ces propos nous montrent l'intégrité de notre dramaturge qui fait sans cesse allusions à ses sources d'inspiration. En plus, il justifie ses choix et la raison de ses emprunts sans aucune crainte car il ajoute parfois de nouveaux effets sur le personnage emprunté : « Carmontelle n'a fait que dessiner le caractère : je crois lui avoir donné une couleur vive et comique ; mais enfin je ne suis pas le peintre. Ce qui est vraiment à moi, ce sont les caractères des deux autres voisins<sup>263</sup> ». Également, il est nécessaire de souligner que, dans cette comédie, Picard « emprunte sans façon à Dufresny un

---

<sup>259</sup> « Il n'y a ici ni intérêt, ni action ; c'est un quiproquo qui se prolonge pendant deux actes, grâce à une attaque de voleurs, à un troc de valises assez invraisemblable, à la frayeur d'un paysan et à l'amour d'un vieux greffier pour les procès criminels. » Voir la préface des *Comédiens Ambulants*, Louis-Benoît Picard, *Œuvre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>260</sup> Louis-Benoît Picard, Préface aux *Voisins*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 285.

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> Louis-Benoît Picard, Préface aux *Voisins*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 285.

<sup>263</sup> *Ibid.*

de ses joyeux couplets, copié mot par mot<sup>264</sup>». En somme, nous remarquons que le fait d'ajouter ou d'enrichir un rôle ou une description est clair tout au long de l'œuvre dramatique de Picard.

La vraie source d'inspiration de la pièce *Le Collatéral* (1799) reste par contre énigmatique. Nous rappelons que ce n'est pas facile de la connaître car elle se multiplie apparemment ; tout d'abord, Picard révèle que « c'est encore un proverbe de Carmontelle qui [lui] donna l'idée de cette comédie<sup>265</sup> ». Sachons que le dramaturge avait déjà énoncé dans la préface des *Voisins* qu'il a emprunté l'idée de cette pièce-là de la même source que celle du *Collatéral*. Cependant, l'imitation dans cette dernière « est bien moins sensible que dans *les Voisins*<sup>266</sup> ». Effectivement, cette précision est affirmée dans la même préface, mais parfois nous ne comprenons pas la vraie intention de notre dramaturge car il ne cesse pas de prévenir ses lecteurs de tous les détails liés à l'origine de la pièce. Il avertit ses lecteurs qu'« ils pourraient lire *Le Sot Héritier* de Carmontelle et [son] *Collatéral* sans se douter que le proverbe est la source de la comédie<sup>267</sup> ». Ensuite, une nouvelle source apparaît dans cette préface concernant quelques personnages : « C'est encore l'intrigue de Pourceaugnac ; les personnages de Derville et de Pavaret rappellent encore *les Etourdis*<sup>268</sup> ». Cet emprunt à deux pièces de Molière n'a pas fourni l'idée entière de la pièce, mais seulement certains traits liés à deux personnages. Également, une nouvelle influence concernant un autre personnage apparaît : « le travestissement de madame Saint-Hilaire rappelle un peu le dénouement du *Faux Savant*, jolie comédie de Duvaure.<sup>269</sup> » Cette diversité joue un double rôle dans l'œuvre dramatique de Picard : la richesse et la fécondité dramatique sont mises à part, puisque, plus qu'une fois, l'auteur est tellement accusé de répéter les thèmes que le lecteur ou le spectateur garde des arrières pensées sur ses comédies avant même de les lire et d'y assister. Pour cette raison, Picard essaie de souligner cette problématique tout en ayant recours à certaines

---

<sup>264</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative... op. cit.*, p. 190.

<sup>265</sup> Louis-Benoît Picard, Préface au *Collatéral*, In *Œuvre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 341.

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*

comparaisons : « Mais les moyens de l'intrigue me paraissent assez neufs<sup>270</sup> ». Afin d'éclaircir ces propos, le dramaturge nous fournit deux exemples presque évidents de sa pièce et de celles qui l'avaient inspirée : commençons par Pavaret, l'avocat et l'ami de Derville dans *Le Collatéral*, ce couple ne ressemble pas à celui de Folleville et son ami Daiglemont dans *les Étourdis*. Picard affirme que « si mon petit avocat se trouve auprès de son ami dans la même situation que Folleville des *Etourdis* auprès de son ami Daiglemont<sup>271</sup> ». Le deuxième exemple s'intéresse à Constance, la nièce du médecin Montrichard, avec la soubrette du *Faux Savant* : « ma comédienne qui se travestit en riche héritière me paraît plus originale que la soubrette du *Faux Savant*, qui se fait passer pour une femme de qualité. » Ces divergences nous expliquent l'envie de notre dramaturge de garder la probité et l'intégrité en écrivant ses pièces pleines d'inspirations non seulement littéraires, mais encore sociales, politiques et parfois économiques.

L'histoire de *l'Entrée dans le Monde* (1799) est différente ; Picard s'inspire des faits réels en décrivant quelques types de sa société et leurs manières de parvenir. Dès le début de la préface, l'auteur qualifie le sujet de sa pièce d'indéterminé et étendu à la fois : « Le titre de cette pièce est bien ambitieux ; le sujet en est bien vaste, ou plutôt bien vague<sup>272</sup> ». Cet aveu nous montre un titre général d'une pièce sans intrigue précise ni bien inspirée, car en « Suivant un journal du temps, chaque spectateur avait fait d'après ce titre une pièce dans sa tête avant d'avoir vu celle de l'auteur<sup>273</sup> ». Plus précisément, Picard cherche à décrire une petite histoire d'un jeune homme dès sa première interaction avec sa société : « j'ai essayé de peindre, un jeune homme à son premier pas dans le monde, entouré de pièges et de séductions<sup>274</sup>. » Il est intéressant de signaler que l'histoire de ce jeune homme est déjà indiquée dans un vers d'Horace : « tel que l'indique le vers d'Horace que j'ai pris pour épigraphe<sup>275</sup>. » L'épigraphe, mise à la tête de la pièce, nous décrit une jeune personne transformée en vice à cause de tout ce qui l'entoure. Également, ce vers fonctionne « sur les

---

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *l'Entrée dans le Monde*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 149.

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> *Ibid.*

trois âges de l'homme aux prises avec leurs passions. *L'Entré dans Le monde* avait été la première partie de cette trilogie<sup>276</sup> ».

Dans la même optique, Picard revient à nouveau à cette pièce en déclarant qu'elle a inspiré des faits réels de son temps, comme par exemple l'histoire « des jeunes filles, comme mademoiselle Aglaé, jouaient l'amour et la sensibilité pour trouver un établissement<sup>277</sup> ». Cette réalité vécue a joué un rôle primordial dans l'œuvre dramatique de Picard ; il avait un regard attentif qui surveillait non seulement tout ce qui se passait, mais aussi les personnes qui ont imité tout ce qui avait précédé. Ajoutons ainsi l'histoire « des ferrailleurs, comme Derlange, avaient des maîtresses qu'ils appelaient leurs femmes, et se donnaient ridiculement un air de bonne compagnie dans les cafés, qu'ils ne quittaient que pour aller au jeu<sup>278</sup> ». Ces défauts et ces vices étaient visibles dans cette société-là. De plus, en décrivant cette réalité, Picard n'a pas cessé de fournir des témoignages vigoureux sur ce monde avec une hardiesse inattendue et parfois inacceptable. L'auteur déclare qu'il était accusé d'amplifier la réalité décrite et critiquée : « On me reprocha l'immoralité de presque tous ces personnages. Ayant à faire tourner vers le vice un jeune homme plein d'honneur, il fallait l'entourer des vicieux du jour<sup>279</sup>. » Picard traite les mœurs de la société avec une audace incessante car cela constitue le vrai travail du dramaturge et la matière première du théâtre en général.

La source d'inspiration dans *La Petite Ville* (1801), le chef-d'œuvre le plus connu de Picard, paraît clairement quand on lit la préface de la pièce. Picard avoue : « le passage de La Bruyère, dont j'ai pris une partie pour épigraphe, m'a fourni l'idée de la pièce. Les aventure de Mademoiselle Vernon, et les prétentions de madame Guibert sur Desroches sont des anecdotes<sup>280</sup> ». Plus honnêtement, cette épigraphe explique brièvement l'intrigue de la pièce :

J'approche d'une petite ville, et je suis déjà sur une hauteur d'où je la découvre.... Je me récris et je dis : Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel, et dans un séjour si délicieux ! Je descends dans la ville, et je n'ai pas couché deux nuits que je ressemble à ceux qui l'habitude, j'en veux sortir<sup>281</sup>.

---

<sup>276</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 477.

<sup>277</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *l'Entrée dans le Monde*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 149.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Petite Ville*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, op. cit., p. 142.

<sup>281</sup> La Bruyère, *Les caractères*, GF Flammarion, Paris, 1965, p. 160.

Au fond de la pièce, Picard ne cesse point de donner des précisions sur son inspiration pour l'une de ses intrigues. C'est bien évidemment le cas de l'intrigue de mademoiselle Nina Vernon. L'idée est déjà montrée par Picard qui précise : « Il y a bien quelque chose à dire sur l'intrigue de Mademoiselle Nina Vernon ; elle rappelle un peu l'*Etourdie*, une comédie de Fagon<sup>282</sup>. » Enfin, nous lisons dans *Éphémérides universelle*<sup>283</sup> que La Bruyère lui a insufflé la source de cette comédie : « Un passage de La Bruyère lui inspira *La Petite Ville*, et, comme son modèle, il avait deviné si juste dans les détails qu'il fut accusé de satires personnelles par plusieurs petites villes à la fois. » Encore une fois, Picard cite un vers d'Horace « qui lui donna l'idée des *Marionnettes*<sup>284</sup> » comme une épigraphe en tête de sa comédie intitulée : *Marionnettes ou un Jeu de la Fortune*.

Certes, nous trouvons que le cas de *La Petite Ville* correspond à celui des *Ricochets* (1807). C'est dans la préface de la comédie *Monsieur de Boulanville ou la Double réputation*<sup>285</sup> que Picard avoue de nouveau sa source principale pour *les Ricochets* : « Un passage du roman de Joseph Andrieux, de Fielding, m'avait fourni le sujet des *Ricochets* ; un passage du même roman fournit le sujet de *la Double Réputation*<sup>286</sup>. » Thomasseau<sup>287</sup> affirme ces propos notant : « Comme nombre de ses contemporains, Picard s'inspire par ailleurs de romanciers : un passage de (Joseph Andrieux) fournit, par exemple le sujet des *Ricochets*. » Cependant, dans son ouvrage intitulé *La comédie de mœurs en France au dix-neuvième siècle*, Louis Allard affirme que l'inspiration de Picard et celle de Fielding reviennent à une autre source plus originale : « Avec autant de probabilité érudite, je pourrais dire que *Les Ricochets*, et le passage de Fielding qui les a inspirés, sont venus en droite ligne de la fin du premier acte de *Turcaret*<sup>288</sup>. » De ce qui précède, nous pouvons dire que notre auteur n'a jamais caché sa source d'inspiration lorsqu'il emprunte un passage ou une idée pour ses pièces, mais peut-être il n'avait pas conscience de ses anciennes lectures.

---

<sup>282</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Petite Ville*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, op. cit., p. 142.

<sup>283</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, op. cit., p. 479.

<sup>284</sup> *Annales littéraires*, op. cit., p. 40.

<sup>285</sup> Pour cette Pièce, Picard semble influencé par un vers de Gresset dont l'épigraphe de la pièce : « *L'aigle d'une maison est un sot dans une autre.* »

<sup>286</sup> Louis-Benoît Picard, Préface au *Monsieur de Boulanville*, In *Œuvres de L. B. Picard*, op. cit., p. 7.

<sup>287</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution... », op. cit., p. 18.

<sup>288</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 432.

En 1811, Picard a emprunté l'idée de sa comédie intitulée *Lendemain de Fortune ou les Embarras du Bonheur* d'un passage de la Bible. Cette influence semble très claire pour notre auteur accusé parfois pour sa naïveté très choquante : « Il a même, parfois, des étonnements très naïfs : c'est ainsi qu'il paraît encore surpris d'avoir trouvé, dans un passage de la Bible, l'idée fondamentale de son *Lendemain de Fortune*<sup>289</sup>. »

Certes, Picard n'a jamais connu une grande rupture avec la scène. Laborieux, il a pris la responsabilité de divertir un public épuisé dans une époque fertile en révolutions. Son théâtre n'a pas cessé d'enrichir le spectacle français par ses descriptions réelles et piquantes à la fois. Ses sources d'inspirations sont évidemment empruntées à la vie quotidienne et dues à tout ce qui l'entourait. Or, il est juste d'avouer que Picard a été également influencé par tant d'auteurs en écrivant ses pièces. Cela l'a aidé à rester présent au répertoire français tout au long de sa vie comme acteur, auteur et directeur. Ainsi, il a donné une œuvre dramatique riche par ses idées, ses critiques et son divertissement. Une telle richesse n'est pas due au hasard ; c'est le fruit des lectures et de l'expérience personnelle. L'œuvre de Picard est devenue un modèle et une source d'inspiration pour les contemporains de l'auteur. Son influence est présente tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, comme nous allons le voir ci-dessous.

### **I. 3. 3. Les auteurs influencés par Picard :**

Comme nous l'avons remarqué, l'auteur a emprunté tant d'idées de nombreux écrivains. Il était également une source d'inspiration pour tant d'auteurs. C'est la raison pour laquelle nous allons souligner certaines de ses sources d'inspiration sachant qu'il est impossible de les suivre toutes puisqu'un côté ambigu persiste dans la vie de chaque auteur quant à ses inspirations complètement personnelles.

Dès le début, il est nécessaire d'avouer que *Les Visitandines* est sans doute un chef-d'œuvre de Picard car cet opéra-comique reste longtemps au répertoire dramatique. Ainsi, « repris pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>290</sup> », il inspire apparemment deux œuvres différentes :

---

<sup>289</sup> *Annales littéraires*, op. cit., p. 16.

<sup>290</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution... », op. cit., p. 19.

d'abord, il semble que cet ouvrage « inspira directement *Les Mousquetaires au couvent* (1880) de P. Ferrier et J. Prével<sup>291</sup> » ; ensuite, une autre reprise « dont Vial a revu le livret sous le titre du *Pensionnat de jeunes demoiselles*, en se contentant de supprimer toute allusion au couvent<sup>292</sup> ». Alors, ces deux influences montrent l'importance de l'œuvre de Picard comme une source, entre autres, de toute idée liée à la critique des couvents mais aussi à la vie des visitandines. Également, *Encore des Ménechmes* a inspiré Schiller car « c'est de cette pièce que Schiller a tiré la sienne : *L'Oncle pris pour son neveu*<sup>293</sup> ». Par ailleurs, une autre reprise faite, mais inspirée cette fois de *Médiocre et Rampant*, a entraîné « en 1803, à une libre adaptation par Friedrich Schiller, sous le titre *Le Parasite ou l'Art de faire sa fortune*<sup>294</sup> ». La pièce de Schiller influence une autre œuvre car « deux siècles et un an plus tard, son adaptation a été ressuscitée par le *Hessische Landestheater* de Marburg<sup>295</sup> ».

Avec *La petite ville*, il est évident que Picard fournit une nouvelle idée sur la vie provinciale par rapport à celle des grandes villes comme Paris. Un tableau bien peint non seulement par la fable, mais aussi par sa satire permanente et hardie à la fois. Pour cela, nous allons mettre en importance quelques œuvres assimilées à *La Petite Ville* de Picard. D'abord, « un an plus tard, August Von Kotzebue fait représenter la comédie *Die deutschen Kleinstädter* (1802), inspirée de *La Petite Ville* de Picard (1797), puis il réutilise le motif de Krähwinkel avec une fonction satirique dans deux suites (en 1806-1809 et 1810)<sup>296</sup> ». La satire revient de nouveau pour donner une autre idée plus créatrice. Cette satire faite par Picard est prise comme modèle onze ans plus tard : « Delestre-Poirson, futur directeur du Gymnase, et Meilheur confient leur *Fat en province* (8 septembre 1812) à l'égide de Duval par une dédicace flagorneuse ; la pièce combine la satire d'un vice et le thème traité par

---

<sup>291</sup> *Ibid.*

<sup>292</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 541.

<sup>293</sup> L. Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. III.

<sup>294</sup> Philippe Bourdin, « Fustiger les parvenus... », *op. cit.*, p. 242.

<sup>295</sup> *Ibid.*

<sup>296</sup> Fanny Platelle, « La révolution de 1848 dans les « comédies politiques » de Johann Nestroy », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 367 | janvier-mars 2012, mis en ligne le 28 septembre 2012, [consulté le 04 janvier 2017] URL : <http://ahrf.revues.org/12440> ; DOI : 10.4000/ahrf.12440

Picard dans *La Petite Ville*.<sup>297</sup> » A vrai dire, *La Petite Ville* garde sa place comme un tableau original de la description morale des gens aussi bien provinciaux que citadins.

Dans cet ordre d'idées, il importe de signaler qu'il y a une ressemblance presque évidente entre *La Manie d'être quelque chose* de Duval et la leçon apprise par le héros de *La Petite Ville*, car le héros de Duval « reçoit la même leçon que le héros de Picard de *La Manie d'être quelque chose*, de Duval trop heureux de revenir chez lui après un séjour mouvementé dans la capitale<sup>298</sup> ». Par contre, en lisant la préface<sup>299</sup> de la pièce de Duval, nous constatons que l'auteur n'a fait aucune allusion à la pièce de Picard. Il s'est référé à une autre pièce : « *La Manie d'être quelque chose* eut d'abord pour titre *le Voyage à Paris*. C'est une imitation d'une pièce anglaise très-connue sous le nom du *Voyage à Londres*. » En somme, nous pouvons dire que *La Manie d'être quelque chose* ressemble à *La Petite ville* au par le dénouement : en fait les deux héros reviennent à Paris après avoir appris une leçon tout à fait morale.

En outre, les œuvres dramatiques de Picard n'inspirent pas seulement les dramaturges, mais aussi les romanciers. Par ses idées, presque nouvelles, l'auteur contribue à créer un monde réel grâce à ses descriptions minutieuses abordant toutes les dimensions :

Même si les pièces provinciales ne constituent qu'une toute petite partie du théâtre de Picard, la notoriété de leur auteur leur a assuré une influence indéniable, aussi bien sur Balzac que sur ses contemporains. Picard est cité trois fois dans *La Comédie humaine*. Jusqu'en 1830 toute description des mœurs provinciales passe obligatoirement par *La Petite ville* 1801 de Picard dont la célébrité fut telle que la pièce a été constamment rejouée pendant tout le XIX<sup>ème</sup> siècle et au début du XX<sup>ème</sup><sup>300</sup>.

Alors, il est évident que l'originalité de ce thème remonte par excellence à Picard et notamment à son chef-d'œuvre *La Petite Ville* car « toute description des mœurs provinciales passe obligatoirement par *La Petite Ville* ». Sans doute, cette idée plaisait aux uns mais pas aux autres qui la trouvaient assez piquante par sa description parfaitement réaliste, comme

---

<sup>297</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 293.

<sup>298</sup> Mozet Nicole, *La ville de province, op. cit.*, p. 21.

<sup>299</sup> Alexandre Duval, *Ouvres complètes d'Alexandre Duval*, Paris, Chez J. N. Barbara. Littéraire, MDCCCXXLL, p. 67.

<sup>300</sup> Mozet Nicole, *La ville de province, op. cit.*, p.20

l'évoquait un ouvrage de 1874 intitulé *La Littérature des deux empires*<sup>301</sup> de J. David et J. d'Auriac, ouvrage où l'auteur est désigné par le « malin et si caustique Picard, ce peintre si vrai de la variété et de l'inconséquence de nos mœurs », « l'inépuisable Picard, dont *Les Ricochets*, *Les Marionnettes* et *La Petite Ville* ont tant égayé nos pères ». La franchise de Picard et ses critiques infinies concernent non seulement les petites villes, mais aussi les grandes car les vices sont pareils partout d'autant plus que la province a sa spécificité loin de tout ce qui déforme l'image propre de la compagne et de ses paysages naturels. En effet, « la province où ils étaient nés ne pouvait être l'« enfer » de la petite ville de La Bruyère ou de Picard <sup>302</sup>».

La manière d'animer les personnages en marionnettes dans *Un jeu de la Fortune* ou *Les Marionnettes* a donné l'idée à Musset qui a emprunté, en quelque sorte, quelques aspects liés à la mécanisation des personnages dans la pièce de Picard :

S'il refuse les ricochets d'intrigue et les structures faciles de Picard, il semble bien appliquer à certains de ses personnages l'esthétique de la marionnette, chère à celui qui, sans avoir donné un grand chef-d'œuvre, a donné le ton à tout son siècle<sup>303</sup>.

Musset n'était pas le seul à utiliser quelques techniques complètement liées aux *Marionnettes* de Picard ; Labiche, lui aussi, y a eu recours dans la seconde moitié du XIXe siècle. Le manque de psychologie et la conception tout à fait éloignée de l'individualité ont provoqué cette inspiration. Finalement, Labiche « utilise consciemment des marionnettes, et se place résolument dans la ligné de Picard <sup>304</sup>». Nous n'oublions ni la spécificité des personnages de Musset et Labiche ni leur temps car l'époque de Picard ne ressemble pas du tout à celle de Musset ni à celle de Labiche par rapport au contexte social, économique, politique et moral.

---

<sup>301</sup> Cité par *Ibid.*

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>303</sup> Pierre Voltz, *La comédie*, op. cit., p. 140.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 151.

En outre, la théorie suivie par Picard dans *Les Ricochets* a servi de modèle à Scribe<sup>305</sup>. Par conséquent, il est possible que ce dernier ait inspiré « la théorie historique des petites causes et de grands effets<sup>306</sup> » déjà expliquée par Picard dans la préface des *Ricochets* :

Enfin, en rompant toutes les espérances par la perte d'un petit chien, en les faisant renaître, en les réalisant, en opérant des mariages et faisant obtenir des places par le cadeau d'un serin je prouve que les petites causes amènent souvent de grands effets, je mets en action ce mot d'un ancien qui disait que la république était gouvernée par son fils, car ce fils gouvernait la mère, la mère gouvernait le père, et le père gouvernait la république<sup>307</sup>.

Scribe, dramaturge contemporain à Picard, semble être influencé par une autre pièce de Picard. Il est probable que l'auteur d'*Avant, pendant, Après* (1828) a emprunté le titre de cette comédie à celui de la comédie de Picard : *Le Passé, le Présent et l'Avenir* (1791). Nous le remarquons par les deux titres presque analogues l'un à l'autre. Pourtant, il est recommandé de lire les deux pièces afin de juger de l'exactitude de ces propos.

Dans *Les Deux Philibert* de Picard, le personnage de Philibert inspire plusieurs auteurs. Le critique M. Louis Moland<sup>308</sup> nous apporte des précisions sur cette influence<sup>309</sup> dans son introduction à l'œuvre de Picard. D'abord, « Brazier, Merle et Dumersan avaient donné, au théâtre de la porte- Saint-Martin, le 18 octobre 1816, *Les Deux Philibert, ou Sagesse et Folie*, comédie mêlée de vaudevilles, en deux actes, en prose ». Ensuite, « l'Odéon représenta le 4 février 1817 *la Suite des deux Philibert*, comédie en trois actes, en prose, de MM. Hippolyte et Lallemand ». Mais encore, « ce n'est pas tout, lorsque Glozel passa au Gymnase, en 1821, Scribe et Moreau composèrent pour lui un vaudeville en un acte, *Philibert marié*, qui, joué le 26 décembre 1821, eut presque autant de succès que la comédie de Picard ». Grâce à ces trois œuvres, nous pouvons affirmer que le personnage de Picard a inspiré à ces auteurs leurs comédies parues après celle de notre dramaturge, datée du 10 août 1816. Ce titre a engendré une série comique : trois comédies dont la dernière, après l'affirmation de Moland, a obtenu

---

<sup>305</sup> Voir *Le Verre d'eau Le verre d'eau, ou, Les effets et les causes*, comédie en cinq actes en 1840.

<sup>306</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution... », *op. cit.*, p. 20.

<sup>307</sup> Préface des *Ricochets*.

<sup>308</sup> Louis Moland, Préface au *Théâtre de Picard*, Garnier Frères, Paris, 1877, p. XII.

<sup>309</sup> « Dès 1816, Brazier, Merle et Dumersan donnent *Les Deux Philiberte*. Interprété par l'acteur de renom Clozel, le personnage de Philibert sera réutilisé par d'autres auteurs : (*La Suite des Deux Philibert*), Moline et Lallemand, 1817, (*Philibert marié*), Scribe et Moreau, 1821, pour le Gymnase où était passé Clozel. » Gérard Gengembre, *Le théâtre français au 19ème siècle : 1789 -1900*, Armand Colin, Paris, 1999, p. 267.

« *autant de succès que la comédie de Picard* ». Enfin, il importe de signaler que la dernière pièce de Picard *Les Trois Quartiers* a peut-être donné l'idée à Alexandre Dumas fils qui a « probablement lu Picard. Il semble lui avoir emprunté des sujets. Le Latour du *Demi-monde* ressemble fort en effet au Després des *Trois Quartiers* <sup>310</sup> ».

Après avoir étudié les sources d'inspiration de notre dramaturge, nous pouvons conclure que Picard n'a certes pas négligé le génie moliéresque tout au long de la vie. Molière reste pour Picard le grand moraliste qui a tout décrit. Ce rapport est présent dans quelques préfaces des pièces de Picard, ainsi que dans la notice de l'œuvre complète de Molière écrite par Picard sans oublier enfin les jugements et les réactions des critiques au cours des représentations des œuvres de Picard.

Après Molière, l'auteur s'est lancé avec un talent remarquable vers le monde du théâtre et ses rôles inoubliables. Il a tant travaillé pour qu'il puisse être présent presque tous les jours sur les scènes parisiennes pendant près de quarante ans, de 1791 jusqu'à 1827. Ce talent s'est construit peu à peu grâce à la vocation personnelle du dramaturge et ses lectures mais aussi grâce à des influences extérieures. A ce propos, il est si important de souligner que Picard était un phénomène par la rapidité de sa production écrite ainsi que par son assiduité presque permanente sur les scènes de son époque.

Certes, l'originalité de Picard n'est pas incontestable. Nous le voyons par le fait que le dramaturge n'a jamais caché ses sources d'inspiration, ce qui montre l'honnêteté et la fidélité de cet auteur au moment où il empruntait des idées qui ne lui appartenaient pas. En effet, cette influence a joué un rôle considérable sur la multiplicité et la diversité de ses thèmes tout à fait liés au but de la comédie. Cette richesse vient de ses nombreuses influences car « s'il empruntait parfois aux moralistes quelque vue ancienne sur le cœur humain, il la rajeunissait par la perspective dramatique<sup>311</sup> » jusqu'au moment où « un jour, un vers d'Horace lui donna toute une comédie charmante et nouvelle sur la plus vieille des vérités<sup>312</sup> ». En somme Picard n'est pas simplement un auteur dramatique mais un phénomène inoubliable à part entière dans l'histoire de la comédie française.

---

<sup>310</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution... », *op. cit.*, p. 16.

<sup>311</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, *op. cit.*, p. 479.

<sup>312</sup> *Ibid.*

Evidemment, le naturel de Picard atteint son paroxysme une fois avouées toutes ses sources d'inspiration qui ont joué un rôle considérable dans la richesse thématique et comique de sa production. A cet égard, il nous semble intéressant d'étudier dans le chapitre suivant la question de la réception de Picard l'homme et son œuvre par le public, les théâtres et la critique.

#### I. 4. La réception de l'œuvre de Picard

Il est évident que la réception de l'œuvre dramatique de Picard passait par tant d'empêchements dès le début de sa carrière : d'abord, l'auteur s'est trouvé désobéissant aux ordres imposés par son père qui a voulu diriger son fils vers le métier d'avocat. Ensuite, il n'a jamais obtenu un avis favorable pour les représentations de ses pièces achevées avant 1789. Pour ces raisons, Picard restait assiégé jusqu'au moment où tout a changé ; sa première pièce a été acceptée au théâtre de Monsieur, mais cette fois grâce à l'aide précieuse de son ami Andrieux, déjà connu au théâtre, et non pas à la qualité de sa production. C'est ainsi que l'auteur a commencé à représenter ses pièces, notamment la première, en 1789 ; cela a continué sans grande rupture jusqu'à la représentation de sa dernière pièce en 1829, trois mois après sa mort.

A cet égard, avant d'aborder la question de la réception et les rapports unissant l'auteur à son public qui rassemblait à la fois les établissements théâtraux, les spectateurs, la critique et la censure, il nous semble nécessaire de réinsister sur l'idée que l'époque de Picard s'est caractérisée par toute sorte d'instabilité politique et sociale. Au cours de sa vie professionnelle, l'auteur a traversé tant de différents régimes. Il était « un miroir à mille facettes, qui réfléchit la physionomie variée de la Révolution et du Consulat, de l'Empire et de la Restauration<sup>313</sup>. » Ajoutons que chacun de ces régimes avait ses règles strictes vis-à-vis du théâtre en passant de la contrainte à la libération. C'est la raison pour laquelle nous nous intéressons d'abord à la réception des comédies de Picard auprès des théâtres parisiens. Ensuite, nous étudions le nombre de représentations atteint de chaque pièce et comment les critiques réagissaient et valorisaient les productions de l'auteur. Enfin, nous examinons l'avis de Picard sur la qualité de ses œuvres comme un témoin de chaque représentation.

Également, en ce qui concerne les sources, nous nous sommes principalement servis de certaines biographies de l'auteur, des préfaces des comédies, des articles sur l'œuvre dramatique de Picard, des ouvrages historiques et des biographies universelles et enfin, des données du César (le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la

---

<sup>313</sup> Charles Lemesle, Préface *au Théâtre républicain...*, *op. cit.*, p. 1.

Révolution). Quant à la structure de ce chapitre, celui-ci est divisé en quatre sous-chapitres correspondant à quatre périodes principales : la première période va de 1789 à 1798, la deuxième de 1798 à 1812, la troisième de 1815 à 1821 et la dernière de 1821 à 1829.

#### I. 4. 1. La réception de l'œuvre dramatique de Picard de 1789 à 1798 :

Picard ouvre sa carrière dramatique avec *Le Badinage dangereux*, la première pièce reçue par la troupe de Monsieur<sup>314</sup>. N'oublions pas qu'elle n'était pas la première qu'il a écrite, mais plutôt la première qu'il avait la chance de porter au théâtre grâce à l'aide de ses amis. Représentée pour la première fois le 27 novembre 1789, elle a atteint vingt représentations en onze mois<sup>315</sup> au Théâtre de Monsieur et au Feydeau<sup>316</sup>. La première réception s'était effectuée, précise Picard, grâce à cette troupe qui « jouait, au théâtre des Tuileries ; l'opéra buffa, l'opéra-comique, ma comédie et même le vaudeville<sup>317</sup> ». Sous ce titre si courageux de la part de l'auteur qui débutait alors sa carrière, *Le Badinage dangereux* « avait reçu un accueil favorable<sup>318</sup> ». Par ailleurs, la réussite de cette première œuvre n'était pas seulement due à la qualité du fond, mais au fait que les gens trouvaient ce titre dangereux pour un dramaturge qui affrontait la première représentation de sa pièce : « elle réussit, mais un peu par indulgence. Il entendit quelqu'un qui disait qu'il serait peut-être *dangereux* pour lui de recommencer un *badinage* pareil.<sup>319</sup> » Depuis lors, Picard n'a cessé d'augmenter sa critique contre les vices et leurs défauts incontournables.

C'est à la foire Saint-Germain que le dramaturge a représenté pour la première fois sa deuxième pièce intitulée *le Masque* le 10 juin 1790. Il a atteint dix représentations en dix mois au Feydeau. Malheureusement, l'œuvre « n'eut qu'un médiocre succès<sup>320</sup> ». Pour cela, dès la

---

<sup>314</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. II.

<sup>315</sup> D'après CESAR, le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution [en ligne]. URL : [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk). Ainsi, pour toutes les pièces mentionnées de 1789 à 1799.

<sup>316</sup> D'après CESAR, le calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution [en ligne]. URL : [www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk). Ainsi, pour toutes les pièces mentionnées de 1789 à 1799.

<sup>317</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. III.

<sup>318</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux, op. cit.*, p. 1.

<sup>319</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. III.

<sup>320</sup> François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique... op. cit.*, p. 47.

nouvelle installation à la rue Feydeau, l'auteur avait déjà fini l'écriture de sa nouvelle pièce qui serait représentée pour la première fois dans cette salle toute neuve. N'oublions pas que Picard accordait beaucoup d'importance à l'évolution de son théâtre, bien évidemment à la progression de la structure de ses pièces. *Encore des Ménechmes !*, cette nouvelle pièce en trois actes cette fois, représentée pour la première fois le 9 juin 1791 a atteint neuf représentations en deux mois au Feydeau. Le succès était extraordinaire et répandu « non seulement à Paris, mais en province, et même à l'étranger<sup>321</sup> ». Par contre, dans la préface, Picard avoue que la pièce souffrait de la médiocrité et l'in vraisemblance de l'intrigue : « Cette comédie est la première qui me valut quelque apparence de succès. Je la trouve bien faible, et je tremble que le lecteur ne la trouve encore plus faible que je ne pense<sup>322</sup>. ».

En suivant cette évolution nous pouvons affirmer que notre dramaturge est né pour le théâtre ; il était laborieux et faisait de son mieux pour atteindre sa place recherchée comme un grand dramaturge de son époque. Simultanément, il était aimé par les acteurs grâce à son génie et son désir pour ce métier ainsi que par le public qui le prenait pour un nouveau « moniteur » du théâtre. En plus, ce succès était publié dans la *Gazette Nationale* pour célébrer le talent du jeune dramaturge. Grâce à cette pièce, Picard devient donc célèbre : « l'auteur est très jeune, lisait-on dans la *Gazette Nationale*, qui est, comme on sait, devenu le *Moniteur* ; on prétend qu'il n'a que dix-huit ans – c'est vingt et un qu'il eût fallu dire ; - on voit qu'il est né pour l'art dramatique et qu'avec un peu d'étude de la scène, il est fait pour aller loin dans cette carrière, et pour s'y distinguer<sup>323</sup>. ».

Après ce succès, une nouvelle œuvre dramatique apparaît. C'est en juillet 1791 que la trilogie de Picard *Le Passé, le Présent, l'Avenir*, acceptée au théâtre de la Nation, « si bien accueillie à la lecture ne fut cependant pas jouée<sup>324</sup> ». Par contre, ces trois pièces en un acte « non montées au Théâtre de l'Odéon, avaient été refusées partout ailleurs, tant le ton et l'utopie en sont provocateurs ?<sup>325</sup> ». Cependant, leur réception était assurée par la grande vente des exemplaires qui devenaient rares quelques jours plus tard. Picard lui-même n'en avait pas

---

<sup>321</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. III.

<sup>322</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *Encore des Ménechmes*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>323</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. III-IV.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. IV.

<sup>325</sup> Philippe Bourdin, « Fustiger les parvenus... », *op. cit.*, p. 234.

un. Ainsi, il importe d'avouer que cette trilogie « fut acceptée, et même avec une certaine faveur, tant on y trouva de verve et de pénétrante satire <sup>326</sup> ». Dans sa préface des *Œuvres de L. B. Picard : Théâtre républicain posthume et inédit*, Charles Lemesle<sup>327</sup> signale que « Picard a toujours affectionné de préférence sa grande comédie historique, *Le Passé, Le Présent, L'Avenir*, que l'estime des amateurs avait portée à un prix exorbitant. »

Suite à cette trilogie, un opéra-comique marque une nouvelle ère caractérisée par le succès et la bonne réception ; *Les Visitandines*, représenté pour la première fois le 7 juillet 1792, atteint deux cents quatre-vingt-six représentations en sept ans et trois mois et près de trois cent représentations à la fin de 1799<sup>328</sup>. Également, il a été joué aux Délassements comiques, aux Amis de la Patrie et au Théâtre Molière puis serait repris au Feydeau à partir de 1809<sup>329</sup>. Cet opéra-comique, composé avec le musicien Devienne, a abordé une question très audacieuse, celle des couvents et de la malice exercée contre les nonnes. Aussi, est-il important de signaler que « sous la Restauration, en 1825, on voulut reprendre à l'Opéra-Comique *Les Visitandines*, au légendaire succès <sup>330</sup> ». En octobre, *l'Enlèvement des Sabines* n'a obtenu aucun succès considérable car « la chute fut complète, malgré quelques scènes amusantes, et tout le comique mis par Juliet dans le rôle d'un vieux ministre Sabin ivrogne<sup>331</sup> ». A vrai dire, ces rebondissements consolidaient et renforçaient la plume de Picard pour atteindre ses buts vers le sommet dramatique. En outre, il n'a connu ni découragement ni ralentissement puisque dans les deux années suivantes, bien entendu 1793 et 1794, il a donné plus de onze pièces.

Dans les deux années suivantes, 1793 et 1794, Picard a enrichi le spectacle français par tant de pièces ; nous pouvons dire, d'après les données de la base César, que le nombre de pièces représentées sur scène dépassait le taux habituel ; plus de onze pièces représentées dans différents théâtres à Paris. Pour l'année 1793, nous citons les premières cinq pièces : Picard a joué dans la première de ces cinq, *Le Conteur ou Les Deux postes*, représentée pour la

---

<sup>326</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. IV.

<sup>327</sup> Charles Lemesle, *Préface au Théâtre républicain...*, op. cit., p. 5.

<sup>328</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* op. cit., p. 78.

<sup>329</sup> *Ibid.*

<sup>330</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. V.

<sup>331</sup> *Ibid.*

première fois le 4 février 1793 au Théâtre de la Nation et déjà reprise à la République le 8 septembre 1794<sup>332</sup> « et qui obtint un très-brillant succès<sup>333</sup> ». La pièce atteint neuf représentations en deux mois et « 78 fois jusqu'à septembre 1799<sup>334</sup> ». Picard précise que « cette pièce est tout-à-fait irrégulière ; mais elle est amusante. L'unité d'action n'y est pas beaucoup plus respectée que l'unité de lieu. » Également, dès 1799, « elle passe au Théâtre-Français qui la joue plus de 170 fois durant notre période<sup>335</sup> », bien entendu jusqu'à l'année 1828. Ensuite, *Arlequin Friand*, a été représentée pour la première fois le 24 mai 1793. Cette comédie, « très applaudie<sup>336</sup> », obtient plus de succès que celui réalisé par la première pièce de cette année-là ; elle atteint quatorze représentations en neuf mois à la Nation, au Théâtre de la République, au Feydeau, aux Variétés et à la Cité.

De plus, *Le Cousin de tout le monde*, jouée pour la première fois le 22 juillet 1793 atteint « 73 jusqu'à août 1796<sup>337</sup> » aux Variétés, à la Cité, à la Maison Égalité et aux Variétés Amusantes. Cette pièce « reçut le meilleur accueil<sup>338</sup> » comme une pièce morale par excellence sans oublier qu'elle était « une des premières de la foule de ses comédies aimables<sup>339</sup> ». La quatrième pièce intitulée, *la Moitié du Chemin*, représentée pour la première fois le 21 octobre 1793 au Théâtre-Français atteint onze représentations en deux mois au Théâtre de la République. En effet, il importe de savoir que cette pièce « réussit assez bien, grâce aux acteurs surtout : Dugazon, Grandménil, et Michot<sup>340</sup>. » Enfin, *La Vraie bravoure* est jouée pour la première fois le 03 décembre 1793 au Théâtre-Français. Rappelons que cette pièce, comme nous l'avons déjà signalé ci-dessus, est la plus applaudie et la plus jouée ; elle atteint deux cents cinquante-deux représentations en sept mois au Théâtre de la République.

En 1794, le nombre de pièces augmente : sept pièces représentées au cours de cette année en fin de compte. D'abord, Picard n'a pas épargné la scène historique et politique de

---

<sup>332</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 263.

<sup>333</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative... op. cit.*, p. 92.

<sup>334</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 677.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>336</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. V.

<sup>337</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 678.

<sup>338</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. V.

<sup>339</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 105.

<sup>340</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. VI.

son pays ; il chante la victoire de la reprise de Toulon aux Anglais dans sa pièce *La Prise de Toulon*, un tableau patriotique en un acte. Cette pièce est représentée pour la première fois le 9 janvier 1794 et atteint les vingt-deux représentations en un an au Lycée des Arts, au Feydeau et au Théâtre de la Montagne. Il est utile de signaler que cette pièce est réimprimée pour la première fois après la mort de Picard dans ses œuvres posthumes publiées en 1832 : « Charles X n'oublia point que Picard l'avait joué en plein théâtre : *La Prise de Toulon* ne pouvait être réimprimée qu'après une seconde révolution que Picard n'a pas eu le bonheur de célébrer<sup>341</sup>. »

Suite à ce tableau patriotique, Picard actualise son théâtre, dans la même année, par deux opéras et deux comédies. Les opéras sont en un acte. Nous commençons par *Rose et Aurèle*, composé avec Devienne et chanté pour la première fois le 08 août 1794 au Feydeau. Cet opéra est considéré comme l'une des œuvres les plus célèbres de notre dramaturge ; il est chanté cent quatre-vingt et une fois en six mois ; le deuxième opéra est *L'Ecolier en vacances*, composé avec L. E. Jadin et chanté pour la première fois le 13 octobre 1794, mais le succès n'a pas été comme Picard l'a prévu ; il est chanté vingt-sept fois en deux ans et deux mois à la salle Favart et à l'Opéra.

Revenons à ses deux comédies dont la première *La Perruque blondes*, représentée pour la première fois le 18 août 1794, atteint les seize représentations dans un an au Théâtre de la République, au Feydeau, à l'Opéra et au Louvois. Il est indispensable d'avouer que « les femmes la lui firent expirer le premier soir. La pièce fut sifflée à outrance<sup>342</sup> ». Enfin, *L'Enfant trouvé*, représentée pour la première fois le 05 octobre 1794 à la Maison Egalité a été jouée soixante-six fois jusqu'en mars 1829<sup>343</sup>.

A la suite de cette fécondité dramatique qui marque les années 1794 et 1795, Picard a encore donné trois pièces : d'abord, *Les Suspects*, représentée pour la première fois le 12 avril 1795, atteint cent quarante-neuf représentations en deux ans et deux mois ou « cent cinquante fois jusqu'à juin 1797<sup>344</sup> » à la Maison Égalité, au Vaudeville, aux Amis de la Patrie, au lycée

---

<sup>341</sup> Charles Lemesle, Préface au *Théâtre républicain...*, op. cit., p. 4.

<sup>342</sup> Edouard Forunier, Préface au *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. VI.

<sup>343</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* op. cit., p. 797.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 689.

des Arts, aux Variétés amusantes, à la Cité et au Théâtre de Monsieur. Ensuite, *Les Conjectures*, représentée pour la première fois le 20 octobre 1795, atteint sept représentations en un an au Feydeau. Cette pièce est accusée par Picard lui-même ; c'est dans la préface qu'il la critique sévèrement : « J'aime mes Conjectures, et cependant je suis forcé d'y reconnaître de bien grands défauts. L'action est faible et presque nulle. » Enfin, *Les Amis de collègue ou L'Homme oisif et l'artisan*, représentée pour la première fois le 14 décembre 1795, atteint trente-neuf représentations en deux ans et neuf mois au Théâtre de la République, au Théâtre Antoine et au Feydeau puis « à Louvois en 181 et à l'Odéon en 1816, quelques représentations<sup>345</sup> ». Picard lui-même justifie la raison du succès de cette pièce dans sa préface :

Il en résulta que ce qui devait faire le fond de la pièce n'en fit plus que l'accessoire, et que je m'abandonnai au plaisir de peindre le charme des souvenirs de la première jeunesse, l'espèce d'égalité que les camarades d'enfance conservent encore entre eux dans le monde, l'empire que ces premiers sentiments exercent sur tous les autres sentiments que nous éprouvons par la suite, et les devoirs qu'ils imposent à notre cœur pour tout le reste de la vie: c'est ce qui fit le succès de la pièce : je parlai à l'âme de tous les spectateurs<sup>346</sup>.

En tous cas, le succès de ses dernières pièces « fut douteux<sup>347</sup> », d'une part, si nous prenons *Les Amis de collègue*, nous constatons que « le premier acte [...] réussit assez bien, mais les deux autres furent reçus froidement<sup>348</sup> » et, d'autre part, nous n'oublions pas que *Les Conjectures* « furent encore plus mal accueillies. Elles avaient cinq actes, elles en perdirent un entre la première et la seconde représentation, mais n'en marchèrent pas mieux<sup>349</sup> ». Dans cette perspective, il nous paraît que cette année-là, bien entendu 1795, ne se passait pas comme Picard la voulait faite, si nous pouvons dire, de son hâte incessante en produisant des œuvres dramatiques qui se caractérisent par leur longueur et par la répétition de quelques thèmes conventionnels.

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 691.

<sup>346</sup> Louis-Benoît Picard, Préface aux *Amis de collègue*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 319.

<sup>347</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. VII.

<sup>348</sup> *Ibid.*

<sup>349</sup> *Ibid.*

#### I. 4. 2. La réception de l'œuvre de Picard de 1798 à 1812 :

Après une rupture de deux ans, Picard a composé une nouvelle troupe à l'aide de sa femme et de son frère cadet. C'est avec cette troupe qu'il a joué sa comédie *Médiocre et Rampant*, représentée pour la première fois le 31 janvier 1798. Avec ce nouveau départ, les cinq actes de cette comédie « obtinrent un grand succès<sup>350</sup> ». De plus, nous remarquons qu'elle atteint trente-deux représentations en un an et dix mois à l'Odéon, aux Amis de la Patrie, au Marais, aux Variétés et à la Cité. N'oublions pas que Picard lui-même affirmait la qualité de la pièce dans sa préface, mais souvent, il avait peur de la réception quant à son style : « J'ai mis tous mes soins à bien écrire *Médiocre et Rampant*. Je crains que le lecteur ne trouve encore de grandes fautes dans le style<sup>351</sup>. ». Cependant, Louis Allard montre que Picard ne mérite pas d'être jugé comme inhabile, après avoir lu un vers d'une épigraphe anonyme dont l'auteur a ridiculisé Picard en le comparant au héros de *Médiocre et Rampant* :

J'ai lu tout ce qui a été écrit d'essentiel en France sur lui de son vivant et au lendemain de sa mort ; je n'ai trouvé qu'une seule ligne nettement désagréable et même insultante. Elle est dans les (*Etrennes dramatiques de 1797*), qui répètent avec une intention méchante le dernier vers d'une épigraphe anonyme : *Médiocre et Rampant*, l'auteur s'est peint lui-même. Mais son succès lui attirait nécessairement des envieux<sup>352</sup>.

En outre, à la fin de l'année, Picard a donné une comédie et un opéra-comique : *Le Voyage interrompu*, comédie représentée pour la première fois le 17 novembre 1798, atteint quarante-trois représentations en onze mois à l'Odéon, aux Amis de la Patrie, à la salle Favart et au Marais. Cette comédie « fut favorablement accueillie<sup>353</sup> », l'auteur-acteur « fut demandé après la pièce et salué de vifs applaudissements<sup>354</sup> » ; ensuite, un opéra-comique *Les Comédiens ambulants*, représenté pour la première fois le 28 décembre 1798, atteint quarante-quatre représentations en onze mois au Feydeau<sup>355</sup>.

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>351</sup> Louis-Benoît Picard, Préface de *Médiocre et Rampant*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 401.

<sup>352</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, *op. cit.*, p. 422.

<sup>353</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative...* *op. cit.*, p. 175.

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> Philippe Bourdin, « Le brigand caché derrière les tréteaux de la révolution. Traductions et trahisons d'auteurs », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 364 | avril-juin 2011, mis en ligne le 01 juin 2014, [consulté le 05 janvier 2017]. URL : <http://ahrf.revues.org/12020> ; DOI : 10.4000/ahrf.12020

L'année suivante, Picard enrichit encore les scènes de sa ville par trois comédies : *L'Entrée dans le monde*, représentée pour la première fois le 15 juin 1799, atteint vingt-quatre représentations en cinq mois aux Variétés, à la Cité, au Marais et au Feydeau. Par contre, ses cinq actes « ne réussirent que médiocrement<sup>356</sup> ». Cette pièce est surtout médiocre « par son indécision entre l'audace de l'idée et la faiblesse de la mise en œuvre<sup>357</sup> », mais en général, « il reste que la pièce par le fond du sujet, par des esquisses de mœurs, trop rares, mais ça et là bien attrapées, par les audaces, même étriquées, de la satire sociale, mérite de retenir notre attention<sup>358</sup> ».

Cet échec, si nous pouvions le dire, mène Picard à écrire une autre pièce en essayant de faire de son mieux pour réussir son théâtre ; il réduit le nombre d'actes du cinq à un. Par conséquent, il joue moins d'un mois après, *Les Trois voisins*, représentée pour la première fois le 9 juillet 1799 et qui atteint onze représentations en deux mois et « 13 jusqu'à la fin de l'année<sup>359</sup> » aux Variétés. L'intrigue de cette pièce est « simple et artificielle, et les bourgeois qui y figurent sont assez factices : c'est par exemple avec une crédulité hors mesure que le nouveau propriétaire de la maison de la compagne accepte les histoires sur son futur gendre<sup>360</sup> ». Par contre, le succès n'était pas remarquable à cause de l'écriture hâtive qui marque tant de pièces de notre dramaturge comme nous l'avons déjà signalé. Finalement, au mois de novembre, Picard donne « une de ses pièces les plus amusantes<sup>361</sup> », *Le Collatéral ou la Diligence à Joigny*, comédie mais en cinq actes cette fois-ci, jouée pour la première fois le 06 novembre 1799 et qui a eu deux représentations en deux jours au Feydeau. N'oublions pas les propos de Picard sur la réception de cette comédie et sa réussite étonnante :

Je fus bien content et bien étonné du succès de cette comédie. Je ne croyais pas avoir si bien fait. [...] La pièce réussit complètement. Son succès se soutient encore. C'est peut-être même celle de mes comédies qui amuse le plus à la représentation. [...] Le personnage de Lasaussaye est celui dont je suis le moins content<sup>362</sup>.

---

<sup>356</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. IX.

<sup>357</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, *op. cit.*, p. 450.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>359</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 704.

<sup>360</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>361</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. IX.

<sup>362</sup> Louis-Benoît Picard, *Préface au Collatéral*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 342.

Cette comédie était la dernière de Picard avant le coup d'Etat du 18 brumaire de l'année-même. En somme, il nous semble que Picard a occupé une place considérable par ses nombreuses pièces représentées sur les différents théâtres de Paris. Nous comptons plus de vingt-cinq pièces jouées pendant la décennie révolutionnaire. Ainsi, nous pouvons affirmer que « Le nom qui, dès 1798-1799, prend le plus de place sur le devant de la scène est cependant celui de Louis-Benoît Picard<sup>363</sup> ». Cependant, notre dramaturge a été reproché pour son écriture hâtive ainsi que pour la médiocrité de ses vers car « son rythme d'écriture ne se ralentira guère, pendant plus d'une décennie. Médiocre versificateur [...] ce qui rend Picard peut attirant, c'est le prosaïsme de son vers, et la complaisance avec laquelle il étire ce que l'on aurait compris en deux petits actes<sup>364</sup> ».

Picard continuait de cette manière sans aucune rupture ; il ne cessait de surveiller tout ce qui l'entourait soigneusement afin d'obtenir, dans une courte durée, un progrès remarquable de sa troupe en comparaison avec la grande troupe de la Comédie-Française. Par conséquent, cette troupe active, qui a été formée si précipitamment, a joué tant à Louvois qu'à l'Odéon où elle représenterait plus tard cent quatre-vingt-quatre pièces nouvelles, tandis que soixante et une pièces seulement ont été jouées à la Comédie-Française<sup>365</sup>.

Dès la nouvelle ouverture du Feydeau après le coup d'Etat de Bonaparte Picard revient de Normandie à Paris. C'était là qu'il a joué sa comédie *Les Trois Maris*, représentée pour la première fois le 14 août 1800. La pièce « réussit, mais non sans quelques attaques de la part surtout des critiques. Ils lui reprochent de faire trop mouvoir la pièce<sup>366</sup> ». L'année suivante est marquée par l'apparition d'un de ses chefs-d'œuvre qui obtient un succès énorme à cette époque-là, *La Petite ville*, une comédie en cinq actes « réduite en quatre pour plus de rythme, jouée près de 300 fois<sup>367</sup> ». Cette comédie a été représentée pour la première fois le 18 mai 1801 à la salle Louvois où « le succès très grand à la première représentation, le fut plus encore à la seconde lorsque la pièce, qui avait d'abord cinq actes, n'en eut plus que

---

<sup>363</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 203.

<sup>364</sup> *Ibid.*

<sup>365</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. X.

<sup>366</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. IX.

<sup>367</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 242.

quatre <sup>368</sup>». Il est évident que Picard a reçu tant de critiques surtout de la part des journaux mais « la satire plut aux parisiens, car elle ridiculise la province <sup>369</sup>». Picard a été accusé à cause de cette ridiculisation : « Le 19 décembre 1895, René Doumic fit à l'Odéon une conférence sur *La Petite Ville*, dans laquelle il prenait la défense de la province, en expliquant que l'auteur était un bourgeois de Paris, qui avait sans doute rapporté de ses tournées de comédien une rancune contre les villes de province analogue à celle de Molière <sup>370</sup>. » Pourtant, *La Petite Ville* « a obtenu le succès le plus durable. Elle est restée au répertoire <sup>371</sup> ».

Néanmoins, ces attaques n'ont pas freiné notre dramaturge. En fait, il avait déjà l'habitude de cette sorte de critique après l'échec mais aussi le succès de ses pièces. Trois mois après le succès précédent, l'auteur a donné *Duhautcours ou le Contrat d'Union*, représentée pour la première fois le 06 août 1801 et jouée « quatre-vingt-neuf fois jusqu'à la fin 1808 <sup>372</sup> ». C'était une œuvre plus ardente encore car elle abordait la question des faillites et des banqueroutes à Paris. Cependant, « sa pièce a réussi. Le fond en est très grave <sup>373</sup> ». Plus clairement, cette pièce n'était pas assez connue comme quelques pièces restant au répertoire, mais « elle nous paraît tout à fait digne de mémoire comme une satire des mœurs <sup>374</sup> ». Également, Louis Allard témoigne de la supériorité de cette œuvre en la classant à la tête de la comédie réaliste moderne : « nous découvrons en son *Duhautcours* la première comédie réaliste, ou, si l'on veut, la première grande comédie à l'âge moderne, le point de départ du genre qui, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, devait atteindre à une si haute fortune <sup>375</sup>. » Mais encore une fois, il la considère comme l'une des pièces qui ont obtenu une place considérable à cette époque-là : « De divers points de vue, elle me paraît être je ne dirai pas le chef-d'œuvre, mais du moins l'œuvre la plus intéressante de son époque <sup>376</sup>. »

---

<sup>368</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. X.

<sup>369</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 242.

<sup>370</sup> Mozet Nicole, *La ville de province*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>371</sup> Louis Moland, *Préface au Théâtre de Picard*, *op. cit.*, p. VI.

<sup>372</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 710.

<sup>373</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XI.

<sup>374</sup> Louis Moland, *Préface au Théâtre de Picard*, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>375</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, *op. cit.*, p. 419.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 466.

En 1802, un triple divertissement voit la lumière. En premier lieu, Picard recommence à attaquer son propre Public avec *la Grande Ville ou les Provinciaux à Paris*, jouée pour la première fois le 11 janvier 1802. La pièce atteint « 109[représentations] jusqu'à fin 1808<sup>377</sup> » après avoir fait un grand tapage car « les parisiens qui s'étaient si bien amusés de *La Petite Ville* ne voulaient pas qu'on osât s'attaquer à *la Grande Ville*<sup>378</sup> ». Il est nécessaire de savoir que « après trois soirées agitées, [Picard] réduisait sa pièce à quatre actes, en gomme l'acidité, et sous le titre *Les Provinciaux à Paris*, elle réussit à partir du 22 janvier<sup>379</sup> ». Dans cette optique, l'intervention brutale de la police au cours de la troisième soirée faisait scandale :

Les deux premières soirées furent agitées, soit parce que des spectateurs s'indignaient de bonne foi, soit parce que ses envieux profitaient de l'aubaine d'une mauvaise pièce pour siffler. A la troisième, il y eut bataille dans le parterre. La garde fit irruption dans la salle, le sabre nu ou la baïonnette au fusil, et expulsa les siffleurs<sup>380</sup>.

En second lieu, *Le Mari ambitieux*, a été représentée pour la première fois le 15 octobre 1802 et jouée à Louvois avec la troupe de l'Odéon en atteignant trente-trois représentations jusqu'à la fin de l'année 1803<sup>381</sup>. Il est indispensable de signaler que cette pièce a obtenu tant de succès : en fait, le grand nombre de spectateurs dépassait celui des sièges de la salle Louvois où la première représentation a eu lieu : « La salle de théâtre Louvois est disposée pour contenir 1400 spectateurs ; à la première représentation du (*Mari ambitieux*), il y avait 1500 payants<sup>382</sup>. »

Enfin, *la Saint-Jean ou les plaisants* a été représentée pour la première fois en novembre 1802. A vrai dire, à propos de Picard, « la critique lui avait dit souvent qu'il y avait chez lui excès de production, qu'il travaillait trop vite ; le public le lui confirma. Pendant près d'un an il ne donna rien<sup>383</sup> ».

En vérité, cet abandon n'avait duré que neuf mois car, en 1803, Picard a joué sa première comédie, *Le Vieux Comédien*, représentée pour la première fois le 19 septembre

---

<sup>377</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 712.

<sup>378</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. XI.

<sup>379</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 242.

<sup>380</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France, op. cit.*, p. 425-426.

<sup>381</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 714.

<sup>382</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France, op. cit.*, p. 425.

<sup>383</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. XI.

1803 à Louvois avec la troupe de l'Odéon<sup>384</sup>. Elle « obtint un grand succès et eut plus de trente représentations ; il y jouait lui-même avec son frère, Vigny M<sup>lle</sup> Molière<sup>385</sup> ». De plus, il a donné sa deuxième comédie, *Monsieur Musard ou Comme le temps passe*, représentée pour la première fois le 23 novembre 1803 et jouée à Louvois avec la troupe de l'Odéon cent soixante-cinq fois jusqu'à fin 1808<sup>386</sup>. Également, cette pièce a été bien jouée surtout avec la musique de Berton<sup>387</sup> car cette pièce « obtint le 23 novembre un très grand succès<sup>388</sup> ».

En 1804, au cours du voyage de Picard pour accompagner l'Impératrice à Aix-la-Chapelle, il nous semble qu'il a joué, durant presque un mois, deux pièces : *les Tracasseries* ou *Monsieur et Madame Tatillon*, représentée pour la première fois le 25 juin 1804 à Louvois. Elle aurait trente-cinq représentations<sup>389</sup> ; « mais le portrait d'ennuyeux doit-il ennuyer surtout pendant quatre actes<sup>390</sup> ». Généralement, cette comédie « réussit à moitié et fut réduite en quatre actes à la seconde représentation<sup>391</sup> ». Ensuite, « l'une de ses plus jolies petites pièces<sup>392</sup> », *l'Acte de naissance*, a été jouée pour la première fois le 02 octobre 1804. Picard a repris la pièce encore une fois dès son retour à Paris avant de finir l'année par sa nouvelle comédie en un acte « très applaudi<sup>393</sup> », *le Susceptible*, jouée pour la première fois le 27 décembre 1804 à Louvois avec la troupe de l'Odéon. La pièce atteint vingt-cinq représentations<sup>394</sup>. Elle est considérée comme un chef d'œuvre de la comédie en un acte ; Louis Allard affirme la valeur de cette pièce de Picard signalant qu'elle était « à [son] avis sa meilleure comédie en un acte<sup>395</sup> ».

---

<sup>384</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 717.

<sup>385</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative... op. cit.*, p. 206.

<sup>386</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 718.

<sup>387</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative... op. cit.*, p. 207.

<sup>388</sup> *Ibid.*

<sup>389</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 720.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>391</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative... op. cit.*, p. 210.

<sup>392</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. XII.

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 722.

<sup>395</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France, op. cit.*, p. 443.

Également, « un succès pareil <sup>396</sup> » est obtenu en 1805 avec ces deux pièces : *la Noce sans mariage*, représentée pour la première fois le 11 septembre 1805, et *les Filles à marier*, représentée pour la première fois le 11 décembre 1805 au Théâtre de l'Impératrice. Cette pièce atteint soixante-douze représentations jusqu'à 1808<sup>397</sup>.

Le triomphe de Picard continue. Il est au sommet en 1806 avec *les Marionnettes ou un Jeu de la Fortune*, représentée pour la première fois le 14 mai 1806 au Théâtre de l'Impératrice, atteignant soixante-seize représentations jusqu'à fin 1811<sup>398</sup>. La pièce a obtenu non seulement « un succès énorme<sup>399</sup> », mais encore « complet, et tout annonce qu'il sera constant. La pièce est jouée dans l'esprit de l'auteur, et avec un grand ensemble<sup>400</sup> ». Cependant, dans son *Journal abrégé*, Benjamin Constant indique que Picard a négligé tant en insistant sur le style comique utilisé ainsi que sur la honte des bassesses humaines : « Comédie de Picard, *Les Marionnettes*. C'est un triste comique que celui qui repose en entier sur la bassesse humaine. N'en avons-nous pas assez dans la vie ? Pourquoi nous poursuivre de notre honte ?<sup>401</sup> » Bref, cette comédie est restée l'une de celles qui faisaient l'objet d'une polémique pour les critiques qui l'ont reçue différemment. Cependant, malgré les différents jugements lancés, nous pouvons affirmer que « les succès des *Marionnettes* auprès du souverain constitua donc une étape dans l'ascension sociale de Picard<sup>402</sup> ».

A la fin de l'année marquée par le succès des *Marionnettes*, une nouvelle comédie intitulée : *la Manie de briller*, jouée pour la première fois le 23 septembre 1806 au Théâtre de l'Impératrice, atteint soixante-trois représentations jusqu'à fin 1808<sup>403</sup>.

L'année suivante, Picard souhaitait maintenir ce qu'il avait déjà obtenu tandis qu'il se hâtait à donner, dès le début de l'année, *les Ricochets*, « la seule vraiment bonne pièce de Picard à cette époque <sup>404</sup> ». Elle est représentée pour la première fois le 15 janvier 1807 au

---

<sup>396</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XII.

<sup>397</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 725.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 726.

<sup>399</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XII.

<sup>400</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique... op. cit.*, p. 391.

<sup>401</sup> Benjamin Constant, *Œuvres*, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 544

<sup>402</sup> David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra...*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>403</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 728.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 268.

Théâtre de l'Impératrice et atteint, jusqu'à 1821<sup>405</sup>, cent soixante-dix-huit représentations qui « ne furent pas moins applaudis que *Les Marionnettes*<sup>406</sup> ». Également, il est utile d'indiquer que *Les Ricochets* « sont toujours à l'affiche vingt ans après leur création<sup>407</sup> ». Néanmoins, Geoffroy<sup>408</sup> indique que cette pièce souffrait d'une médiocrité remarquable : « On avait reproché à l'auteur d'être trop bourgeois ; ici, c'est un homme de bonne compagnie. Cette comédie est d'un genre à part ; elle n'est ni d'intrigue, ni de caractère, ni épisodique : c'est une série de situations piquantes ; qui s'enchaînent et se dénouent avec aisance<sup>409</sup>. ».

En mars, Picard a donné *l'Influence des Perruques*, jouée « avec les mêmes applaudissements<sup>410</sup> », avant de passer à sa dernière pièce pour cette année-là, *l'Ami de tout le monde*, représentée en septembre « mais sans grand succès<sup>411</sup> ». Par contre, Geoffroy nous montre que cette pièce « obtint beaucoup de succès, et même eut l'honneur d'être souvent représentée au Louvre et devant toute la cour, avec de grands applaudissements<sup>412</sup> ». Sachons que cette dernière a été représentée après l'élection de Picard à l'Académie française mais aussi après sa nomination pour la direction de l'Opéra. Le dramaturge ne faisait que passer d'un succès à l'autre. Aussi rejoignons-nous les propos de Patrick Berthier : « la comédie bourgeoise en prose semble prospère, par le nombre des pièces et souvent par leur succès. Le Principal auteur à qui elle doit cette vogue est Picard<sup>413</sup>. ».

Par ailleurs, l'année de 1809 a porté une seule victoire à notre dramaturge. D'abord *les Capitulations de conscience*, représentée pour la première fois le 7 juin. Il est important de signaler que ces cinq actes « ne survécurent pas à la première représentation<sup>414</sup> » en comparaison avec sa deuxième pièce *les Oisifs*, représentée pour la première fois le 30

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>406</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XII.

<sup>407</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 381.

<sup>408</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique... op. cit.*, p. 392.

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XII.

<sup>411</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XIII.

<sup>412</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique... op. cit.*, p. 395.

<sup>413</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 242.

<sup>414</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. XIII.

octobre 1809, qui « réussit fort bien<sup>415</sup> ». Cependant, l'avis de Dussault sur la première comédie va nous faire changer de point de vue :

Je crois que *Les Capitulations de conscience*, malgré le vice radical du fond et les défauts qu'on peut en quelques endroits reprocher à la forme, est la pièce où il signalait le plus de talent. [...] c'est le chef d'œuvre de M. Picard, et un des ouvrages, à mon sens, les plus remarquables de notre théâtre<sup>416</sup>.

Entre succès et échec, rien n'arrêtait Picard de poursuivre son parcours si rapide ni sa production énorme. C'est en 1810 que ses deux pièces acquièrent ce qu'il voulait : *l'Alcade de Molorido*<sup>417</sup>, représentée pour la première fois le 18 janvier et jouée au Théâtre de l'Impératrice soixante fois. Cette pièce « lui réussit à merveille. *L'Alcade* fut un des brillants succès de 1810<sup>418</sup> » ; et *les Deux Lions*<sup>419</sup>, représentée pour la première fois le 2 octobre et « accueillie au mieux sur le théâtre de la Chartres<sup>420</sup> ».

Sa comédie *Lendemain de Fortune ou les Embarras du Bonheur*, datée du 16 janvier 1811, « fut un peu cahoté<sup>421</sup> » et n'obtient avec celle de René Perrin, *Le Libelle* « qu'un demi-succès<sup>422</sup> ». Ce n'était pas le cas avec sa deuxième pièce jouée le 28 mai de l'année même, *la Vieille tante ou les Collatéraux* « dont l'effet fut des plus vifs, quoique la pièce parût un peu longue<sup>423</sup> » par ses cinq actes. Représentée pour la première fois le 28 mai 1811 au Théâtre de l'Impératrice, elle aurait quatre-vingt-deux représentations jusqu'en 1818<sup>424</sup>. Également, cette première représentation « a été très favorablement accueillie, et promet d'être suivie de plusieurs autres. L'auteur a été demandé et nommé pour la forme, étant connue d'avance de la plupart des spectateurs habitués à l'applaudir<sup>425</sup> ». N'oublions pas de rappeler que cette pièce contenait « d'excellentes pages de dialogue bourgeois, on pourra disposer une mosaïque de phrases nettement marquées à l'empreinte de l'époque et qui sont autant de traits précieux à

---

<sup>415</sup> *Ibid.*

<sup>416</sup> *Annales littéraires, op. cit.*, p. 38.

<sup>417</sup> Louis-Benoît Picard, *L'Alcade de Molorido*, In *Œuvres de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 173.

<sup>418</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France, op. cit.*, p. 477.

<sup>419</sup> Louis-Benoît Picard, *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 762.

<sup>420</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. XIII.

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative... op. cit.*, p. 251.

<sup>423</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. XIII.

<sup>424</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 744.

<sup>425</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique... op. cit.*, p. 402.

noter, sur le goût de la musique, de la danse, du cheval parmi les jeunes filles, sur la manie d'écrire, sur les romans, sur la vie de Paris <sup>426</sup>».

Enfin, près d'un mois après, une troisième pièce datée du 25 juin 1811, *Le Café du printemps* voit le jour. Point de repos pour Picard ; en 1812, il donne encore deux pièces d'une longueur moyenne : *Les Prometteurs ou l'Eau bénite de cour*, représentée pour la première fois le 31 mars ainsi que *Valentin ou le Paysan romanesque*.

#### I. 4. 3. La réception de l'œuvre de Picard de 1815 à 1821 :

Après quatre ans de rupture à cause de la maladie de sa femme et sa mort en 1815, Picard revient à la scène parisienne en portant trois pièces : la première, *Monsieur de Boulanville ou la Double Réputation*, jouée pour la première fois le 08 février 1816. Cette pièce « ne réussit guère qu'à moitié, et il dut la réduire de cinq actes à trois <sup>427</sup> ». La deuxième, *Monsieur Sans-Gêne ou L'Ami de collègue*, représentée pour la première fois le 14 mai 1816 a été jouée cent soixante-douze fois jusqu'à fin 1823<sup>428</sup>. La dernière est *les Deux Philibert*, une comédie qui marque un triomphe considérable dès sa première représentation ; « on la joua tous les deux jours pendant plus de cinq mois<sup>429</sup> ». Elle est représentée pour la première fois le 10 août 1816 et jouée « 170 fois en deux ans et demi<sup>430</sup> » sans négliger que la pièce « au printemps 1829 atteignait sa 250<sup>e</sup> représentations<sup>431</sup> ».

La précipitation et l'écriture hâtive de Picard sont évidentes suivant cette chronologie. Picard avait l'air différent par sa capacité permanente vers le théâtre. Encore une fois, quatre pièces couvraient l'année 1817 : d'abord, *Le Capitaine Belronde*, jouée pour la première fois le 04 mars. Cette Pièce « plutôt fine est jouée à peine plus de 60 fois <sup>432</sup> ». Ensuite, *Une*

---

<sup>426</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 443.

<sup>427</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. XIII.

<sup>428</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* op. cit., p. 758.

<sup>429</sup> Louis Moland, *Préface au Théâtre de Picard*, op. cit., p. XI.

<sup>430</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* op. cit., p. 381.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>432</sup> *Ibid.*

*matinée de Henri IV*, représentée le 17 mai, « obtint un succès complet <sup>433</sup> ». De plus, *Vanglas* ou *Les Anciens amis*, jouée le 28 août « n’obtint pas un aussi brillant accueil. La pièce est une des meilleures que Picard ait écrites, mais le vers, cette fois encore, et la forme en cinq actes lui avaient été fatals <sup>434</sup> ». Enfin, *La Maison en Loterie*, représentée pour la première fois le 8 décembre 1817 « à l’Odéon où elle fut jouée plus de 60 fois, avant d’être reprise au Gymnase dès le jour de son ouverture, pour près de 75 autres représentations <sup>435</sup> ». Nous remarquons que *La Maison en Loterie* est la dernière pièce jouée par Picard avant qu’il abandonne la direction de l’Odéon en 1821 afin de se libérer un peu de ses nombreuses responsabilités.

#### I. 4. 4. La réception de l’œuvre de Picard de 1821 à 1829 :

En mars 1821, Picard a vraiment retrouvé la liberté <sup>436</sup> après avoir quitté la direction de l’Odéon ainsi que celle de sa troupe. Il était temps de se concentrer loin de toutes ses responsabilités précédentes. Sachons qu’il a fait quelques collaborations pour donner de nouveau quelques pièces. Nous citons par exemple *Les Deux Ménages*, représentée pour la première fois le 21 mars 1822 « à l’Odéon et jouée 81 fois jusqu’à fin février 1829 <sup>437</sup> » ainsi qu’*Héritage et mariage*, jouée le 29 mai 1826 et « donnée une trentaine de fois <sup>438</sup> ». Également, il nous semble nécessaire d’avouer que sa pièce *L’Agiotage ou le Métier à la mode*, jouée pour la première fois le 25 juillet 1826, « fut applaudie <sup>439</sup> » à l’inverse de la pièce suivante, *Lambert symmel* ou *le Mannequin politique* qui « réussit beaucoup moins <sup>440</sup> ». Quant à sa dernière comédie *les Trois quartiers*, représentée pour la première fois le 31 mai 1827, elle « fut son dernier succès <sup>441</sup> » avec un nombre considérable de représentations : « cent fois en moins de deux ans <sup>442</sup> ». Signalons également que *Les Trois quartiers*, ayant « une si

---

<sup>433</sup> Paul Porel et Georges Monval, *L’Odéon, histoire administrative... op. cit.*, p. 286.

<sup>434</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. XIII.

<sup>435</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 381.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 781.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>439</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. XIV.

<sup>440</sup> *Ibid.*

<sup>441</sup> *Ibid.*

<sup>442</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828... op. cit.*, p. 566.

prodigieuse vogue, peuvent être regardés comme le triomphe de la comédie politique sur la censure<sup>443</sup>. »

Enfin, il importe d'évoquer que la pièce, *le Bon garçon*, fruit de la collaboration de Picard avec Mazères, a été représentée le 18 mars 1829, trois mois après la mort du dramaturge. En effet, les œuvres dramatiques et romanesques faites au cours de cette dernière période n'ont pas obtenu la renommée attendue par l'auteur car « jusqu'à son départ de l'Odéon en 1821, Picard ne connaît plus de succès notable<sup>444</sup>. ».

Bref, nous remarquons que l'œuvre dramatique de Picard reste sur les affiches des théâtres parisiens non seulement tout au long de sa vie professionnelle, mais aussi plus tard car « son théâtre, n'est donc pas, comme beaucoup d'auteurs, indéfectiblement lié au temps de la Révolution et de l'Empire, mais bien à l'ensemble du XIXe siècle<sup>445</sup>. »

En guise de conclusion, il nous semble nécessaire de souligner que l'auteur lui-même n'a pas cessé de juger ses œuvres dramatiques avec beaucoup de franchise dans ses préfaces : « M. Picard laisse peu de chose à faire à la critique : il y prononce, en général, sur ses pièces, des jugements dont elle peut modifier la forme, mais dont elle ne saurait rejeter le fond<sup>446</sup> ». Entre autres, dans la première ligne de la préface de *La Petite ville*, le dramaturge déclare sa préférence pour cette comédie : « Voici ma pièce favorite, et c'est de toutes mes pièces celle où je trouve moi-même les plus grands défauts mais je crois que c'est aussi celle qui annonce le plus de talent pour la comédie<sup>447</sup>. » De même, dans la préface des *Marionnettes*, il insiste sur l'idée que personne ne lui a fait jouer un rôle comme une marionnette : « Ne suis-je pas une vraie marionnette ?... Je n'en rougis pas, je n'ai pas prétendu m'excepter<sup>448</sup>. » Dans la préface de *La Noce sans mariage*, il se montre conscient de sa médiocrité : « Le public était habitué à mes bonnes qualités ; il était fatigué de mes défauts. On avait été indulgent pour les fautes de mes premières comédies ; en retrouvant toujours les mêmes fautes, on devenait plus

---

<sup>443</sup> Charles Lemesle, Préface au *Théâtre républicain...*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>444</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* *op. cit.*, p. 381.

<sup>445</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution... », *op. cit.*, p. 13.

<sup>446</sup> *Annales littéraires*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>447</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Petite Ville*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>448</sup> Louis-Benoît Picard, Préface aux *Marionnettes*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 228.

froid et plus sévère<sup>449</sup>. » A cet égard, les aveux de Picard, que ce soit sur ses qualités ou ses défauts et imperfections, nous montrent à la fois la franchise et la simplicité incessantes du dramaturge ainsi que la distinction d'une œuvre jugée par son auteur. En somme, il nous reste de signaler que ces révélations ne font que confirmer l'originalité de Picard car « sur les trente-trois pièces que renferme ce Recueil [le premier publié par Picard], il y en a vingt-cinq au moins que l'auteur traite avec beaucoup de sévérité ; il ne leur fait grâce de rien<sup>450</sup> ».

Quant au fond de l'œuvre, Picard n'hésitait pas à traiter des thèmes tout à fait liés à la vie quotidienne et qui ne manquaient pas d'être parfois piquants. Aussi évoquait Louis Allard « la façon froide dont l'auteur s'amuse à peindre la médiocrité humaine<sup>451</sup> ». Ce reproche mettrait Picard dans la classe des auteurs du second degré, si nous pouvions ainsi le dire. Également, Stendhal lui adresse de nouveau ce même reproche, bien évidemment après avoir apprécié son talent dramatique, tout en insistant sur l'idée de l'exagération comique menée par des personnages de mœurs si basses :

J'estime beaucoup le talent de M. Picard ; cependant, dans plusieurs de ses comédies, les personnages destinés à nous égayer ont des mœurs si basses que je n'admets aucune comparaison d'eux à moi, je les méprise parfaitement aussitôt qu'ils ont dit quatre phrases<sup>452</sup>.

En outre, nous constatons que la quasi-totalité de ses intrigues se passaient à la province sans négliger sa volonté de peindre, dans chacune de ses œuvres dramatiques, un tableau de mœurs en comparant les modes de vie dans les petites villes provinciales à ceux de sa grande ville. Picard était le moniteur de son époque par excellence ; il n'a jamais épargné les données locales de cette époque-là : « Mais l'auteur de l'*Entrée dans le monde* et de *Duhautcours* a eu le mérite, après la Révolution, de rendre à la comédie un de ses objets essentiels abandonnés depuis trois quarts de siècle, la peinture des vices, des ridicules, des travers de la société contemporaine<sup>453</sup>. » Ce fond était négligé car ce défaut remonte à Picard qui peignait un tableau presque esquissé sans donner les vraies justifications de son époque déjà marquée par de grandes mutations inattendues.

---

<sup>449</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Noce sans mariage*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 4.

<sup>450</sup> *Annales littéraires*, op. cit., p. 32.

<sup>451</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 57.

<sup>452</sup> Stendhal, *Paris-Londres : chroniques*, Stock, Paris, 1997, p. 484.

<sup>453</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 479.

Picard a sans aucun doute réussi sa vie professionnelle malgré ses multiples tâches d'auteur dramatique, d'acteur, de directeur, romancier, poète, metteur en scène et membre de l'Académie française. Sa vie fut donc fort mouvementée, depuis le début de sa carrière jusqu'à ses derniers jours. Ses querelles et ses affrontements ne l'empêchaient jamais d'aller de l'avant, de suivre ses désirs, depuis sa prime jeunesse. Il quitta sa ville natale pour pouvoir rester fidèle à sa vocation et devenir un homme de lettres renommé.

C'est en lisant la biographie de Picard qu'on prend véritablement conscience de sa prolifération. Tombée dans l'oubli après sa mort, sa production est accessible aujourd'hui, près de deux siècles plus tard. L'on peut donc affirmer qu'il a rempli son rôle dans l'histoire de la comédie française.

Le génie de Picard se déployait pendant une quarantaine d'années, et l'héritage qu'il nous a laissé est considérable. Il fut un auteur fécond, au plein sens du terme, puisqu'il produisit, « seul ou en collaboration, 65 comédies, 8 opéras-comiques, 8 vaudevilles<sup>454</sup>. » Cette diversité littéraire justifie encore une fois nos propos. Dans la mouvance de son époque, il s'essayait à tous les genres et utilisa sa plume pour dépeindre la société telle qu'il la voyait évoluer sous ses yeux. En effet, « ses pièces ne sont pas seulement l'histoire, mais le journal du temps<sup>455</sup> ». Une simple lecture des titres de ses œuvres dramatiques nous pousse à dire qu'il n'a épargné rien ni personne, évoquant les hypocrites, les fripons, les sottises des parvenus, les valets audacieux, les maîtres amoureux, les bassesses et les platitudes de l'homme ruiné, etc. Ainsi, « le caractère particulier à Picard est [...] de peindre au théâtre les mœurs du jour et les ridicules dominants dans la société<sup>456</sup>. » Il était jugé de son vivant, comme témoin de son temps au travers de ses œuvres empreintes de force et d'admiration. Il restait fidèle à la comédie et à ses principes moraux pendant toute sa carrière, jusqu'à sa mort.

L'originalité de l'œuvre littéraire de notre auteur est évidente tout au long de sa production. Picard a avoué à plusieurs reprises, dans les préfaces de ses œuvres dramatiques, que Molière fut l'un des premiers à dépeindre non seulement l'homme, mais les hommes de

---

<sup>454</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution... », *op. cit.*, p. 12.

<sup>455</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, *op. cit.*, p. 478.

<sup>456</sup> Louis Moland, Préface au *Théâtre de Picard*, *op. cit.*, p. X.

toutes les époques et de tous les pays. C'est donc dans ce sens qu'il écrit : « Il est bien difficile à un auteur comique d'imaginer une belle scène qui n'ait sa source dans une des comédies de Molière<sup>457</sup>. » Cette allusion fit dire à la critique que Picard « ressemblait », à bien des égards, à Molière : « Pour la première fois, en effet, un auteur abandonnait ce qui depuis Molière donnait l'essentiel de sujets de comédie : l'analyse d'un vice ou d'un caractère<sup>458</sup>. ».

En somme, nous ne pouvons négliger le talent de notre auteur, malgré ses influences extérieures qui jouaient un rôle incontestable dans la richesse et la diversité de la thématique traitée tout au long de son œuvre littéraire. Ces influences n'ont pas fait qu'enrichir sa production, mais aussi l'homme lui-même.

Les conflits de Picard avec son père ou avec les théâtres, ne l'ont pas fait renoncer, et il finit par trouver sa place dans le milieu théâtral. Entre la première représentation de *Badinage dangereux*, en 1789 (qui ne fut pas la première écrite), et celle de sa dernière pièce intitulée *Les Trois Quartiers*, jouée en 1829, trois mois après sa mort, Picard occupait, sans interruption, les salles théâtrales parisiennes à une époque bouleversée par les changements politiques, économiques, sociaux et moraux. Picard a réussi à séduire son public, attiré par le nombre impressionnant de représentations des pièces de son répertoire pendant toute cette période de transition.

En fait, la réception de l'œuvre de Picard a connu des moments douloureux et des jugements impitoyables ; mais en fin de compte, sa production a occupé une position plus qu'honorable sur la scène littéraire, grâce à son abondance et au message véhiculé par l'auteur.

Après avoir examiné tout ce qui concerne l'homme, sa production, ses sources d'inspiration et la réception de son œuvre, il nous faut pousser plus loin l'analyse de notre corpus. Dans la partie suivante, nous proposons une étude synthétique de l'un de ses chefs-d'œuvre et la pièce favorite de notre auteur : *La Petite Ville*, comédie en quatre actes, représentée pour la première fois le 18 mai 1801.

---

<sup>457</sup> Louis-Benoît Picard, Préface de *Médiocre et Rampant*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 401.

<sup>458</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution... », *op. cit.*, p. 13.

**Deuxième partie :**  
**Analyse et synthèse de *La Petite Ville* (1801), un des chefs-d'œuvre  
de Picard**



« J’approche d’une petite ville, et je suis déjà sur une hauteur d’où je la découvre [...]. Je me récriais et je dis : Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel, et dans un séjour si délicieux ! Je descends dans la ville, et je n’ai pas couché deux nuits que je ressemble à ceux qui l’habitent, j’en veux sortir. » (La Bruyère, *Les Caractères*, ch. V)  
« Mais c’est un enfer que cette petite ville. » (L. B. Picard, *La Petite Ville*, IV, 6)

D’après le site Internet de l’Académie française, Picard « a écrit quatre-vingts ouvrages dramatiques dont le meilleur est *La Petite Ville*<sup>459</sup> ». Il semble que cette estimation n’ne soit pas hasardeuse ; d’abord, Picard lui-même met en valeur dans sa préface l’idée de son affection particulière pour cette pièce : « Voici ma pièce favorite [...] »<sup>460</sup> .» Ensuite, il met l’accent sur la distinction de cette œuvre dramatique en la classant comme la plus talentueuse de ses comédies : « je crois que c’est aussi celle qui annonce le plus de talent pour la comédie<sup>461</sup> . » En effet, cette préférence a le mérite d’être mise en valeur. C’est la raison pour laquelle nous tenterons d’analyser la comédie préférée de Picard et encore la plus souvent marquée si bien qu’elle était qualifiée comme l’un des chefs-d’œuvre auquel Picard accordait plus de valeur.

D’autre part, les critiques abondantes classaient cette fameuse pièce parmi les plus remarquables du théâtre de Picard. Pour cela, nous exposerons quelques exemples indicateurs d’une part de la qualité de *La Petite Ville* et d’autre part sur les autres œuvres distinguées de Picard. En premier lieu, M. Dussault en 1818 certifie les témoignages d’Andrieux dans *Annales littéraires ou Choix chronologique des principaux articles de littérature insérés par M. Dussault, dans le journal des Débats, depuis, 1800 jusqu’à 1817* sur quatre chefs-d’œuvre de Picard : « Quatre pièces de M. Picard rappellent en quelques points un des chefs-d’œuvre

---

<sup>459</sup> Voir le site internet de l’Académie française [en ligne], consulté le 10 septembre 2016. URL: <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/louis-benoit-picard>.

<sup>460</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Petite Ville*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, Tome III, chez J. N. Barba, Librairie, Paris, 1821.p. 133. Ainsi, il est important d’indiquer que toutes les citations de la pièce elle-même (les didascalies et les dialogues) sont tirées d’une autre édition. Il s’agit de : PICARD, Louis-Benoît, *Théâtre de L. B. PICARD*, Nouvelle édition précédée d’une biographie de l’auteur par M. Édouard Fournier, Laplace, Sanchez et C<sup>ie</sup>, Éditeurs, Paris, 1880.

<sup>461</sup> *Ibid.* -

de notre scène moderne, *Les Etourdis* de M. Andrieux, et l'auteur semble aimer à l'avouer : ces quatre pièces sont *Le Voyage interrompu*, *Le Collatéral*, *La Petite Ville*, et *La Noce sans mariage* [...] <sup>462</sup> » Ces propos nous affirment de nouveau que Picard avait donné aux yeux de ses contemporains d'autres chefs-d'œuvre et *La Petite Ville* n'est pas la seule comédie classée. En deuxième lieu, Edouard Monnais en 1835 dans ses *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux, Politique, Littéraire, Scientifique et Anecdotique* nous montre et nous affirme que *La Petite Ville* n'est pas le seul chef-d'œuvre de Picard. Mais il existe encore d'autres comédies très intéressantes : « Parmi les chefs-d'œuvre de Picard, [...] il faut placer *le Conteur*, *le Collatéral*, *Duhautcours*, *la Manie de briller*, *M. Musard*, *les oisifs*, *les Deux Philibert*, [...] *les Trois Quartiers*. Mais de tous ses ouvrages, celui auquel Picard donnait la préférence, c'était *La Petite Ville* <sup>463</sup>. » En troisième lieu, Edouard Fournier, l'auteur de la fameuse biographie de Picard, affirme en 1881 ces propos dans le but de prouver la certitude de tout ce qui précède, mais cette fois-ci, il met en valeur notre pièce en question : « Le début de Picard, comme auteur dans la salle Louvois, bien définitivement à lui, fut un triomphe. Il ouvrit le 5 mai 1801, et le 8, il fit jouer *La Petite Ville*, un de ses chefs-d'œuvre <sup>464</sup>. » Alors, il est certain, d'une part, que *La Petite Ville* est un des chefs-d'œuvre de Picard et le plus célèbre et, d'autre part, il y a d'autres comédies très connues qui marquent cette époque-là. En dernier lieu, Patrick Berthier dans son ouvrage intitulé : *Le théâtre en France de 1791 à 1828 : le Sourd et la Muette*, classe cette fameuse comédie avec d'autres comédies sans insister sur les distinctions de *La Petite Ville* sous prétexte que ces comédies sont les seules qui demeurent au répertoire : « Ses pièces sont très nombreuses souffrent souvent de leur hâte d'écriture, mais quelques-unes ont de la vie : *La Petite Ville* 1801, *Les Ricochets* 1807, *Les Deux Philibert* 1816, *Les Trois Quartiers* avec Mazères, 1827 <sup>465</sup>. » Dès lors, face à ces points de vue, nous n'hésitons pas à souligner que *La Petite Ville* est une comédie parmi les plus célèbres de Picard. Ce qui confirme cette réputation majestueuse c'est que Picard a lui-même éprouvé sa préférence dans la préface de la pièce outre les jugements incessants de Picard de

---

<sup>462</sup> *Annales littéraires*, op. cit., p. 30-31.

<sup>463</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, op. cit., p. 479.

<sup>464</sup> Edouard Fournier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. X.

<sup>465</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* op. cit., p. 836.

ses propres œuvres. En effet, à chaque production, la première critique venait de Picard lui-même.

Quant à *La Petite Ville*, c'est une comédie qui se décompose en quatre actes. Elle est rédigée en prose. Elle a été représentée pour la première fois le 18 mai 1801<sup>466</sup>. Sachant qu'elle « fut représentée le premier soir en cinq actes, et réduite en quatre actes à la deuxième représentation<sup>467</sup>. » Par ailleurs, Picard a noté dans la même préface que sa source d'inspiration de la pièce n'était qu'un certain passage de La Bruyère dans lequel il nous décrit un petit séjour dans une petite ville. Pour cela, nous pouvons dire que l'idée fondatrice de la pièce remonte à la comparaison entre deux modes de vie différents : la vie dans la grande ville et celle dans la petite ville. C'est dans cette pièce que Picard a peint un tableau typiquement caricatural de la bourgeoise provinciale en parallèle avec les mœurs parisiennes. Picard voulait, par cette esquisse, amuser les parisiens en décrivant non seulement les aspects ridicules de la province, mais encore ceux de Paris. Également, Picard rappelle, à la suite de l'action de la pièce, que les thèmes liés à la corruption, aux défauts et aux vertus ne sont pas réservés aux lieux d'habitation mais plutôt aux habitants eux-mêmes sans aucune importance spatiale. Mozet Nicole dans son ouvrage intitulé : *La ville de province dans l'œuvre de Balzac* nous démontre qu'avec Picard, « on rencontre pour la première fois des tentatives suivies pour parler de la province au théâtre<sup>468</sup> ». A ce fait, il est nécessaire d'indiquer que cette tentative a contribué à mettre ce thème à la mode puisque « jusqu'en 1830 toute description des mœurs provinciales passe obligatoirement par *La Petite Ville* 1801 de Picard, dont la célébrité fut telle que la pièce a été constamment rejouée pendant tout le XIXème siècle et au début du XXème<sup>469</sup>. » Dans cet ordre d'idées, il nous semble que cette fameuse comédie occupait une place considérable parmi les autres pièces de Picard. *La Petite Ville* mérite sans doute cette étude à la fois synthétique et analytique.

A cet égard, il ne nous reste qu'à annoncer le plan de notre analyse. Sachant que cette analyse tente de fournir quelques éléments absolument indispensables pour étudier le texte

---

<sup>466</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite ville*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256

<sup>467</sup> Louis Moland, Préface au *Théâtre de Picard*, op. cit., p. VII.

<sup>468</sup> Mozet Nicole, *La ville de province*, op. cit., p. 20.

<sup>469</sup> *Ibid.*

théâtral, bien entendu nous voulons offrir une synthèse méthodique<sup>470</sup> en commençant par une approche du texte de théâtre, dans laquelle nous nous focalisons sur les éléments paratextuels du texte théâtral, c'est-à-dire le titre, l'épigraphe, le genre, la préface et enfin, les didascalies (chapitre 1). De plus, nous nous intéressons à la structure de l'action dramatique et ses unités temporelle et spatiale (chapitre 2). En outre, nous abordons le personnage théâtral et sa fonction dramatique et sémiotique (chapitre 3). Ensuite, nous mettons en valeur les thèmes traités dans cette comédie sous le titre de la portée critique et la finalité morale (chapitre 4). Pour terminer, nous suivons les différentes sortes de comiques utilisées tout au long de l'action dramatique de la pièce (chapitre 5).

---

<sup>470</sup> Notre démarche suivie dans cette analyse a prêté l'ordre des chapitres de cet ouvrage. Néanmoins, nous ajoutons deux chapitres supplémentaires après le cinquième chapitre, le personnage : celui de la portée critique et celui des sortes comiques. Il est nécessaire de signaler que cet ouvrage se termine par un chapitre lié au discours théâtral auquel nous ne donnons pas une grande importance dans notre présente étude. Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, 2<sup>e</sup> édition, Armand Colin, Paris, 2012.

## II. 1. Approche du texte théâtral

Il est remarquable que le texte théâtral rassemble tant d'éléments constitutifs. Anne Ubersfeld dans son mémo *Les Termes clés de l'analyse du théâtre* indique les composantes nécessaires d'un texte théâtral. Le texte théâtral désigne, d'abord, le texte dramatique produit par le scripteur, ensuite, le texte écrit ou parlé qui est celui du metteur en scène, mais surtout le texte didascalique qui prolonge, précise et modifie les premières didascalies, mais aussi il existe le texte sémiotique constitué par l'ensemble des signes de la représentation<sup>471</sup>. De cette manière, le texte théâtral n'est pas un texte simple ; il faut une lecture intégrale de l'œuvre dramatique pour souligner ou dissocier ces différents types de textes qui constituent le texte théâtral dans sa totalité.

De ce point de vue, nous nous concentrons, dans ce chapitre, sur les éléments paratextuels, tout d'abord, qui entourent le texte dramatique. Ceux-ci sont fournis par l'auteur, comme le titre, l'épigraphe, le genre, la préface. Puis, nous étudierons les didascalies qui fournissent une valeur d'information appréciable à côté du texte dramatique. Cependant, nous ne nous intéressons pas ici au texte dramatique lui-même car tous les chapitres qui suivent étudieront les composantes nécessaires fournies par ce discours dramatique en insistant, comme nous l'avons déjà indiqué, sur la structure, le personnage, la critique thématique et les sortes de comiques employées.

### II. 1. 1. Le paratexte

L'œuvre littéraire dans son ensemble consiste, Selon G. Genette, en un texte et une suite<sup>472</sup>. Cette suite, à laquelle nous nous intéressons, accompagne l'œuvre et elle est « plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification<sup>473</sup> ». C'est-à-dire que nous ne pouvons pas négliger ces énoncés qui assurent la présence du texte original et aussi le fait qu'ils ont besoin d'être analysés afin de dégager toutes les valeurs dont ils sont

---

<sup>471</sup> Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Mémo, Paris, 1996, p. 82-83

<sup>472</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, p. 7.

<sup>473</sup> *Ibid.*

chargés. A ce propos, ce cadre extérieur se définit comme un paratexte. Alors, le paratexte, comme une notion bien analysée par G. Genette, désigne l'ensemble de productions et d'énoncés qui accompagnent et entourent le texte ou le livre : le nom de l'auteur, les titres, les préfaces, les avertissements, les illustrations, les épigraphes, etc. A cet égard, nous distinguons deux paratextes principaux : d'abord, le paratexte éditorial qui contient tout ce qui est lié à l'édition et les attachés de presse. Ensuite, le paratexte auctorial qui présente tous les éléments donnés par l'auteur lui-même, comme les titres, les dédicaces, les épigraphes, les préfaces, les didascalies, etc. Dans cette optique, « si bien qu'il faudra, pour avoir une vue plus fine et plus nette de chaque pièce, absolument relever les éléments précédemment fixés, afin de comprendre ce qui, dans le texte, informe la lecture et l'interprétation, donc ce qui perce sous les évidences<sup>474</sup> ». Effectivement, ces éléments sont destinés à rendre le texte plus compréhensible et clair aux yeux des lecteurs ou des spectateurs par le fait de leur montrer ces repères.

Sous ce rapport, nous tenterons de mettre en valeur quelques éléments paratextuels, comme le titre, le genre, la préface et aussi les didascalies. Il s'agit d'étudier une partie de l'ensemble de productions qui entourent le texte dramatique de la pièce. Cette tentative nous présente, en premier lieu, l'œuvre littéraire dans son ensemble et en deuxième lieu, elle nous montre, en quelque sorte, une perspective pragmatique des intentions de l'auteur, ces choix et ses propos explicatifs qui précèdent le corps de son texte principal.

### **II. 1. 1. 1. Le titre**

Il est clair que « le premier repère qu'offre un texte théâtral est son titre<sup>475</sup> ». C'est la raison pour laquelle, il paraît nécessaire de s'y arrêter un instant. Il est capital de savoir que G. Genette indique que la définition de cet élément « pose quelques problèmes, et exige un effort d'analyse<sup>476</sup> ». Néanmoins, nous tenterons d'analyser le titre et ses fonctions loin de sa définition interprétative. Evidemment, il nous semble que le titre est relativement court,

---

<sup>474</sup> Christian BIET, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio essais, Gallimard, Paris, 2006, p. 594.

<sup>475</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, op. cit., p. 9.

<sup>476</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 54.

composé de quelques mots, et confirme généralement le fond qu'il désigne. Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* insiste sur le double dialogue du titre d'une pièce théâtrale : « Le titre d'une pièce, en effet, entretient un double dialogue : avec le spectateur/lecteur d'abord, avec l'œuvre ensuite qui jouera de ces premiers mots qui la présentent et la résument<sup>477</sup>. » C'est-à-dire que le titre a des effets extérieurs et intérieurs ; extérieurs sur le lecteur ou le spectateur comme un premier réflexe avant la lecture ou bien la représentation, et intérieurs sur le fond de la pièce et son action jouée.

Effectivement, l'auteur du texte de théâtre, comme un des types de textes, charge son titre d'une signification et d'une valeur particulière. Ces caractéristiques lui donnent des fonctions précises. Michel Pruner, dans son ouvrage *L'analyse du texte de théâtre*, nous certifie les propos de Corvin et nous éclaire précisément en disant que : « La fonction du titre est triple : il permet d'identifier l'œuvre, d'informer sur son contenu ; enfin, le titre doit, d'une manière ou d'une autre, attirer les spectateurs éventuels en stimulant leur attention ou en sollicitant leur curiosité<sup>478</sup>. » A cet égard, le titre semble un élément fondamental du texte de théâtre et encore il a de nombreuses fonctions<sup>479</sup>. D'abord, le titre identifie l'œuvre puis désigne son contenu et enfin, il met en valeur l'œuvre elle-même. Certes, ces trois fonctions indiquées « (désignation, indication du contenu, séduction du public) ne sont pas nécessairement toutes présentes à la fois : la première seule est obligatoire, les deux autres sont facultatives et supplémentaires<sup>480</sup> ». De cette manière, il est vrai que le titre de *La Petite Ville* contient ces trois fonctions sans en négliger aucune ou sans se concentrer sur la première car ces trois sont bien établies en remplissant chacune leurs significations recherchées. Pour cela, nous tentons d'étudier, d'abord, le titre de notre pièce étudiée *La Petite Ville* ainsi est-il vrai que Picard l'a emprunté de l'épigraphe donnée au début de la pièce ? Ensuite, quelles sont les différentes fonctions ou les significations révélatrices de ce premier repère dramatique.

---

<sup>477</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 1631.

<sup>478</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, op. cit., p. 9.

<sup>479</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., pp. 73-76.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 73.

Picard a donné beaucoup d'importance aux choix de ses titres comme par exemple : *Les Visitandines*, *l'Ami de tout le monde*, *Les conjectures*, *La Vieille Tante*, *Les Provinciaux à Paris*, etc. Il s'agit de lire le titre de la pièce car ce premier repère est annonciateur de la suite. Également, Picard, si nous pouvons dire, a bien choisi ses titres ; donc, ils servent à éclairer deux idées principales : la première sert à fournir une vision à la fois générale et rapide avant la lecture ou la représentation de ses œuvres ; la deuxième appuie sur le fait d'attirer son public parisien par deux points primordiaux : d'abord, il s'approche de la critique morale et la correction des vices ; ensuite, il joue sur la curiosité de ce public, appartenant à la grande ville, en abordant des thèmes liés à la province et aux petites villes champêtres. Evidemment, il est capital de savoir que ces thèmes sont présents dans la quasi-majorité des œuvres dramatiques de Picard et non seulement dans notre pièce étudiée.

D'abord, le choix de titre donné par Picard dans cette pièce est *La Petite Ville*. Ce titre, avant tout, désigne que l'action de la pièce se déroulera normalement dans une petite ville. Picard, dans la préface de la pièce, raconte que le choix de l'idée de la pièce n'est pas hasardeux ; « Le passage de La Bruyère, dont j'ai pris une partie pour épigraphe, m'a fourni l'idée de la pièce. Les aventures de mademoiselle Vernon, et les prétentions de madame Guibert sur Desroches sont des anecdotes.<sup>481</sup> » A cet égard, nous constatons que ce passage inspiré, profondément, et déjà emprunté comme une épigraphe de la pièce indique que Picard a dépassé ces deux points exposés, à savoir l'inspiration et l'emprunt, pour s'approprier aussi le titre de la pièce elle-même puisque dans la première phrase du passage de La Bruyère « J'approche d'une petite ville », nous lisons :

J'approche d'une petite ville, et je suis déjà sur une hauteur d'où je la découvre.... Je me récris et je dis : Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel, et dans un séjour si délicieux ! Je descends dans la ville, et je n'ai pas couché deux nuits que je ressemble à ceux qui l'habitent, j'en veux sortir<sup>482</sup>.

Pour cela, il convient de témoigner que Picard ne s'est pas seulement inspiré de ce passage pour donner l'idée générale de la pièce, mais en outre il lui inspire le titre de la pièce. En tous cas, Picard n'a pas caché cette idée dans sa préface car il avait l'habitude de révéler

---

<sup>481</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Petite Ville*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, op. cit., p. 134.

<sup>482</sup> La Bruyère, *Les Caractères*, op. cit., p. 160.

ses sources d'inspirations dans toutes ses préfaces qui considèrent comme une étude presque détaillée sur le sujet de la pièce, la source d'inspiration et la réception. Cependant, il semble que Picard, dans tant de préfaces, ne donne pas tant d'importance à la justification des choix de ces titres.

Arrivant aux fonctions du titre, il est évident que Picard a mis en œuvre ces trois fonctions. D'abord, le titre, *La Petite Ville*, donne une identification rapide et significative sur le lieu où l'action de la pièce se déroulait. Sachant que Picard s'est intéressé à identifier cette œuvre par le fait de renvoyer le titre à un lieu sans mettre en valeur, le nom d'un personnage symbolique ou satirique, un travers ou une caractérisation morale, une condition sociale ou une entité ethnique, etc. Alors, cette indication identique devient plus claire après la lecture de la pièce ; les deux héros s'approchent d'une petite ville où Desroches se trouve en admiration face à la beauté et la tranquillité de ces paysages naturels et pense que dans cette place, se trouve le bonheur. Par conséquent, il souhaite y séjourner longuement, mais à cause de quelques incidents et malentendus à l'intérieur de cette petite ville, les deux héros décident d'en sortir sans aucun retour.

Ensuite, Picard indique que le titre représente une forme et une structure de cette ville qui se caractérise par sa forme précise et sa petite superficie en comparaison avec d'autres villes. N'oublions pas que cette dimension apparaît dans le texte par le fait de la rapidité de diffuser les nouvelles qui se passaient dans cette petite place. Bref, Picard a indiqué par le titre la désignation de ce lieu d'action.

Enfin, Picard cherche à attirer l'attention du lecteur ou bien du spectateur par son titre qui nous encourage à lire la pièce ou à regarder la représentation. Ce titre nous révèle, du premier regard, qu'il y a un secret à découvrir dans un lieu où tout le monde connaît les nouvelles de l'autre puisque les provinciaux se voient, se croisent et se rencontrent plusieurs fois dans la même journée. Alors, toutes les nouvelles sont diffusées très rapidement par rapport à la grande ville où les gens ne se croisent pas souvent. De plus, Picard a voulu par ce titre amuser le grand public de la grande capitale qui, en quelque sorte, semblait assoiffé de

lire et de voir comment l'action, menée par des parisiens, se déroulait dans cet endroit qui se trouve loin de Paris.

Picard était sincère en donnant des titres bien liés au contenu de ses pièces car le lecteur et le spectateur restent dans une quête infinie jusqu'à la fin de la lecture, ou de la représentation, pour lier toutes les actions avec le titre donné. Néanmoins, il est capital de savoir que le titre donné par Picard indique une connotation ironique c'est-à-dire, *La Petite Ville* est un titre ironique par excellence et ainsi c'est le cas de la quasi-totalité des titres donnés par notre auteur.

En somme, il est nécessaire de signaler que Picard a choisi attentivement non seulement le titre de cette pièce, mais pour toutes ses pièces comme nous avons déjà dit. Effectivement, après la lecture de quelques pièces de Picard, il devient facile de deviner l'action dramatique de n'importe quelle pièce car le titre donne une idée presque initiale de la suite de l'action représentée. En plus, les fonctions du titre, comme nous l'avons vu, sont bien établies ; Picard a pu identifier l'endroit où se déroulait l'action dramatique de la pièce, informer et attirer les lecteurs ou les spectateurs par ses titres indicateurs. Sans aucun doute, Picard était soucieux de marquer par ses titres les brèves histoires de ses œuvres dramatiques.

## **II. 1. 1. 2. L'épigraphe**

G. Genette dans son ouvrage *Seuils* insiste encore une fois, dans un chapitre attaché à l'épigraphe, sur la problématique de cette notion ainsi que ses fonctions dans les œuvres littéraires. D'abord, il la définit comme « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre<sup>483</sup> ». De ce point de vue, l'épigraphe est une citation rapportée par excellence et non pas une parole ambiguë ou méconnue. C'est la raison pour laquelle Picard a épigraphé sa pièce par une citation de La Bruyère :

J'approche d'une petite ville, et je suis déjà sur une hauteur d'où je la découvre.... Je me récris et je dis : Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel,

---

<sup>483</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 134.

et dans un séjour si délicieux ! Je descends dans la ville, et je n'ai pas couché deux nuits que je ressemble à ceux qui l'habitude, j'en veux sortir<sup>484</sup>.

Cette épigraphe est placée directement après le titre de la pièce, le nom de l'auteur, le genre et la structure et la première représentation. C'est-à-dire qu'elle est venue après avoir donné toutes les informations nécessaires liées à la pièce. Il est évident que la place ordinaire de l'épigraphe est connue car elle doit être « au plus près du texte, généralement sur la première belle page après la dédicace, mais avant la préface<sup>485</sup>. » De cette suite, nous constatons que Picard a respecté cet emplacement sans aucune modification. Ainsi, il est utile de dire que Picard ne précède pas ses œuvres de dédicaces, mais toujours avec de préfaces.

Quant aux fonctions, G. Genette distingue quatre fonctions « dont aucune n'est explicite, puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur<sup>486</sup>. » Il s'agit d'aller profondément dans l'analyse et l'interprétation de cette épigraphe car ses significations restent implicites. Pour cela, nous tenterons de décrypter ces quatre fonctions de l'épigraphe donnée par Picard.

La première est commentaire par la justification non pas du texte, mais du titre. Cette fonction, comme nous avons dit, est bien respectée et justifiée ; le titre de la pièce : *La Petite Ville* est très proche à l'épigraphe jusqu'au moment où nous comprenons que Picard a emprunté le titre lui-même de cette citation. Evidemment, le titre de la pièce n'a pas changé ou modifié le sens de l'épigraphe ; la petite ville de la Bruyère ressemble à celle de Picard par tant de traits clairs. De cette manière, nous témoignons que l'épigraphe de Picard est une justification de son titre et vice-versa.

La deuxième fonction de l'épigraphe est un commentaire du texte. Pour cela, l'épigraphe de la Bruyère précise directement la signification de l'action de la pièce. A ce propos, pour comprendre l'action dramatique de *La Petite Ville*, il suffit de lire l'épigraphe car la pièce n'est qu'une action détaillée de cette citation. Certes, l'épigraphe est très pertinente à l'action de la pièce et cela remonte à l'envie du dramaturge qui n'a pas cessé de montrer et de mettre en valeur ses idées et ses inspirations. Pour cela, nous proposons de faire

---

<sup>484</sup> La Bruyère, *Les Caractères*, op. cit., p. 160.

<sup>485</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 138.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 145.

une comparaison rapide entre l'épigraphe de La Bruyère et le texte dramatique de Picard, puis nous continuerons l'analyse des deux dernières fonctions de l'épigraphe.

Il est clair que Picard s'est inspiré du passage de La Bruyère car il nous semble que ce passage ne donne pas de détails précis sur les raisons de ce déplacement et les aventures dans cette petite ville, mais ce passage nous raconte brièvement que La Bruyère a été attiré par la tranquillité de cette place et souhaite y séjourner. Tandis qu'il ne supportait point car la vie dans cette place ressemble à la vie à laquelle il a été habitué auparavant. Par conséquent, Picard, de sa part, s'occupait de créer une action complète d'une exposition jusqu'au dénouement par quatre épisodes bien détaillés de ce séjour qui ne dépasse pas une seule journée à l'opposé de l'idée de La Bruyère qui n'y a pas couché deux nuits.

En premier lieu, Picard emprunte l'idée de La Bruyère par le fait du rapprochement puisque Picard a commencé sa pièce en s'approchant d'une petite ville comme le dit Delille à son ami Desroches : « Nous voici aux portes de cette petite ville dont je t'ai parlé [...] »<sup>487</sup>. » Alors, cette réplique explique que Picard n'a pas hésité à suivre le même parcours fait par La Bruyère en ouvrant son passage. Cependant, ce parcours est mené par deux passants et leur valet et non pas par une seule personne.

En deuxième lieu, nous constatons que Picard a insisté sur l'idée de la hauteur mentionnée dans le texte de La Bruyère car Desroches était attiré par le charme de ce joli lieu en l'examinant de loin et de haut. Cette dimension était évidente dans une didascalie appartenant à Desroches : « Examinant la campagne avec ses lunettes »<sup>488</sup>. » Cette indication scénique nous démontre la ressemblance entre le passage de La Bruyère et celui de Picard. De plus, en lisant le texte de La Bruyère, nous comprenons qu'il est descendu dans la ville après la découverte de cet endroit. Or, dans *La Petite Ville* de Picard, nous savons que Delille et son ami Desroches partent vers cette petite ville, mais ils ne connaissent pas le mode de vie ou bien la vie sociale dans cet endroit. Bref, nous pouvons dire que La Bruyère a trouvé cet endroit par hasard, mais les deux héros de Picard ont été chargés de remettre des lettres à quelques habitants de cette petite ville.

---

<sup>487</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 3, *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 256.

<sup>488</sup> *Ibid.*

En dernier lieu, l'idée du charme et d'attraction était présente au début du passage dit par La Bruyère et au début de la pièce. D'abord, La Bruyère se trouvait en admiration face à la beauté et la tranquillité de cet endroit en y séjournant. Cependant, il se trouvait incapable de coucher deux nuits ou bien d'y rester longtemps. En parallèle, dans *La Petite Ville*, Picard donne dans le premier acte toute envie de passer et de vivre dans ce joli endroit, mais à partir du deuxième acte, les deux héros, sont en train de chercher un moyen pour s'en enfuir sans revenir. De ce point de vue, il est nécessaire d'affirmer que les deux passages ont commencé par cette idée-là, mais au cours de l'action, tout a changé.

Revenant à la troisième fonction qui se concentre sur l'identité de l'auteur de l'épigraphe, c'est-à-dire est-ce que sa présence joue un rôle considérable dans la compréhension générale de la pièce. De ce fait, nous constatons que Picard n'a pas épargné cette fonction car, d'abord, cette citation remonte à l'âge classique où la comédie était parfaitement morale et destinée à la correction des vices, ensuite, elle appartient aux *Caractères* de La Bruyère qui est considéré comme l'un des grands moralistes français ainsi que le chroniqueur de l'esprit du siècle d'or du théâtre français.

La quatrième et dernière fonction est celle qui a l'effet le plus puissant ; d'une manière générale, quelle est la signification de la présence ou l'absence de l'épigraphe et à quoi sert cette valeur donnée. Quant à Picard, il ne donne pas toujours des citations épigraphiques pour ses pièces, mais cela dépend de l'action jouée, mais encore il est très prudent en choisissant ces épigraphes. Il est capital de savoir que Picard n'épigraphie pas ses pièces lorsqu'il ne trouve pas une citation totalement pertinente à son titre ainsi que son texte dramatique.

En somme, l'épigraphe de *La Petite ville* est un acte de référence d'une représentation discursive. Le passage de La Bruyère décrit par excellence le sens général de la pièce. Ce passage ne représente pas seulement une connaissance préalable, mais encore une suite plus riche par l'épigrapheur de la citation. C'est par cet emprunt que l'auteur dramatique rappelle, modifie et complète le parcours d'une critique parfaitement morale. Effectivement, cette épigraphe est implicitement un passage d'un siècle à l'autre. C'est aussi une des manières qui pousse le lecteur à donner à penser, à agir et à recevoir.

### II. 1. 1. 3. Le genre

Il n'est pas question ici de traiter le problème général des genres dramatiques car « la notion de genre est toujours liée au code théâtral du moment<sup>489</sup> », mais de voir comment nous distinguons le genre des pièces de Picard notamment notre pièce étudiée. Effectivement, cette question est résolue par l'auteur lui-même ; Picard, comme beaucoup de dramaturges, distingue les genres de ses pièces théâtrales directement après le titre de la pièce : comédie, vaudeville, et comédie-vaudeville et opéra-comique. Il convient de dire que Picard s'est intéressé à la comédie plus qu'aux autres genres et sous genres théâtraux. Ainsi, nous n'oublions pas son penchant remarquable pour le vaudeville par lequel il a résumé tant de ses comédies par un vaudeville final tout à fait moral.

Alors, nous constatons que le genre comique<sup>490</sup> est le plus abordé par Picard dans la quasi-totalité de toute sa production dramatique. C'est-à-dire que Picard s'intéresse à la comédie qui « devait être le miroir de la vie quotidienne, une représentation de la condition privée, et mettre à nu le ridicule de l'humanité<sup>491</sup> ». C'est la raison pour laquelle nous nous demandons pourquoi Picard s'est penché sur la comédie. Parce que la comédie, d'une part, traite la vie privée des personnages empruntés de la vie quotidienne, loin de toucher des grands personnages nobles et aristocratiques. Picard, comme un des comédiens satiriques et moqueurs de la fragilité et la faiblesse de la vie des gens normaux et leurs défauts, met l'accent sur la société comme un moyen par lequel il peut créer des histoires comiques et bouffonnes chargée de toute critique sociale liée à la civilité, l'argent, l'amour, l'avidité, l'avarice, etc.

D'autre part, il s'intéresse aux personnages ridicules comme par exemples les maîtres libertins, les valets rusés, les médiocres, les religieuses, les comédiens, etc. Alors, grâce à eux, la comédie se dévoile par excellence en mettant à nu le ridicule de l'humanité. A vrai dire,

---

<sup>489</sup> Anne Ubersfeld, *Les termes clés...*, op. cit., p. 43.

<sup>490</sup> Selon Aristote, « *La comédie est [...] l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid* ». Aristote, *Poétique*, Gallimard, Paris, 1996, 1449 a, p. 85.

<sup>491</sup> Marie-Claude Canova., *La comédie*, Hachette, Collection Contours littéraires, Paris, 1993, p. 4.

pour distinguer le genre de n'importe quelle pièce de Picard, il y a deux points à examiner : d'abord, il suffit de lire la première ligne qui suit le titre de la pièce. Pratiquement, dans *La Petite Ville*, Picard a fourni son indication sur le genre auquel la pièce appartient : « Comédie en quatre actes et en prose<sup>492</sup>. » Alors, il convient de dire que ce repère générique est toujours présent dans toutes les pièces de Picard. De plus, il y a un autre moyen servant à distinguer le genre en lisant la préface de la pièce. C'est dans celle-ci que l'auteur fournit tant d'informations destinées à la compréhension générale de la pièce. Pour cette raison, nous voudrions examiner cette préface afin de souligner ou de mettre en valeur les propos destinés à déterminer le genre de la pièce.

Dans la préface de *La petite Ville*, Picard insiste, d'abord, sur cette idée générique en distinguant ses meilleurs actes qui étaient racontés avec un bon comique. Cette indication paraît dans deux passages différents : en premier lieu, il révèle que le troisième acte de la pièce est le meilleur car celui-ci raconte l'histoire de Mme. Guibert et sa fille Flore qui étaient déjà ridicules par leur caractère : « Le troisième acte est le meilleur ; et je crois que je n'ai rien mis au théâtre d'aussi comique que madame Guibert et sa fille<sup>493</sup>. » Ensuite, il décrit les caractères comiques de Desroches surtout avec Mme. Belmont et Riflard avant leur sortie définitive de la petite ville, bien évidemment à la fin du dernier acte : « Aussi, combien cet acte est-il inférieur aux trois premiers ! Il s'y trouve pourtant encore quelques traits de bon comique<sup>494</sup>. » En somme, nous témoignons que Picard n'a jamais caché les genres principaux de ses œuvres car cela est clair et prouvé par l'auteur lui-même au début de chaque pièce ainsi que dans la préface analytique qui la précède.

Ensuite, il nous a donné une autre clé servant à distinguer le genre de cette comédie. Alors, il est évident que cette pièce n'est pas seulement une comédie, mais encore plus profondément une comédie d'intrigue par ses tableaux bien distincts : « Au lieu d'une intrigue, j'en vois trois ou quatre, et c'est pour excuser ce défaut que j'avais d'abord appelé la pièce comédie épisodique [...]»<sup>495</sup>. » Ces propos nous expliquent que la pièce est une comédie

---

<sup>492</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256.

<sup>493</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Petite Ville*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, op. cit., p. 134.

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 133.

d'intrigue avec une structure épisodique. Egalement, elle ne contient pas une seule intrigue, mais de nombreuses intrigues. Pour cela, chaque épisode de la pièce représente une intrigue. Ainsi, la pièce contient quatre actes épisodiques dans lesquels l'auteur insère ses nombreuses intrigues.

D'ailleurs, Picard insiste sur l'idée des caractères de ses personnages. Dans le passage suivant, il met l'accent sur les caractères de ses deux héros :

Mes deux jeunes Parisiens rappellent encore les *Etourdis* mais le caractère enthousiaste de Desroches qui s'enflamme et se refroidit subitement, le caractère raisonnable et railleur de son ami me semblent bien imaginés pour faire ressortir les principales parties de mon tableau<sup>496</sup>.

Dans cet ordre d'idées, il est clair que *La Petite Ville* est une comédie d'intrigue, de caractères et de mœurs. D'abord, elle est comédie d'intrigues par ses nombreuses intrigues dans laquelle l'action de chacune d'elles a les trois étapes de l'intrigue dramatique, bien évidemment, l'exposition, le nœud, les péripéties et le dénouement. Toutes ces intrigues concernent deux héros parisiens, Desroches et Delille. Commençons, en premier lieu, par celles de Desroches. La première intrigue est celle de Desroches avec sa fiancée Mme. Belmont, ensuite, avec Mme. Senneville, mais encore avec Mlle. Nina Vernon, mais aussi, avec Mme. Guibert et sa fille, enfin, avec Riflard. En deuxième lieu, Delille a mené une seule intrigue qui est celle avec sa cousine Mme. Belmont. En dernier lieu, nous n'oublions pas l'intrigue qui regroupe les deux voyageurs avec les habitants de la petite ville. Ainsi, cette pièce est une comédie d'intrigue par excellence après avoir compté plus de cinq intrigues différentes.

Ensuite, *La petite Ville* est une comédie de caractères car en lisant la pièce, nous constatons que chaque personne a son propre caractère par rapport aux autres personnages. Picard a fait de chacun d'eux un exemple incomparable de l'autre. Par exemple, Desroches un jeune nerveux, étourdi, hâtif, libertin, etc. Delille est un jeune sage, respectable, poli, etc. Mme. Senneville est une dame timide et libérée. Mme. Guibert est une dame avide, profiteuse intrigante et indigne des recommandations de son frère. Mlle. Vernon est apparu comme une

---

<sup>496</sup> *Ibid.*

vieille audacieuse et amoureuse. Riflard est un habitant bavard, jaloux et désireux. Champagne, le valet, est un valet rusé, intelligent, soumis, honnête, etc. Ces aspects du caractère apparaissent facilement ainsi que Picard, dans cette pièce, nous a fourni tous les indices qui aident à classer cette comédie comme une comédie de caractères sans aucun doute.

Enfin, cette comédie est une comédie de mœurs après avoir constaté qu'elle ne cesse, tout au long de l'action dramatique, de nous peindre les habitudes communes et les comportements des personnages selon leurs milieux. D'abord, nous distinguons la moralité de deux sociétés différentes, la société parisienne et la société provinciale ou bien d'une petite ville isolée. Normalement, ces deux sociétés représentent deux moralités différentes, mais nous découvrons à la fin de l'action qu'elles sont pareilles par tant d'habitudes et de comportements, c'est-à-dire les gens sont partout les mêmes. A ce propos, Picard a réussi en faisant de *La Petite Ville* une comédie à la fois d'intrigue, de caractères et de mœurs.

#### **II. 1. 1. 4. La préface**

Comme nous savons que les dramaturges ont souvent l'habitude de précéder leurs pièces d'un argument, d'une préface ou d'un avertissement. C'est dans cet écrit que le dramaturge « précise généralement les raisons et les circonstances de sa création, ainsi que l'esprit dans lequel l'œuvre a été conçue par son auteur<sup>497</sup> ». A cet égard, les auteurs dramatiques donnent des éléments permettant de comprendre la situation initiale des tous les textes qui les suivent. Effectivement, la préface « a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture<sup>498</sup> ». C'est la raison pour laquelle Picard, de sa part, ne cessait pas de précéder ses pièces par des préfaces riches d'idées liées au texte principal de la pièce, à ses choix dramatiques, aux avantages et aux défauts de l'action jouée, etc. Ces détails ont contribué à assurer par excellence une bonne lecture de toutes les pièces de Picard. De cette manière, les préfaces ont des multiples fonctions servant à éclairer comme par exemple la

---

<sup>497</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 1331.

<sup>498</sup> Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 182.

méthode dramaturgique, le choix de ses personnages, les qualités de l'action et la réception de la pièce. A cette suite, « préfaces et dédicaces constituent dès lors autant de guides de lecture pour une (meilleure) réception des fables<sup>499</sup> ». Dès lors, l'auteur, par ses préfaces, rend le texte théâtral plus compréhensible aux yeux des lecteurs ou des spectateurs.

Plus précisément, en lisant la préface ultérieure<sup>500</sup> de *La Petite Ville*, nous constatons que Picard a fait une introduction générale à la pièce, dans laquelle nous trouvons en effet tout ce qui nous aide à comprendre la situation initiale de la pièce : le genre de la pièce, le génie et la qualité de l'écriture, la structure et le découpage de l'action dramatique, le caractère de ses personnages, la source qui a fourni l'idée de cette pièce et à la fin de la préface, il défend son choix en abordant les différences entre les mœurs parisiennes et provinciales.

Picard entame cette préface en insistant sur l'idée que cette pièce n'est pas seulement la plus privilégiée : « Voici ma pièce favorite<sup>501</sup> », mais aussi elle a une autre distinction plus profonde, « [...] celle qui annonce le plus de talent pour la comédie<sup>502</sup>. » Également, ce jugement favorable nous indique que l'auteur n'hésite pas à valoriser ses œuvres et les juge personnellement avant d'entendre la réaction de la réception de ces œuvres. Ensuite, il annonce que la pièce ne contient pas seulement une seule intrigue, mais des intrigues : « au lieu d'une intrigue, j'en vois trois ou quatre [...]<sup>503</sup>. » Alors, l'auteur n'est pas sûr du nombre de ces intrigues car la pièce se construit sur des déferents épisodes : « Pour excuser ce défaut [le fait de multiplier les intrigues] que j'avais d'abord appelé la pièce comédie épisodique<sup>504</sup>. » C'est-à-dire que *La Petite Ville* n'est pas une comédie d'une seule action bloquée mais nous pouvons la diviser en différentes aventures dramatiques.

De plus, Picard précise la structure de cette pièce : « la pièce était d'abord en cinq actes<sup>505</sup>. » La pièce contient donc cinq actes, mais après l'avertissement du public : « Le

---

<sup>499</sup> Philippe Lane, *La périphérie du texte*, Nathan, Paris, 1992, p. 59.

<sup>500</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., pp. 221-228. L'auteur indique qu'il y a de nombreux types des préfaces comme par exemple : la préface ultérieure, tardive, allographe, actoriale, fictionnelle, etc.

<sup>501</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Petite Ville*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, op. cit., p. 133.

<sup>502</sup> *Ibid.*

<sup>503</sup> *Ibid.*

<sup>504</sup> *Ibid.*

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 134.

public m'avertit que cet acte était de trop. Je le retranchai<sup>506</sup>. » Car cet acte était « [...] consacré à peindre la coquetterie de madame Senneville [...]»<sup>507</sup>. Ainsi, il est nécessaire de signaler que cet acte enlevé se trouve déjà « [...] entre le troisième et le quatrième acte actuel [...]»<sup>508</sup>. » Bref, la pièce était en cinq actes, mais réduit en quatre après le jugement du public qui conseille Picard de supprimer l'acte consacré « à peindre la coquetterie de Mme. Senneville. »

La satisfaction de Picard concernant la qualité de cette pièce est encore évidente en lisant la préface car il a estimé la qualité de chaque acte séparément. D'abord, « le premier acte est agréable, et je crois qu'il ne méritait aucun reproche<sup>509</sup> » ; ensuite, « le second acte tout entier me paraît bien<sup>510</sup> » ; or, « le troisième acte est le meilleur<sup>511</sup> » ; enfin, le quatrième acte et dernier semble de moins bonne qualité que les trois premiers : « aussi, combien acte est-il inférieur aux trois premiers ! Il s'y trouve pourtant encore quelques traits de bon comique<sup>512</sup>. » De ce point de vue, il est évident que Picard était le premier critique de ses œuvres ; il n'hésite pas seulement à estimer ses productions, mais il ne cesse d'en souligner les défauts.

D'ailleurs, Picard exprime qu'un passage de La Bruyère lui a inspiré l'idée de la pièce : « La passage de La Bruyère, dont j'ai pris une partie pour épigraphe, m'a fourni l'idée de la pièce<sup>513</sup>. » Par contre, quelques aventures de la pièce sont loin de cette inspiration car « les aventures de mademoiselle Vernon, et les prétentions de madame Guibert sur Desroches sont des anecdotes<sup>514</sup>. » Certes, ces révélations nous indiquent, en quelque sorte, la fidélité de Picard lorsqu'il s'inspire d'autres auteurs. N'oublions pas les deux rappels de Picard en lisant cette pièce. En premier lieu, il nous rappelle que l'histoire de ses deux héros « [...] rappelle

---

<sup>506</sup> *Ibid.*

<sup>507</sup> *Ibid.*

<sup>508</sup> *Ibid.*

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>511</sup> *Ibid.*

<sup>512</sup> *Ibid.*

<sup>513</sup> *Ibid.*

<sup>514</sup> *Ibid.*

encore les Étourdis<sup>515</sup> ». En deuxième lieu, il ajoute un autre rapprochement d'une de ses intrigues : « l'intrigue de Mademoiselle Nina Vernon rappelle un peu l'*Etourdie*, jolie comédie de Fagon<sup>516</sup>. » A cette suite, Picard a presque tout dit sur ses sources et ses rapprochements. C'est par ces propos que le naturel de Picard paraît clairement.

Enfin, la préface se termine en répondant à un journaliste trouvant que « les situations et les caractères pouvaient s'appliquer tout aussi bien à Paris qu'aux départements<sup>517</sup>. » Par conséquent, Picard a été conscient de cette réaction de la part du public. Pour cela, il justifie son choix en basant sur l'idée que « les hommes au fond sont partout les mêmes<sup>518</sup>. » Cependant, ces différences remontent aux habitudes vécues dans les deux différents lieux : « ce sont les habitudes, les usages qui amènent quelques différences entre les mœurs de la province et celle de Paris<sup>519</sup>. » Picard était auteur, critique et ainsi défenseur de ses écrits dans le but principal qui rend le texte plus pertinent et plus justifié.

Evidemment, la préface n'est pas un propos ordinaire ou sans aucun intérêt ; elle « *n'est pas souvent qu'une des formes possibles des écrits théoriques qui jalonnent l'histoire des œuvres théâtrales et de leur représentation*<sup>520</sup>. » C'est dans celle-ci que l'auteur montre, justifie, théorise et précise ses idées et ses intentions. C'est pour cela que nous assurons que la déclaration d'intention, énoncée par le préfacier, est « sans doute la plus importante des fonctions de la préface originale<sup>521</sup> ». G. Genette insiste sur l'idée que la préface a une fonction destinée au public qui est le premier récepteur de l'œuvre car ce texte ne cherche qu'à « Guider le lecteur, c'est aussi et d'abord le situer, et donc le déterminer<sup>522</sup> ». Néanmoins, ces repères ne sont pas obligatoires car il y a beaucoup de dramaturges qui laissent leurs textes sans rien commenter afin, en quelque sorte, d'inviter les lecteurs à lire leurs textes dramatiques et à découvrir le fond de leurs écrits, mais certainement, ce n'est pas le cas de notre auteur.

---

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>517</sup> *Ibid.*

<sup>518</sup> *Ibid.*

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

<sup>520</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 1332.

<sup>521</sup> Philippe Lane, *La périphérie du texte*, op. cit., p. 64.

<sup>522</sup> Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 197.

En somme, à la suite de la lecture de cette préface qui « prend inévitablement la forme d'une réponse aux premières réactions du premier public, et de la critique<sup>523</sup> », il convient de souligner que cette réponse a justifié quelques points principaux. D'abord, Picard classe cette pièce comme la plus favorite pour lui. Alors, il accentue l'utilité et l'intérêt de cette pièce surtout avec son insistance sur le talent de cette œuvre pleine de divertissement et de plaisir. Ensuite, il donne une définition générique de cette œuvre dans deux passages différents. En premier lieu, il la définit comme comédie et, en deuxième lieu, elle rassemble quelques traits de bon comique. Puis, il justifie la structure dramatique de l'œuvre en précisant le nombre de ses intrigues au moment où il révèle que la pièce ne contient pas une seule intrigue, mais plusieurs. Mais encore, il critique ses intrigues sans rien épargner ; il distingue les qualités de chaque acte et classe le meilleur comme le cas de son premier acte. Mais aussi, il déclare sa source d'inspiration pour l'action de cette pièce. Cette déclaration d'intention nous explique comment la préface de la pièce occupe une place considérable chez Picard. Enfin, il met en valeur sa finalité morale et la leçon donnée par cette pièce en comparant les mœurs parisiennes avec les mœurs provinciales. Cette justification explique que l'auteur a fait attention à son destinataire, le public et la critique.

## II. 1. 2. Le texte

Le texte théâtral « se compose de deux parties distinctes mais indissociable, le (dialogue) et les (didascalies)<sup>524</sup> ». De ce fait, il est indispensable de mettre en valeur chaque partie du texte à part. D'abord, « il suffit de deux personnes pour qu'un dialogue s'établisse<sup>525</sup> », c'est-à-dire, la situation de dialogue exige la présence d'un émetteur et d'un récepteur. Cependant, il arrive parfois que l'émetteur n'adresse pas seulement son discours à son récepteur, mais en outre, à une troisième personne, à un groupe de personne, à un public, etc. Ensuite, les didascalies « sont des éléments constitutifs du texte de théâtre et elles

---

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 222

<sup>524</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, p. 17.

<sup>525</sup> P. Charvet et St. Gompertz, *Pour pratiquer les textes de théâtre*, J. Duculot, Paris, 1992, p. 41

formulent les conditions d'exercice du dialogue théâtral<sup>526</sup> ». Alors, elles sont les indications scéniques fournies par l'auteur sur le jeu des acteurs et sur la mise en scène. Ces diverses didascalies nous révèlent différentes informations aidant à comprendre et à imaginer l'action : les noms des personnages, les entrées et les sorties des personnages, la description des décors, les lieux de l'action, les indications temporelles, les tonalités employées par les comédiens, des informations sur les costumes et les gestes.

A la suite de tout ce qui précède, nous nous intéresserons dans notre analyse à étudier la deuxième partie du texte de théâtre, les didascalies, vu que le texte de la pièce rassemble un nombre considérable d'indications scéniques.

### **II. 1. 2. 1. Les didascalies**

Selon la définition de Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, les didascalies se définissent comme « tout ce qui dans le texte de théâtre n'est pas dialogue, c'est-à-dire tout ce qui est du fait du scripteur, directement<sup>527</sup>. » Alors, il nous semble que ces notices ne sont pas destinées à être dites par les acteurs. Elles permettent également de « déterminer les conditions d'énonciation du dialogue<sup>528</sup>. » Pour cela, nous distinguons tant de didascalies comme par exemple les didascalies de lieu, de temps, de mouvement, des noms des personnages, etc.

Face à cette définition, Michel Pruner dans son ouvrage *L'Analyse du Texte de Théâtre*<sup>529</sup>, distingue quatre types principaux des didascalies : les didascalies initiales, fonctionnelles, expressives et textuelles. De ce point de vue, nous mettrons en valeur, dans notre analyse, ces différentes indications scéniques mais cette fois en deux classifications majeures : d'abord, les didascalies externes qui regroupent les didascalies initiales et

---

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>527</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 507.

<sup>528</sup> *Ibid.*

<sup>529</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, op. cit., pp. 16-20.

fonctionnelles ; et ensuite, les didascalies externes qui rassemble les didascalies expressives et textuelles.

### **II. 1. 1 Les didascalies externes**

Les didascalies externes sont l'ensemble des indications qui se trouve à l'extérieur du texte dramatique. D'abord, nous séparons les didascalies initiales qui regroupent la liste des personnages de la pièce et les indications destinées à la détermination du lieu ou du temps de l'action. Ensuite, les didascalies fonctionnelles qui indiquent l'identité de celui qui parle, le découpage et la séparation de l'œuvre dramatique et les éventuelles modifications qui se trouvent au début ou à la fin de chaque acte ou scène. Ces dernières rassemblent aussi d'autres indications mais cette fois à l'intérieur du texte, c'est-à-dire tout ce qui éclaire et justifie le discours des personnages, leurs déplacements et leurs gestes.

Généralement, en lisant l'œuvre dramatique de Picard, nous constatons que les didascalies externes sont claires et lisibles dans la quasi-totalité de son œuvre. De cette manière, Picard dans *La Petite Ville*, à laquelle nous nous intéressons dans cette synthèse, nous fournit des indications clairement tout au long de cette pièce.

Commençons par les didascalies initiales car elles sont les premiers repères qui apparaissent dès l'ouverture de la pièce. En premier lieu, dès le début de la pièce, Picard nous montre une liste indicatrice de tous les personnages participants à l'action de la pièce. A l'aide de cette liste, nous pouvons déterminer le nom du personnage, son rôle, sa parenté avec les autres personnages et parfois son métier. Ainsi, il convient de dire que Picard divise sa liste des personnages en deux constellations : celle des habitants de la petite ville et celle des autres personnages qui n'y habitent pas ou qui y viennent de l'extérieur. Voici la liste des personnages qui paraît au début de *La petite Ville* :

DESROCHES, jeune parisien  
DELILLE, son ami  
DUBOIS, leur valet.

Les habitants de la petite ville : RIFLARD ; VERNON ; MME. SENNEVILLE ; MME. GUIBERT ; NINA VERNON, sœur de de Vernon ; FLORE, fille de Mme. Guibert.  
MME. BELMONT, jeune veuve, cousine de Delille  
CHAMPAGNE, valet de Mme. Belmont  
FRANCOIS, valet de Mme. Guibert <sup>530</sup>.

Également, nous constatons que Picard, dans cette liste, classe ses personnages selon leur importance et leur intervention dramatique ; il l'entame par ses deux héros parisiens avec leur valet qui arrivent à la petite ville puis ils rencontrent les habitants de ce lieu et enfin, l'arrivée de Mme. Belmont qui met fin à cette aventure singulière.

En deuxième lieu, Picard a donné directement à la suite de la liste des personnages la deuxième didascalie initiale de la pièce. Par cette indication, Picard détermine le lieu où se déroule l'action dramatique de la pièce : « La scène est aux portes et dans l'intérieur d'une petite ville<sup>531</sup>. » Alors, cette didascalie doit être considérée comme l'indication la plus importante de la pièce par laquelle nous comprenons que Picard donne tant d'importance à l'unité de lieu de sa pièce. Par contre, il néglige l'unité de temps car cette didascalie ne fournit aucune précision sur l'unité temporelle. En bref, Picard nous éclaire sur deux points principaux avant l'ouverture de la pièce : la liste des personnages et le lieu de l'action.

Passons aux didascalies fonctionnelles de la pièce. D'abord, Picard a suivi le même procédé en introduisant ses personnages qui échangent lors d'un dialogue. Pour cela, nous remarquons que l'identité de l'acteur qui parle apparaît au début de de chaque parole énoncée. Cette marque aide le lecteur à identifier l'émetteur et le récepteur sans perdre de temps à essayer de les distinguer. Cette identification est bien claire tout au long de la pièce. L'extrait suivant est la première scène du premier acte :

DESROCHES, DELLILE

DUBOIS, dans la coulisse. Mais ce n'est pas ma faute ; moi je dormais sur mon cheval.

DESROCHES, entrant en scène, fort en colère. Tu dormais ! Est-ce qu'un postillon doit dormir ? Voyez un peu, sur une route aussi belle, verser, briser une roue !

DELILLE, entrant en scène. Allons ne voilà-t-il pas un grand malheur ; tu n'es pas blessé.

---

<sup>530</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256.

<sup>531</sup> *Ibid.*

DESROCHES. Il vaudrait mieux que je fusse blessé<sup>532</sup>.

Après la lecture de cette scène, nous remarquons que Picard débute la scène par le fait de mentionner les personnages participant à l'action de cette scène. Puis, il montre l'identité de chaque personnage qui échange ce discours dramatique.

Ensuite, la séparation des unités dramatique au cours de *La Petite Ville* semble patente. Sachant que Picard a suivi la même forme dans la plupart de ses pièces. Alors, Picard divise cette pièce en deux unités majeures : la grande unité qui est l'acte et la petite qui est la scène, sans utiliser les différentes formes du découpage comme par exemple : les tableaux, les séquences, les épisodes, les journées, etc. En lisant *La Petite Ville*, nous remarquons que la pièce contient quatre actes. Chacun de ces actes rassemble un nombre de scènes. Ce nombre se différencie selon la longueur de chaque acte et les intrigues qu'il contient. Le premier acte de la pièce rassemble treize scènes, le deuxième contient vingt scènes, le troisième acte regroupe quinze scènes et le quatrième et dernier rassemble quatorze scènes. Ainsi, il est utile d'indiquer que ces deux séparations paraissent dans chaque page de la pièce comme par exemple cette ligne qui paraît en haut de la page qui contient les scènes II, III et IV : « La Petite Ville, acte III, scène IV <sup>533</sup>. » En somme, Picard nous montre dans *La Petite Ville* et dans toutes ses pièces que la fragmentation est unique ; la grande unité est l'acte et la petite unité est la scène. Alors, il adopte cette structure qui reste constante pour toutes ses productions dramatiques. Ces deux divisions sont d'une importance capitale pour Picard ; il les considère comme des barrières par lesquelles il sépare l'action dramatique, c'est-à-dire que chaque acte présente une nouvelle étape dramatique au cours de l'évolution de l'action.

Enfin, les modifications éventuelles de lieu et de temps sont généralement exposées au début de chaque acte et non pas au début ou à la fin de chaque scène. Dans *La Petite Ville*, ces modifications, toujours au début de chaque acte, servent à informer le lecteur du développement progressif de l'action sur les deux plans, spatial et temporel. Au début du premier acte, l'indication donnée ne se différencie pas de celle donnée au début de la pièce :

---

<sup>532</sup> *Ibid.*

<sup>533</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 4, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 271-272.

« Le théâtre représente une jolie compagne ; on voit au fond la petite ville<sup>534</sup>. » Cette didascalie fonctionnelle nous explique que le début de l'action dramatique était au bord de la petite ville. Ainsi, avec cette phrase : « on voit au fond la petite ville » on sait que l'action sera peut-être à l'intérieur de cette petite ville. Cette allusion devient claire dans le deuxième acte car il s'ouvre avec l'affirmation du déroulement de l'action au cœur de cette petite ville : « Le théâtre représente une rue. D'un côté une auberge, de l'autre la maison de Vernon<sup>535</sup>. » A ce propos, il nous semble que l'action évolue lorsque les personnages avancent vers les portes de la petite ville pour y entrer. En suivant cette évolution spatiale, l'indication scénique du troisième acte nous montre encore que les personnages sont entrés dans le salon d'une habitante de cette petite ville : « Le théâtre représente le salon de Mme. Guibert<sup>536</sup>. » Enfin, la didascalie fonctionnelle du dernier acte donne l'idée que l'action se passe dans une place entourée par la maison de Mme. Senneville et celle de M. Riflard : « Le théâtre représente une place. Dans le fond, la maison de Mme. Senneville ; sur un côté, la maison de M. Riflard. Il fait nuit<sup>537</sup>. » A vrai dire, toutes ces indications fournissent une idée générale sur le lieu où se passe l'action de la pièce. Nous n'hésitons pas à souligner que ces didascalies aident, en quelque sorte, le lecteur à déterminer l'unité spatiale de l'action dramatique avant d'entamer la lecture. Par contre, l'unité temporelle reste toujours ambiguë dès le début de l'action, mais enfin, l'auteur annonce que le quatrième acte et dernier se passe au cours de la nuit.

Avant de passer aux didascalies internes, il convient d'indiquer que les didascalies fonctionnelles regroupent aussi des indications qui se trouvent à l'intérieur du texte lui-même. Ainsi, il s'agit de souligner les déplacements des personnages d'une scène à l'autre, les apartés par lesquels « une partie du texte d'un personnage ne doit pas être entendu par le partenaire<sup>538</sup> » ainsi que leurs gestes et leurs mimiques.

---

<sup>534</sup> La didascalie du premier acte, *La Petite Ville*, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 257.

<sup>535</sup> La didascalie du deuxième acte, *La Petite Ville*, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 263.

<sup>536</sup> La didascalie du troisième acte, *La Petite Ville*, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 270.

<sup>537</sup> La didascalie du quatrième acte, *La Petite Ville*, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 279.

<sup>538</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, op. cit., p. 18.

Dans *La Petite Ville*, l'auteur a enrichi son texte dramatique d'une vingtaine de déplacements qui marquent autant les entrées que les sorties des personnages. Pour cela, nous tenterons de donner quelques exemples de chaque acte de la pièce.

Dès le début du premier acte, Desroches entre en scène après les propos de Dubois qui s'excuse de sa faute après s'être endormi pendant la conduite : « (entrant en scènes, fort en colère.) Tu dormais !<sup>539</sup> » Tout suite, Delille entre aussi, mais cette fois calmement : « (entre en scènes.) Allons, ne voilà-t-il un grand malheur ; tu n'es pas blessé ?<sup>540</sup> » A la fin de la scène 6, Desroches laisse Delille et Dubois ensemble et sort : « (Il sort.)<sup>541</sup> » Encore une fois, à la fin de la scène 10, Delille accompagne Desroches et quelques habitants de la petite ville, mais précipitamment, il revient pour voir sa cousine Mme. Belmont qui vient d'arriver de Paris : « (Ils sortent tous. Delille les suit jusqu'au fond du théâtre, et revient.)<sup>542</sup> ».

Au deuxième acte, l'action s'ouvre avec la sortie de Vernon et sa sœur Mlle. Vernon de leur maison : « Vernon, Mlle. Vernon, (sortant de leur maison.)<sup>543</sup> » A la fin de la scène 5, Desroches charge son valet Dubois de remettre une lettre d'amour de sa part à sa voisine qui habite en face de leur auberge. Dubois accepte cette mission : « Allons, monsieur, puisque vous le voulez. [...] (Il entre dans la maison.)<sup>544</sup> » Dans la scène 19, Desroche reçoit Mme. Belmont qui arrive de l'autre côté après l'entrée de Desroches dans l'auberge : « (Delille, Mme. Belmont, arrivant du côté opposé.)<sup>545</sup> ».

Au troisième acte, François, à la fin de la scène première, sort avertir sa maîtresse de l'arrivée de Delille et Desroches qui lui demandent de la rencontrer : « Je cours avertir madame. (Il sort.)<sup>546</sup> » Dans la scène d'après, François revient avec Mme. Guibert et dès qu'il lui présente ces deux hôtes, il sort : « Le plus jeune est l'avocat, l'autre est le procureur. (Il

---

<sup>539</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256.

<sup>540</sup> *Ibid.*

<sup>541</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 6, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 259.

<sup>542</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 262.

<sup>543</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 263.

<sup>544</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 5, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 266.

<sup>545</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 19, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 270.

<sup>546</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 271.

sort.)<sup>547</sup> » Dans la scène de rencontre qui rassemble la fille de Mme. Guibert, Flore, avec les deux parisiens notamment avec Desroches, jeune recommandé comme futur prétendu de la part de son frère qui habite à Paris, Mme. Guibert ordonne à sa fille de sortir après les propos de Delille qui expliquent que Desroches n'est pas célibataire : « C'est bon, c'est bon ; laissez-nous. (Flore sort.)<sup>548</sup> »

Enfin, nous constatons que la scène 4 du dernier acte est la scène la plus marquée par les déplacements des personnages : d'abord, Mme. Guibert et François arrivent : « Mme. Guibert, (arrivant la première, précédée de François qui port un falot.)<sup>549</sup> » Ensuite, Mme. Senneville sort en saluant tout le monde : « Votre très humble servante, mesdames ; à demain à trois heures précises ; je vous en prie. (Elle rentre chez elle.) » De plus, Mme. Guibert sort accompagnée de sa fille et son valet : « Adieu, messieurs [...]. (Elle sort avec sa fille et François.) » Mais encore, Vernon et sa sœur : « Adieu, messieurs [...]. (Il sort avec sa sœur et la servante.) » Enfin, il ne reste que Riflard qui se retire en laissant les deux jeunes parisiens tous seuls : « Bonsoir, messieurs, nous nous verrons. (Il rentre chez lui.) » A cette suite, il est capital de savoir que le texte de la pièce n'est pas ennuyeux car en le lisant, les entrées et les sorties des personnages créent, en quelque sorte, une vivacité remarquable sans oublier que ces déplacements cachent quelques traits comiques<sup>550</sup>.

Quant aux apartés, la pièce contient aussi un nombre considérable de discours qui s'en tiennent au personnage lui-même bien évidemment sans faire entendre les autres personnages ou le public. Ces discours apparaissent dans *La Petite Ville* sous trois formes : d'abord, l'auteur utilise le mot (Bas à [un personnage]) ; ensuite, le mot (A part) ; enfin, le mot (Haut) par lequel nous comprenons que le discours précédent du personnage n'était pas entendu par son partenaire. De ce point de vue, nous mettons en valeur quelques exemples servant à illustrer ce qui précède. Dans la scène 4 du premier acte, Desroches montre à son ami Delille qu'il estime la bonté de Riflard dès la première rencontre : « Bien sensible. (Bas à Delille.)

---

<sup>547</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 271.

<sup>548</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 9, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 276.

<sup>549</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., pp. 280-281. Ainsi, pour toutes les citations qui suivent.

<sup>550</sup> Voir *Supra*, chapitre : Les sortes comiques.

Voilà un homme qui donne une bonne idée de la politesse du pays<sup>551</sup>. » Delille lui répond immédiatement par le même ton : « (Bas à Desroches.) Et du ridicule. Par contre, Desroches semble étonné de cette impression donnée : « (De même.) Ce pauvre cher homme, pourquoi ne veux-tu pas qu'il soit ridicule ? » Ici, il est évident que les deux parisiens ne font pas entendre leurs propos à Riflard qui intervient avec sa question de la durée de leur séjour dans cette petite ville : « Ces messieurs comptent-ils faire un long séjour dans notre endroit ? » Au deuxième acte, Vernon doute en entendant sa sœur qui lui rappelle son habitude de s'enfermer dans son cabinet après le dîner : « Dans mon cabinet. (A part.) Elle veut m'éloigner. Allons le rendez-vous est donné, rien n'est plus clair<sup>552</sup>. » Encore une fois, elle lui recommande de ne plus la soupçonner : « N'ayez aucun soupçon sur le compte de votre sœur. [...] et je suis incapable de compromettre ma famille. » Ces révélations de la part de la sœur confirment les doutes de Riflard qui lui répond aisément : « Oh ! Je le sais. (A part.) S'il était vrai, si je pouvais enfin la marier. » A vrai dire, ces apartés contribuent à l'évolution de l'action dramatique car grâce à ces propos inattendus, Riflard comprend la vraie situation de sa sœur après l'arrivée de Desroches et Delille à cet endroit. Au troisième acte, nous remarquons que le discours de Delille est destiné à Desroches malgré la présence de Mme. Guibert. Cela devient clair lorsque Desroches interroge son ami Delille pour savoir si Mme. Guibert est déjà au courant de son histoire avec Mlle. Vernon. Delille lui répond : « Tu le mérites bien. (Haut.) Par quel motif croyez-vous que nous venons dans votre maison ?<sup>553</sup> » Par cette réplique, il nous certifie que la première phrase était destinée à Desroches tandis que la question était posée à Mme. Guibert. Jusqu'ici, nous pouvons dire que Picard n'a pas épargné ce type de discours ainsi que les façons dont il le raconte.

Également, les gestes sont présents tout au long de la pièce à l'opposé des mimiques qui sont exposées seulement dans une seule scène. Commençons par les gestes qui sont toujours nombreux. Au premier acte, nous comptons quatre gestes : Desroches se trouvait admiré par

---

<sup>551</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 4, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, pp. 257-259. Ainsi, pour toutes les citations qui suivent.

<sup>552</sup> *La Petite Ville*, II, 13, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, pp. 267-268. Ainsi, pour toutes les citations qui suivent.

<sup>553</sup> *La Petite Ville*, III, 4, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 272.

la compagne de la petite ville : « (Examinant la compagne avec ses lunettes)<sup>554</sup> » ; Delille regarde dans la coulisse lorsqu'il entend un coup de fusil : « (Regardant dans la coulisse.) Nous fussions attaqués par des voleurs<sup>555</sup>. » Plus tard, Riflard leur montre sa carnassière : « (Montrant sa carnassière.) Vous me permettez de vous offrir ma chasse ; deux perdreaux rouges excellents<sup>556</sup>. » Au deuxième acte, Desroche informe Delille que la fille dont il est tombé amoureux habite en face de leur auberge. Pour cela, il lui montre sa maison : « (Montrant la maison de Vernon.) Tiens, elle loge dans cette maison<sup>557</sup>. » Au cours de leur conversation, il semble que Mlle. Vernon paraît. Pour cela, Desroche demande à Delille de la voir : « (Ici mademoiselle Vernon paraît à sa fenêtre.) Eh ! Tiens, la voilà derrière sa croisée. Je ne me trompe pas, la fenêtre s'ouvre ; la vois-tu ?<sup>558</sup> » Au troisième acte, Mme. Guibert prépare sa fille pour la rencontre avec les deux parisiens surtout le jeune recommandé Desroches. C'est la raison pour laquelle elle ne cesse de maquiller sa fille : « Il s'agit de faire en sorte que le premier coup d'œil soit à votre avantage. [...]. (Elle met du rouge à sa fille.)<sup>559</sup> » Au dernier acte, la scène première se termine par un geste tendre de la part de Riflard qui essaie de s'approcher de Mme. Senneville : « Mais exige, au nom du plus tendre amour... (Il lui baise la main.)<sup>560</sup> » Par contre, elle lui reproche ce geste surtout au-devant de Vernon : « Prenez donc garde, voici M. Vernon<sup>561</sup>. » Certes, le texte dramatique de la Petite Ville contient tant d'autres gestes, mais avec ces exemples nous voulons mettre l'accent sur la gestuelle en tant que langage théâtral qui joue un rôle important au cours de l'évolution de l'action dramatique. Nous pouvons déduire que ces gestes ont des fonctions comparables à celles du langage habituel car ils sont considérés comme une des façons les plus rapides de s'exprimer.

Arrivant aux mimiques, il est capital de savoir que La Petite Ville ne contient qu'une seule scène dans laquelle nous trouvons trois mimiques lancées par Mme. Guibert et destinées

<sup>554</sup> *La Petite Ville*, I, 3, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256.

<sup>555</sup> *La Petite Ville*, acte I, III, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256.

<sup>556</sup> *La Petite Ville*, acte I, 8, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 260.

<sup>557</sup> *La Petite Ville*, II, 3, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 265.

<sup>558</sup> *La Petite Ville*, II, 3, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 265.

<sup>559</sup> *La Petite Ville*, III, 8, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 274.

<sup>560</sup> *La Petite Ville*, IV, 1, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 280.

<sup>561</sup> *La Petite Ville*, IV, 1, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 280.

à son valet François. Il est clair qu'avec ces trois gestes expressifs, François s'est trouvé donc obligé de mentir. D'abord, dès que François revient l'avertir de la disponibilité de l'appartement qu'elle a promis aux deux voyageurs parisiens, elle lui fait signe de changer ses propos : « (Lui faisant signe de dire que non.) Eh bien ! L'appartement de ces messieurs est-il prêt ?<sup>562</sup> » Immédiatement, François comprend la mimique de sa maîtresse et lui répond comme elle voudrait : « Pas encore madame. » Encore une fois, il lui fait de même avant de lui poser sa question : « (Faisant toujours des signes à François.) Pas encore ! Concevez-vous un pareil obstacle ? Le voisin Giraud s'obstine donc toujours à me laisser son dépôt de marchandise ? » Par cette réaction, nous comprenons que Mme. Guibert a créé l'histoire de ce voisin pour que son valet trouve de quoi répondre. C'est la raison pour laquelle il lui répond mais cette fois exclamativement : « Le voisin Giraud ! Son dépôt de marchandise ! » Immédiatement, elle lui répond en le rappelant de cette histoire : « Il me l'avait emprunté [...]. (En faisant ses signes à François.) N'est-ce pas là ce que tu m'as dit ? » François se trouve enfin obligé de confirmer les prétentions de sa maîtresse : « Oui, oui, madame, quatre jours. Voilà ce que je vous ai dit. (À part.) Adieu mes profits. » En somme, les mimiques de Mme. Guibert viennent au moment où elle sent que son valet vient lui dire que l'appartement est disponible. Pour cela, elle ne trouve pas de moyen plus rapide comme ces mimiques surtout à la présence de ces deux voyageurs qui attendent la réponse de ce valet. C'est la raison pour laquelle elle les lui faisait directement. Par contre, il nous semble que François ne sait rien sur l'histoire racontée par Mme. Guibert lorsqu'elle l'interroge sur la vérité de ces propos.

Face à cette analyse, nous pouvons dire que Picard a voulu encourager le lecteur à lire la pièce entièrement pour, d'une part, chercher les informations qui manquent et, d'autre part, pour lire l'histoire racontée dans la pièce. Par conséquent, nous continuons notre analyse, mais cette fois au fond du texte dramatique pour souligner de nouveau le reste des didascalies, les didascalies internes.

---

<sup>562</sup> *La Petite Ville*, acte III, 12, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 277. Ainsi, pour les citations qui suivent.

## II. 1. 2. Les didascalies internes

Les didascalies internes sont l'ensemble des indications qui se trouvent, à l'opposé des didascalies externes, à l'intérieur du texte dramatique. De ce fait, nous distinguons deux types : les didascalies expressives et les didascalies textuelles. D'abord, les didascalies expressives sont également destinées à la façon de dire le texte, au rythme, au débit de la parole, au sentiment de l'acteur, etc. Ensuite, les didascalies textuelles qui ressemblent à celles premières, mais cette fois à l'intérieur des échanges énoncés, c'est-à-dire, elles sont insérées dans le dialogue lui-même.

De ce point de vue, nous commençons par les didascalies expressives en mettant en valeur quelques exemples parus au cours de notre lecture de la pièce. Par conséquent, nous constatons que ce genre des didascalies est moins utilisé par le dramaturge. D'abord, au premier acte, nous relèverons quatre indications expressives, une dans la scène première et trois dans la scène VIII.

La première didascalie indique l'humeur de Desroches lorsqu'il a entendu le prétexte de Dubois qui s'excuse de sa faute car il était endormi :

DUBOIS, dans la coulisse. Mais ce n'est pas ma faute ; moi je dormais sur mon cheval.  
DESROCHES, (entrant en scène, fort en colère). Tu dormais ! Est-ce qu'un postillon doit dormir ? Voyez un peu, sur une route aussi belle, verser, briser une roue ! <sup>563</sup>

Cette didascalie expressive (fort en colère) nous montre une idée générale sur les caractéristiques personnelles de Desroches dès le début de l'action dramatique de la pièce. Alors, nous signalant par cette indication que Desroches semblait nerveux et vigoureux est tout à fait injustifiable. En deuxième lieu, il est moqueur et méprisant car cette colère était destinée à une personne d'une classe inférieure, les valets.

La deuxième didascalie nous montre l'élément harmonique et le rythme du discours de Riflard quand Mme. Senneville lui répond qu'elle va chez M. Rigaud : « Riflard, (d'un air

---

<sup>563</sup>*La Petite Ville*. I, 1, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 256.

piqué.) Ah vous allez chez M. Rigaud<sup>564</sup>. » Cette indication explique, en quelque sorte, que Riflard a l'air jaloux de cet homme-là et est aussi amoureux de M. Senneville. Cela est confirmé par la réponse de Mme. Senneville : « Eh bien, ne vous voilà-t-il pas jaloux ? Nous avons une société charmante, et nous nous sommes amusés ! On a joué un jeu d'enfer ; cinq sous la fiche ! Je ne reviens en ville que parce que c'est mon jour de société<sup>565</sup>. » De plus, par cette réponse, nous comprenons que Mme. Senneville semblait sociable, ouverte et active.

La troisième didascalie apparaît après les douceurs de Riflard qui ne cesse de flatter Mme. Senneville et son goût personnel devant les deux parisiens. Pour cela, il lui répond en l'interrogeant sur cette sincérité :

RIFLARD. C'est que madame donne le ton à toute la ville pour la parure et le goût.

MADAME SENNEVILLE (en minaudant). Est-il vrai, monsieur Riflard ? . .  
. C'est un séjour enchanteur que Paris ; j'y ai fait deux voyages dans ma vie, de quinze jours chacun. Monsieur de Senneville vivait dans ce temps-là ; je m'y suis fort amusée, et ils n'ont pas été infructueux pour moi<sup>566</sup>.

Encore une fois, Mme. Senneville se trouve un peu embarrassée de l'affirmation de Desroches qui a la même impression de Riflard sur le comte de cette dame-ci. Pour cela, il lui demande vraiment s'il la trouve comme il le raconte :

DESROCHES. On s'en aperçoit aisément, madame.

MADAME SENNEVILLE (toujours minaudant). Trouvez-vous ?<sup>567</sup>

A ces propos, Desroches est tout à fait d'accord avec Riflard sur le caractère de Mme. Senneville. Ainsi, nous pouvons dire que Desroches essaie de s'approcher de cette dame car il la trouve bien charmante et aimable. Par contre, Delille intervient poliment pour suspendre le ton tendre lancé par son ami Desroches : « Vraiment, à vos manières, à vos discours, à votre tournure<sup>568</sup>. » A ce propos, nous remarquons immédiatement la réaction de Mme. Senneville qui change son discours pour parler à son ancien séjour à Paris.

---

<sup>564</sup> *La Petite Ville*, I, 8, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 259.

<sup>565</sup> *La Petite Ville*, I, 8, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 260.

<sup>566</sup> *La Petite Ville*, I, 8, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 260.

<sup>567</sup> *La Petite Ville*, I, 8, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 260.

<sup>568</sup> *La Petite Ville*, I, 8, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 260.

Ensuite, au deuxième acte, Mlle. Vernon est très contente lorsque son frère M. Vernon l'informe qu'ils seront invités le lendemain au dîner chez Mme. Senneville avec les deux parisiens :

VERNON. Tout comme tu voudras ; ces deux étrangers en seront.  
MADEMOISELLE VERNON, (toute radieuse). En seront ! En vérité ?<sup>569</sup>

Il est certain que Mlle. Vernon n'était pas capable de cacher son bonheur et son contentement après avoir trouvé l'occasion de se marier avec un jeune si amoureux dès son premier regard. En plus, le fait qu'elle répète les phrases « En seront ! » et « en vérité ?<sup>570</sup> » nous révèle la grande volonté de rencontrer ces jeunes gens. Un spectacle indicateur de l'audace de Mlle. Vernon devant son frère en faisant signe qu'elle est tombée amoureuse de ce jeune parisien.

Enfin, au troisième acte, on trouve deux didascalies expressives marquées : la première, est de la part de Mme. Guibert au moment où elle apprend que son frère, qui habite à Paris, lui a envoyé une lettre de recommandation pour recevoir ces hôtes chez elle :

Ah ! Oui, la sensibilité est une vertu de famille chez nous. (*A part.*) Encore quelques pauvres diables que mon frère me recommande. (*Haut.*) Je suis charmée, messieurs, enchantée, ravie ... (*A part.*) Il est d'une indiscretion . . . (*Haut, en souriant agréablement aux deux jeunes gens.*) Voulez-vous bien permettre. (*Lisant.*) « Ma chère sœur, j'ai toujours reconnu en vous une bienfaisance extrême, une politesse exquise, une sensibilité . . . » (*S'interrompant.*) Il ne m'épargne pas les compliments, mon cher frère.<sup>571</sup>

Mme. Guibert semble ennuyée face à l'habitude de son frère que lui envoie des parisiens de passage, comme c'est le cas de Desroches et Delille. Par ailleurs, son sourire, lorsqu'elle est en train de lire la lettre envoyée, nous explique qu'elle ne s'intéresse plus aux gens recommandés par son frère surtout quand elle les décrit comme des « pauvres diables ». En bref, elle apparaît comme un personnage à double caractère devant les gens ; elle était si assoiffée de connaître les nouvelles de son frère qu'elle ne l'a pas vu depuis longtemps.

---

<sup>569</sup> *La Petite Ville.*, II, 1, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 264.

<sup>570</sup> *La Petite Ville.*, II, 1, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 264.

<sup>571</sup> *La Petite Ville.*, III, 4, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 272.

Aussi, elle ne cessait de rire de ses envois habituels vers la province comme c'est le cas de ceux-ci.

La deuxième didascalie expressive est lancée par Flore, la fille de Mme. Guibert lorsque sa mère lui recommande de dévoiler tous ses talents artistiques et musicaux. Néanmoins, Flore s'est trouvée incapable de chanter devant ces deux parisiens car elle était embarrassée :

Hem . . . hem . . . je suis vraiment fort embarrassée.  
(En partant tout d'un coup d'un grand éclat de voix.)  
Non, non, non, j'ai trop de fierté  
Pour me soumettre à l'esclavage<sup>572</sup>.

Du premier point de vue, Flore semblait timide de leur montrer ses talents, mais cette idée change pour devenir directement à la fois courageuse et audacieuse car après le débit et le rythme de sa parole, elle commence à chanter. Ce changement d'avis est venu pour ne pas manquer cette occasion en or, bien entendu le fait de montrer ses talents devant le jeune parisien Desroches et de le séduire.

En somme, nous remarquons que Picard a utilisé presque tous les types de didascalies qui sont une partie indissociable du texte dramatique de la pièce. De plus, il n'a pas utilisé tant de didascalies textuelles par rapport aux didascalies fonctionnelles ou textuelles. A la suite de cette analyse textuelle, il est temps d'approfondir notre étude, mais cette fois-ci à l'intérieur du texte dramatique. Pour cela, nous tenterons à étudier la structure générale de l'action dramatique de la pièce dans le chapitre suivant.

---

<sup>572</sup>*La Petite Ville.*, III, 9, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 275.



## **II. 2. Structure de l'action dramatique**

Après avoir étudié la plupart des éléments qui entourent le texte dramatique de notre pièce, il s'agit ici de suivre cette évolution, mais cette fois-ci en soulignant la fable de la pièce et son intrigue. Tentons par ces deux repères de mettre en valeur l'unité d'action avant de donner, dans les deux sous-chapitres qui suivent, les deux autres composantes de la règle des trois unités classiques, l'unité de temps et celle de lieu. Ne n'oublions pas de signaler que ce chapitre est destiné à la compréhension générale de la pièce : d'abord, la façon personnelle de l'auteur et comment il a désigné la succession des événements montrés dans la pièce. Ensuite, quelle est la trame dynamique en déterminant l'intrigue de la pièce et comment cet agencement a permis à l'action d'avancer ? Mais encore, est-il possible de déterminer la durée des événements représentés ? Enfin, dans quel espace l'auteur place son action ? Bref, cette analyse ouvre sans doute beaucoup de portails analytiques et critiques sur tous les éléments fondateurs de n'importe quel texte théâtral.

### **II. 2. 1. L'organisation du texte dramatique**

#### **II. 2. 1. 1. La fable de *La petite Ville***

Au cours de la soirée de leur noce, Desroches décide de rompre son mariage suite à l'apparition d'un jeune officier méconnu auprès de sa fiancée Mme. Belmont. Suite à cela, Desroches, en songeant toujours à l'infidélité de sa fiancée, a eu l'idée de quitter sa ville natale pour aller en province où cohabitent vertus et tranquillité loin de sa grande ville, Paris. Ainsi, il se senti encouragé d'y aller après avoir obtenu une lettre de recommandation de la part du frère de Mme Guibert qui est une des habitantes de la petite ville provinciale. Mme Guibert devait l'accueillir avec son ami Delille qui a préalablement des lettres à remettre à quelques habitants de cette petite ville où elle habite.

De Paris à la province donc de la grande ville à la petite, les deux parisiens prennent la route vers la campagne. Au moment où Desroches décrit à son ami le charme et la beauté des paysages champêtres, ils entendent un coup de fusil. En conséquent, les deux voyageurs

pensent qu'ils seront attaqués par des voleurs de la forêt, mais il leur apparaît un chasseur de la petite ville, Riflard. En marchant, Riflard s'occupe de leur décrire sa petite ville et la spécificité de ces lieux calmes en comparaison aux autres grandes villes. Encore une fois, ils rencontrent Mme. Senneville, une autre habitante, qui les salue et les invite au dîner chez elle dès qu'elle prit connaissance que ces deux voyageurs étaient parisiens.

En arrivant à la petite ville, les deux parisiens s'installent dans une auberge. Une fois les regards croisés, Desroche tombe amoureux de Mlle. Vernon, une fille habitant en face de leur auberge. En raison de son coup de foudre, il demande à Dubois, son valet, d'aller remettre sa lettre d'amour à sa voisine d'auberge. Lorsque Dubois eu fait ce qu'il lui a été demandé, il revient en portant une deuxième lettre de la part de l'admiraée de Desroche dans laquelle elle lui donne rendez-vous pour se voir. Par contre, Desroches pense que son valet s'est trompé de destinataire en adressant sa lettre car au moment du dépôt de la lettre, il s'est dirigé vers une vieille fille. Pour cette raison, il cherche à l'abandonner. Quand soudain, M. Vernon, le frère de mademoiselle, les surprend tous deux. Sur le champ, ce frère demande à Desroches d'épouser sa sœur au lieu de faire la séduction en plein air ; mais Desroche refuse.

Au cours de ces faits, Mme. Belmont, la prétendue de Desroches ainsi que la cousine de Delille accompagnée de Champagne, son valet, sont arrivés tous les trois à la petite ville en tentant de suivre les pas de Desroches. La tentative fut vaine vu que les deux amis ont quitté l'auberge pour se diriger vers une autre auberge dans le but de fuir la famille de Vernon. Les deux parisiens ont alors décidé d'aller chez Mme. Guibert afin de lui remettre la lettre de son frère. Celle-ci les accueille chaleureusement après avoir lu la lettre de recommandation et explicative de son frère ; il y est décrit la situation sociale et financière de Desroches favorable au lien marital qu'il entreprend avec la fille de Mme Guibert nommée Mlle. Flore.

Pour ne pas rater cette occasion, Mme. Guibert recommande à sa fille de dévoiler ses talents artistiques et musicaux aux yeux de ce jeune parisien. Au moment où Flore chante, Delille a indiqué à Mme. Guibert que la voix de Flore ressemble à celle de la prétendue de Desroches. Mme. Guibert, étonnée de cette nouvelle, fait signe à François, son valet, de dire que l'appartement, qu'elle leur a promis à la place de l'auberge, est occupé cette nuit-là. Dans cet ordre de fait, Mme. Senneville entre en scène pour inviter Mme. Guibert à dîner avec ces

deux parisiens préalablement invités. De même, elle décide de ramener ces hôtes chez elle lorsqu'elle a constaté qu'il y avait un malentendu entre Mme. Guibert et ses deux parisiens.

Chez Mme. Senneville, M. Riflard arrive pour lui conseiller, discrètement, de ne pas recevoir ces deux étrangers à cause de leur affaire honteuse avec Mlle Vernon datant de ce matin-là ; en effet, leurs faits honteux touchent la bonne réputation de cette jolie ville. Partant de ce fait, tout a changé ; une fois Dubois arrivé il remet trois lettres à Desroches : la première provenant de Mme. Senneville qui s'excuse de ne pas être en mesure de les loger chez elle ; la deuxième lettre porte un avis de Riflard pour se voir le lendemain afin de faire le duel ; la dernière est une lettre de menace en provenance de M. Vernon pour comparaître en justice.

D'autre part, Mme Belmont envoie Champagne à Delille pour mettre fin au quiproquo initié par son fiancé, Desroches. Champagne avertit Delille que sa maîtresse ne peut pas rester dans cette petite ville surtout après les aventures de Desroches auprès de Mlle. Vernon, Mme. Guibert et sa fille. Delille, quant à lui, demande à Champagne d'informer sa cousine de venir auprès d'eux immédiatement. Dans l'obscurité porteuse de confusions, Mme. Belmont pensait qu'elle parlait à Delille, qui sortait dès qu'elle arrivait ; mais en réalité ce n'est que Desroches qui l'écoute. Desroches distingue sa voix et la reconnaît. Delille apparaît à nouveau pour mettre fin à tous ces malentendus en expliquant que Desroches regrette toutes ses erreurs. Enfin, pour en finir rapidement, Delille informe Riflard, qui attend son duel avec Desroches, qu'ils veulent prendre la route pour le retour à Paris en raison du mariage de Desroches avec Mme. Belmont qui aura lieu prochainement. Avant son départ, il lui confie de faire transmettre ses salutations à tous les habitants de la ville. Enfin, Riflard les salue et se retrouve ravi d'avoir été embelli de beaux souvenirs de cette petite ville qui le côtoieront tout au long de sa route.

## II. 2. 1. 2. L'intrigue<sup>573</sup>

### II. 2. 1. 2. 1. L'exposition : acte premier

L'exposition, dans l'action théâtrale est « la phase initiale : elle sert à faire connaître au spectateur tout ce dont il a besoin pour comprendre le déroulement de la fable<sup>574</sup> ». Evidemment, c'est par cette préhistoire<sup>575</sup> que le dramaturge nous ouvre un portail de la pièce grâce à des éléments indispensables à la compréhension de la base de l'action. Patrice Pavis indique dans son Dictionnaire du théâtre l'importance de l'exposition dramatique vu qu'« elle est indispensable à tout texte dramatique qui imite ou suggère une réalité extérieure et présente une action humaine<sup>576</sup> ». Pour cela, nous affirmons que Picard n'a pas cessé de fournir des informations nécessaires à la compréhension de l'action qui va être présentée dès le début de ses pièces. Cela est clair dans notre pièce étudiée car après avoir lu *La Petite Ville*, nous pouvons déterminer que l'acte premier est bien l'acte d'exposition par excellence. C'est donc en lisant cet acte que nous pouvons déduire la situation initiale de la pièce par l'intermédiaire d'une allusion bien évidente omniprésente tout au long de cet acte. C'est de même grâce à cet acte que nous comprenons la venue des deux voyageurs parisiens dans une petite ville. Desroches voudrait demander l'hospitalité de Mme. Guibert grâce à la lettre de recommandation qu'il détenait suite au quiproquo avec sa fiancée le jour de leur mariage à Paris. Desroches, le héros, ne peut s'empêcher de flatter cet endroit en le comparant avec la ville de Paris, embellie par ses bruits infinis. Aussi, Riflard se voit comme bon accueillant au regard de la venue des parisiens, il considère cet accueil comme un symbole à la fois de la gentillesse et de la bonté provinciale. Desroches est très content de passer cette journée-là dans cette petite ville. D'autre part, Delille est submergé de doutes par ces apparences voilées. La rencontre de Mme. Senneville révèle aussi une autre preuve d'hospitalité ; elle les convie avec quelques amis. Desroches fait part de ses envies de rester dans cette petite ville en

---

<sup>573</sup> Selon Michel Corvin, nous pouvons considérer l'intrigue comme « une structure de surface qui ne retiendrait, qui en somme, compatibiliserait les effets sans ses donner la peine de remonter aux causes. » Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 849.

<sup>574</sup> Anne Ubersfeld, *Les termes clés...*, op. cit., p. 41.

<sup>575</sup> Cette notion est utilisée par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 128.

<sup>576</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 128

contradiction avec Delille qui ne veut pas y rester longtemps. L'apparition de Vernon démontre les préjugés pris par les provinciaux contre les citadins notamment les parisiens. Enfin, l'arrivée de Mme. Belmont, la cousine de Delille et la fiancée de Desroches, explique qu'elle avait une mission à accomplir. Par conséquent, Delille lui demande de ne pas faire de nouvelles histoires afin de trouver le bon moment pour mettre fin et révéler tous les aspects cachés qui ont rompu leur mariage à Paris.

Il est évident que toutes les informations mentionnées au premier acte nous illustrent une idée quasiment complète sur l'action générale de la pièce. Il est indispensable d'indiquer que Picard insiste sur la critique de mœurs dès le début de la pièce. Face à cette analyse, nous pouvons confirmer que Picard donne beaucoup d'importance pour les actes ou les scènes d'exposition et les présente comme des unités surchargées d'éléments primordiaux à la compréhension de l'action dramatique et ce, dès le départ.

## **II. 2. 1. 2. 2. Le nœud dramatique et les péripéties : acte II, III et IV**

Le nœud dramatique est « l'ensemble des conflits qui bloquent l'action, s'oppose au (dénouement) qui débloque celle-ci<sup>577</sup> ». Ce procédé dramaturgique devient très clair après avoir identifié la situation initiale. Picard fait face à ce nœud accompagné dès la première rencontre d'un protagoniste avec un antagoniste sous la forme d'un conflit. Cette querelle commence au moment où les obstacles apparaissent pour contrarier les désirs du protagoniste et de ses adjuvants. Il faut souligner que ces obstacles se divisent et se multiplient en deux catégories différentes : la première est celle des obstacles intérieurs causés par des sentiments ainsi que par des persuasions intérieures de la part du héros ; la deuxième est celles des obstacles extérieurs qui sont les plus clairs car ils sont représentés par des personnages qui nous rappellent les antagonistes de même les opposants qui empêchent le sujet de réaliser son but dans l'action dramatique. Au cours de cette action, Picard enrichit son intrigue dramatique par des péripéties jusqu'au moment où le lecteur voire même le spectateur commence à douter que l'intrigue sera dans l'impossibilité d'être dénouée. Une grande aventure abondante en

---

<sup>577</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 230.

matière de suspens dans laquelle nous vivons des moments fort dramatiques avant l'arrivée au dénouement qui apparaît plus fréquemment dans les dernières scènes et plus précisément dans la dernière. Ce long passage est bien développé dès le deuxième acte jusqu'aux premières scènes du dernier acte. C'est au cœur de ces actes que nous découvrons l'aventure de Desroches avec Mme. Belmont. Il y apparaît de même de nouvelles intrigues, des rebondissements, des quiproquos, des malentendus voire même des méprises et à la plus grande surprise des coups de théâtre qui bouleversent le parcours de l'action dramatique.

Au deuxième acte, nous découvrons les déclarations de Mlle. Vernon à son frère qui concernent l'arrivée d'un jeune parisien qui s'installe avec son ami en face de leur maison. Ces déclarations nous laissent découvrir après quelques regards profonds et amoureux de la part de Desroches, que Mlle. Vernon va entamer une nouvelle aventure dans cette petite ville. En parallèle, Desroches ne manque pas de montrer à son ami Delille qu'il est tombé dans le berceau de l'amour avec la jeune fille qui habite en face de leur auberge. Suite à ses nouveaux sentiments qui ont vu le jour, Desroches charge son valet Dubois de remettre une lettre amoureuse à cette fille-là. Dubois la lui remet et revient en apportant la réponse tant attendue par ce cœur battant. Mlle. Vernon est franche avec son frère et c'est pour cela qu'elle lui dit qu'elle a reçu une invitation de ce jeune homme pour se rencontrer, mais que néanmoins elle l'a refusé. Cependant, Vernon doute des aveux de cet homme et voudrait voir par quels chemins s'entreprendra cette aventure et surtout il voudrait en voir la fin. Plus tard, Desroches rejoint Mlle. Vernon à l'endroit convenu, mais au premier regard, les doutes l'envahissent, et de suite il cherche à l'abandonner par crainte qu'il ait mal adressé sa lettre. Tout d'un coup, Vernon les voit ensemble. Sa colère ne peut pas être étouffée après avoir assisté à ce jeu de séduction. En conséquence, la seule solution exploitable à ses yeux est de demander à Desroches d'épouser sa sœur. C'est pour lui la seule issue possible à son dilemme. Dans le pire des cas, il envisage un procès auprès du tribunal.

Après avoir lu cet acte, il apparaît que Desroches, le sujet de l'action, a du être contraint à faire face aux divers obstacles pour arriver à son ultime objectif. Commençons par l'empêchement intérieur qui pousse Desroches à découvrir ses envies et ses buts. Tout d'abord, il cherche à se débarrasser de son rendez-vous avec elle lorsque qu'il ne peut contourner la réalité la concernant, en effet c'est une vieille fille. Une pensée lui traverse

l'esprit : il s'est trompé en adressant sa lettre amoureuse, mais il est patent que ce quiproquo eu lieu en prenant compte de sa vue basse. Pour Desroches ce spectacle prend une autre tournure et change de parcours ; au lieu de se laisser guider par son amour, il cherche à s'en démettre, sauf que l'intervention de Vernon et ses obligations incontournables à épouser sa sœur restent et sont considérées tel un autre obstacle extérieur et non des moindres qui non seulement gênent le sujet mais lui aussi troublent ses désirs dans l'action. Cette aventure alimente la tension dramatique de l'action ; une des grandes péripéties dans la pièce dans laquelle nous déduisons un quiproquo bien manipulé, que nous qualifions aussi d'un coup de théâtre inattendu et enfin, une méprise de la part de Vernon vers ce jeune parisien vis à vis de cette situation embarrassante.

Au troisième acte, nous découvrons une nouvelle aventure construite par les deux parisiens avec Mme. Guibert. Desroche remet à cette dame une lettre de recommandation de la part de son frère qui habite à Paris. C'est la raison pour laquelle Mme. Guibert les accueille et les invite à venir s'installer dans un de ses appartements au lieu de rester dans l'auberge. Dès leur sortie pour ramener leurs valises, Mme. Guibert informe sa fille, Flore, qu'elle a reçu un jeune parisien recommandé par son frère qui met bien en valeur l'idée que celui-ci est un riche héritier de sa famille, car il en a hérité seul. Et pour cela, elle demande à sa fille de montrer tous ses talents musicaux et artistiques afin d'attirer l'attention de ce jeune riche sur elle. D'autre part, les révélations de Delille après avoir entendu la voix de Flore modifie quelques paramètres de la situation ; il leur indique que cette voix ressemble à celle de la femme de son ami Desroches. Ce nouveau gêne Mme. Guibert et sa fille. Suite à ces faits, Mme. Guibert leur déclare qu'elle a trouvé un autre appartement en faisant signe à son valet de nier la disponibilité du logement. A ce moment-là, les deux parisiens se trouvent dans une situation complexe en raison de cette décision brusque et soudaine. D'autre part, l'intervention rapide de Mme. Senneville, qui vient pour convier Mme. Guibert à dîner chez elle avec les deux parisiens, change à nouveau la situation en demandant à ces voyageurs de venir loger chez elle puisqu'elle a un autre appartement disponible.

Au quatrième et dernier acte, le nœud dramatique continue jusqu'à la scène six dans laquelle Dubois remet trois papiers à son maître Desroches. Le premier papier est de la part de Mme. Senneville dans lequel elle s'excuse de ne pas pouvoir prouver son hospitalité en le

logeant. Le deuxième provient de la part de Riflard dans lequel il lui donne rendez-vous pour le duel. Enfin, le troisième est de la part de Vernon, il y figure une plainte portant sur les faits scandaleux qui ont eu lieu dans cette petite ville.

## **II. 2. 1. 2. 3. Le dénouement : acte IV**

Le dénouement est le dernier procédé de l'intrigue dramatique. Plus clairement, c'est « la résolution ou élimination des obstacles qui constituaient le nœud, l'effacement des conséquences immédiates de la péripétie<sup>578</sup> », c'est-à-dire par lequel tous les conflits et les controverses comment à se résoudre et que le nœud se dénoue peu à peu. Encore, il s'agit d'un épisode qui « élimine définitivement les conflits et obstacles<sup>579</sup> ». De cette manière, nous suivons notre analyse afin de démontrer cette dernière étape de l'intrigue. Quant à *La Petite Ville*, nous constatons que l'intervention de Mme. Belmont dans la scène X du quatrième acte met fin à la fuite de Desroches et à ses aventures singulières dans cet endroit lointain. Avec cette péripétie, tout a changé ; Mme. Belmont lui explique la vérité derrière l'arrivée d'un jeune inconnu durant le jour de leur mariage. En plus, elle lui dévoile son amour notamment en le suivant jusqu'à cet endroit précis pour qu'elle puisse lui prouver qu'elle ne l'a pas trahi car ce jeune inconnu est son frère. Desroches se réjouit de ces nouvelles, mais cependant il reste hanté d'une inquiétude à cause de son appréhension du rendez-vous avec Riflard concernant leur duel. Cependant, Delille demande à Riflard de descendre de sa maison pour lui déclarer que seul le temps manque car ils veulent amorcer le chemin du retour pour Paris pour la principale raison que Delille va épouser Mme. Belmont. Enfin, ils lui confient la tâche de passer le salut à tous les habitants de la petite ville et en sortent par la suite. Riflard se réjouit de cette visite après une journée aussi ravissante.

---

<sup>578</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 380.

<sup>579</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 86.

## II. 2. 2. Le temps dramatique

Il est nécessaire de faire le point et de mettre en valeur l'aspect temporel du théâtre. Il se marque par une dualité, c'est-à-dire deux sortes de durée. D'après D'Aubignac, Anne Ubersfeld dans son ouvrage *Lire le théâtre I*, le temps théâtral se distingue généralement par deux temporalités différentes<sup>580</sup> : la durée véritable de la représentation de l'action (le temps de la représentation) et la durée nécessaire pour transformer une pièce pour être représentée (le temps dramatique). Or, il est utile et intéressant d'indiquer que le temps dramatique est essentiel pour nous afin d'assurer la bonne poursuite de cette étude.

A ce propos, Michel Pruner nous propose, dans son ouvrage synthétique : *L'Analyse du texte de Théâtre*, trois moyens par lesquels nous pouvons élaborer le temps dramatique d'une pièce. Ces trois moyens sont les indications scéniques, le discours des personnages et la continuité et la discontinuité, c'est à dire tout ce qui est lié au découpage de la pièce ainsi qu'aux figures temporelles comme les procédés de l'analepse et la prolepse<sup>581</sup>.

C'est la raison pour laquelle, nous entamerons notre analyse par les didascalies initiales dans lesquelles les dramaturges indiquent et fournissent naturellement des indications utiles servant à décrypter le texte au niveau chronologique. Par contre, si les didascalies ne servent pas à cette analyse, nous étudierons, ensuite, les propos des personnages au cours de l'évolution de l'action dramatique car ceux-ci nous aident parfois à préciser à la fois le moment où l'action débute et se termine. Enfin, nous mettrons en valeur comment le découpage de la pièce et les figures temporelles jouent un rôle important dans cette détermination temporelle.

Dès le début, nous remarquons que Picard n'a indiqué l'unité temporelle qu'une seule fois dans la didascalie initiale du quatrième acte à l'opposé de l'espace dramatique qui était évident d'un acte à l'autre. Alors, Picard nous fournit un seul repère indispensable à l'analyse : il faisait nuit pendant le déroulement du quatrième acte et dernier : « Il fait nuit. »<sup>582</sup> Cette indication temporelle nous ramène à déduire que les trois premiers actes se passaient au cours de la journée qui précédait cette nuit-là. A cette fin, nous continuons notre analyse avec les

<sup>580</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 151.

<sup>581</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, op. cit., pp. 63-67

<sup>582</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 279.

propos de personnages comme un deuxième moyen servant à déterminer le temps dramatique de la pièce.

En lisant la pièce, il est clair, qu'après l'accident de la chaise de ces deux parisiens aux portes de la petite ville, Desroches a délivré la première indication dès le début de la pièce : lorsque Delille l'avertit qu'il possède des lettres pour plusieurs habitants de cette petite ville : « Oh ! Sans doute, nous perdrons là une journée toute entière. Tu vois les choses avec une tranquillité !<sup>583</sup> » Desroches garantit que cette sortie allait prendre toute la journée, c'est-à-dire dès le matin car ils ont des missions à honorer dans cette petite ville. En premier lieu, Delille détient des lettres à remettre dans cette petite ville. En deuxième lieu, Desroches lui-même garde une lettre de recommandation provenant de son ami qui est le frère de l'une des habitantes de cette petite ville et à travers qui il demande l'hospitalité. Par conséquent, nous pouvons dire que le temps du départ est le matin comme Desroches l'indique sans oublier son anticipation à propos de la durée de cette aventure, il insinue que cette durée pourrait englober toute cette journée-là. Cette anticipation devient réelle au moment où Dubois avertit ses maîtres (scène VI du premier acte) en effet le charron a besoin de vingt-quatre heures pour réparer leur chaise : « Le charron dit comme cela que votre chaise ne peut pas être en état avant vingt-quatre heures<sup>584</sup>. » A la suite de cet incident, nous déduisons qu'ils seront contraints de passer au moins une journée entière dans cet endroit-là.

Ensuite, Mme. Senneville se rend à la maison de Mme Guibert dans le but de l'inviter chez elle le soir de cette journée-là avec ces deux parisiens : « [...] Ah ça, je viens vous engager à dîner pour demain, sans préjudice de l'assemblée à laquelle je vous attends ce soir [...].<sup>585</sup> » Cette invitation révèle une autre indication sur le temps car cette arrivée ne voit le jour qu'après deux aventures : celle de Desroches avec Vernon et sa sœur ainsi que celle avec Mme. Guibert et sa fille. Alors, cela nous justifie que le temps de l'invitation est aux alentours de l'après-midi de cette journée-là.

Enfin, Riflard avertit Delille qu'il ne peut pas se battre dans un environnement que domine la noirceur de la nuit : « Qu'est-ce que vous dites donc ? Je ne me bats jamais au

---

<sup>583</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 256.

<sup>584</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 6, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 259.

<sup>585</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 13, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 277.

soleil couché, on risque de s'estropier. Lisez le cartel, c'est pour demain.<sup>586</sup> » Cette réplique prend place lorsque Delille lui informe qu'il ramène Desroches pour faire le duel ce soir-là avant le lendemain. Delille déclare la cause de cette précipitation, bien entendu le retour pour le mariage : « Cela ne se peut pas, monsieur retourne à Paris pour épouser madame. Les chevaux sont mis, nous partons.<sup>587</sup> » En somme, ce discours nous fait toucher l'aventure de ces deux parisiens au sein cette petite ville à sa fin, en tenant compte du fait que la durée de cette action à part entière ne dépasse pas vingt-quatre heures.

Il est évident que ces indices animent le texte dramatique par une dynamique liant la fable à la réalité vécue : un point de départ, un passage du temps, une accélération d'événements et parfois une fuite hors de la réalité quotidienne. Nous n'oublions pas que le dramaturge est le seul maître apte à gérer son temps théâtral par la continuité et la discontinuité. Commençons à mettre la concentration, d'une part, sur le découpage formel de la pièce ; l'acte est considéré comme étant une grande unité de la continuité ; quant à la scène, celle-ci est considérée comme étant une petite unité qui clive et morcèle les événements à l'intérieur de l'acte par l'intermédiaire d'une chronologie remarquable aux côtés d'autres divisions utilisées dans le théâtre, à savoir, fragments, tableaux, épisodes, séquences et journées. Ces segmentations disposent leurs actions efficacement afin de faire défiler le passage du temps sous les yeux des lecteurs ou des spectateurs. Remarquons que notre pièce étudiée rassemble quatre actes dont trois intrigues : une principale, qui correspond à celle de Desroches et Mme. Belmont qui conduit notre héros à s'enfuir vers la petite ville dans le but de l'arracher de cet amour tout au long de la pièce ; celle de Desroches avec Mlle. Vernon et son frère au deuxième acte ; et enfin, celle de Desroches avec Mme. Guibert et sa fille au troisième acte.

En outre, les figures temporelles comme par exemple le procédé de l'analepse et de la prolepse fournissent quant à eux une multiplicité temporelle implicitement utilisée qui mène à suggérer des événements injouables qui servent à enrichir le texte dramatique par une autre dimension dramatique et esthétique. D'abord, l'analepse correspond au retour en arrière permettant d'occasionner ou de guider le personnage à reconstituer des événements servant

---

<sup>586</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 11, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 284.

<sup>587</sup> *Ibid.*

d'intrigue principale de la pièce. Ensuite, la prolepse, notre deuxième figure temporelle, dans laquelle le personnage nous annonce une anticipation d'évènements qui se seront susceptibles de se produire à l'avenir.

Ces deux figures sont bien évidentes tout au long de la pièce ; tout d'abord Desroches qui ne cesse de critiquer le style de vie et les mœurs dans sa ville (Paris) en employant des propos plus ou moins audacieux. Ces indications nous mènent à réfléchir à la condition sociale et morale de Desroches dans sa ville natale avant son arrivée dans cette petite ville. Ceci nous illustre un tableau, à peu de chose près, bien détaillé de cette réalité vécue par notre héros. Parallèlement, la deuxième figure temporelle apparaît à la fin de la pièce une fois que la réconciliation de Desroches et Mme. Belmont a eu lieu. Leur nouveau projet est de revenir à Paris pour se marier et vivre leurs beaux jours. Bref, Picard nous invite à voyager au-delà de son texte théâtral par ces procédés littéraires afin d'enrichir son action. Plus précisément, Picard utilise ces procédés pour une triple mission : d'abord, ils servent à éclairer l'histoire passée de quelques personnages participant à l'action. Ensuite, ils justifient la raison pour laquelle le héros s'enfuit à la recherche d'une nouvelle aventure plus riche en bonheur. Enfin, ils servent le but du héros dans cette action dramatique.

En somme, Picard suit honnêtement l'idée temporelle dans le passage inspiré, bien entendu celui de La Bruyère. Remarquons en lisant *La Petite Ville* que le temps de l'action ne dépasse pas une seule journée en raison de l'incapacité de ses protagonistes à demeurer dans cette petite ville jusqu'au lendemain de la journée de cette aventure. Il est intéressant aussi de préciser que le rôle de l'attente tout au long de la pièce représente un enjeu considérable à la construction d'une atmosphère riche en suspense ; le héros atteint enfin ses buts dans les quatre dernières scènes.

### **II. 2. 3. L'espace dramatique**

Nous savons que le théâtre doit se positionner dans un espace précis car le « texte théâtral ne devient pleinement (théâtre) qu'à partir du moment où il est projeté dans une

spatialité déterminée par le travail de la représentation<sup>588</sup>. » Cette spatialité se définit encore par sa dualité. Alors, l'espace théâtral, comme le temps, repose sur deux sortes d'espace : l'espace scénique qui représente l'espace matériel où se déroule l'action de la pièce et l'espace dramatique qui est déjà mentionné dans le texte et représente l'espace où l'auteur place l'action de sa pièce. Dans cette analyse, il s'agit encore de déterminer l'espace dramatique et non pas l'espace scénique. En lisant *La Petite Ville*, nous remarquons que l'auteur empreinte le même procédé en ce qui concerne les indications temporelles. Cette fois-ci il révèle de nombreux détails dans les didascalies initiales de la pièce sur l'espace dramatique. C'est la raison pour laquelle nous tenterons d'éclaircir l'espace dramatique en étudiant d'abord les didascalies puis le discours des personnages. Enfin, nous mettrons en évidence comment la fonctionnalité de l'espace, espace actuel et virtuel, se modifie en fonction du déroulement de l'action dramatique.

Les didascalies fournies par le dramaturge permettent au lecteur ou au spectateur de d'identifier l'endroit de l'action présentée. Dans *La Petite Ville*, Picard a précisé le lieu de son action avec minutie, c'est-à-dire qu'il n'a pas laissé place au développement du dialogue dans un espace ambigu. De ce fait, nous constatons cette précision spatiale après l'avoir mentionnée auparavant : au début de la pièce avec une didascalie initiale montrant que l'ensemble de l'action de cette pièce se passait dans ce lieu indiqué : « La scène est aux portes et dans l'intérieur d'une petite ville<sup>589</sup>. » Cette indication nous explique que l'intégralité de l'action, en général, se déroule dans cette petite ville, mais encore plus précisément, nous pouvons identifier les différents endroits de cette petite ville dans laquelle chaque acte détient sa place : la didascalie spatiale du premier acte nous montre que l'action se déroule dans « une jolie campagne ; on voit au fond la petite ville<sup>590</sup>. » ; le deuxième acte se déroule dans « une rue. D'un côté une auberge, de l'autre la maison de Vernon<sup>591</sup>. » ; par contre, l'espace du troisième acte est le seul espace fermé contrairement aux autres actes de la pièce ;

---

<sup>588</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, op. cit., p. 47.

<sup>589</sup> La didascalie initiale qui précède le premier acte, *La Petite Ville*, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256.

<sup>590</sup> La didascalie initiale du premier acte, *La Petite Ville*, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256.

<sup>591</sup> La didascalie initiale du deuxième acte, *La Petite Ville*, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 263.

nous comprenons qu'il se déroule dans « le salon de Mme. Guibert<sup>592</sup> ». Enfin, nous revenons au quatrième et dernier acte, qui prend place dans un espace ouvert où se trouve « une place. Dans le fond, la maison de Mme. Senneville ; sur un côté, la maison de M. Riflard<sup>593</sup> ». Ces indications spatiales expliquent l'évolution de l'action dramatique de la pièce, surtout après avoir insisté sur le fait que Picard se focalise sur l'idée que cette pièce est une comédie épisodique : « Au lieu d'une intrigue, j'en vois trois ou quatre, et c'est pour excuser ce défaut que j'avais d'abord appelé la pièce comédie épisodique. »<sup>594</sup> Cette nomination a poussé le dramaturge à donner des indications spatiales plus spécifiques au début de chaque acte dans le but de leur concéder une unité dramatique indépendante.

A l'intérieur du texte dramatique, il est indispensable de préciser que ces indications spatiales apparaissent sous des nombreuses classes grammaticales : adverbes, verbes de mouvements, compléments de lieu, symboles régionaux et d'autres repères aidant à bien préciser cette unité spatiale. Ces indications nous conduisent à construire un système métaphorique en imaginant l'espace dramatique dans lequel le dramaturge invite ses lecteurs ou ses spectateurs à le vivre, l'imaginer ainsi qu'à le regarder. D'abord, Delille informe son ami Desroches dans la première scène du premier acte qu'ils sont « aux portes de cette petite ville<sup>595</sup> ». Cette réplique nous indique non seulement la didascalie initiale de la pièce dans laquelle l'auteur détermine l'espace dramatique de toute la pièce, mais aussi elle indique que le titre de la pièce elle-même n'est qu'une allusion de cet endroit-là. Ensuite, Desroches ne cesse de montrer son admiration de cet endroit avec tant de descriptions flatteuses : « [...] voilà un assez joli endroit<sup>596</sup>. » ; « Tu vois bien que c'est une ville charmante<sup>597</sup>. » ; « [...] c'est une ville privilégiée<sup>598</sup>. » Desroches se retrouve tranquille et empli de joie en arrivant à cette place qui se distingue par son charme et ses avantages contrairement à son lieu de résidence, à savoir Paris.

<sup>592</sup> La didascalie initiale du troisième acte, *La Petite Ville*, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 270.

<sup>593</sup> La didascalie initiale du quatrième acte, *La Petite Ville*, Louis-Benoît PICARD, *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 279.

<sup>594</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Petite Ville*. In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 133.

<sup>595</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256.

<sup>596</sup> *Ibid.*

<sup>597</sup> *Ibid.*

<sup>598</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 5, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 259..

De cette manière, la fonctionnalité de l'espace échappe à la simplicité. Elle est donneuse d'informations sur le déroulement de l'action dramatique et sa compréhension. Dans le théâtre, les valeurs de l'espace et ses natures se confrontent implicitement. L'espace actuel et l'espace virtuel portent des valeurs symboliques par lesquelles le lecteur ou le spectateur arrive dans un moment donné, à bien comprendre l'intention du dramaturge. C'est pourquoi il est essentiel d'appliquer cette fonctionnalité sur ces deux espaces afin de montrer leurs valeurs symboliques et métaphoriques au cours du déroulement de l'action de *La petite Ville* dans laquelle la province et la ville de Paris se confrontent régionalement et moralement.

Desroches avertit son ami Delille que la cause principale de sa fuite de Paris est de partir à la chasse au bonheur et aux vertus : « [...] Si tu étais aussi pressé que moi de t'éloigner de ce maudit Paris [...] »<sup>599</sup> » Alors, l'espace vécu semblait un obstacle pour Desroches. Pour cela, il cherche l'endroit où il trouvera son bonheur : « c'est peut-être là que se trouve le bonheur<sup>600</sup>. » Ces propos indiquent la véritable envie de quitter Paris puisque nous pouvons entendre que Desroches y a vécu de néfastes aventures. Par ailleurs, nous constatons qu'il est en train de rechercher un autre lieu de résidence plus enchanteur et plus vertueux : « C'est que j'étais éclairé par mes premières aventures. Des intrigants, des fripons, des joueurs, des coquettes et des prudes, voilà ce Paris que j'abandonne, [...] »<sup>601</sup>. » A vrai dire, nous pouvons en déduire que Desroches n'abandonne pas sa ville natale seulement pour chercher le bonheur, la joie et les vertus perdues dans son lieu d'habitation.

Toutefois, tout change après quelques aventures audacieuses vécues par Desroches au cœur de cette petite ville. C'est pour cela que Desroches reçoit des lettres menaçantes de quelques habitants qui l'avertissent de ne pas y rester longtemps. Par conséquent, Desroches se retrouve contraint de sortir après avoir vécu une des pires journées de sa vie : « Mais c'est un enfer que cette petite ville<sup>602</sup>. » Dans cet ordre d'idées, Desroches éprouve des regrets par rapport à ce départ, mais aussitôt il se retrouve submergé de mauvais souvenirs : la trahison de sa fiancée, Mme. Belmont, le jour même le leur mariage où Delille l'a interrogé sur la raison de cet éloignement brusque. D'ailleurs, Desroches pense que cette petite ville est la

---

<sup>599</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 256.

<sup>600</sup> *Ibid.*

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>602</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 6, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 282.

ville utopique où coexistent le bonheur et les vertus. Par contre, la réalité de cet endroit est difficilement assimilable pour Desroches, en effet il en subit un certain traumatisme causé à la fois par l'endroit lui-même mais aussi par la maladresse et les défauts de ses habitants. En parallèle, Delille lui affirme plus d'une fois que ces principes cherchés n'existent nulle part. L'essentiel est de « changer de façon de penser<sup>603</sup> ». Alors, ce voyage assume le rôle de changer un point de vue longuement assuré.

Il est évident que l'espace dramatique non seulement ne présente pas le lieu où l'action se déroule mais aussi il nous guide au-delà de la simple compréhension. Cet espace assiste à l'évolution de l'action de la pièce. Aussi, nous considérons la petite ville telle un espace actuel de l'action dramatique se confrontant avec l'espace virtuel qui remonte à Paris. Ces deux espaces possèdent des valeurs communes sur les plans de l'opposition et de la confrontation, d'une part au niveau du charme et de la nature, et d'autre part sur le plan des valeurs et des vertus. Au commencement, la seule intention de Desroches en séjournant dans cette petite ville est la fuite de Paris, seulement cette intention se perd à l'encontre de moments difficiles à vivre au sein de cette petite ville. Suite à ces faits, il décide de rentrer à sa ville natale puisqu'il a compris que les vices sont les mêmes partout et qu'enfin, son voyage n'a aucun intérêt.

De ce fait, l'espace dramatique dépasse ses fonctions liées à la détermination spatiale de l'action représentée. Mais aussi, à la fonctionnalité de l'espace lui-même, c'est-à-dire que l'espace a une valeur symbolique très profonde. Cette valeur paraît dans les discours échangés des personnages qui s'occupent de nous démontrer que l'espace du théâtre a de nombreuses fonctions surtout morales. Pour cela, nous proposerons d'étudier, dans le chapitre suivant, la notion de personnage théâtral.

---

<sup>603</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 8, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 283.

### **II. 3. Le personnage**

Nous savons que le personnage en latin signifie le masque, c'est-à-dire le rôle joué par l'acteur. Il semble que cette notion exige encore tant de précisions surtout que « [...] le personnage est sans doute l'un des éléments les plus complexes du texte dramatique et de la représentation <sup>604</sup> ». Pour cela, nous trouvons nécessaire de commencer par la définition de cet élément afin que nous puissions l'aborder d'une manière plus claire et efficace. D'abord, il désigne, littérairement, « une personne fictive, homme ou femme, mise en action dans un ouvrage dramatique <sup>605</sup> ». Cette définition nous suggère trois problématiques : d'abord, le personnage de théâtre est une figure liée à la fiction et non pas à la réalité. Ensuite, le personnage appartient à l'humain dans son double sexe, c'est-à-dire il n'y a pas de différence entre les hommes et les femmes en jouant les personnages. Enfin, le personnage est lié étroitement aux genres dramatiques représentatifs.

A cette fin, nous tenterons d'interroger la notion de ce personnage dramatique en abordant, en premier lieu, quelle est l'identité de chaque personnage dans notre œuvre étudiée. En deuxième lieu, quel est le rapport qui unit ces personnages entre eux. En dernier lieu, nous étudierons les fonctions des personnages qui s'identifient au cours de l'évolution de l'action dramatique de la pièce.

#### **II. 3. 1. Identité du personnage :**

Pour identifier n'importe quel personnage dramatique, il faut dès le début lire la liste des personnages qui précède le texte dramatique de la pièce car « dès la liste des personnages, nous prenons conscience d'une constellation de nom qui constituent un ensemble cohérent et

---

<sup>604</sup> Véronique Sternberg, *La poétique de la comédie*, Sedes, Paris, 1999, p. 43.

<sup>605</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 1268.

chargés de diverses connotations<sup>606</sup> ». Alors, ce premier repère nous fournit des informations liées tout à fait à l'ensemble des personnages participant à l'action de la pièce. Normalement, cette liste nous éclaire sur leurs noms, leur état civil, leur condition sociale, etc. Par contre, il nous semble nécessaire, pour approfondir l'analyse de notre sujet traité, d'apporter une lecture linéaire afin de bien démontrer la vraie identité de chaque personnage. Plus profondément, il est encore recommandé « afin de l'identifier, il est important de relever ce qu'il dit de lui-même, mais aussi tout ce que les autres disent à son sujet [...] <sup>607</sup> ». En somme, l'identité ne s'éclaire qu'après avoir examiné tous ces éléments. C'est la raison pour laquelle nous les abordons pour que nous puissions bien déterminer tout ce qui nous aide à donner une idée complète sur l'identité de chaque personnage de la pièce.

Il est clair que Picard ouvre *La Petite Ville* par une liste des personnages dans laquelle il fait un panorama sur tous les personnages participant à l'action dramatique de la pièce. D'abord, cette didascalie initiale regroupe douze personnages en identifiant seulement leurs noms et leurs liens de parenté sans aucune précision sur l'âge, le rang social, les caractères ou bien d'autres éléments descriptifs.

Tout d'abord, *La Petite Ville* en tant que comédie n'emprunte pas des noms légendaires, héroïques et divins en comparaison avec la tragédie. C'est pour cela que nous pouvons dire que Picard n'a pas chargé ses personnages d'indications et de références historiques, culturelles, politiques et religieuses. Plus clairement, ces personnages ne sont pas des figures traditionnelles, mais plus ou moins imaginaires venues de la création fictive de notre écrivain qui essayait, par cette comédie, de décrire et de raconter les histoires des gens parisiens à la province. Certes, ces noms restent pour nous à la fois anonymes et fictifs car ils ne rappellent aucune référence aux personnages comiques connus déjà dans l'histoire de la comédie. Alors, la liste des noms, comme premier élément qui permet d'établir l'identité de ces personnages, n'apporte rien d'utile à tout ce qui est déjà mentionné. Pour cela, il est nécessaire d'aborder d'autres éléments plus utiles à notre analyse.

---

<sup>606</sup> Jean Pierre Ryngaret, *Introduction à l'analyse du théâtre*, éd Nathan, Paris, 2000, p. 15.

<sup>607</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, op. cit.

Ensuite, en lisant la pièce, il est évident que les qualités corporelles et vestiaires sont moins claires ; nous ne n'avons aucun indice sur la taille des personnages et leur style d'habillement. Par contre, ce qui nous paraît lié à cette division mais de plus loin, c'est l'histoire du rendez-vous prévu entre Desroches et Riflard pour faire le duel le lendemain de l'arrivée de ce parisien à cette petite ville. Il nous semble que ce Riflard, qui est habitué à chasser, est capable de participer à ce duel avec ce jeune Desroches qui ne lui suscite aucune hésitation ou peur. En somme, si nous pouvons dire, Riflard et Desroches ont des qualités physiques plus que les autres personnages de la pièce.

Enfin, les conditions sociales des personnages et leurs professions ne sont encore pas assez visibles, mais nous pouvons avoir quelques indications en lisant le texte sur la condition sociale de certains personnages : Riflard qui entre en scène comme un chasseur près de sa petite ville (Acte I, scène III), puis il déclare aux parisiens qu'il y joue un certain rôle comme un homme très connu dans cet endroit-là (Acte, I, scène IV). A l'aide de tout ce qui précède, il semble que Riflard est habitué de faire de la chasse autour de sa petite ville. Bref, Riflard est un chasseur, actif et observateur surtout après avoir présenté Mme. Senneville à ces gens voyageurs. Il la présente comme la dame qui donne le ton à toute la ville pour la parure et le goût (Acte, I, scène VIII). Cela nous indique que cette femme se caractérise à la fois par sa distinction claire, son raffinement par rapport aux autres habitantes de cette petite ville, et sa place considérable dans cette petite société.

Quant à Desroches, il est évident que sa profession n'est pas claire jusqu'au moment où nous comprenons qu'il est devenu riche après avoir lu la lettre adressée à Mme. Guibert dans laquelle le frère de Mme. Guibert demande à sa sœur de bien accueillir ce jeune parisien qui est le seul héritier de sa famille (Acte III, scène IV).

Riflard, de son côté, décrit Vernon comme le jeune amateur de procès et le poète chicaneur. Ce jeune amateur a une sœur, mais nous ne connaissons d'autres détails qu'après la description de Desroche, qui avertit son ami Delille que la servante de leur auberge lui a dit qu'il y a une fille à marier dans la maison qui se trouve en face de l'auberge, après les interrogations de Desroches sur les habitants de cette maison (Acte II, scène 3).

Sachant que nous ne constatons pas la vraie situation de Mme. Guibert, mais nous pouvons déduire que son identité et ses activités sont moins claires dans les propos des personnages. L'arrivée de Desroches et de Delille chez elle nous montre quelques aspects sur son activité sociale ; le fait d'avoir un valet près d'elle, l'accueil des parisiens par le valet et ses conjectures pour connaître la raison derrière cette visite et l'ordre donné à François pour préparer l'appartement pour ces hôtes, nous éclairent sur le fait qu'elle est riche et raffinée et en même temps, elle occupe une place importante parmi les habitants de la petite ville (Acte, III, scène 1, 5). Cette dame a une jeune fille qui s'appelle Flore. Cette jeune fille obéit à tous les ordres et les conseils imposés par sa mère surtout après l'arrivée de Desroches, recommandé par le frère de cette dame comme un bon mari riche pour la jeune fille.

Flore ne peut pas cacher sa timidité devant ces deux étrangers. Elle se trouve toujours poussée par sa mère qui essaie de l'encourager à développer ses grâces et ses talents artistiques afin de séduire ce jeune parisien. Par conséquent, elle fait tout son possible en suivant les plans peints par la mère au cours de cette rencontre (Acte III, scènes VIII-IX).

Delille est décrit par le frère de Mme. Guibert comme un jeune qui jouit une fortune suffisante (Acte III, IV). Enfin, Mme. Belmont est décrite dans la liste initiale des personnages seulement comme une jeune veuve et cousine de Delille. Par ailleurs, les trois valets sont totalement soumis et obéissants à leurs maîtres et maîtresses sans aucun refus : Dubois, dès le départ, représente le valet le plus fidèle et le plus obéissant aux ordres imposés par Desroches et Delille ; Champagne accompagne sa maîtresse, Mme. Belmont, dans son voyage à la petite ville pour suivre les pas de son amant Desroches ; François s'est trouvé obligé de ne pas tromper sa maîtresse surtout en faisant des signes pour ne pas dire la vérité à ces hôtes afin de les éloigner de chez elle.

Jusqu'à ici, nous avons pu distinguer l'état social, les activités professionnelles de chaque personnage de la pièce. Par contre, Picard, comme dans toutes ses pièces, cache de nombreuses précisions sur les qualités et les caractères de ses personnages à l'intérieur et à la fin du texte. Cette démarche pousse le lecteur ou le spectateur à faire preuve de patience afin de bien juger ses personnages sans précipitation. Pour cela, nous continuons notre lecture afin

de chercher d'autres éléments supplémentaires aidant à bien déterminer l'identité de chaque personnage.

En suivant notre analyse, nous remarquons que le caractère des personnages est ambigu au début de la pièce, mais au fur et à mesure de notre lecture, nous avons pu dégager quelques caractéristiques qui appartiennent à certains personnages. C'est la raison pour laquelle nous voulons souligner le caractère de notre héros comme un exemple riche en ayant tant de caractère. Desroches se caractérise par beaucoup de particularités : il a l'air sévère et nerveux dès la première scène du premier acte surtout au moment où il réprimande son valet Dubois à cause de sa négligence et faute de contrôle pendant la conduite (I, I) ; il démontre sa grande haine vers sa ville natale (I, III) ; il est parfois naïf en prétendant que la nature est le seul lieu où se trouve le bonheur (I, III) ; il est hâtif et insoucieux de fait qu'il s'est enfuit de Paris après l'apparition d'un inconnu à côté de son amante le jour de leur hymen (I, III) ; il ne cesse de critiquer la vie sociale à Paris déjà pleine de mensonge et de corruption (I, III) ; il lance des propos qui indiquent son incapacité de juger autrui et sa simplicité en pensant à Riflard comme l'homme exemplaire de sa petite ville après avoir donné une bonne idée de la politesse du pays après seulement quelques répliques de la part de ce deuxième (I, IV) ; il est attiré et en admiration face aux vertus et le mode de vie de la province en comparaison avec la ville de Paris (I, 5) ; il semble pervers en donnant tant d'importance aux femmes comme par exemple : il avertit Delille que Mme. Senneville lui a fait un regard amoureux (I, XIII) ; il tombe amoureux dans un seul coup lorsqu'il voit sa voisine Nina Vernon (II, III) ; il déclare son intention en voulant mener quelques aventures dans cette petite ville (II, 3) ; il est insoucieux de l'âge de Nina Vernon à cause de sa vue basse ; il est certain qu'il y a une fille à marier seulement parce qu'il interroge la servante de l'auberge à propos de cette fille-là (II, III) ; il est libertin en pensant à la fois à Mme. Senneville et à Mlle. Vernon (II, III) ; il est choqué après avoir vue Mlle. Vernon face à face pendant la rencontre (II, XV) ; il est encore nonchalant en montrant sa négligence à toutes les menaces lancées par Vernon après avoir vu sa sœur avec ce jeune parisien (II, XVII) ; il regrette son séjour après ses aventures dans cette petite ville (II, XVIII) ; il est riche et grand héritier dans sa famille (III, IV) ; il est obéissant à

tous les ordres imposés par son ami Delille (III, IX) ; il est étourdi en lançant des propos irresponsables contre les habitants de la petite ville (IV, VIII).

Après avoir relevé certains aspects du caractère de Desroches à l'aide de ces indications, il est utile de signaler que ce personnage principal est lié à toutes les intrigues de la pièce ; il est présent dans quarante-six scènes. Dès le départ, il apparaît têtu, séduisant, nonchalant et parfois étourdi. Après avoir dégagé la plupart des traits de caractère de ce héros, il est important que son ami Delille ne le laisse jamais seul ; l'amitié de Delille le conduit à réussir dans toutes ses aventures ; Delille était l'allié, le confident, l'ami, le conseiller et l'intervenant à côté de son ami Desroches dans toutes les situations compliquées. A cette fin, nous trouvons nécessaire d'étudier les relations qui unissent les deux parties du couple ou bien celles qui réunissent tant de personnages ayant un souci commun.

### **II. 3. 2. Les relations entre personnages :**

En lisant n'importe quelle pièce théâtrale, nous constatons que chaque personnage a une relation avec un autre dans tant de rapports puisqu' « un personnage de théâtre est rarement seul. Il intervient par rapport à autrui et n'existe que par la confrontation avec d'autres personnages qui lui donnent sa signification<sup>608</sup>. » Ces rapports sont différents ; nous trouvons des relations construites sur la base de la parenté, l'amitié, la rivalité et la confrontation, et l'amour. Par exemple, dans notre pièce étudiée, nous constatons que Picard n'a pas négligé tous ces rapports puisqu'ils sont présents tout au long de cette pièce : les couples amoureux, le couple parental, le couple maître/valet et le couple de rivalité. Il est clair que la présence de chaque couple dépend de la présence de deux partenaires ; il n'y a pas d'amant sans amante, un maître sans valet ou esclave, un père sans fille ou fils et un rival sans une partie adverse. Certes, chaque personnage exige l'existence de son partenaire car cette réciprocité est plus ou moins la seule manière qui aide le dramaturge à créer ses histoires dramatiques.

---

<sup>608</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, op. cit., p. 77

Également, ces rapports constituent deux groupes principaux : le premier contient tous les personnages qui s'unissent sous le rapport de couples et le deuxième sous le rapport de constellation. Alors, si quelques couples partagent le même souci, ils deviennent une constellation, comme nous l'avons déjà dit. Cette constellation représente parfois les habitants d'une petite ville, le groupe de musiciens, les visitandines d'un couvent, etc.

Pour cela, nous tenterons, à l'aide de la liste de personnages au début de *La Petite Ville* ainsi que le texte lui-même, de distinguer ces différents rapports. En premier lieu, quels sont les couples qui paraissent dans la pièce et, en deuxième lieu, quelles sont les constellations qui rassemblent ces couples.

Les couples de la pièce sont selon la liste écrite : Desroches et son ami Delille (rapport amical), Desroches et son valet Dubois (rapport maître/valet), Delille et son valet Dubois (rapport maître/valet), Riflard et Vernon (rapport de constellation), Mme. Senneville et Mme. Guibert (rapport de constellation), Vernon et sa sœur Nina Vernon (rapport parental), Mme. Guibert et sa fille Flore (rapport parental), Delille avec sa cousine Mme. Belmont (rapport parental), Mme. Guibert et son valet François (rapport maître/valet), Mme. Belmont avec son valet Champagne (rapport maître/valet).

En outre, il y a deux constellations soulignées, par notre auteur, dans cette pièce : la première constellation a rassemblé cinq personnages : Desroches, Delille, Dubois, Mme. Belmont, Champagne. Ces personnages représentent la communauté parisienne dans la petite ville. Ensuite, la deuxième constellation a rassemblé sept personnages qui sont les habitants de la petite ville. Cette dernière s'est confrontée avec la première après avoir cru que les parisiens ne viennent à la province que pour leurs désirs et leur avidité.

Après avoir souligné ces deux rapports, nous nous intéressons ici au couple qui unit Desroches à Mme. Belmont, afin d'examiner comment les partenaires de chaque couple agissent entre eux et contre le danger de l'autre, car ce couple amoureux « constitue l'une des relations entre personnages de théâtre parmi les plus connues, non qu'elle soit la plus fréquente, mais c'est assurément l'une des plus réparables, l'une de celle qui suffit à bâtir une

œuvre<sup>609</sup>». Ce couple de la constellation citadine unit Desroches à son amante madame Belmont. Également, il est construit grâce à l'amour ; Desroches est sur le point de se marier mais à cause de l'intervention étrange d'un inconnu auprès de son amante le jour de leur hymen, tout est bouleversé. Par conséquent, Desroches se retire de la fête et décide donc d'aller s'installer à la province où les gens ont plus de vertus et moins de corruption. Par contre, Desroches a tout oublié sachant que ce couple se caractérise par sa force par rapport aux autres couples puisque cette relation « ne se fonde pas sur une opposition voire une contradiction interne, mais au contraire sur une union ou un désir d'union auquel s'oppose des forces qui leur sont extérieures<sup>610</sup> ». Desroches en doute, mais l'arrivée de madame Belmont à la petite ville change tout ce qui précède ; elle n'y vient que pour mettre fin à ce quiproquo qui va détruire cet amour et ce mariage. Desroches a tout compris après une seule journée dans la petite ville ; il décide, après l'aide de Delille, d'épouser son amante et revenir tous ensemble à Paris dès que possible pour fêter à nouveau leur mariage après cette journée insupportable.

De ce point de vue, nous constatons que Desroche et Mme. Belmont constituent non seulement un couple amoureux, mais aussi une partie majeure de la constellation parisienne. Alors, chaque personnage dans la pièce a une mission à remplir plutôt une fonction remarquable pendant l'évolution de l'action dramatique. C'est la raison pour laquelle nous mettrons en avant, dans le sous-chapitre suivant, les fonctions des personnages.

### **II. 3. 3. Les fonctions des personnages**

D'après la *Sémantique structurale* de Greimas, le personnage dramatique a trois fonctions principales<sup>611</sup> : la fonction de l'actant, de l'acteur et du rôle. Alors, la sémiotique narrative comme la sémiotique théâtrale reposent sur « le principe selon lequel le récit ou la pièce sont comparables à une phrase. On se propose alors d'étudier la syntaxe de cette phrase,

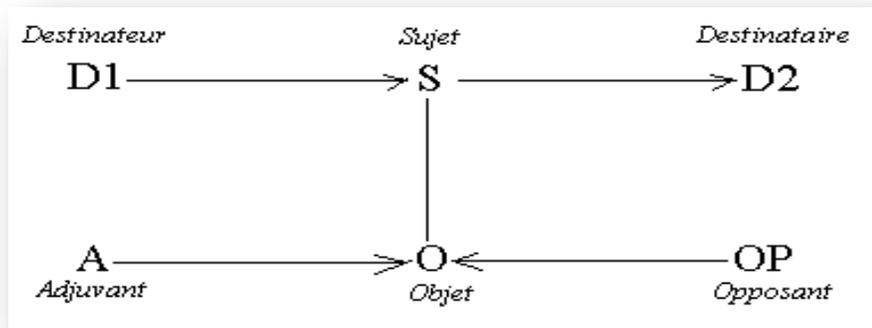
---

<sup>609</sup> Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 71.

<sup>610</sup> *Ibid.*

<sup>611</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique Structurale*, PUF, Paris, 2007, pp. 172-191.

c'est-à-dire les éléments qui la constituent, et les rapports qu'ils entretiennent entre eux<sup>612</sup>». Ces fonctions appartiennent à tous les personnages participant à l'action dramatique de la pièce car, dans cette analyse, nous nous intéressons à tous les personnages sans distinguer leur type, principal ou secondaire. Plus clairement, le personnage « s'identifie à travers ce qu'il fait, non comme une entité abstraite et préalable, mais comme une production<sup>613</sup>». A la suite de tout ce qui précède, nous tenterons d'étudier la fonction de l'actant plus que les deux autres fonctions en établissant le modèle actantiel tel que l'a déterminé Greimas :



Ce modèle actantiel est assez facile à comprendre, Greimas lui-même affirme cette idée : « Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinateur et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvants et d'opposants<sup>614</sup>. » Alors, l'intérêt de cette analyse réside dans le fait de montrer que l'objet reste l'élément ou l'actant sur lequel se fonde l'intrigue à part entière. A. Ubersfeld, dans Lire le théâtre I, détermine l'importance de ce modèle :

Le but pratique de cette détermination de la place actantienne du personnage n'est pas sans importance : mettre l'accent sur les fonctions massives du personnage en relation avec les autres et avec l'action, et permettre au comédien « et d'abord au metteur en scène » d'échapper à l'atomisation de

<sup>612</sup> Véronique Sternberg, *La poétique de la comédie*, op. cit., p. 43.

<sup>613</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de Théâtre*, op. cit., p. 79.

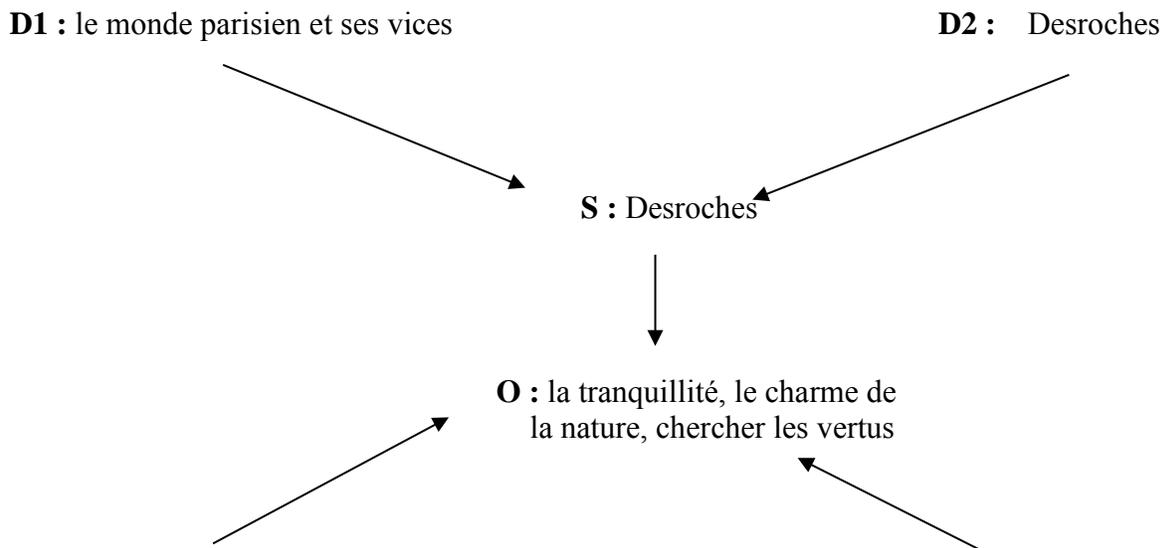
<sup>614</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique Structurale*, op. cit., p. 180.

son travail, scène par scène, réplique par réplique : là les (fonctions syntaxiques) sont un point d'appui permanent<sup>615</sup>.

En somme, cette manière nous permet non seulement d'étudier la notion de personnage, mais encore de bien visualiser et comprendre leur fonction tout au long de la pièce. Par ailleurs, ces forces agissantes nous révèlent les soucis et les motifs qui poussent chaque personnage à agir. Par ailleurs, un personnage « peut occuper l'une après l'autre deux fonctions actanciennes différentes <sup>616</sup> » à la fois, au cours l'évolution de l'action dramatique.

A la suite de ce panorama, nous mettrons en œuvre ce modèle sur notre pièce étudiée selon la structure suivante. D'abord, un modèle général de l'intrigue principale de la pièce. Ensuite, un modèle pour chaque acte, c'est-à-dire, nous suivons la structure externe de la pièce car, en lisant la quasi-totalité des œuvres dramatiques de Picard, il est clair que chaque acte représente un épisode complet en ayant toutes les composantes nécessaires à cette unité.

### II. 3. 3. 1. Le schéma actantiel de la pièce



<sup>615</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 107.

<sup>616</sup> Véronique Sternberg, *La poétique de la comédie*, op. cit., p. 44.

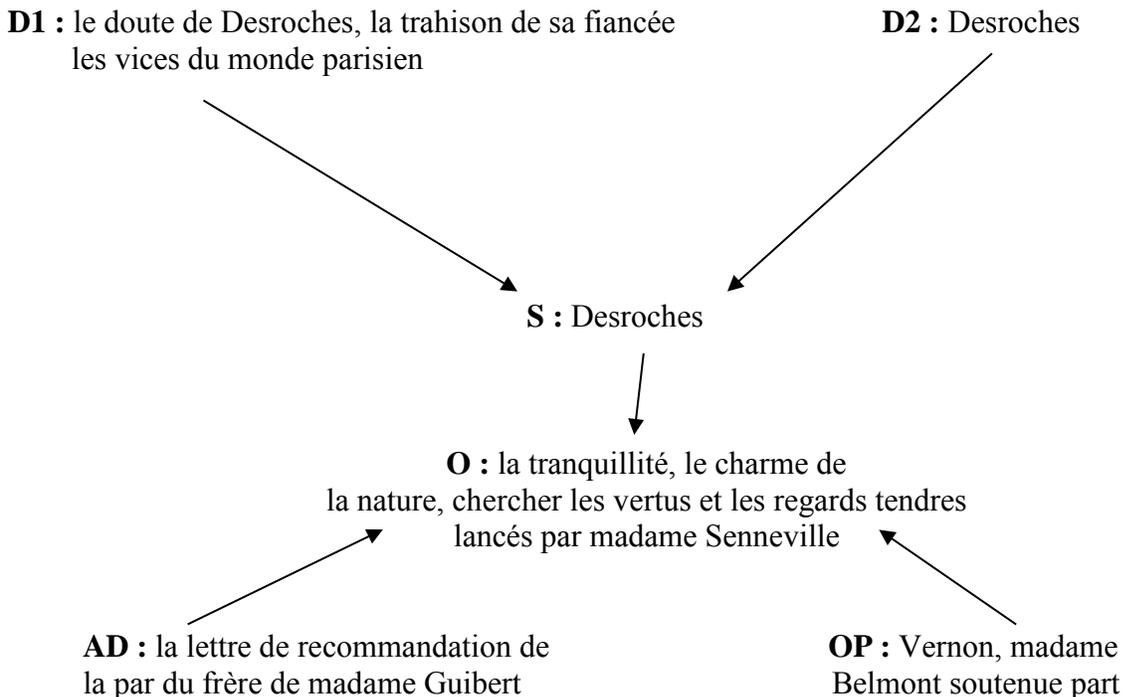
**AD** : la lettre de recommandation de la part du frère de madame Guibert

**OP** : les habitants de la petite ville

Dès l'ouverture de la pièce, il nous apparaît facile de comprendre la situation initiale de la pièce. Les premières scènes nous font l'exposition de la pièce qui nous a donné un tableau enrichissant sur tous les plans : les personnages participant à l'action, le lieu de la scène et même l'heure où commence l'action, les intérêts et les forces agissantes de tous les personnages principaux et enfin, nous constatons le genre et les thèmes primordiaux de la pièce.

A ce propos, le schéma actantiel de la pièce nous indique la force (D1) qui a poussé le sujet (S) à rechercher son objet (O) à l'attention de (D2) dans cette recherche sans négliger tous les alliés (A) qui aident le sujet à l'inverse des opposants (OP) qui ne cessent d'empêcher le sujet d'obtenir son objet.

### II. 3. 3. 2. Le schéma actantiel du premier acte



## Delille

Dès le début du premier acte, il est clair que Desroches décide de s'enfuir en cherchant un autre lieu plus tranquille et plus vertueux. Celui-ci est poussé par un des amis parisiens qui lui donne une lettre de recommandation à sa sœur qui habite dans une petite ville à la province afin de l'accueillir chez elle. Alors, Desroches, notre sujet, prétend qu'il est attiré par le charme de ce lieu où peut-être se trouvent le bonheur et la tranquillité. N'oublions pas son histoire avec sa fiancée lors de l'intervention d'un inconnu le jour de leur mariage. Enfin, il est très inquiet de vivre dans une société pleine de vices et de défauts, à savoir, la société parisienne. Ces trois prétextes, comme trois motivations principales, obligent notre héros à s'enfuir vers la province et le force à passer à l'action dès le début. Ainsi, il est nécessaire de souligner qu'il y a un double destinataire : commençons par l'accusation lancée par Desroches contre les valeurs et les vertus de sa société parisienne, ensuite, l'histoire de Mme. Belmont et sa trahison qui force le héros à quitter sa ville natale. Il est évident que le héros ne cesse de critiquer sa société. Cette révolte individuelle apparaît comme un grand bouleversement sociologique de la part du héros. Par contre, Delille et Dubois, ses accompagnants, ne révèlent aucune critique vers la société parisienne dans laquelle ils vivent. Il apparaît que Desroches a des problèmes à cause de son audace et de son étourdissement. Bref, Desroches représente deux actants en même temps : le destinataire qui bénéficie de mener cette mission en partant de Paris à la province et le sujet qui cherche et désire l'obtention de tout ce qu'il veut.

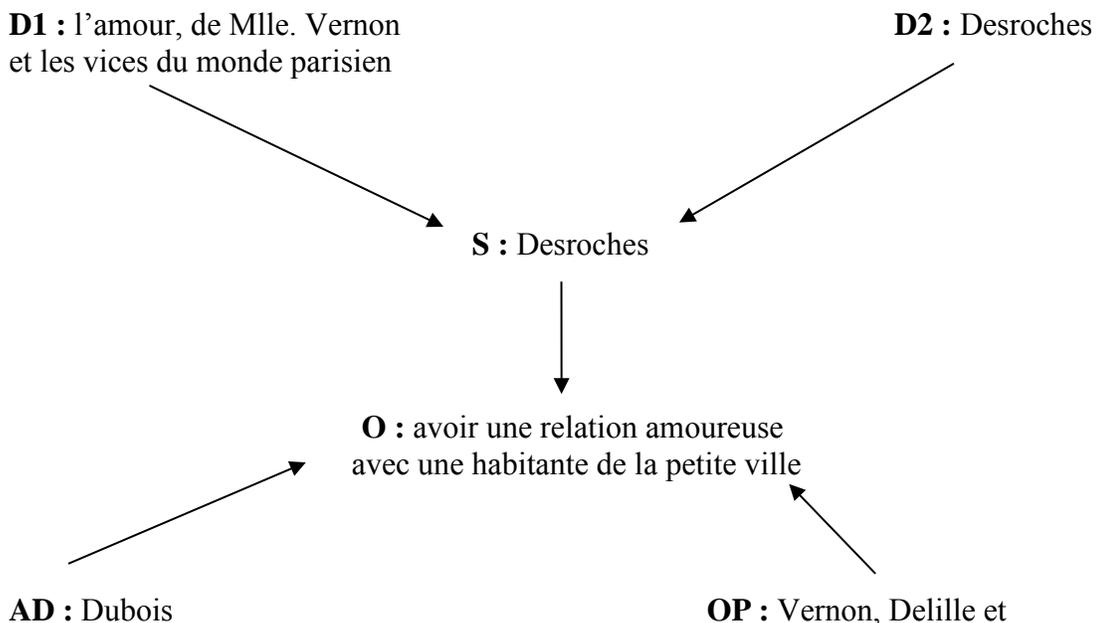
En outre, nous comprenons, en lisant le premier acte, que le sujet, représenté par Desroches, cherche à obtenir son objet par un désir incessant. Cet objet rassemble des buts plus personnels ; d'une part, il préfère la tranquillité et le calme de la nature en comparaison à sa grande ville, et, d'autre part, il cherche à vivre dans une place où les vertus agissent loin de tous les défauts citadins. Aussi, il semble que Desroches a envie de rester en ce lieu surtout après avoir remarqué quelques regards tendres de la part de Mme. Senneville.

Enfin, nous arrivons à analyser le couple oppositionnel qui apparaît sous deux actants : l'adjuvant et l'opposant. La première partie de ce couple qui est l'adjuvant représente toute

aide servant à atteindre le but du sujet. Desroches, le héros de la pièce, est certain que la lettre de recommandation va l'aider à obtenir son désir par le fait de s'éloigner de Paris et de chercher un ailleurs dans laquelle la société est plus vertueuse. D'autre part, Delille qui l'accompagne dans cette aventure semble être l'adjuvant comme, des amis qui sont sortis ensemble, mais l'arrivée de sa cousine Mme. Belmont trouble cette aventure. Elle suit les pas de son fiancé Desroches jusqu'à la petite ville pour lui déclarer qu'il se trompe en pensant qu'il a été trahi par un inconnu. Cette arrivée oblige Delille à aider sa cousine à rencontrer Desroches à nouveau pour mettre fin à ce quiproquo. Delille devient à la fois adjuvant et opposant.

Par ailleurs, nous pouvons dire que les révélations de Vernon dès la première rencontre nous montrent qu'il est le premier opposant de Desroches dans son aventure ; il pense que ces étrangers sont venus pour enlever leurs femmes et gagner leur argent. Il faut alors constater que Vernon et Mme. Belmont, soutenue par Delille, sont les premiers opposants de Desroches après cette évasion.

### II. 3. 3. 3. Le schéma actantiel du deuxième acte



Dans le deuxième acte, Desroches tombe amoureux après avoir vu la fille qui habite en face de leur auberge. C'est pour cela, il a l'intention de mener une nouvelle histoire amoureuse dans cette petite ville. Alors, c'est évident que l'amour de cette vieille fille pousse le héros à agir comme le destinataire de cet acte. Desroches est le premier à bénéficier de cette histoire en déclarant son amour devant son ami Delille et leur valet Dubois. De plus, c'est le personnage principal qui cherche à profiter, dès le début de son séjour, d'une habitante de cette petite ville.

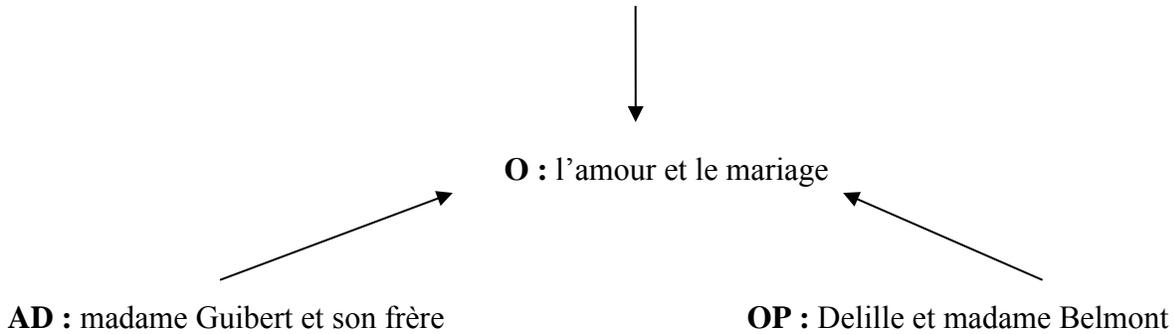
Par contre, le couple oppositionnel est très clair, Dubois, le valet de Desroches, essaie de satisfaire son maître par tous les moyens. Pour cela, c'est le correspondant qui porte la lettre amoureuse à Mlle. Vernon et celui qui ramène la réponse. Dubois est l'adjuvant le plus fidèle à côté de son maître dans cette intrigue. D'autre part, l'arrivée de Vernon, au moment où Desroches parle à Mlle. Vernon, trouble ce rendez-vous. Vernon ne cesse de gronder Desroches après avoir tenté de séduire sa sœur. Pour cela, il lui demande de l'épouser ou bien il va poser une plainte au tribunal. Nous pouvons dire que Vernon est le seul opposant contre les désirs de Desroches dans cette petite ville. Sachant que Delille avait un autre plan à suivre avec sa cousine Mme. Belmont pour mettre fin à cet étourdissement de la part de son fiancé Desroches. Cela nous aide à dire que Delille et Mme. Belmont sont des autres opposants mais cachés en attendant le bon moment.

#### II. 3. 3. 4. Le schéma actantiel du troisième acte

**D1** : la lettre de recommandation

**D2** : Flore





Après l'échec de Desroches dans sa première aventure, la première intrigue dans la pièce, auprès de Mlle. Vernon, il décide de rendre visite Mme. Guibert en portant la lettre de recommandation de la part de son frère qui habite à Paris. Cette lettre va jouer un rôle très important afin de relancer encore une fois l'action. Mme. Guibert constate, après avoir lu la lettre, que ce jeune parisien sera un bon mari pour la jeune fille Flore. En parallèle, Desroches a déjà l'intention de construire des nouvelles relations amoureuses. Plus précisément, nous constatons que cette lettre est le prétexte par lequel notre héros le fonctionne pour obtenir son désir recherché, bien entendu, l'amour et le mariage dans cette petite ville notamment auprès de Mme. Guibert et sa fille Flore.

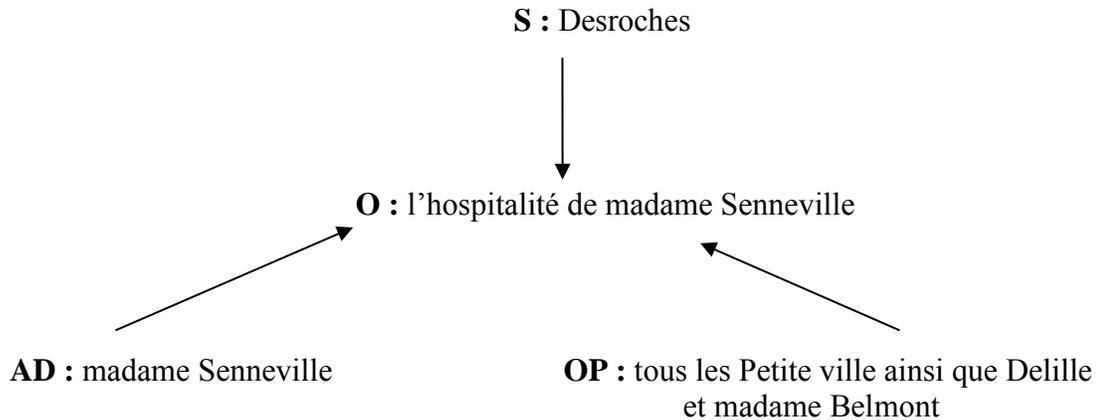
Face à cette intrigue, le frère de Mme. Guibert et l'ami de Desroches est le seul personnage qui encourage Desroches à se déplacer et à rencontrer des gens plus honnêtes et plus vertueux. Aussi, nous comprenons qu'il est, sans aucun doute, l'adjuvant de Desroches. Cependant, Delille reste neutre surtout après l'arrivée de sa cousine. Cette dernière lui demande de l'aider à réaliser son plan.

### II. 3. 3. 5. Le schéma actantiel du quatrième acte

**D1** : l'invitation de madame Senneville

**D2** : Desroches et Delille





Suite à l'excuse de Mme. Guibert au troisième acte pour ne pas pouvoir loger ces deux parisiens chez elle, Mme. Senneville les invite généreusement lorsqu'elle vient pour convier Mme. Guibert à dîner avec ces invités. Alors, c'est clair que cette invitation est la raison principale qui lance Desroches dans la dernière action. De plus, ces étrangers sont les bénéficiaires de cette invitation après une longue journée pleine d'intrigues et de sottises.

Par conséquent, le héros de la pièce cherche à obtenir l'hospitalité de Mme. Senneville après quelques regards tendres de la part de cette dame. Sachant que c'est la personne la plus gentille et la plus respectueuse et qu'elle reste fidèle comme un adjuvant au début cette dernière action. N'oublions pas que Desroches est entouré à la fin de la pièce par tous les habitants de la petite ville surtout après les témoignages de Riflard et de Vernon à Mme. Senneville pour ne pas avoir logé ces deux étrangers. Alors, il est évident que Mme. Senneville a joué le rôle d'adjuvant au début de l'action de cet acte, mais à cause de l'intervention des autres, elle devient une opposante de tous les désirs de Desroches, en particulier, et contre tous les étrangers en général.

A la suite de tout ce qui précède, il nous paraît que « le couple de base de tout récit dramatique est celui qui unit le sujet à l'objet de son désir ou de son vouloir par une flèche qui indique le sens de la quête <sup>617</sup> ». Pour cela, nous remarquons, après notre analyse, que le sujet de la pièce est le héros de la pièce, Desroches. Cela n'est pas étrange car il arrive parfois que le sujet se confonde avec le héros de la pièce. Ainsi, la présence du sujet est conditionnée par

<sup>617</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 57.

celle de l'objet car « à proprement parler, il n'y a pas de sujet dans un texte, mais (un axe sujet-objet) <sup>618</sup> ». Ce couple, sujet-objet, est complètement dans le vif du sujet et l'axe principal de toute intrigue dramatique puisqu'il fait son dynamisme. Tandis que l'objet dans *La petite Ville* change d'un acte à l'autre. D'abord, Desroches est, au premier acte, en quête abstraite de tranquillité, du charme de la nature et des vertus provinciales. Ensuite, au second acte, en quête animée d'avoir une relation amoureuse avec la fille dont la servante de l'auberge lui parle. Mais encore, au troisième acte, il a l'intention d'avoir à la fois de la tranquillité et de l'amour. Enfin, au quatrième acte, il oublie tout en profitant de l'hospitalité de Mme. Senneville qui lui faisait quelques regards amoureux.

Le deuxième couple qui rassemble le destinataire et le destinataire est « [...] probablement le couple le plus ambigu [...] <sup>619</sup> » parmi les trois couples qui constituent ce modèle actantiel. Il s'agit, bien évidemment, de toutes les motivations qui déterminent l'action du sujet. Le destinataire dans tous les actes de notre pièce représente une valeur conceptuelle ; l'évasion, les vices, la trahison, l'amour, l'invitation, etc. Par contre, le destinataire était tout au long de la pièce est un élément animé ; aux deux premiers actes, Desroches est au premier plan, à l'inverse du troisième dans lequel l'action se tourne vers Flore. Enfin, au dernier acte, Desroche revient à côté de Delille au moment où tous les habitants de la petite ville décident d'être réunis et solidaires contre ces deux voyageurs parisiens.

Le dernier couple, adjuvat-opposant, est le couple le plus oppositionnel ; « [...] le conflit apparaissant souvent comme une collision, un combat entre ces deux actants <sup>620</sup> ». En outre, nous ne pouvons pas négliger la complexité de ce couple surtout quand l'adjuvant devient, dans certaines étapes, opposant comme l'opposition de Delille contre son ami Desroches après l'arrivée de sa cousine Mme. Belmont au cours du deuxième acte. Plus rapidement, les adjuvants dans la pièce sont à la fois abstraits et animés ; en général, pour l'action de la pièce, nous constatons que la lettre de recommandation est le moyen le plus

---

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 52.

important à notre sujet dans sa quête assoiffée. Par ailleurs, au deuxième acte, Dubois devient le seul supporteur de Desroches avant d'arriver au dernier acte dans lequel l'hospitalité de Mme. Senneville soutient les deux parisiens afin d'avoir un prétexte d'y rester.

En guise de conclusion, le personnage de théâtre est le résultat d'un travail énorme et très réfléchi car le fait de rendre sensible la présence d'un personnage exige tant d'éléments constitutifs afin de composer cet ensemble. A ce propos, il est évident, après avoir tenté d'étudier cette notion, que « le personnage de théâtre est composé par et dans la relation qu'il entretient avec les autres<sup>621</sup> ». Certes, il est impossible d'étudier un seul personnage sans examiner ses relations avec les autres, ses affrontements, ses gestes et ses paroles, etc. A vrai dire, l'analyse de Greimas et celle de Souriau concernant les fonctions du personnage ainsi que le modèle actantiel contribuent à la réalisation d'une approche méthodique très efficace contre la crise pour laquelle le personnage de théâtre a tant souffert. Comme notre analyse s'attache à étudier la pièce dans son ensemble, nous continuons en étudiant, dans le chapitre suivant, la portée critique et la finalité morale de la pièce. Sachant que cette portée n'apparaît qu'après avoir étudié toutes les répliques des personnages participant à l'action dramatique de la pièce car sans leurs propos énoncés, nous n'aurons pas la capacité de distinguer les intentions, les préjugés et le but de ces forces agissantes.

---

<sup>621</sup> Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, op. cit., p. 166.

## II. 4. Portée critique et finalité morale de la pièce

En lisant les œuvres dramatiques de Picard, nous remarquons les traces de Picard l'observateur et son véritable attachement à peindre « [...] les types de la société contemporaine, et, tout en donnant à ses pièces une force satirique, s'évertue au réalisme, parfois quasi documentaire<sup>622</sup>. » Picard fait de son théâtre un objet majeur d'étudier les vices et les ridicules car « [...] chacun d'eux lui sert à traduire une nuance de son idée principale<sup>623</sup> ». Ces références sont vraiment le fruit de ses expériences et ses jours vécus auprès des gens car il n'était jamais enfermé dans son cabinet pour écrire ses pièces. Pour cela, il définit, dans la préface de l'édition de son *Théâtre complet*, ainsi que la plupart de ses préfaces, l'essence et les principes de toute écriture théâtrale :

Le théâtre doit être l'image de la vie, et la vie, qu'est-ce autre chose qu'une suite de ricochets qui se croisent et se dérangent au milieu des marionnettes humaines ? Il y a longtemps que l'on a dit que chacun de nous se mouvait par un fil invisible que tient le hasard. Ricochets heureux ou malheureux, gais ou tristes, marionnettes politiques, civiles, bourgeoises ou littéraires, je défie de trouver au monde un événement ou un homme qu'on ne puisse ranger dans une de ces catégories philosophiques et comiques à la fois<sup>624</sup>.

Alors, le théâtre, pour notre auteur, est un tableau réaliste dans lequel il peint avec verve les individus dans toutes leurs situations quotidiennes, mais avec un style lié tout à fait au comique et à la satire. Également, ces principes de l'écriture dramatique nous rappellent la volonté de Picard de revenir au fond du théâtre classique en retraçant Molière et ses tentatives servant à donner un tableau presque réel sur les gens de son époque. *La Petite Ville* comme un

---

<sup>622</sup> Gérard Gengembre, *Le théâtre français au 19ème siècle*, op. cit., p. 266.

<sup>623</sup> Louis Moland, Préface au *Théâtre de Picard*, op. cit., p. V.

<sup>624</sup> Louis-Benoît Picard, *Théâtre républicain...*, Préface de la première édition, 1832, op. cit. p. 21.

des chefs-d'œuvre de Picard, représente à la fois une critique piquante sur les mœurs, les caractères, les types sociaux et la rivalité entre les provinciaux et les parisiens. Certes, il est nécessaire de légitimer que Picard a bien défini le principe de l'écriture théâtrale comique. Gérard Gengembre dans son ouvrage intitulé : *Le théâtre français au 19<sup>ème</sup> siècle : 1789 - 1900* nous explique le fond de ce principe, c'est-à-dire que l'écriture comique de Picard est complètement « fondée sur la reproduction et la stylisation des mœurs, sur la schématisation propre à la caractérisation de types sociaux pouvant évoluer vers la création de véritables fantoches et sur une esthétique mécaniste conduisant au primat de l'intrigue bien agencée [...]»<sup>625</sup>. » De cette suite, les principes donnés par Picard marquent une nouvelle ère de la comédie française notamment la comédie de XIX<sup>ème</sup> siècle : « Ces principes définiront en grande partie la comédie au 19<sup>e</sup> siècle<sup>626</sup>. » Bref, Picard a contribué à faire évoluer la notion de l'écriture comique par son obligation : « le théâtre doit être l'image de la vie » et ses recommandations : « qu'est-ce autre chose qu'une suite de ricochets qui se croisent et se dérangent au milieu des marionnettes humaines ? »

Dans ce tableau provincial, Picard n'a rien épargné jusqu'au moment où il voulait « [...] amuser les Parisiens aux dépens des provinciaux<sup>627</sup> ». Picard a prouvé, par cette pièce, que la province n'est pas comme nous le pensons ; il y a plus de vertus et moins de corruption. C'est à la suite de l'action de la pièce que nous comprenons que les provinciaux n'ont qu'un seul plaisir, c'est de se tourner vers les autres et les juger impitoyablement. Le théâtre pour Picard est l'art le plus efficace qui utilise le rire et le ridicule pour se moquer non seulement de vices, mais aussi de puissants sans oublier ses autres portées critiques sur le style de vivre ou bien la psychologie des gens. D'ailleurs, notre dramaturge s'inscrit dans un parcours critique par lequel il essayait de faire la satire de tout ce qui l'entourait. Parallèlement, nous ne pouvons pas négliger ses expériences personnelles et ses déplacements en poursuivant son talent théâtral et son métier préféré.

---

<sup>625</sup> Gérard Gengembre, *Le théâtre français au 19<sup>ème</sup> siècle*, op. cit., p. 266.

<sup>626</sup> *Ibid.*

<sup>627</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique...* op. cit., p. 373.

De cette manière, Picard avait un esprit sociable très lié aux gens et leurs situations quotidiennes loin de leur politique et de leur religion. C'est pour cela que nous allons mettre en évidence les grandes portées critiques abordées dans cette pièce. Mais avant tout, il est intéressant d'indiquer que le titre nous révèle une signification plus ou moins indicatrice sur le sujet traité dans la pièce, à savoir *La Petite Ville* qui nous ouvre un grand portail sur les variations particulières des comportements des gens qui se déplacent d'une ville à l'autre, d'une grande ville à une petite et vice-versa ainsi que les mutations sociales qui les accompagnent.

De ce point de vue, cette transition au niveau de l'espace et au niveau des traditions nous mène, en premier lieu, à la comparaison entre la vie citadine et la vie champêtre dans tous leurs détails sous une portée liée à l'image de Paris et de la province. En deuxième lieu, nous ne pouvons pas négliger la solidarité des habitants de cette petite ville comme une petite société contre les vices et les inconnus qui essaient de déformer la réputation de leur pays. En troisième lieu, nous interrogerons le rôle de l'argent et de la fortune qui apparaît dans la quasi-totalité des pièces de notre auteur. En quatrième lieu, nous mettons en valeur le thème de l'amour qui bouleverse l'action dramatique tout au long de la pièce, en insistant sur son triomphe malgré tous les obstacles qui l'empêche jusqu'à la fin. Enfin, nous retraçons la relation maître/valet en appuyant sur la place des valets et leurs rôles distingués dans la pièce.

#### **II. 4. 1. L'image de Paris et de la province**

Nous avons déjà dit que Picard a suivi le schéma moliéresque en décrivant les défauts des provinciaux et les plaisanteries des parisiens. Picard refait, après près d'un siècle et demi, la même tentative pour reparler de la province au théâtre. Sachant que la quasi-totalité des pièces de Picard se passent en province. A ce propos, nous trouvons deux titres liés exactement à cette portée : *La Petite Ville* et *Les Provinciaux à Paris*. Nicole Mozet dans son ouvrage intitulé : *La Ville de Province dans l'œuvre de Balzac* insiste sur l'idée que « Picard

est cité trois fois dans *La Comédie humaine*<sup>628</sup>». Alors, il nous semble que Picard a donné tant d'importance à toute critique liée à la question de la petite ville provinciale et de la grande ville parisienne. Mozet affirme encore tout ce qui précède car « jusqu'à 1830, toute description des mœurs provinciales passe obligatoirement par *La Petite Ville*<sup>629</sup> ». Il est vrai que cette idée n'était pas nouvelle, mais grâce à notre auteur, elle devient à la mode et à partir de la première représentation de cette pièce en 1801.

Quant à notre pièce étudiée, nous constatons, dès le début de la pièce, que les deux héros sont sur la route de la province en provenance de Paris. Ce déplacement vient après la volonté de Desroches de s'enfuir de sa ville natale après avoir eu des mauvaises expériences avec cette société-là. En traversant les champs, Desroches ne cesse de montrer ses admirations vers les paysages des villes provinciales surtout ceux d'une petite ville où ils sont arrivés : « voilà un assez joli endroit<sup>630</sup> », mais encore il pense que ces endroits les plus tranquilles et les mois décadents : « c'est peut-être là que se trouve le bonheur.<sup>631</sup> » Ces deux phrases nous expliquent que Desroches est admiratif d'une part, de la beauté de cette nature champêtre ainsi que de la tranquillité de l'endroit, et d'autre part, il pense que les avantages de cette petite ville, en ayant beaucoup de distinctions en comparaison avec sa ville natale, vont l'aider à trouver le contentement et la satisfaction totale.

Il est évident, après avoir lu la pièce, que la cause de cette fuite remonte à un malentendu ou un quiproquo entre Desroches et sa fiancée, après avoir cru être trahi par sa fiancée Mme. Belmont le jour de leur hymen après l'intervention d'un inconnu auprès d'elle. Cette intervention rompt leur mariage surtout après les doutes lancés contre les mœurs de cette femme. Desroches, fâché, déclare en toute liberté, qu'il s'enfuit pour se débarrasser « de cet indigne amour<sup>632</sup>. » C'est pourquoi Desroches veut se déplacer afin de chercher les vertus perdantes dans sa ville natale : « [...] voilà ce Paris que j'abandonne, et loin duquel je veux

---

<sup>628</sup> Mozet Nicole, *La ville de province...*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>629</sup> *Ibid.*

<sup>630</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>631</sup> *Ibid.*

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 257.

aller chercher les vertus et le bonheur<sup>633</sup>. » Le manque de moralité et les fausses vertus mettent Desroches dans un état coléreux tout au long des premières scènes de la pièce. Parallèlement, Delille reste neutre en insistant sur l'idée de la globalité des mœurs et des vertus : « Si tu cours après ces objets, tu voyageras longtemps. Non que je prétende qu'ils n'existent nulle part ; mais tu changes de façon de penser avec tant de rapidité ! [...]»<sup>634</sup>. » Cette réponse met en relief la stabilité et la maturité de Delille en comparaison avec son ami Desroches qui ne pense pas les choses logiquement. Ajoutons que Delille, tout au long de la pièce, se caractérise par son esprit ouvert et ses soutiens incessants afin de convaincre son ami de l'idée que « les vices y sont les mêmes<sup>635</sup>. » Alors, il nous semble que Desroches souffre d'une mauvaise expérience à Paris en rencontrant les intrigants et les fripons. C'est pour cela qu'il ne parle que de la critique morale et accuse les mœurs prétendues de sa société d'origine. Par contre, Delille essaie de lui affirmer qu'il se trompe par ses jugements rapides car cela n'existe pas complètement dans la vie champêtre. Il ajoute que : « dans cette petite ville, dont nous admirions tout à l'heure la situation pittoresque, comment peux-tu croire qu'il y ait autant de corruption, autant d'intrigue et de mensonge qu'à Paris ?<sup>636</sup> » Alors, la comparaison entre ces deux réalités inquiète Desroches dès son arrivée aux portes de cette petite ville où il se trouve heureux de vivre.

Dans cette optique, nous déduisons que les deux parisiens ont des points de vue différents l'un de l'autre : Desroches est très convaincu que la province est le lieu où se trouve le bonheur et les vraies vertus. Pour cela, il souhaite y rester longtemps. En parallèle, Delille représente le jeune le plus mûr et le plus responsable ; il garde toujours un point de vue neutre envers tous les gens en pensant que les vices et les intrigants sont partout et non pas dans un seul lieu. C'est la raison pour laquelle il essaie d'expliquer cette vision à son ami Desroches qui ne la comprend qu'à la fin de la pièce

Par ailleurs, l'image de la ville de Paris est négative chez les provinciaux : commençons par Riflard, un des habitants de la petite ville, qui déclare franchement qu'il n'aime pas la

---

<sup>633</sup> *Ibid.*

<sup>634</sup> *Ibid.*

<sup>635</sup> *Ibid.*

<sup>636</sup> *Ibid.*

ville de Paris car c'est clair dans ces deux répliques successives : « [...] J'aurais bien pu me fixer à Paris, mais je n'aime pas Paris.<sup>637</sup> » Desroches lui répond en lui affirmant qu'il a complètement raison. Pour cela, Riflard lui répond en justifiant cette révélation : « Un bruit, un tumulte, et des mœurs affreuses. Oh ! vive la province ! [...]»<sup>638</sup> Cette réplique résume les points négatifs et les défauts de la vie à Paris. Ensuite, Mme. Senneville est contente de rencontrer les deux parisiens dans cette petite ville ; au début, elle commence à leur décrire ses deux séjours à Paris où elle était très heureuse et satisfaite : « [...] C'est un séjour enchanteur que Paris ; j'y ai fait deux voyages dans ma vie, de quinze jours chacun. Monsieur de Senneville vivait dans ce temps-là ; je m'y suis fort amusée, et ils n'ont pas été infructueux pour moi.<sup>639</sup> » Par contre, elle préfère séjourner dans la province plus que dans la grande ville comme celle de Paris puisque les avantages de la première sont perdus dans la deuxième. C'est pour cela qu'elle leur montre cette vérité loin de toute amplification :

Mais franchement je n'aimerais pas à y demeurer, parce que la campagne ... pour un cœur sensible ... Ah ! La campagne ... ! C'est là que la nature, plus belle et plus riante, invite aux sentiments les plus doux et les plus purs ... la verdure, les oiseaux, les ombrages et les mœurs simples et rustiques vous rappellent ... ah ! La campagne a tant d'attraits ! [...]»<sup>640</sup>

Également, Mme. Senneville donne toutes ses préférences à la vie de la campagne et sa belle nature qui reste la source de toute tranquillité. En plus, elle insiste sur l'idée de la moralité provinciale qui reste simple et interchangeable par rapport aux autres modes de vie. Bref, nous pouvons dire que Mme. Senneville ne garde pas des préjugés comme Riflard qui n'est jamais sorti de sa petite ville. En conséquence, elle s'exprime honnêtement après avoir expérimenté les deux modes de vie dans ces deux lieux différents.

Quant à Vernon, le troisième habitant de la petite ville, il joue le rôle primordial au cours de l'action dramatique de la pièce du personnage le plus inquiet de l'arrivée de ces deux parisiens à cette petite ville. D'abord, il ne cache pas sa haine vers les parisiens dès la première rencontre : « De Paris ... Je serai ravi, enchanté ... (A part.) Je n'aime pas ces gens

---

<sup>637</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 4, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 258.

<sup>638</sup> *Ibid.*

<sup>639</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 8, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 260.

<sup>640</sup> *Ibid.*

de Paris. Ils ne viennent que pour nous enlever nos femmes, ou pour gagner notre argent. [...]»<sup>641</sup>. » Cette réaction nous explique que cet habitant a des problèmes avec les étrangers surtout ceux qui viennent de Paris. Dans le deuxième acte, nous remarquons que Vernon menace Desroches d'un procès après l'avoir vu avec sa sœur Mlle. Vernon.

Enfin, Mme. Guibert trouve que Desroches, comme un jeune riche, est une opportunité pour sa fille surtout en portant une lettre de recommandation de la part de son frère qui est l'ami de cet hôte, lettre dans laquelle il lui demande de bien recevoir ce jeune en expliquant sa situation sociale et financière. Par conséquent, elle commence à encourager sa fille à séduire ce jeune riche afin de l'épouser : « Il s'agit bien de mon serin ; voilà de bien plus grandes affaires ; écoutez-moi : vous voilà grande, en âge d'être mariée.<sup>642</sup> »

Suite à cela, les deux parisiens se trouvent incapable de prolonger leur séjour dans cette petite ville car ils ne supportent plus les propos de ces provinciaux qui montrent de plus en plus leurs refus de les accueillir. Pour cela, Riflard et Vernon ne cessent d'essayer de convaincre Mme. Senneville de ne pas loger ces deux jeunes parisiens chez elle. C'est pourquoi dans le dernier acte nous constatons que Desroches a reçu trois lettres : une de la part de Mme. Guibert dans laquelle elle s'excuse de l'impossibilité de les accueillir chez elle ; la deuxième est de la part de Riflard dans laquelle il donne rendez-vous le lendemain pour faire le duel ; la troisième et la dernière est un appel au tribunal de la part de Vernon.

Par ces trois lettres envoyées par les habitants de la petite ville, Desroches pense qu'il se trompe en choisissant cette petite ville comme un refuge plus calme et soulageant : « Mais c'est un enfer que cette petite ville.<sup>643</sup> » Delille, qui est toujours proche de son ami Desroches, lui affirme de nouveau que cette réception est la preuve de cette réalité cachée et mal comprise. En bref, les gens de la petite ville ont presque la même idée prise sur la moralité des gens parisiens en insistant sur l'idée que ceux-ci ne sont que des profiteurs qui viennent profiter de la simplicité des gens de la province. Quant à Desroches, il représente l'idée de l'étourdissement et l'impatience à l'inverse de son ami Delille qui reste tout au long de la

---

<sup>641</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 9, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 261.

<sup>642</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 8, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 274.

<sup>643</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 6, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 282.

pièce l'ami proche et le fidèle qui a un esprit responsable et neutre dans toutes ses décisions. N'oublions pas qu'à cause de Delille, la réconciliation entre Desroches et Mme. Belmont n'a pas lieu.

En somme, Picard voulait insister sur l'idée primordiale de sa pièce ; il est évident que les endroits ne se ressemblent pas puisque chaque endroit a ses ambiances, ses habitudes vécues et ses modes de vie. Néanmoins, ce sont les hommes qui se ressemblent malgré leurs différents lieux d'habitation. Cette idée est déjà claire en lisant la préface de la pièce dans laquelle l'auteur justifie ce qu'il voulait affirmer : « Les hommes au fond sont partout les mêmes. Ce sont les habitudes, les usages qui amènent quelques différences entre les mœurs de la province et celles de Paris.<sup>644</sup> » Certes, Picard a tenté de mettre l'accent sur la description minutieuse des mœurs des gens partout et leur rivalité car ceux-ci sont le vif du sujet de l'action dramatique de la pièce. Mozet nous éclaire tout ce qui précède : « De même, la description des mœurs, le ton des conversations, la rivalité entre Paris et la province ne sont plus là seulement pour servir de toile de fond, mais constituent le véritable sujet de la pièce<sup>645</sup>. » Face à cette analyse, il semblait que Picard a tant critiqué non seulement la province toute seule, mais en outre sa ville natale qui le poussait à mener cette aventure inoubliable.

#### **II. 4. 2. La solidarité d'une petite société**

La solidarité entre les gens de la petite ville est très évidente au quatrième acte, mais nous constatons que Vernon dès sa première rencontre avec ces deux parisiens montre dans un aparté que ces étrangers ne viennent en ces lieux que pour séduire les femmes et pour profiter les biens de ces provinciaux : « Je n'aime pas ces gens de Paris. Ils ne viennent que pour nous enlever nos femmes, ou pour gagner notre argent.<sup>646</sup> » Vernon comme un des

---

<sup>644</sup> Louis-Benoît Picard, Préface à *La Petite Ville*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, op. cit., p. 134-135.

<sup>645</sup> Mozet Nicole, *La ville de province...*, op. cit., p. 21.

<sup>646</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 9, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 261.

habitant de cette petite ville a une ancienne expérience avec ces arrivés qui viennent d'autres lieux surtout des grandes villes comme celle de Paris.

En plus, Riflard, au quatrième acte, demande à Mme. Senneville de ne pas loger ces deux parisiens chez elle après leur sortie de chez Mme. Guibert à cause d'une mauvaise aventure menée par eux dans cette petite ville. Également, il essaye de la convaincre de ne pas leur promettre le logement : « [...] Pourquoi loger chez vous ce deux parisiens ?<sup>647</sup> » Cette question nous explique l'état coléreux de cet habitant après avoir connu l'initiative de Mme. Senneville pour ces étrangers. C'est pour cela qu'il n'hésite pas à imposer son avis contre ces jeunes parisiens : « il faut absolument que ces jeunes gens ne logent pas chez vous ce soir.<sup>648</sup> » Par contre, Mme. Senneville trouve ces prétentions, contre ces étrangers, illogiques surtout quand Riflard apparaît jaloux de Desroches est tombé en admiration devant elle.

La nouvelle intervention de Riflard dans la scène II du quatrième acte nous révèle encore qu'il veut bien proclamer une demande si rigoureuse :

Soyons divisés, ennemis entre nous, c'est fort bien ; mais unissons-nous contre les étrangers qui viennent se mêler à nos débats ; enfin nous sommes chez nous et ce petit monsieur . . . Je viens vous avertir d'un petit incident qui se prépare, il n'y aura pas d'esclandre, toute la société est au fait [...]<sup>649</sup>.

Alors, la suite de ce plan est chargée par Vernon qui se prépare à mettre fin à cette histoire scandaleuse surtout avec les deux suites précédentes, d'une part, avec mademoiselle Vernon et, d'autre part, avec Mme. Guibert et sa fille. C'est pourquoi il leur demande de se réunir contre ces étrangers afin de les éloigner précipitamment de leur petite ville puisque ceux-là ne sont que deux libertins cherchant leurs désirs dans ce lieu distingué par sa bonne réputation. Par conséquent, Mme. Senneville se trouve persuadée en entendant ces propos ; elle décide donc de soutenir les habitants de sa ville dans ce programme bien planifié : « Petit despote, vous voulez que je vous le sacrifie, je le vois, il faut donc absolument que je prenne un parti ... Eh bien ! Cela me coûte ; je voudrais en vain vous le dissimuler.<sup>650</sup> » Cette réponse

---

<sup>647</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>648</sup> *Ibid.*

<sup>649</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 2, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 280.

<sup>650</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 2, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 279.

est une des preuves qui nous justifie l'unité de ces habitants et leur solidarité contre les inconnus.

La solidarité pour défendre la réputation de la petite ville est un souci collectif qui a rassemblé tous les habitants de cette petite ville afin de mettre fin à tous les désirs de Desroches. Les dernières scènes en sont la preuve par le fait d'envoyer trois lettres à ce jeune parisien pour l'avertir que les habitants de la petite ville ne veulent plus l'accueillir chez eux après ces faits commis au cours de cette journée.

### **II. 4. 3. L'argent et la fortune**

Cette portée est moins traitée au cours de l'action dramatique de notre pièce. Picard donne à la fortune et à l'argent une valeur importante comme un moyen indispensable pour les héros d'atteindre leurs buts. Cette allusion est très claire dans la lettre envoyée à Mme. Guibert de la part de son frère qui habite à Paris et qui est aussi un des amis proches de Desroches. La lettre de recommandation, dans laquelle il apparaît que Desroches est un héritier riche, encourage Mme. Guibert de l'accueillir chez elle pendant cette visite.

C'est au troisième acte que nous comprenons que Desroches remet cette lettre à Mme. Guibert. Or, dès le début de cette rencontre avec cette dame, il nous apparaît qu'elle a l'habitude de recevoir des envoyés de la part de son frère. C'est clair dans un aparté prononcé par Mme. Guibert après avoir su que ce parisien demande son hospitalité : « (Encore quelques pauvres diables que mon frère me recommande.)<sup>651</sup> » Également, cet aparté nous explique que Mme. Guibert ne s'intéresse pas à ces gens surtout après quelques rencontres inutiles et éphémères. Plus précisément, elle ne cesse de critiquer les propos de son frère qui sont chargés de compliments et de mérites lorsqu'elle commence à lire cette lettre. Ces ruptures, bien entendu en lisant la lettre, affichent l'état compliqué de cette dame car elle sait bien que cela ne mène à rien. Par contre, à la fin de la lettre dans laquelle le frère de Mme. Guibert lui demande de faire tout son possible pour cet étranger, nous en révèle davantage :

---

<sup>651</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 4, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 272.

Permettez donc que je vous adresse un jeune homme [...] c'est le jeune Desroches ; il est plein d'esprit, bien élevé [...]. Daignez donc, à ma prière, le recevoir, l'accueillir comme votre fils, le présenter dans la société [...]. Desroches est le fils unique d'un de mes amis, qui a laissé trente mille livres de rentes.<sup>652</sup>

Dans cette lettre, le frère commence par des compliments destinés à ce jeune homme avant de prier sa sœur de le recevoir chez elle. A la fin de la lettre, il justifie cette recommandation car il sera utile surtout qu'il est le fils unique de ses parents et qu'il a hérité, tout seul, de toute leur fortune. Pour ces motifs, la réaction de Mme. Guibert change ; elle commence à suivre les recommandations de son frère vers cet étranger : « [...] je verrai volontiers du monde pour satisfaire aux désirs de mon frère.<sup>653</sup> » D'abord, elle prie Desroches et son ami Delille de sortir de leur auberge et de venir se loger chez elle. Ensuite, elle demande à son valet Français de nettoyer l'appartement où ces deux jeunes vont séjourner. Enfin, elle appelle sa fille Flore pour lui montrer le nouveau plan après la rencontre de ce jeune envoyé : « Il s'agit bien de mon serin ; voilà de bien plus grandes affaires ; écoutez-moi : vous voilà grande, en âge d'être mariée.<sup>654</sup> » Ces changements ne sont pas évidents dès le début puisqu'elle n'est pas assez intéressée par ces hôtes parisiens, mais après avoir connu le secret de Desroches, à l'aide de son frère, elle ne cesse de les supplier afin de rester très proches d'elle et de sa fille surtout le jeune Desroches. C'est pour cela qu'elle conseille à sa fille de ne pas perdre cette occasion : « [...] J'avais projeté de vous envoyer passer quelque temps chez mon frère à Paris, et je ne doute pas que vous n'y eussiez trouvé plus d'un parti convenable.<sup>655</sup> » Nous comprenons que l'arrivée de ce jeune homme annule un projet déjà planifié entre la mère et sa fille pour que la fille aille chez son oncle à Paris car « cette petite ville est un terrain ingrat pour les filles à marier.<sup>656</sup> » Ainsi, elle ajoute de nouveau que ce jeune homme est distingué par sa grande somme de fortune héritée : « [...] Le voilà qui m'envoie, avec des lettres de recommandation, un jeune héritier de trente mille livres de rente.<sup>657</sup> » N'oublions pas que Flore que est surprise de cette somme : « De trente mille livres

---

<sup>652</sup> *Ibid.*

<sup>653</sup> *Ibid.*

<sup>654</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 8, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>655</sup> *Ibid.*

<sup>656</sup> *Ibid.*

<sup>657</sup> *Ibid.*

de rente, ma mère !<sup>658</sup> » Par conséquent, la mère commence à motiver sa fille pour qu'elle séduise ce jeune homme afin de l'épouser : « C'est à vous à développer devant lui toutes vos grâces, tous vos moyens de plaire, à faire briller votre esprit, votre conversation, vos talents, votre éducation.<sup>659</sup> » Ce passage nous explique la vraie intention de cette dame qui voudrait que ce jeune riche soit séduit par le fait de lui montrer tous les talents et tous les avantages de sa fille. D'autre part, nous pouvons dire que ces répliques échangées portent quelques allusions comiques et satiriques de ces gens qui ne chercheront qu'à atteindre leurs buts auprès des gens riches comme celui de Desroches.

Après ces arrangements, Mme. Guibert demande à sa fille de se préparer à chanter car elle a déjà arrangé un petit concert de société. Flore ne peut pas interrompre sa mère dans ce concert ; elle a l'air timide au début sous prétexte du rhume, mais elle se trouve obligée de chanter. Flore commence à chanter des couplets amoureux pour faire tomber ce jeune riche de son amour. Or, ce plan est rompu par Delille qui intervient pour secourir son ami de cette séduction ; il leur déclare que la voix de Flore rappelle la voix de la femme de Desroches. Mme. Guibert et sa fille sont outrées de ses déclarations surtout qu'elles ne savaient pas que ce jeune parisien était déjà marié. De plus, Desroches se trouve obligé de suivre les ordres de son ami pour ne pas devenir la victime de ces gens dans cette petite ville.

Cette intervention de la part de Delille oblige Mme. Guibert à ne pas réaliser sa promesse en leur demandant de venir se loger chez elle ; c'est pour cela qu'elle attend son valet François qui est parti pour nettoyer l'appartement promis. Dès son retour, elle, commence à lui faire des signes afin de dire que l'appartement n'est pas encore disponible. Par conséquent, François leur affirme que l'appartement n'est pas prêt à cause d'un dépôt de marchandise de la part de leur voisin.

Enfin, nous déduisant que le thème de l'argent et de la fortune et leur rôle dans la vie quotidienne des gens jouent une grande importance dans l'évolution de l'action. Le frère de Mme. Guibert recommande à sa sœur de recevoir ce jeune riche en insistant sur l'idée de son

---

<sup>658</sup> *Ibid.*

<sup>659</sup> *Ibid.*

héritage, Mme. Guibert les accueille avec hospitalité et elle demande à sa fille Flore de montrer ses avantages devant ce jeune riche afin de le séduire pour l'épouser. Enfin, tout est rompu à cause de l'intervention de Delille qui voudrait mettre fin à cette séduction servant à faire tomber son ami Desroche dans ce piège. Dramatiquement, ce thème n'est pas utilisé seulement comme une source de comique incessante au cours de cet acte, mais aussi comme une critique morale en montrant comment les esprits avides sont assoiffés de profiter des riches et aisés.

#### **II. 4. 4. L'amour et le mariage**

L'amour qui finit par le mariage est un des grands thèmes traités dans l'œuvre dramatique de Picard ; l'amour est la liaison divine et le contrat éternel entre les amants malgré tous les empêchements et les obstacles qui viennent pour le rompre par les vices. Ce thème apparaît dans la pièce dans quatre histoires différentes. Deux histoires mineures et deux majeures. L'amant et le héros de ces histoires est Desroches. Quant aux histoires mineures, nous constatons l'amour de Desroches avec Mme. Senneville et encore avec Flore. Tandis que les deux histoires majeures sont, d'abord, l'histoire de Desroches avec Mme. Belmont et ensuite, celle avec Mlle. Vernon. Il est évident en lisant la pièce que les deux histoires majeures dominent toute l'action dramatique de la pièce. Pour cela, nous tenterons de mettre en avant ces deux dernières.

Dès le départ, Desroches révèle à son ami Delille son ennui et son angoisse après avoir vu un jeune étranger avec son amante Mme. Belmont le jour de leur hymen. C'est la raison pour laquelle, il décide de s'enfuir vers la province car le fait de s'éloigner de Paris est la seule résolution pour ne pas se rappeler cet amour trompé et trahi par cet inconnu. En plus, il pense que cette évasion va lui empêcher de ne pas rencontrer cette femme-là prochainement : « J'ai eu tort, n'est-ce pas, de rompre sur-le-champ mon hymen avec ta chère cousine, cette veuve ingrate, madame Belmont, que je m'en veux d'aimer encore, de fuir pour m'arracher à

cet indigne amour !<sup>660</sup> » Cette révélation n'est venue qu'après les propos de Delille qui expliquent que cette fuite est un moyen de quitter son amour et son mariage avec Mme. Belmont. Par contre, nous pouvons dire que Desroches est très amoureux et ne cherche pas à se débarrasser de cet amour puisque cette évasion est venue après l'arrivée d'un inconnu près de son amante au moment où ils signent le contrat de mariage : « Non, je ne l'ai pas vue, dans cette fête que j'ai eu la sottise de lui donner la veille du jour arrêté pour notre contrat, accueillir, traiter familièrement un inconnu, un jeune officier. Je ne l'ai pas surprise en grande conversation tête à tête avec ce même jeune homme<sup>661</sup>. » Ainsi, Desroches a l'air jaloux de cet homme-là après son intervention et sa conversation avec Mme. Belmont. Une scène révélatrice nous montre que ce parisien s'est échappé de sa ville natale à cause de son amour et de sa jalousie sans oublier qu'il est en train de chercher un autre lieu pour s'installer loin de Paris et de ses vices. Parallèlement, Mme. Belmont est arrivée à la petite ville, où son amant Desroches et son cousin Delille se sont installés, pour poursuivre les pas de Desroche afin de lui expliquer le malentendu et le quiproquo causé par l'intervention du jeune officier qu'il a rencontré le jour de leur hymen. Constatons aussi que Mme. Belmont a demandé à Dubois discrètement d'informer son cousin Delille de son arrivée car elle veut mettre fin à ce quiproquo avec Desroches sans oublier qu'elle n'apparaît pas directement afin de connaître l'avis de son cousin de cette arrivée et de ne pas gêner Desroches qui était admiré par la beauté et le calme de cette petite ville :

DUBOIS, (bas à Delille.) Votre cousine, madame Belmont, qui nous a suivis avec Champagne, son vieux domestique.

DELILLE. Madame Belmont !

DUBOIS. Elle ne veut pas voir monsieur Desroches ; elle voudrait vous parler seule.

DELILLE. Tout à l'heure, je suis à toi<sup>662</sup>.

Dans la scène XIII du premier acte, Mme. Belmont rencontre son cousin Delille et lui déclare qu'elle ne les suit dans ce long voyage que pour une seule raison servant à savoir quelle est la vérité derrière la fuite de Desroches : « Ne croyez pas, Delille, que j'aie eu la

---

<sup>660</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 257.

<sup>661</sup> *Ibid.*

<sup>662</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 10, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 262.

faiblesse de suivre votre indigne ami. Je cours l'oublier à cent lieues de Paris, chez notre respectable tante. Sur la route, reconnaissant votre valet, je n'ai pu résister au désir de m'informer<sup>663</sup>. » Delille lui répond que le motif de Desroches par ce voyage est sa vivacité de caractère, mais Mme. Belmont pense qu'il y a un autre motif qui l'a obligé d'aller plus loin sans avertir personne.

MADAME BELMONT. Et d'ailleurs, ce mariage rompu, cette fuite de votre ami, ne m'exposent-ils pas assez aux propos des méchants ? Mais quel a pu être son motif ?

DELILLE. La vivacité de son caractère, l'expérience qu'il a déjà faite de l'infidélité, de l'inconstance.

MADAME BELMONT. Mais encore . . . <sup>664</sup>

En lisant cet extrait, nous observons que Mme. Belmont doute de ces motifs puisqu'elle sait bien que Desroches est parti après l'avoir vue avec un inconnu. C'est pour cela qu'elle essaie de forcer son cousin Delille à tout révéler. Enfin, Delille lui déclare que la cause principale de cette fuite est cet inconnu qui est venu le jour de leur hymen. Au cours de cette discussion, Champagne arrive et les avertit que Desroches s'approche d'eux. Par conséquent, Mme. Belmont se retire pour ne pas rompre cette rencontre :

CHAMPAGNE, (accourant.) Voilà monsieur Desroches qui quitte sa compagnie.

DELILLE. Voulez-vous vous en rapporter à moi ? Logez-vous dans une auberge voisine de la nôtre. J'irai vous avertir de tout ce qui se passera.

MADAME BELMONT. Je ne veux pas le voir ; je m'éloigne. Allons, je suivrai vos conseils. (Elle sort.)<sup>665</sup>

Après cette rencontre, Delille a un nouveau projet qui sert, d'une part, à résoudre le quiproquo entre Mme. Belmont et Desroches et, d'autre part, à mettre fin à ce voyage malheureux. Pour cela, Delille décide d'aider sa cousine surtout quand il a compris qu'elle veut bien expliquer ce qui s'est passé le jour de l'hymen et de plus, il estime l'initiative de sa cousine qui tente de faire tout son possible pour ne pas perdre son amant Desroches : « *Voulez-vous vous en rapporter à moi ? Logez-vous dans une auberge voisine de la nôtre. J'irai vous avertir de tout ce qui se passera.* <sup>666</sup> » De plus, cette scène nous conduit à réfléchir

---

<sup>663</sup> Louis-Benoît Piacrd, *La Petite Ville*, I, 12, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 262.

<sup>664</sup> *Ibid.*

<sup>665</sup> *Ibid.*

<sup>666</sup> *Ibid.*

sur la condition de l'amour et du mariage entre les amants. Des faits successifs, des fuites, des rencontres et des sacrifices, le seul motif étant le triomphe de l'amour et le désir de vivre amicalement. Dans la scène VIII du quatrième acte, Champagne avertit Delille que Mme. Belmont est prête à entrer en scène, mais Delille s'éloigne afin de laisser Desroches seul dans cette rencontre.

CHAMPAGNE, à *Delille*. La voilà, monsieur.  
DELILLE. (*A Champagne.*) Je suis à toi dans l'instant. (*A Desroches.*) Mon cher Desroches, je cours à mon rendez-vous. Dans tous les cas, dis à Dubois de m'attendre à cette place. (*Delille s'éloigne.*)<sup>667</sup>

Néanmoins, Desroches ne comprend pas le rapport entre la sortie de Delille et l'arrivée de cette femme étrange : « Ne tarde pas, je t'en prie. Il est bien heureux ! Cette femme mystérieuse a vraiment une jolie tournure, et qui me rappelle . . .<sup>668</sup> » Cette réplique nous annonce que Desroches souhaite une nouvelle tournure après avoir passé une mauvaise journée dans cette petite ville. Nous constatons ainsi que Mme. Belmont est toujours présente dans sa mémoire.

Dans la scène suivante, Desroches est seul, il aperçoit une femme qui s'approche, mais l'obscurité l'empêche de la reconnaître. Tout d'un coup, il distingue que cette voix-là est celle de Mme. Belmont : « Mais il me semble entrevoir une femme dans l'obscurité<sup>669</sup>. » Cette intervention et cette suite de Mme. Belmont mettent Desroches dans le remord en pensant à la fidélité de cette femme qui l'a suivi jusqu'à la petite ville.

MADAME BELMONT. J'ai eu la faiblesse de suivre vos conseils, de marcher sur vos traces, pourquoi ? Pour être témoin de toutes ses inconséquences.  
DESROCHES, (à part). Madame Belmont qui m'a suivi ! Qui m'aime encore ! Ah ! Malheureux, qu'ai-je fait ?<sup>670</sup>

Delille, de sa part, réussit en planifiant cette rencontre qui va mettre une fin heureuse à cette malheureuse journée. Il entre en scène en déclarant que Desroches avait tort et demande à Mme. Belmont de le pardonner : « (s'avançant). Lui-même, madame, qui reconnaît ses torts.

---

<sup>667</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 9, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 283.

<sup>668</sup> *Ibid.*

<sup>669</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 10, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 283.

<sup>670</sup> *Ibid.*

Le voilà entièrement corrigé. Pardonnez-lui et partons<sup>671</sup>. » Par contre, Desroches ne veut pas partir car il n'a pas oublié son rendez-vous avec Riflard le lendemain pour faire le duel. Delille, en profitant de cette précipitation, décide d'aller directement à la maison de Riflard pour lui demander d'avancer ce qui est convenu cette nuit-là car ils sont pressés de rentrer à Paris.

DESROCHES. Mais mon rendez-vous avec Riflard ?  
DELILLE. Eh bien, c'est une affaire qu'il faut terminer tout de suite. (Il frappe à la porte de Riflard.) Monsieur Riflard, monsieur Riflard, un mot, s'il vous plaît, de grâce. Il ne peut pas être encore couché.<sup>672</sup>

En lisant ses répliques successives, nous constatons que Delille essaye de terminer toutes leurs affaires dans la petite ville pour un seul objectif celui de profiter de la réconciliation de Desroches avec Mme. Belmont pour se marier dès leur arrivée à Paris. C'est pour cela que Delille amène Desroches vers la maison de Riflard cette nuit-là pour lui dire que Desroches n'a pas le temps de rester dans la petite ville puisqu'il veut rentrer à Paris pour faire son hymen avec Mme. Belmont.

RIFLARD. Qui frappe ? Ah ! Ah ! Messieurs, c'est vous ?  
DELILLE. Allons, monsieur Riflard, vous voulez vous battre avec Desroches, descendez, il vous attend. [...]  
DELILLE. Cela ne se peut pas, monsieur retourne à Paris pour épouser madame. Les chevaux sont mis, nous partons.<sup>673</sup>

Riflard, choqué de ces propos, change son point de vue contre ces deux parisiens et leur présente ses excuses et son respect pour les gens mariés. « Permettez. Vous vous mariez, vous partez, je n'en veux qu'aux célibataires, je respecte les maris, et je vous fais mon sincère compliment.<sup>674</sup> » Cette histoire amoureuse, rompue par une fuite puis une nouvelle rencontre plus heureuse entre Desroches et son amante, nous révèle que l'amour est un des grands thèmes traités dans la pièce. Picard utilise ce motif comme un moteur plus efficace qui fait une évolution actancielle dans *La Petite Ville*. Ce succès et cette fin heureuse donne à la pièce une autre dimension sentimentale à côté à ses interrogations sur le style de vie champêtre restreint à un petit endroit.

---

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>672</sup> *Ibid.*

<sup>673</sup> *Ibid.*

<sup>674</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 13, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 283.

Dans le deuxième acte de *La Petite Ville*, nous comprenons que Mlle. Vernon commence à penser au jeune étranger qui s'est installé dans l'auberge se trouvant en face de sa maison surtout après avoir remarqué ses regards si tendres. C'est pour cela qu'elle avertit son frère Vernon qu'elle est sur le point de trouver la personne qui va l'épouser. Cette scène nous montre le désir d'une fille provinciale de trouver une nouvelle histoire d'amour sans connaître l'origine de ce jeune étranger.

MADemoiselle VERNON. Eh ! Mais écoutez donc : si je vous disais qu'enfin je crois avoir trouvé à me marier. [...]  
MADemoiselle VERNON. Oui, vous seriez débarrassé de moi, n'est-ce pas ? Je ne vous resterai pas longtemps sur les bras, et si j'en crois les tendres regards de ce jeune étranger...<sup>675</sup>

Par contre, nous constatons que Vernon a l'habitude de se moquer de sa sœur, qui surveille l'auberge de temps en temps afin de rencontrer le partenaire de sa vie, surtout après avoir vu beaucoup d'histoires de la part de sa sœur avec les étrangers qui viennent s'installer temporairement à l'auberge :

VERNON. Quoi ? Ce serait un de ces deux Parisiens qui viennent de descendre dans cette auberge !  
MADemoiselle VERNON. Le plus jeune, le plus aimable.  
VERNON. Ah çà, écoute ; ce n'est pas la première fois que tu te fais moquer de toi par les voyageurs de cette auberge.<sup>676</sup>

A la fin de cette scène et après une longue discussion entre Mlle. Veron et son frère, les deux parisiens sortent de l'auberge. Un spectacle qui change les traits faciaux de cette jeune amoureuse :

VERNON. Tout comme tu voudras ; ces deux étrangers en seront.  
MADemoiselle VERNON, (*toute radieuse*). En seront ! En vérité ?<sup>677</sup>

La scène suivante est un monologue révélateur de l'état psychologique de Mlle. Veron dans lequel elle déclare son envie de rencontrer ce parisien, mais elle ne connaît pas la manière la plus facile et la plus efficace pour se voir tous les deux ensemble sans la connaissance de son frère :

---

<sup>675</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>676</sup> *Ibid.*

<sup>677</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 264.

Mademoiselle Vernon, seule. Comme les frères sont peu galants ! Heureusement le monde me voit avec d'autres yeux. Ce jeune homme, surtout, m'a lorgnée d'une manière si tendre ! ... [...] Enfin, me voilà seule dans la maison, ce jeune homme paraît fort aimable ; mais, je ne le connais pas. . . . N'est-ce pas lui précisément qui sort de l'auberge avec son ami ? Hâtons-nous de rentrer. Ah ! Mon frère, mon frère, vous n'êtes pas digne, en vérité, d'avoir une jeune personne sous votre tutelle. (Elle rentre.)<sup>678</sup>

Parallèlement, Desroches déclare à Delille ses sentiments pour la jeune personne qui habite en face de leur auberge car il pense que cela progresse plus vite en comparaison avec Mme. Senneville qu'il trouve très aimable dès la première rencontre.

DESROCHES. Ah ! Mon ami, c'en est fait, je suis amoureux, oh ! Mais amoureux ! . . .

DELILLE. En vérité, je n'aurais jamais pensé que madame Senneville . . .

DESROCHES. Il s'agit bien de madame Senneville ; elle est fort jolie, sans doute, et je me suis aperçu des progrès que j'ai faits sur son cœur ; mais c'est d'un autre objet, d'une charmante personne que je veux te parler<sup>679</sup>.

Suite à cette aventure, Desroches ne sait pas si cette fille est jeune ou vieille car il l'a vue de loin et il est incapable de connaître son âge réel, mais il a un nouveau projet avec l'aide de Dubois :

Une tante ou une mère, probablement ; mais moi, j'ai vu . . . et la servante d'auberge me l'a confirmé, il y a là une fille à marier. Je ne l'ai vue que de loin, nous ne nous sommes parlé que par signes. (Ici mademoiselle Veron paraît à sa fenêtre.) Eh ! Tiens, la voilà derrière sa croisée. Je ne me trompe pas, la fenêtre s'ouvre ; la vois-tu ?<sup>680</sup>

Desroches avertit Delille qu'il va envoyer une lettre amoureuse à la maison de cette fille, mais il ne sait pas comment la lui envoyer. Dubois est celui qui mène des aventures si audacieuses.

DESROCHES. [...] Où est donc Dubois ?

DELILLE. Il va revenir, je l'ai envoyé . . .

DESROCHES. J'ai besoin de lui ; j'ai écrit une lettre, et, sous un prétexte, il peut s'introduire dans la maison.

DELILLE. Diable ! Tu vas vite en besogne. Tiens, le voilà.<sup>681</sup>

---

<sup>678</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 2, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 264.

<sup>679</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 264.

<sup>680</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>681</sup> *Ibid.*

Par conséquent, Desroches charge son valet de remettre une lettre amoureuse de sa part à cette fille. En revenant, Dubois avertit son maître qu'elle a accepté la lettre et qu'elle est en train d'écrire une réponse. Desroches est très content de cette progression et montre sa soif de recevoir sa réponse.

Dubois arrive et remet la lettre à Desroches dans laquelle elle lui donne rendez-vous dans un quart d'heure. M. Vernon revient à la maison pour s'assurer que sa sœur n'est pas sortie pour rencontrer ce jeune parisien. Par contre, elle lui révèle que celui-là a demandé un rendez-vous avec elle, mais elle l'a refusé. Le but de cet aveu est de démontrer à son frère qu'elle ne s'y intéresse pas. Cependant, elle sort rejoindre ce jeune parisien dès que son frère la laisse toute seule. Desroches est choqué quand il la voit au moment où elle s'approche de lui ; il pense qu'il a mal adressé la lettre en la donnant à la mère ou bien à la tante de la fille. C'est pourquoi il cherche à l'abandonner. Tout d'un coup, M. Vernon vient surprendre sa sœur et Desroches dans cette rencontre si amoureuse. Par conséquent, il demande à Desroche, après avoir vu le spectacle de la séduction, de se marier avec sa sœur, mais Desroches refuse car il n'y pense pas. M. Vernon le menace d'un procès s'il ne l'épouse pas.

Cette aventure amoureuse de la part de Desroches nous explique les mauvais traits de caractère de ce jeune parisien dans la petite ville ; commençons par ses regards tendres vers Mme. Senneville puis cette histoire qui s'achève par une menace et un procès au tribunal à cause de ces faits scandaleux et la tentative de séduire. Enfin, l'envie de Desroches d'avoir une nouvelle relation avec Flore, la fille de Mme. Guibert.

Nous pouvons dire que Desroches essaye en faisant ces aventures si audacieuses de tromper sa fiancée qui l'a trahie le jour de leur mariage. C'est pour cela qu'il ne cesse de créer des nouvelles relations amoureuses dans cet endroit loin de Paris et loin de sa fiancée. Desroches représente aussi l'idée de l'étourdissement tout au long de cette pièce sans prendre conscience aux destins de ses actions trompeuses. Par contre, nous remarquons que Desroches se trompe dès le début puisqu'il s'est enfuit de Paris après un quiproquo avec sa fiancée. Il est nécessaire de signaler que Mme. Belmont représente toute fidélité vers son fiancé Desroches surtout dans le fait de le suivre après sa fuite. En bref, elle réussit, à la fin de la pièce, à

expliquer tout ce qui s'est passé le jour de leur mariage afin de ne pas perdre son amour avec Desroches. Desroches se trouve confus devant Mme. Belmont et souhaite finir cette mauvaise sortie avec le retour à Paris et se marier avec son amante la plus fidèle et la plus honnête.

Avec ces aventures et ses actions successives, Picard nous montre son génie dramatique en créant des intrigues mineures à côté de son intrigue principale pour multiplier les effets ridicules et satiriques qui donnent à la pièce une autre dimension caricaturale et comique. Ces actions, d'une part nous éclairent sur le caractère et les mœurs de ces gens et leurs pensées vers les autres, et d'autre part, elles divertissent le public en faisant des tableaux plus ou moins réels mais avec une dimension satirique.

#### **II. 4. 5. La relation maître/valet**

La relation maître/valet est une des relations les plus marquées de l'histoire de la comédie. Cette relation apparaît conflictuelle et se fonde sur la sujétion frappante tout au long de cette histoire. Alors, « Le valet est le (propriétaire) de son maître <sup>682</sup> ». Aussi, nous constatons que ce personnage est toujours vassal et « son identité est ainsi née, au bénéfice de celle de son maître <sup>683</sup> ». Picard poursuit le chemin dramatique de ce couple comme un des couples indispensables dans ses œuvres. Nous pouvons mentionner quelques couples aidant à faire évoluer l'action dramatique dans la quasi-totalité des pièces théâtrales : mère/fille, père/fille, mère/fils, père/fils, mari/femme, les amants, maître/valet et enfin les rivaux. Par conséquent, cette division nous permet de bien comprendre le personnage comme un élément aidant à construire l'action. En plus, par cette distribution, nous sommes capables de définir et d'analyser ce personnage par rapport à la relation qu'il entretient avec un ou plusieurs autres. Il est évident que chaque partie de ce couple ne signifie rien sans son lien avec l'autre pour construire son rôle et son identité.

Dès le début de cette pièce, Dubois présente ses excuses à ses maîtres après avoir constaté que la roue de leur chaise est brisée. Cet incident n'est pas venu qu'à cause de la

---

<sup>682</sup> Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre, op. cit.*, p. 77.

<sup>683</sup> *Ibid.*

négligence de ce valet en conduisant. Desroches montre son inquiétude de cette négligence en insultant Dubois et en l'interrogeant si un postillon doit dormir en accompagnant ses maîtres :

DUBOIS, *dans la coulisse*. Mais ce n'est pas ma faute ; moi je dormais sur mon cheval.

DESROCHES, *entrant en scène, fort en colère*. Tu dormais ! Est-ce qu'un postillon doit dormir ? Voyez un peu, sur une route aussi belle, verser, briser une roue !<sup>684</sup>

Dubois apparaît naïf en déclarant qu'il est innocent car il s'est endormi sur son cheval. Par contre, la colère et la méprise de Desroche nous révèlent le caractère d'un jeune parisien comme une personne têtue et sévère.

Dubois revient chez ses maîtres pour leur expliquer que la réparation de la roue va prendre vingt-quatre heures. De plus, il a peur de Desroches en insistant encore une fois sur son innocence dans cet accident : « Vous allez vous fâcher, j'en suis sûr ; mais ce n'est pas ma faute<sup>685</sup>. » Desroches, fâché, l'interroge : « Quoi donc ?<sup>686</sup> » Dubois lui explique que « Le charron dit comme cela que votre chaise ne peut pas être en état avant vingt-quatre heures<sup>687</sup> » Enfin, Desroche lui demande de ne pas se désoler car la beauté des paysages mérite cet arrêt. Pour cela, il montre son contentement et sa joie de passer une journée dans cette petite ville tranquille et belle par ses paysages et ses collines. « Eh ! Non, non, mon ami, ne te désole pas ; qu'il ne se presse pas : je serai enchanté de passer vingt-quatre heures ici<sup>688</sup>. ».

Dans la scène 10 du même acte, Dubois entre en scène et informe Delille, discrètement, que sa cousine Mme. Belmont est arrivée avec son ancien domestique : « Votre cousine, madame Belmont, qui nous a suivis avec Champagne, son vieux domestique<sup>689</sup>. » De plus, il lui informe que cette arrivante voudrait lui parler sans la connaissance de Desroches : « Elle ne veut pas voir monsieur Desroches ; elle voudrait vous parler seule<sup>690</sup>. » Immédiatement,

---

<sup>684</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 256.

<sup>685</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 6, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 259.

<sup>686</sup> *Ibid.*

<sup>687</sup> *Ibid.*

<sup>688</sup> *Ibid.*

<sup>689</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 10, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 262.

<sup>690</sup> *Ibid.*

Delille lui affirme qu'il va la rejoindre tout de suite : « Tout à l'heure, je suis à toi<sup>691</sup>. » Cette scène nous montre que Dubois est toujours à côté de ses maîtres ; il était chez le charbonnier pour la réparation, mais tout de suite, il est venu après avoir rencontré Mme. Belmont.

En outre, Delille demande à Dubois d'être conscient en surveillant Desroches, déjà avec Mme. Senneville, pour qu'il ne vienne pas les surprendre : « Desroches pourrait nous surprendre ; ne manquez pas de nous avertir dès qu'il paraîtra<sup>692</sup>. » Tout à coup, Champagne vient avertir sa maîtresse que Desroches s'approche en cherchant son ami et son valet lorsqu'il est resté seul avec les habitants de la petite ville : « Voilà monsieur Desroches qui quitte sa compagnie<sup>693</sup>. » Il est nécessaire d'affirmer que les services rendus par Champagne indiquent la fidélité de ce valet qui n'abandonne pas sa maîtresse face à ces obstacles et ces malentendus.

Dans le deuxième acte, nous remarquons comment Dubois est capable de gérer la situation embarrassante dans laquelle il est tombé ; d'abord, il montre à Desroches qu'il se promène dans la petite ville afin de ne pas douter de ses suites. Ensuite, il apprend à Delille les dernières nouvelles de Mme. Belmont :

DESROCHES. D'où viens-tu donc ? Je ne te trouve jamais quand j'ai besoin de toi.

DUBOIS. Monsieur, cette petite ville me plaît comme à vous ; vous savez que nous sympathisons ensemble ; je me suis amusé sur le port, sur le quai, à la douane, à la salle de comédie, qui est une ancienne paroisse. (Bas à Delille.) Madame Belmont est logée à l'auberge de la Poste, sur le quai ; elle vous attend avec impatience.<sup>694</sup>

D'un autre côté, Desroches profite de l'absence de son ami Delille, qui est sorti rejoindre sa cousine en prétendant qu'il voudrait se promener, pour une nouvelle mission à faire à l'aide de Dubois. D'abord, il recommande à son valet d'être audacieux : « C'est ici, mon ami, qu'il faut déployer ton zèle et ton adresse<sup>695</sup>. » Dubois lui répond qu'il est prêt à mener n'importe quelle mission et obéira à tous les ordres : « Je suis en fonds pour les deux

---

<sup>691</sup> *Ibid.*

<sup>692</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 11, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>693</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 12, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>694</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 4, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 265.

<sup>695</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 5, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 265.

qualités. De quoi s'agit-il<sup>696</sup> » De cette fin, Desroche lui révèle directement son plan ; il voudrait envoyer une lettre à la fille qui habite en face de leur auberge dont il est tombé amoureux :

DESROCHES. Entre dans cette maison.  
DUBOIS. Bon, j'y suis.  
DESROCHES. Il y a une jeune personne charmante.  
DUBOIS. Peste !  
DESROCHES. Voilà une lettre qu'il faudrait lui remettre.  
DUBOIS. Elle l'aura.<sup>697</sup>

En lisant ces répliques, nous pouvons dire que Dubois n'est pas le valet, mais aussi le confident de son maître ; il essaie de l'aider dans toutes ses affaires personnelles sans aucun souci. Cette confiance nous montre l'alliance entre le maître et le valet dans la quasi-totalité de l'œuvre dramatique de Picard et notamment dans cette pièce. Par contre, Dubois pense que cette lettre est une lettre d'affaire : « C'est donc quelque affaire importante que vous avez avec cette dame ?<sup>698</sup> » Par contre, Desroche l'informe de la vérité de cette correspondance : « Imbécile, tu ne vois pas que c'est une lettre d'amour ?<sup>699</sup> » Tout de suite, Dubois la prend sans argumenter : « D'amour ! Allons donc, monsieur<sup>700</sup>. » En sortant, Dubois, étonné, pense que la fille qui paraît une fois à sa fenêtre a tourné la tête de son maître : « Allons, monsieur, puisque vous le voulez. (A part.) Mais il a donc perdu la tête. (Il entre dans la maison.)<sup>701</sup> ».

En revenant, Dubois avertit Desroches que cette fille, à qui il a remis la lettre, est en train de lui écrire une réponse : « *On vous répond*<sup>702</sup>. » Par conséquent, Desroches estime ce service rendu et donne de l'argent : « *Ah ! Dubois ! Tu es un garçon précieux. Tiens, mon ami, prends. (Il lui donne de l'argent.)*<sup>703</sup> » D'autre part, Dubois pense que cette mission ne réussira pas, surtout après avoir vu cette dame. Cela est clair dans sa réplique : « *Monsieur, en vérité, je crains que vous ne regrettiez bientôt votre argent*<sup>704</sup>. » Mais Desroches lui affirme

---

<sup>696</sup> *Ibid.*

<sup>697</sup> *Ibid.*

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>699</sup> *Ibid.*

<sup>700</sup> *Ibid.*

<sup>701</sup> *Ibid.*

<sup>702</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 7, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 266.

<sup>703</sup> *Ibid.*

<sup>704</sup> *Ibid.*

qu'il ne regrette pas cette affaire : « *Jamais, mon ami, jamais*<sup>705</sup> » En plus, il lui demande d'y aller pour chercher la réponse sans tarder : « *Rien, rien, mon ami. Va vite chercher la réponse, elle doit être écrite ; va, va.*<sup>706</sup> » Dans la scène suivante, Desroches, seul, raconte les vertus de son valet qui ressemble à son ami Delille car tous les deux tentent de le secourir et mettent fin à cette fuite injustifiée :

Ce pauvre Dubois ! C'est un garçon fidèle, attaché, intelligent. Il voulait sans doute me parler, comme Delille, de madame Belmont. Ils sont tous d'accord pour me ramener à elle ; mais je saurai prouver à l'infidèle qu'on peut suivre mon exemple, d'ailleurs, son sort m'est fort indifférent, je ne l'aime plus.<sup>707</sup>

Le troisième acte s'ouvrait au salon de Mme. Guibert où les deux parisiens sont venus pour remettre à cette dame une lettre de la part de son frère. François, les reçoit en leur posant des questions à propos de la cause de leur arrivée. En plus, il commence à deviner quel est leur travail ; d'abord, il les prenait pour des marchands : « Ces messieurs sont des marchands forains qui viennent pour la foire de Saint-Michel ?<sup>708</sup> » Ensuite, pour des comédiens : « Ah ! Vous êtes peut-être des comédiens qui viennent louer la salle ?<sup>709</sup> » Enfin, pour des hommes de loi : « Ah ! C'est différent. Vous êtes les hommes de loi qu'elle a demandés pour son procès avec monsieur Vernon ?<sup>710</sup> » En parallèle, Desroches lui répond à chaque conjecture en affirmant qu'ils ne sont ni marchands ni autres : « Non, mon ami, mais de grâce...<sup>711</sup> » Cette scène nous montre que François, le valet, est à la fois audacieux et bavard avec les hôtes de sa maîtresse. Tandis que les deux parisiens se trouvent incapable de lui montrer la vérité à cause de sa précipitation inattendue en posant les questions. Par conséquent, ils le prient d'aller avertir Mme. Guibert au lieu de perdre du temps car ils sont pressés. De cette fin, François informe sa maîtresse que ces messieurs sont les hommes de loi qu'elle demande pour le procès de M. Vernon : « Les voilà, madame, ils me l'ont avoué eux-mêmes, ce sont les gens de loi que vous avez mandés pour votre procès avec monsieur Vernon<sup>712</sup>. » Encore

---

<sup>705</sup> *Ibid.*

<sup>706</sup> *Ibid.*

<sup>707</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 8, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 266.

<sup>708</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 266.

<sup>709</sup> *Ibid.*

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 266-267.

<sup>711</sup> *Ibid.*

<sup>712</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 267.

une fois, François se trouve assuré de son soupçon en pensant que ces jeunes-là sont des hommes de loi ; il lui affirme que « Le plus jeune est l'avocat, l'autre est le procureur<sup>713</sup>. » A la suite de cette scène, il est évident que le valet de Mme. Guibert se caractérise par son audace loin de toute soumission ou humiliation.

Par ailleurs, Mme. Guibert fait signe à son valet de changer ses propos pour qu'elle puisse s'excuser de la disponibilité de son appartement :

MADAME GUIBERT, (lui faisant signe de dire que non). Eh bien !  
L'appartement de ces messieurs est-il prêt ?  
FRANÇOIS. Pas encore, madame.  
MADAME GUIBERT, (faisant toujours des signes à François). Pas encore !  
Concevez-vous un pareil obstacle ? Le voisin Giraud s'obstine donc toujours  
à me laisser son dépôt de marchandises ?<sup>714</sup>

Par cette histoire inventée par Mme. Guibert et prouvée par son valet, les deux parisiens se retirent. Il est clair que François, après les signes de sa maîtresse, s'est trouvé obligé de changer ses propos. D'autre part, cette scène nous montre la capacité d'un valet de gérer n'importe quelle situation rencontrée. François exécute tous les ordres imposés par sa maîtresse. François n'a jamais trompé Mme. Guibert devant les étrangers.

Dans le dernier acte de *La Petite Ville*, Dubois avertit Delille de l'arrivée de Champagne de l'autre côté : « Monsieur, voilà Champagne, le valet de votre cousine<sup>715</sup>. » Par conséquent, Delille lui demande de s'occuper de Desroches car il va régler tout avec Mme. Belmont. Il paraît que Dubois a un rôle très important et décisif pour donner réussite à cette mission : « Occupe Desroches de ton mieux pour me laisser causer avec lui, (Dubois s'approche de Desroches et l'empêche de voir Champagne.)<sup>716</sup> ».

Champagne informe Delille que sa cousine Mme. Belmont va rentrer à Paris surtout après avoir connu le parcours de Desroches dans cette ville, bien entendu, ses audaces scandaleuses auprès des femmes provinciales : « Madame se désole. Elle sait toutes les aventures de monsieur Desroches. Elle veut partir cette nuit même, j'ai eu toutes les peines du

---

<sup>713</sup> *Ibid.*

<sup>714</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 12, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 277.

<sup>715</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 6, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>716</sup> *Ibid.*

monde à la décider à vous faire ses adieux. Hâtez-vous de la rejoindre<sup>717</sup>. » Champagne était l'intermédiaire fidèle entre Delille et sa maîtresse en arrangeant toutes les affaires qui mènent à achever le malentendu entre Mme. Belmont et son amant : « C'est difficile ; mais j'y vais. (Il sort.)<sup>718</sup> » Desroches, de sa part, ordonne Dubois d'aller chercher une autre auberge : « Et pour comble de disgrâces, je ne peux pas partir ; il faut que je me trouve au rendez-vous de monsieur Riflard. (A Dubois.) Eh bien ! Que fais-tu là ? Va nous chercher une auberge<sup>719</sup>. » Dubois se soumet aux ordres de Desroches et sort : « Eh bien, monsieur, j'y vais. (Il sort.)<sup>720</sup> ».

Dans cet ordre de faits, Champagne avertit Delille de l'arrivée de Mme. Belmont : « à Delille. La voilà, monsieur<sup>721</sup>. » Tout de suite, Delille prétend, devant Desroches, qu'il a rendez-vous dans la ville sans montrer qu'il va rejoindre Mme. Belmont : « (A Champagne.) Je suis à toi dans l'instant. (A Desroches.) Mon cher Desroches, je cours à mon rendez-vous. Dans tous les cas, dis à Dubois de m'attendre à cette place. (Delille s'éloigne.)<sup>722</sup> » D'autre part, Dubois revient en montrant que toutes les auberges de la ville sont occupées : « Monsieur, il faut absolument que nous couchions à la belle étoile. Pas un coin dans une auberge, c'est demain le premier jour de la foire<sup>723</sup>. » Par conséquent, Delille profite de cette nouvelle pour annoncer qu'ils doivent partir tous ensemble à Paris après la rencontre entre Desroches et Mme. Belmont : « A merveille, nous en partons plus tôt.<sup>724</sup> ».

De cette manière, il est intéressant de signaler que la catégorie sociale des valets est présente dans toutes les œuvres dramatiques de Picard, mais avec un tournant remarquable ; il était très soucieux d'améliorer leurs conditions de vie. Evidemment, il paraît que la relation qui lie le valet à son maître « n'est pas le simple reflet d'un état social [...], les personnages de théâtre qui leur correspondent ne sont pas de fidèles copies de ces états [comme ceux de la

---

<sup>717</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 7, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 283.

<sup>718</sup> *Ibid.*

<sup>719</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 8, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 283.

<sup>720</sup> *Ibid.*

<sup>721</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 9, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 283.

<sup>722</sup> *Ibid.*

<sup>723</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, IV, 12, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 284.

<sup>724</sup> *Ibid.*

Roma antique, d'ancien régime et de l'ère industrielle]<sup>725</sup> ». C'est la raison pour laquelle nous affirmons que le valet de Picard est confident, adjuvant, observateur et en même temps le double de son maître. Ce nouveau tournant n'est pas fait seulement par Picard, mais en outre par tous les dramaturges du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Picard ne cessait de suivre cette évolution en appuyant sur l'utilité des valets auprès de leurs maîtres et maîtresses. En plus, le valet, dans l'œuvre dramatique de Picard, a rassemblé subtilement toutes ces fonctions. Ils étaient présents à côté de leurs maîtres pour les aider et parfois pour leur conseiller.

N'oublions pas les qualités et les avantages des valets de Picard au cours de l'action et leur génie à trouver des résolutions et des dénouements de toutes les intrigues de leurs maîtres. C'est pour cela qu'ils ne se distinguent pas uniquement par les services demandés concernant, comme par exemple, le ménage et la surveillance, mais aussi par leurs qualités intellectuelles et morales par lesquelles ils présentent le soutien et l'aide à leurs maîtres. Par conséquent, cette intervention détruit peu à peu la place supérieure de leurs maîtres en affaiblissant leurs capacités à prendre des décisions sans consulter leurs valets. Chez Picard, tant de scènes nous expliquent, d'une part, cette affabilité de la part des maîtres et, d'autre part, le rôle important des valets à faire réussir toutes les péripéties de leurs maîtres. Par ailleurs, les maîtres ne négligent pas les qualités et les avantages de leurs valets, mais seulement lorsqu'ils veulent en profiter.

Dans cet ordre d'idées, il semble que la pièce traite tant de sujets sensibles et piquants à la fois, mais ils sont représentés sous une couverture comique et satirique. C'est la raison pour laquelle nous allons nous pencher, dans le cinquième et dernier chapitre, sur les différentes sortes de comiques parues tout au long du déroulement de l'action dramatique de la pièce.

---

<sup>725</sup> Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, op. cit., p. 76-77.

## II. 5. Les sortes de comique

Le comique se définit comme « un élément de la réalité sera dit comique s'il provoque chez ceux qui le contempent le rire, le sourire ou un état d'euphorie amusée<sup>726</sup>. » Et particulièrement dans la comédie, le comique est « le caractère d'une œuvre théâtrale provoquant dans son public des réactions semblables<sup>727</sup> », c'est-à-dire des réactions liées tout à fait à tout ce qui est engendré par le comique naturel. Ainsi, il y a tant de manières et de multiples facteurs qui créent cette notion, vu que « l'approche doit être pluridisplianire, ou au moins sensible aux différents paramètres qui conditionnent le rire<sup>728</sup>. » Plus clairement, le comique doit avoir une finalité et une fonction liée complètement au rire, mais la question qui se pose est quelles sont les causes du rire ?<sup>729</sup>

D'après Michel Corvin<sup>730</sup>, nous distinguons quatre sortes de comique qui mènent, en quelque sorte, au rire naturel : un comique de mots, un comique de caractère, un comique de mœurs et un comique de situation. De ce point de vue, l'origine de toutes ces sortes remontent au personnage théâtral puisque « tout personnage de théâtre a un caractère, il a des mœurs, il est dans une situation et il prononce des mots<sup>731</sup>. » A ce propos, le personnage théâtral est la source de toute sorte de comique faite au cours de l'évolution dramatique de la pièce.

---

<sup>726</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 372.

<sup>727</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 372.

<sup>728</sup> Jean-Marc Defays, *Le comique*, Seuil, Paris, 1996, p. 6.

<sup>729</sup> Il s'agit de souligner le comique et ses sortes et comment Picard a fonctionné des procédés servant à créer une ambiance comique loin d'interroger la notion du (rire) dans la comédie.

<sup>730</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 372.

<sup>731</sup> *Ibid.*

En effet, *La Petite Ville* est définie par Picard comme une comédie. Alors, « le sujet de comédie est par conséquent une histoire quelconque génératrice de situations comiques<sup>732</sup>. » C'est-à-dire l'objectif du dramaturge dans cette pièce est de faire rire le lecteur ou le spectateur. Evidemment, Picard est connu par sa gaîté et sa verve en traitant les sujets abordés dans ses pièces. Alors, si nous voulons retracer le comique, ses sources, ses causes, ses résultats, etc. il faut une étude spécialisée, mais ce qui nous semble clair en lisant notre pièce étudiée est qu'elle contient de nombreuses sortes de comique. Il est évident que le registre comique est le registre prédominant dans cette œuvre dramatique après avoir constaté que Picard n'a cessé de mêler toutes les sortes de comique dans le même texte par une capacité remarquable tout au long de la pièce. Il a utilisé cette dimension par laquelle le lecteur n'arrive jamais à préciser où se trouve le comique. Ensuite, la pièce se spécifie par sa capacité à mener le lecteur vers la fin sans sentir l'ennui car les sources de gaîté se multiplient et se diffèrent selon les intrigues menées par les personnages. Cette dualité comique ajoute une autre dimension, implicitement, comique. Ainsi, ce génie dramatique nous pousse à témoigner, sincèrement, que Picard est parmi les comédiens les plus puissants en utilisant des procédés incomparables surtout avec ses quiproquos incessants qui apparaissent dans la quasi-totalité de ses pièces comiques.

C'est pour cela que nous tentons d'examiner ces procédés en s'appuyant sur quelques sortes de comique comme le comique de mots, le comique de gestes, le comique de situation, le comique de caractère et enfin, le comique de mœurs. Par conséquent, cette multiplicité conduit à construire une ambiance pleine de joie et de divertissement en lisant chaque ligne de cette pièce.

### **II. 5. 1. Le comique de mots**

Le comique de mots est la sorte de comique la plus lisible et visible dans les comédies. Également, elle est constamment omniprésente dans toutes les pièces de Picard comme un

---

<sup>732</sup> Véronique Sternberg, *La poétique de la comédie*, op. cit., p. 25.

moteur primordial de la comédie divertissante et gaie. De cette manière, nous distinguons, entre autres, les jeux de mots, les mots à doubles sens, les insultes, le mélange de registres langagiers, le jargon, les répétitions, les malentendus, les calambours, les déformations, etc.

Le comique de mots est très évident dans la première scène du deuxième acte dans laquelle Mlle. Vernon, vieille fille, révèle à son frère qu'elle est sur le point de se marier surtout après avoir vu le jeune homme, Desroches, qui vient s'installer à l'auberge qui se trouve en face de leur maison. A ce propos, son frère, déjà habitué d'entendre les galanteries de sa sœur, l'informe qu'il sera invité chez Mme. Senneville avec ces deux parisiens cette nuit-là. Par conséquent, Mlle. Vernon, voudrait rejoindre son frère pour qu'elle puisse rencontrer ce jeune parisien dont elle est tombée amoureuse. D'abord, cette scène s'ouvre quand Mlle. Vernon interroge son frère où il va passer sa journée : « *Vous allez sortir, mon frère ?*<sup>733</sup> », Mais Vernon ne répond pas, « *Précisément, ma sœur, je vais sortir.*<sup>734</sup> » Cette réplique ambiguë, de la part de Vernon, conduit Mlle. Veron à montrer que cela la gêne surtout parce qu'elle est toute seule à la maison : « *Toujours vos procès qui vous occupent, et vous abandonnez votre maison, et vous laissez une jeune personne comme moi exposée à toutes les entreprises des galants.*<sup>735</sup> » Mlle. Vernon se concentre sur les deux soucis liés à chacun d'eux : le premier souci est celui de Vernon qui est occupé tout le temps avec ses procès. Le deuxième souci est lié spécialement à elle ; elle avertit son frère qu'il a l'habitude de la laisser toute seule à la maison sans faire attention à son âge et à son charme :

VERNON. Une jeune personne comme toi ! Je ne suis ton aîné que de dix mois.

MADEOISELLE VERNON. Mais vous êtes un jeune homme, vous, mon frère.

VERNON. Mais je serais une vieille fille, si j'étais fille<sup>736</sup>.

Également, Mlle. Vernon essaie avec ces délicatesses de lui montrer qu'elle est encore jeune et sur le point d'épouser. Par contre, Vernon n'aime pas entendre les propos de sa sœur par lesquels elle fait des signes pour convaincre son frère qu'elle veut se marier : « Eh ! Mais

---

<sup>733</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 263.

<sup>734</sup> *Ibid.*

<sup>735</sup> *Ibid.*

<sup>736</sup> *Ibid.*

écoutez donc : si je vous disais qu'enfin je crois avoir trouvé à me marier. <sup>737</sup>» De cette façon, Vernon lui répond qu'il s'habitue à ces révélations car il sait depuis longtemps qu'elle cherche à se marier, mais personne ne demande sa main : « Nous y voilà. Depuis dix ans tu te crois toujours sur le point de te marier ; n'est-il pas temps enfin d'être raisonnable ? <sup>738</sup>» Cette audace menée par la sœur a un seul but, celui d'annoncer que le jeune parisien ne cesse de lancer des regards si tendres dès qu'il s'installe à l'auberge : « Oui, vous seriez débarrassé de moi, n'est-ce pas ? Je ne vous resterai pas longtemps sur les bras, et si j'en crois les tendres regards de ce jeune étranger. <sup>739</sup>» Mais encore une fois, Vernon ne s'affole pas de ces propos puisqu'il sait que sa sœur a l'habitude de surveiller les gens qui viennent se loger dans l'auberge : « Ah çà, écoute ; ce n'est pas la première fois que tu te fais moquer de toi par les voyageurs de cette auberge. <sup>740</sup>» A cette fin, elle l'interroge pour savoir, d'une part, si elle a cette mauvaise habitude en courant vers les nouveaux arrivants et, d'autre part, elle voudrait examiner la jalousie de son frère : « Pouvez-vous m'accuser de courir après eux ? <sup>741</sup>» La réponse de Vernon explique qu'il ne doute pas de la vertu de sa sœur, mais il annonce, implicitement, qu'il sera strict avec eux si ils font des tromperies avec elle : « Non ; mais tu t'imagines qu'ils courent après toi [...]. <sup>742</sup>» Nous comprenons par ce dialogue que Vernon est connu dans la petite ville comme un homme qui ne cesse d'accuser les gens et les étrangers sur les moindres détails : « [...] moi, je ne veux pas avoir de procès avec toi. <sup>743</sup>» A la fin de la scène, Vernon alerte sa sœur de ne pas tomber dans l'obsession de l'âge : « A trente-cinq ans ! Tâche donc de te guérir de cette manie de jeunesse. <sup>744</sup>» Parallèlement, elle lui demande aussi de réduire ses problèmes avec les gens de la petite ville ainsi qu'avec les étrangers : « Et vous, de cette manie de procès. <sup>745</sup> ».

Face à cette analyse, il faut signaler que le comique de mots est répandu tout au long de *La Petite Ville*, mais il nous semble que cet exemple est le plus indicateur dans la pièce.

---

<sup>737</sup> *Ibid.*

<sup>738</sup> *Ibid.*

<sup>739</sup> *Ibid.*

<sup>740</sup> *Ibid.*

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>742</sup> *Ibid.*

<sup>743</sup> *Ibid.*

<sup>744</sup> *Ibid.*

<sup>745</sup> *Ibid.*

Alors, nous pouvons dire que le comique de mots repose essentiellement dans cette scène sur l'enchaînement des répliques. Le dialogue devient une confrontation verbale où les personnages rivalisent de verve. Mlle. Vernon répond à son frère point par point en enchaînant directement sur le mot qu'il vient de prononcer. De plus, l'auteur de cette scène a utilisé cette sorte de comique avec excellence après avoir mêlé à la fois la jalousie, la rivalité et la satire entre une sœur qui cherche à se marier et son frère qui s'amuse sans aucun souci à faire des procès.

### II. 5. 2. Le comique de gestes

Le comique de gestes exige la présence physique des comédiens. Cette forme est provoquée par toutes les attitudes concrètes des personnages afin de multiplier leurs gestes, leurs mimiques, les grimaces, les coups, les bastonnades, les gifles, les chutes, etc. N'oublions pas que le rôle de la parole est mineur pendant ces mouvements.

En lisant *La Petite Ville*, nous remarquons que la scène XII du troisième acte est la scène la plus riche de cette sorte de comique. C'est dans celle-ci que Mme. Guibert fait ses gestes à son valet François lorsqu'il revient l'avertir de la disponibilité de l'appartement cette nuit-là afin d'accueillir ces deux jeunes parisiens :

FRANÇOIS. Me voilà, madame.

MADAME GUIBERT, (*lui faisant signe de dire que non.*) Eh bien !

L'appartement de ces messieurs est-il prêt ?

FRANÇOIS. Pas encore, madame.<sup>746</sup>

Ce premier signe si rapide de la part de cette dame nous indique, d'une part, l'autorité et la domination de Mme. Guibert et, d'autre part, l'obéissance de son valet qui reste soumis sans avoir l'audace de la tromper devant ses hôtes. Également, ce geste explique de nouveau que cette dame provinciale a refusé d'accueillir ces jeunes après avoir su qu'il n'y a aucun intérêt à leur présence surtout quand elle apprend que le jeune Desroches est déjà marié. Mais encore, si nous pouvons dire, que Mme. Guibert a l'intention de se moquer de ces jeunes

---

<sup>746</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 12, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 277.

parisiens en les mettant dans une situation embarrassante dans une petite ville où ils ne connaissent ni parent ni ami.

Le deuxième signe fait par Mme. Guibert nous montre que l'appartement est disponible, mais qu'elle ne veut pas héberger ces hôtes. François, de son côté, est étonné des propos de sa maîtresse car il sait qu'elle ment en créant cette fausse histoire :

MADAME GUIBERT, *faisant toujours des signes à François*. Pas encore !  
Concevez-vous un pareil obstacle ? Le voisin Giraud s'obstine donc toujours  
à me laisser son dépôt de marchandises ?  
FRANÇOIS. Le voisin Giraud ! Son dépôt de marchandises !<sup>747</sup>

Le troisième signe et le dernier de la part de Mme. Guibert à son valet est exagéré puisque François est choqué par le discours inventé et irréel au moment où les deux parisiens ont besoin d'un appartement pour passer la nuit. Par conséquent, François assure les propos de Mme. Guibert et sort car il pense que ce qui se passe ne donne plus la bonne image de cette ville provinciale.

MADAME GUIBERT. Voilà comme on est dupe de sa complaisance ; me sachant cet appartement vacant, il me l'avait emprunté, parce qu'il n'a pas de magasin, et voilà que maintenant il lui faut quatre jours pour déménager. *En continuant ses signes à François*. N'est-ce pas là ce que tu m'as dit ?  
FRANÇOIS. Oui, oui, madame, quatre jours, voilà ce que je vous ai dit. *A part*. Adieu mes profits.<sup>748</sup>

En somme, le comique de gestes est utilisé dans la pièce dans ces trois répliques. Nous n'hésitons pas à signaler que le comique de mots apparaît rarement dans les comédies de Picard à l'inverse d'autres sortes de comique utilisées dans ses textes. En somme, n'oublions pas que les signes, faits par Mme. Guibert à son valet François, sont des mouvements comiques par excellence. Mais encore ils cachent de nombreuses significations plus implicites : d'abord, l'autorité de Mme. Guibert et sa domination ; ensuite, la moquerie et la satire des gens étrangers ; enfin, il y a des conditions pour que l'hospitalité et la générosité soient fournies.

---

<sup>747</sup> *Ibid.*

<sup>748</sup> *Ibid.*

### II. 5. 3. Le comique de situation

Après les deux premières sortes comiques, nous devons chercher maintenant le comique de situation et d'action. Certes, cette sorte repose sur les rencontres fortuites, les circonstances imprévues, les quiproquos, les événements successifs, etc. Également, si nous pouvons dire, le comique de situation s'entremêle avec le comique de mots et de gestes dans la même perspective. Le comique de situation englobe tous les répliques et tous les gestes employés dans une situation. Alors, le fait d'étudier cette situation nous mène à examiner toutes ces composantes et à les regrouper afin d'étudier cet ensemble.

D'abord, *La Petite Ville* s'ouvre avec la première situation comique ; Dubois avertit ses maîtres que la roue de leur cabriolet est cassée à cause d'un incident imprévu. Nous comprenons que la négligence du valet en conduisant est la cause principale de cet accident qui va les obliger tous à interrompre leur parcours quelques heures afin de procéder à des réparations. « Mais ce n'est pas ma faute ; moi je dormais sur mon cheval.<sup>749</sup> » A cette fin, ils s'arrêtent pour trouver un moyen ou chercher quelqu'un pour la réparer.

Une autre situation imprévue leur arrive après cet accident ; un coup du fusil dans la troisième scène du même acte a mis les deux parisiens dans un état effrayant et alarmant au moment où ils cherchent une solution : « Il faudrait trouver quelqu'un qui nous indiquât le plus court chemin. Il faut bien y aller à pied, puisque notre chaise est brisée. (Ici on entend un coup de fusil.) Qu'est-ce que c'est que cela ?<sup>750</sup> » Par conséquent, ils croient qu'ils sont attaqués par des voleurs dans cette place lointaine de la petite ville provinciale. Delille est surpris de ce propos : « (Regardant dans la coulisse.) Il serait assez plaisant qu'à la porte de cette ville, que tu t'imagines l'asile du bonheur et de la vertu, nous fussions attaqués par des voleurs.<sup>751</sup> » Ce spectacle comique qui précède l'arrivée à la petite ville nous montre que dès le début de la pièce, l'auteur ne cesse de créer des situations comiques : une roue brisée puis un coup de fusil. Ces deux situations ne fournissent l'idée que l'action se construit à l'aide de faits imprévus et successifs.

---

<sup>749</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 256.

<sup>750</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 257.

<sup>751</sup> *Ibid.*

Dans le deuxième acte, Desroches révèle à son ami Delille ce qu'il a remarqué en regardant la maison qui se trouve en face de leur auberge. Il s'agit d'une jeune fille à marier, mais il n'est pas certain de l'âge de cette fille surtout quand elle paraît à sa fenêtre :

Une tante ou une mère, probablement ; mais moi, j'ai vu . . . et la servante d'auberge me l'a confirmé, il y a là une fille à marier. Je ne l'ai vue que de loin, nous ne nous sommes parlé que par signes. (Ici mademoiselle Veron paraît à sa fenêtre.) Eh ! Tiens, la voilà derrière sa croisée. Je ne me trompe pas, la fenêtre s'ouvre ; la vois-tu ?<sup>752</sup>

Cette situation met Desroches dans l'inquiétude de bien préciser son âge car il la trouve plus jeune : « c'est elle, c'est elle ; de si loin, avec ma vue basse, je ne peux pas juger ... Ah ! Mon Dieu, je ne sais ce que j'ai fait de ma lorgnette ! Elle est jeune, n'est-ce pas ?<sup>753</sup> » Delille, de son côté, affirme à son ami qu'elle est bien jeune :

DELILLE. Jeune, mais oui, très jeune. (A part.) Pauvre garçon, s'enflammer de si loin, quand on a la vue basse !  
DESROCHES. Quinze à seize ans ?  
DELILLE. Elle en a bien dix-huit ou vingt.  
DESROCHES. C'est comme je les aime ; et elle est jolie ?<sup>754</sup>

Alors, il nous semble que Desroches tombe amoureux de cette jeune, mais avec ses interrogations comiques, Delille essaie de le tromper à cause de sa vue basse. Delille, de sa part, n'affirme ces propos qu'après ceux de Desroches : la première réplique se situe directement après l'interrogation de Desroches. Delille, toujours à son côté, lui répond : « Jeune, mais oui, très jeune. (A part.) Pauvre garçon, s'enflammer de si loin, quand on a la vue basse ! »<sup>755</sup> Ainsi, la deuxième réplique se situe après la certitude de Desroches que cette fille est une jeune de quinze ou seize ans. Delille ajoute : « Céleste ! Je t'en fais mon compliment. (A part.) Ce n'est pas cette aventure qui sera dangereuse pour madame Belmont.<sup>756</sup> » De cette manière, Delille pousse son ami à cette aventure, mais il est conscient de l'histoire de sa cousine abandonnée de la part de Desroches. Nous remarquons que l'aventure commence au moment où Desroches demande à Dubois de remettre sa lettre

---

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>753</sup> *Ibid.*

<sup>754</sup> *Ibid.*

<sup>755</sup> *Ibid.*

<sup>756</sup> *Ibid.*

d'amour à la fille qui habite en face d'eux. Toutefois, il recommande son valet de ne pas se tromper en la mettant puisqu'il n'est pas capable de bien préciser, du premier regard, l'âge de cette fille :

DESROCHES. Voilà une lettre qu'il faudrait lui remettre.

DUBOIS. Elle l'aura.

DESROCHES. Mais prends bien garde, il y a sans doute quelque mère, quelque tuteur, ou quelque vieille gouvernante. C'est celle qui est à la fenêtre dans ce moment. Ne fais pas semblant de regarder, mais tâche de la reconnaître, pour ne pas faire de quiproquo.<sup>757</sup>

Cette hésitation nous affirme que Desroches tente de mener cette aventure sans aucune conscience ; il ne cherche par cette tentative qu'à oublier la trahison de sa femme, Mme. Belmont. C'est un jeune naïf, vain et faible en même temps. Dans les scènes suivantes, nous constatons que Desroches reçoit une réponse de la part de cette voisine. Pour cela, Desroches commence à se préparer pour la rejoindre. Parallèlement, Mlle. Vernon révèle à son frère Vernon que ce jeune étranger a envoyé une lettre dans laquelle il demande rendez-vous, mais elle lui dit qu'elle a tout refusé : « Que j'ai refusé, mon frère, je vous prie de le croire ; je connais trop mes devoirs pour me manquer jusqu'à ce point.<sup>758</sup> » Vernon lui répond qu'il ne doute point de sa vertu : « Oh ! Tu es d'une vertu.<sup>759</sup> » Il est évident par cette réplique que Vernon semble plus intelligent que sa sœur, dès qu'il constate que sa sœur veut, par ces propos, mener une nouvelle aventure avec ce jeune parisien. Il ne lui montre aucun doute pour qu'il puisse découvrir cette énigme. Dans cet ordre d'idées, Mlle. Vernon cherche à trouver un prétexte pour rester toute seule, pour cela, elle lui dit : « Mais, mon frère, vous avez l'habitude de vous renfermer tous les jours après votre dîner dans votre cabinet.<sup>760</sup> » Cette réplique explique que Mlle. Vernon a déjà un programme mais sans la connaissance de son frère. Cependant, Vernon comprend le but de cette réplique : « Dans mon cabinet. (A part.) Elle veut m'éloigner ; allons, le rendez-vous est donné, rien n'est plus clair.<sup>761</sup> » De ce point de vue, tout devient clair pour Vernon après avoir examiné les propos de sa sœur qui a envie d'aller voir le jeune étranger.

---

<sup>757</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 5, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., pp. 265-266.

<sup>758</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 13, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 267.

<sup>759</sup> *Ibid.*

<sup>760</sup> *Ibid.*

<sup>761</sup> *Ibid.*

Pour profiter de cette opportunité, Vernon pense à marier sa sœur à ce jeune riche qui a tant d'avantages : « Oh ! Je le sais. (A part.) S'il était vrai, si je pouvais enfin la marier ... Ce jeune homme est fort riche, dit-on ; quand il n'aurait rien, d'ailleurs.<sup>762</sup> » Ce projet reste caché surtout après lui avoir dit qu'il va à son cabinet pour travailler. Dès que Vernon s'enferme dans son cabinet, Mlle. Vernon sort car l'heure du rendez-vous approche. Desroches court au-devant d'elle, mais tout à coup, il était choqué au moment où il l'a vue ; il s'est trouvé trompé par sa vue basse et cherche à l'abandonner : « Elle hésite. Courons au-devant d'elle. (Il s'approche.) Mademoiselle ! (Examinant mademoiselle Vernon.) Au ciel ! Que vois-je ?<sup>763</sup> » Desroches apparaît timide au début, mais il court pour la voir. Cette rencontre, qui est déjà planifiée, est le spectacle le plus comique parmi les autres rencontres avec les habitants de la petite ville. Desroches est trahi par sa vue basse par laquelle il est incapable de distinguer si cette femme-là est la même que celle à qui il a envoyé sa lettre.

DESROCHES. Mademoiselle votre fille est innocente.

MADemoiselle VERNON. Ma fille, monsieur !

DESROCHES. Ou mademoiselle votre nièce. (A part.) C'est une tante, peut-être.

MADemoiselle VERNON. Ma fille, ma nièce, que veut dire ceci, monsieur ?<sup>764</sup>

Desroches pense qu'il s'est trompé en adressant sa lettre amoureuse. Un état de confusion couvre cette rencontre ; Desroches tente de tout abandonner : « C'est pour cela qu'il faut nous séparer au plus tôt. Vous me faites mourir d'inquiétude.<sup>765</sup> » Cependant, l'intervention brusque de Vernon, le frère de l'objet charmant aux yeux de Desroches, change les données pour les deux amants ; d'abord, il attaque Desroche qui n'y vient que pour séduire les femmes de la province : « Courage, monsieur, est-ce donc pour séduire nos femmes, pour porter le trouble dans nos familles que vous renoncez au séjour de Paris ? Oh ! Cela ne sera pas ainsi, certainement.<sup>766</sup>».

---

<sup>762</sup> *Ibid.*

<sup>763</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 15, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 268.

<sup>764</sup> *Ibid.*

<sup>765</sup> *Ibid.*

<sup>766</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 16, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 269.

Desroches, de son côté, ne sait pas comment se débarrasser de cette suite imprévue, mais immédiatement Vernon lui recommande de l'épouser au lieu de la séduire : « Point d'explication, une séduction ! Vous épouserez ma sœur.<sup>767</sup> » Cette proposition met Desroches dans un état compliqué, mais précipitamment, il refuse cet engagement : « Ce que je désire moi-même ; mais, pas du tout, mademoiselle. Je sens certainement tout ce que vous valez, mais.<sup>768</sup> » Vernon, de son côté, montre son insatisfaction de cette suite en annonçant que cela ne finira pas avec cette simplicité : « Vous ne l'épouserez pas ? Ah ! Nous verrons, nous verrons.<sup>769</sup> » Effectivement, il nous paraît, après cette réaction, que Vernon pense sérieusement à cette séduction car cette réplique est annonciatrice d'une suite défavorable.

Delille entre en scène après avoir entendu le bruit de la dispute entre Desroches et Vernon pour trouver une solution qui convient aux deux parties en conflit : d'abord, il reproche à Desroches cette suite inconvenable avec la belle dame provinciale. Ensuite, il interroge Vernon de ses arrangements pour mettre fin à cette dispute : « Mais permettez donc, monsieur Vernon ; n'y aurait-il pas moyen d'arranger ...<sup>770</sup> » Vernon lui répond qu'il n'y a pas de solution que celle de mariage ou bien de procès : « Un mariage, ou un procès.<sup>771</sup> » Par conséquent, les deux parisiens trouvent que ces deux solutions sont injustes et inacceptables car cela indique que la première partie cherche à profiter des gens qui tombent dans une situation embarrassante :

DELILLE. Deux cruelles extrémités, mon ami.

DESROCHES. Eh ! Tu te moques de moi. Laisse-le faire, ah I parbleu, je ne le crains pas.

VERNON. Vous ne me craignez pas ! Ah ! Vous ne savez pas encore à quel homme vous avez affaire. Ah ! Vous verrez, vous verrez. Séduction, rapt, abus de confiance ; quelle horreur ! (Il rentre.)<sup>772</sup>

Après la lecture de ces scènes, nous remarquons que le comique de situation occupe une grande partie du comique employé dans cette comédie. L'auteur de *La Petite Ville* ne cesse de

<sup>767</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 15, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 269.

<sup>768</sup> *Ibid.*

<sup>769</sup> *Ibid.*

<sup>770</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 17, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 269.

<sup>771</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, II, 15, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 269.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

mélanger les accidents imprévus et la succession rapide des faits afin de fournir un spectacle hyper comique par cette multiplicité inattendue.

Une autre situation comique apparaît encore une fois dans le troisième acte qui s'œuvre sur la scène de l'arrivée de ces deux parisiens à la maison de Mme. Guibert. Dans cette scène, les deux parisiens semblent incapables de sortir de la méprise faite par le domestique de Mme. Guibert, François. Également, la succession rapide des faits empêchent Desroches et Delille de ne pas montrer leur vrai statut de voyageurs : « Je vais la chercher. Ces messieurs sont des marchands forains qui viennent pour la foire de Saint-Michel ?<sup>773</sup> » Il est évident que ce domestique les interroge sans leur donner le temps suffisant pour répondre :

FRANÇOIS. J'y cours, je vous dis. Ah ! Vous êtes peut-être des comédiens qui viennent louer la salle ?

DESROCHES. Du tout, mon ami, nous venons pour madame Guibert.

FRANÇOIS. Ah ! C'est différent. Vous êtes les hommes de loi qu'elle a demandés pour son procès avec monsieur Vernon ?

DESROCHES. Nous sommes pressés, mon ami.<sup>774</sup>

Cette situation repose sur le quiproquo et la conjonction d'événements dans laquelle François essaie de conjecturer sans aucune connaissance. Il dépend, dans ce quiproquo, de la connaissance de Mme. Guibert dans la petite ville. Tout d'abord, il devine que ce sont des marchands qui viennent s'installer dans la petite ville pendant la foire. Ensuite, il pense que ce sont les comédiens qui cherchent une salle à louer pour présenter leurs comédies. Enfin, il est convaincu, après cet échange, que ce sont les hommes de loi qui viennent soutenir Mme. Guibert dans son procès avec Vernon. A la fin de la scène, ce domestique leur raconte précipitamment l'histoire du procès avec Vernon.

Dans la scène suivante, Mme. Guibert les prend comme des hommes de loi, après avoir entendu l'avertissement de son domestique : « Les voilà, madame, ils me l'ont avoué eux-mêmes, ce sont les gens de loi que vous avez mandés pour votre procès avec monsieur Vernon.<sup>775</sup> » Pour cela, elle commence à leur décrire sa situation malheureuse avec Vernon,

---

<sup>773</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 270.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

<sup>775</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 271.

mais tout de suite Delille lui déclare qu'ils sont deux voyageurs venus de Paris munis de lettre de recommandation de la part de son frère, à savoir le frère de Mme Guibert :

DESROCHES. Daignez donc lire cette lettre de monsieur votre frère.  
MADAME GUIBERT. De mon frère de Paris ? Eh, de grâce, sa santé ?<sup>776</sup>

Dans cette lettre, M. Guibert prie sa sœur de bien accueillir ces deux hôtes chez elle, surtout le jeune Desroches :

MADAME GUIBERT, continuant sa lettre. « Daignez donc à ma prière le recevoir, l'accueillir comme votre fils ; le présenter dans les sociétés, en un mot, lui rendre le séjour de votre ville le plus agréable qu'il vous sera possible. (S'interrompant.) Je le voudrais de bon cœur ; mais je suis fort peu répandue, je vois très peu de monde. (Continuant.) « Delille, l'ami de Desroches, jouit d'une fortune suffisante ; c'est un « fort honnête garçon. (S'interrompant.) Monsieur, je n'en doute pas. (Continuant.) « Desroches est le fils unique d'un de mes amis, qui lui a laissé trente mille livres de rente<sup>777</sup>. »

Ce qui est choquant dans cette lettre est le fait de comparer la situation économique de Delille qui est moins riches que Desroches qui a hérité d'une somme considérable de rente. A cette suite, Mme. Guibert décide de profiter de cette bonne occasion pour marier sa fille à ce jeune riche. C'est pour cela qu'elle leur promet son accord d'habiter près d'elle dans l'appartement de son frère : « D'abord, vous ne me gênez pas ; c'est l'appartement de mon frère que vous occuperez ; il est charmant, c'est à lui seul qu'il est réservé, il me saura bon gré de vous l'avoir offert, de vous avoir, pour ainsi dire, forcés à l'accepter<sup>778</sup>. » Ensuite, elle demande à sa fille de se préparer et de développer ses grâces devant ce jeune homme étranger : « C'est à vous à développer devant lui toutes vos grâces, tous vos moyens de plaire, à faire briller votre esprit, votre conversation, vos talents, votre éducation<sup>779</sup>. » Mais encore, elle ajoute :

MADAME GUIBERT. Grâce au ciel, j'espère que vous n'aurez pas besoin de faire ce voyage ; mon frère est un homme charmant ; le voilà qui m'envoie, avec des lettres de recommandation, un jeune héritier de trente mille livres de rente.<sup>780</sup>

---

<sup>776</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 4, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 272.

<sup>777</sup> *Ibid.*

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>779</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 8, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 274.

<sup>780</sup> *Ibid.*

Plus clairement, Mme. Guibert ne veut pas perdre cette affaire surtout après les recommandations de son frère. N'oublions pas qu'elle avait déjà l'idée d'envoyer sa fille à Paris pour qu'elle puisse y trouver le bon mari. Néanmoins, l'intervention de Delille, dans la scène de rencontre, met fin au projet de Mme. Guibert surtout après avoir entendu le couplet chanté par Flore dans lequel elle fait une allusion sur l'amour et le mariage : « Oh ! Sans doute. (A part.) Attends, je vais t'en déguster tout à fait. (Haut.) Mon ami, la voix de mademoiselle doit te plaire, car elle te rappelle sans doute, comme à moi, la voix d'une personne qui t'est bien chère ; ne trouves-tu pas ?<sup>781</sup> » Par conséquent, Delille ne tarde pas à révéler que la voix de Flore ressemble à celle de la femme de Desroches pour rompre cette affaire :

DELILLE. Oh ! Sans doute. (A part.) Attends, je vais t'en déguster tout à fait. (Haut.) Mon ami, la voix de mademoiselle doit te plaire, car elle te rappelle sans doute, comme à moi, la voix d'une personne qui t'est bien chère ; ne trouves-tu pas ?

DESROCHES. Et de qui donc ?

DELILLE. Eh, mais vraiment, de ta femme.

DESROCHES. De ma femme !

MADAME GUIBERT. De sa femme !

FLORE. Ah ! Mon Dieu ! De sa femme !<sup>782</sup>

Ces répliques nous montrent la capacité de Delille à intervenir au bon moment. Parallèlement, Desroches apparaît embarrassé de ces propos : « Qui, moi, madame ?<sup>783</sup> » après la question posée par Mme. Guibert sur la vérité de ce propos : « Comment, monsieur, vous êtes marié ?<sup>784</sup> » Delille, de sa part, fait signe à Desroches de ne pas le tromper dans cette histoire : « Oui, madame, il est marié. (Bas à Desroches.) Dis comme moi. (Haut.) Une femme charmante. (A Desroches.) J'ai mes raisons pour agir ainsi. (Haut.) Il y a six mois qu'il a épousé une jeune veuve. (A Desroches.) Tu vas voir. (Haut.) J'ai été un de ses témoins.<sup>785</sup> » De cette manière, le génie de Delille et l'obéissance de Desroches rompent le projet planifié par Mme. Guibert sachant que Delille avait déjà l'intention de faire rencontrer

---

<sup>781</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 9, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 275.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>783</sup> *Ibid.*

<sup>784</sup> *Ibid.*

<sup>785</sup> *Ibid.*

sa cousine Mme. Belmont avec Desroches pour mettre fin heureuse à leur histoire amoureuse trompée par un malentendu.

De ce point de vue, il nous semble que l'auteur a enrichi l'action de la pièce par un nombre considérable de situations tout à fait comiques. La négligence de Dubois en conduisant, l'apparition de Riflard en chasseur, la lettre de M. Guibert à sa sœur et enfin, la rencontre avec Flore. Ces nombreuses situations contribuent à créer une ambiance très comique à côté d'autres sortes utilisées tout au long de l'action dramatique de la pièce.

#### **II. 5. 4. Le comique de caractère**

Le comique de caractère paraît plus profond par rapport aux sortes précédentes. C'est dans cette sorte que le personnage est la source principale de tout comique. A cet égard, nous séparons la naïveté, l'orgueil, la vanité, l'avarice, les défauts personnels et la faiblesse comme des caractères majeurs de cette sorte de comique. Pour cela, nous tenterons d'examiner les caractères des trois personnages de la pièce : Dubois, Desroches et Riflard. Sachant qu'il y a d'autres personnages ridicules, mais il s'agit de faire une esquisse et de donner une idée générale sur le comique de caractère dans cette pièce.

Dans cette pièce, nous remarquons que Dubois, avec son intervention rapide pour avertir ses maîtres de l'incident de leur chaise, se caractérisait par la crédulité et la simplicité en racontant les histoires. Ce caractère était évident tout au long de la pièce avec ce valet soumis et obéissant sans aucune crainte. La pièce s'ouvre avec la réplique la plus naïve de la part de ce valet : « Dans la coulisse. Mais ce n'est pas ma faute ; moi je dormais sur mon cheval.<sup>786</sup> » Cette ouverture porte un comique caché par le fait de conter des choses avec une sorte d'atténuation afin de ne pas donner une grande réaction. Dubois affirme que la perte est restreinte dans la roue et non pas dans la chaise entière : « Entrant en scène. Ce n'est rien, monsieur, rien du tout ; une roue cassée, l'essieu rompu, voilà tout. Je cours chez le premier

---

<sup>786</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 256.

charron. Dans deux ou trois petites heures nous nous remettrons en route. (Il sort.)<sup>787</sup> » Dès lors, Dubois porte tant de caractères comiques car en lisant ses répliques, il nous paraît que celui-ci se comportait aisément sans rien prétendre. Certes, le valet est un des personnages secondaires dans les pièces de Picard, mais de l'autre côté, il a un rôle enrichissant sur le plan comique et ridicule dans toutes les scènes où il paraît.

En deuxième lieu, les propos de Desroches nous expliquent que ce personnage apparaît simple plutôt naïf en disant ainsi qu'en décrivant ; il admire le charme et la beauté de la campagne provinciale : « [...] (Examinant la campagne avec ses lunettes.) Eh ! Mais, autant que j'en puis juger avec ma vue basse, voilà un assez joli endroit.<sup>788</sup> » Ainsi, il pense que ces lieux sont pleins de bonheur et de tranquillité en comparaison avec le bruit de Paris : « [...] Tu vois les choses avec une tranquillité ! Si tu étais aussi pressé que moi de t'éloigner de ce maudit Paris [...].<sup>789</sup> » Cette description nous montre que l'image de Paris est déformée aux yeux de Desroches qui donne toutes ses préférences à la province après avoir abandonné sa ville natale pour chercher ces privilèges manquants : « [...] voilà ce Paris que j'abandonne, et loin duquel je veux aller chercher les vertus et le bonheur.<sup>790</sup> » Ces exemples nous démontrent que Desroches semblait non seulement naïf, mais aussi hâtif par ses préjugés mal pris sur les personnes et les endroits. Desroches a contribué avec Dubois et d'autres personnages à créer des scènes complètement comiques par leurs caractères ridicules et burlesques.

En troisième lieu, Riflard, un des habitants de la petite ville, se caractérisait par sa jalousie surtout envers Mme. Senneville. Dès la première rencontre avec ces deux voyageurs, il est étonné de voir cette dame qui est revenue de chez monsieur Rigaud :

RIFLARD. D'où venez-vous donc, belle dame ?  
MADAME SENNEVILLE. Des vendanges de monsieur Rigaud.  
RIFLARD (d'un air piqué). Ah ! Vous allez chez monsieur Rigaud !<sup>791</sup>

---

<sup>787</sup> *Ibid.*

<sup>788</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 3, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 256.

<sup>789</sup> *Ibid.*

<sup>790</sup> *Ibid.*

<sup>791</sup> Louis-benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 8, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 259.

Cette jalousie apparaît quand Vernon arrive de l'autre côté. Pour cela, Mme. Senneville avertit Riflard de ne pas être jaloux en voyant Vernon qui s'approche pour lui parler :

MADAME SENNEVILLE. Lui-même. (A Riflard.) J'espère que vous n'allez pas faire éclater votre jalousie.

RIFLARD. Est-ce que j'ai sujet d'être jaloux ?<sup>792</sup>

Dans la scène suivante, Riflard a l'air jaloux de l'intervention de Vernon et de sa discussion avec Mme. Senneville. C'est la raison pour laquelle il commence à révéler aux deux voyageurs parisiens que Vernon a l'habitude de courtiser cette dame, mais il n'en est pas capable : « (à Desroches et à Delille). Il la courtise, mais il ne l'aura pas<sup>793</sup>. » Par contre, l'idée de respect est toujours présente. Nous l'avons vu, d'une part, avec la gentillesse de Mme. Senneville en parlant à Riflard devant les étrangers pour ne pas être jaloux au moment où Vernon les rejoint, et l'éloge faite par Riflard sur sa gentillesse et sa bonne manière avec les autres : « C'est que madame donne le ton à toute la ville pour la parure et le goût.<sup>794</sup> » Par ailleurs, le personnage de Vernon porte la rigueur d'un homme qui aime faire des procès dans sa ville : « Vous aimez donc bien les procès, monsieur Vernon ?<sup>795</sup> » A ce propos, Riflard représente l'homme provincial qui ne cesse de chercher des problèmes non seulement avec les étrangers qui viennent à sa petite ville, mais encore avec les habitants originaux de cet endroit-là. Riflard semble malin, jaloux et pervers.

## II. 5. 5. Le comique de mœurs

Nous arrivons à la dernière sorte de comique, le comique de mœurs par lequel la pièce apparaît comme un tableau caricatural et ridiculisant d'une personne, d'une catégorie professionnelle ou d'un milieu social par rapport aux autres milieux dans la société. En plus, ce comique nous présente une étude critique de manière plus générale sur les dysfonctionnements des classes de la société.

---

<sup>792</sup> *Ibid.*

<sup>793</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 9, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 261.

<sup>794</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 8, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 260.

<sup>795</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 9, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 261.

Dans *La Petite Ville*, le comique de mœurs semble clair avec la confrontation entre la société provinciale et celle parisienne en se concentrant sur les préjugés pris par les parisiens sur les provinciaux et vice versa. Mais encore, nous remarquons la confrontation entre les maîtres et leurs valets. C'est la raison pour laquelle nous mettons en valeur, d'abord, un exemple sur la confrontation des classes sociales, les maîtres et les valets. Ensuite, nous démontrons trois exemples sur la rivalité entre la société provinciale et la société citadine, mais cette fois-ci du côté des provinciaux contre les parisiens.

Il est évident, en lisant la pièce, que Desroches a prononcé une phrase indicatrice sur la notion du mépris envers les classes modestes de la société de l'époque. Par laquelle il apparaît un peu méprisant avec son valet après avoir commis une faute pendant leur sortie à la province. Ce dialogue nous explique cette dimension :

DUBOIS, *dans la coulisse*. Mais ce n'est pas ma faute ; moi je dormais sur mon cheval.  
DESROCHES, *entrant en scène, fort en colère*. Tu dormais ! Est-ce qu'un postillon doit dormir ? Voyez un peu, sur une route aussi belle, verser, briser une roue !<sup>796</sup>

Desroches, de son point de vue, croit que les postillons ne doivent pas dormir tout au long du trajet en accompagnant leurs maîtres. Aussi, nous remarquons que cette réplique est venue après l'intervention naïve de Dubois qui leur avertit de l'incident de la chaise. Dubois cherche à s'innocenter de ce fait avec son prétexte, inacceptable par Desroches, pour ne causer aucune réaction coléreuse. Dans ce cas, il est nécessaire de signaler que cette réplique est la seule dans la pièce qui a donné, en sens étroit, quelques indications sur la critique des classes et l'intolérance entre elles.

La deuxième réplique est prononcée par Delille au moment où Mme. Guibert commence à lire la lettre de la part de son frère qui habite à Paris. Dans cette lettre, le frère de Mme. Guibert insiste sur l'idée de l'honnêteté et la gentillesse de Desroches puisqu'il est le seul héritier de sa famille qui lui a laissé trente mille livres de rente : « (continuant sa lettre.) [...] Desroches est le fils unique d'un de mes amis, qui lui a laissé trente mille livres de

---

<sup>796</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 1, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 256.

rente<sup>797</sup>. » C'est la raison pour laquelle le frère se concentre sur le thème de l'argent et de l'héritage comme un privilège supérieur à faire loger et plus tard à marier avec sa nièce Flore. Delille, de sa part, informe son ami Desroches, au moment où Mme. Guibert lit la lettre, qu'il est moins honnête à cause de sa fortune suffisante. « À Desroches. Te voilà bien plus honnête que moi. »<sup>798</sup> Il est utile d'indiquer que cette scène est la seule qui donne une importance sur la notion de la fortune et de l'héritage dans la pièce. Plus clairement, Delille insiste sur l'idée que les gens donnent tant d'estime à ceux qui ont de la fortune et de l'héritage sans prendre en considérations leurs mœurs ou leurs vertus.

Mais encore, l'incompréhension d'autrui et l'hostilité contre les gens étrangers surtout ceux qui viennent de la capitale sont un des thèmes les plus manifestes en lisant *La Petite Ville*. Ce thème apparaît précisément sous trois personnages : Riflard, Vernon et Mme. Guibert. C'est pour cela, nous allons mettre l'accent sur quelques répliques de la part de ces trois personnages pour que nous puissions faire une synthèse sur cette sorte de comique et de satire en même temps.

Commençons par Riflard qui n'aime plus Paris et préfère rester à sa petite ville. Son point de vue est clair en répondant à l'interrogation de Delille sur ce thème :

DESROCHES. Vous n'aimez pas Paris ! Oh ! Vous avez bien raison.  
RIFLARD. Un bruit, un tumulte, et des mœurs affreuses. [...] <sup>799</sup>

Riflard décrit la ville de Paris, tout d'abord, comme un endroit caractérisé par le bruit, puis par l'agitation et le chaos et enfin, par les défauts de la société et sa mauvaise moralité. Dans cette optique, nous certifions que l'image d'autrui est, plus ou moins, déformée aux yeux de Riflard avec toutes ses idées cherchant à présenter une mécompréhension évidente de la vie citadine et des gens qui y habitent.

En deuxième lieu, Vernon, un des habitants de la petite ville, se caractérise par sa sévérité avec les gens de sa ville et aussi avec les gens étrangers. Il se joint à Riflard en

---

<sup>797</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 4, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 272.

<sup>798</sup> *Ibid.*

<sup>799</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 4, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., p. 258.

insistant sur quelques préjugés sur la manière de vivre dans les grandes villes comme Paris. Dès la première rencontre avec les deux parisiens, nous remarquons leur haine envers Paris et ses habitants :

De Paris ... Je serai ravi, enchanté ... (A part.) Je n'aime pas ces gens de Paris. Ils ne viennent que pour nous enlever nos femmes, ou pour gagner notre argent. (Haut.) Eh bien, messieurs, qu'y a-t-il de nouveau à Paris ? Que deviennent les lycées, l'Institut ? Que disent les journaux ? Fait-on toujours beaucoup de satires ?<sup>800</sup>

Cette tirade nous explique en détails les caractères de Vernon et ses mauvaises idées après avoir rencontré les deux parisiens. Au début, il montre son exaltation de rencontrer des parisiens aux portes de sa ville, mais, tout de suite, nous découvrons les vraies intentions cachées à l'aide de son aparté dans lequel il nous révèle les choses qui le gênent en entendant Paris : d'abord, il n'aime pas complètement les gens de Paris, il pense que ceux-là viennent pour courtiser leurs femmes et leurs filles et ensuite, il est convaincu que les parisiens ont la capacité et le génie pour obtenir l'argent et les moyens des provinciaux.

En troisième lieu, Mme. Guibert a suivi Riflard et Vernon contre les parisiens et leurs défauts. Ainsi, elle les voit comme des hommes méchants et rusés par leurs actes inacceptables à Paris et ailleurs. Leur réaction nous explique cette notion après avoir su que ces deux parisiens sont venus de la part de son frère qui habite à Paris : « Ah ! Oui, la sensibilité est une vertu de famille chez nous. (A part.) Encore quelques pauvres diables que mon frère me recommande. (Haut.) Je suis charmée, messieurs, enchantée, ravie ... (A part.) Il est d'une indiscretion ... [...].<sup>801</sup> » Ces apartés sont des indices clairs sur la mécompréhension d'autrui et les préjugés donnés sans authentification. De plus, nous pouvons dire que ces trois personnages que nous avons mis en évidence ont la même idée contre les parisiens et leur ville. Bref, cette notion reprise par tous les gens qui ont eu une mauvaise expérience ou bien par les préjugés hérités d'une génération précédente.

En somme, l'effet de cette sorte de comique repose sur l'ensemble des règles imposées par la morale sociale d'une société. Ces habitudes exercées par les individus sont relatives à

---

<sup>800</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, I, 9, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 261.

<sup>801</sup> Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, III, 4, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 272.

leur mode de vie et à leur culture. Dans *La Petite Ville*, nous distinguons des bonnes mœurs mais aussi des mauvaises ; par exemple, Delille et Mme. Belmont nous représentent une bonne idée de la société parisienne par leurs habitudes tout au long de la pièce à l'inverse de Desroches.

Ainsi, il est utile d'indiquer que Picard s'est moqué de l'ensemble des caractères représentés par les provinciaux. Picard a bien amusé les parisiens aux dépens des provinciaux. Geoffroy dans son *Cours de Littérature dramatique ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy* nous explique que Picard dans *La Petite Ville* a retracé l'esquisse du grand classique de Molière dans sa comédie-ballet *La Comtesse d'Escarbagnas* :

Le premier des comiques de tous les siècles et de tous les pays avait déjà esquissé, dans la Comtesse d'Escarbagnas y les ridicules de la province; Picard, en marchant sur les traces de Molière, a essayé de convertir cette légère esquisse en un grand tableau, où l'on reconnaît le ton, les usages et les mœurs des petites villes ; il a voulu amuser les Parisiens aux dépens des provinciaux : le sujet était abondant et riche, et quoi qu'il semble n'admettre qu'un comique très-familier, il renferme une excellente morale<sup>802</sup>.

Néanmoins, cette esquisse devient, par *La Petite Ville*, une grande étude détaillée non seulement aux dépens des provinciaux, mais encore à ceux des parisiens. D'abord, Desroches représente par excellence les traits parisiens en parallèle avec tous les provinciaux sans aucune exception. Riflard, Mme. Senneville, Vernon et Mme. Guibert ont tous les mêmes traits, les mêmes comportements et parfois les mêmes préjugés.

En lisant cette fameuse comédie de Picard, il est clair que le comique est très naturel, c'est-à-dire qu'il n'exige pas une concentration totale pour le distinguer ; il s'agit seulement de regarder le tableau peint par Picard et ses esquisses infinies en liant les petites actions comiques par son but commun. Geoffroy insiste encore une fois sur la cause principale du rire en lisant ou regardant la pièce : « *On a ri pendant tout le cours de la pièce ; mais ceux qui rient sont presque toujours des ingrats, qui ne savent ni connaître ni estimer ce précieux avantage*<sup>803</sup>. » Alors, il est remarquable que le jugement du critique nous explique que la pièce est bien divertissante grâce à tant de choses ; les ridicules provinciaux et parisiens, les

---

<sup>802</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique... op. cit.*, p. 373.

<sup>803</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique... op. cit.*, p. 378.

ingrats, les avides, les jaloux, les amoureux etc. Bref, le comique semble à la fois explicite et implicite sans avoir la capacité de le distinguer.

Il est évident que le succès de *La Petite Ville* était répandu après avoir obtenu « le succès le plus durable. Elle est restée au répertoire<sup>804</sup>. » Ce triomphe marque non seulement la ville de la première représentation, mais en outre « la province s'en émut vivement. Picard faillit presque avoir de ce côté des procès en diffamation<sup>805</sup>. » C'est la raison pour laquelle nous témoignons que cette fameuse comédie a contribué à placer Picard au premier rang grâce à ce chef-d'œuvre le plus célèbre de notre auteur car « Son succès de cette époque, c'est (*La Petite Ville*) [...]»<sup>806</sup>. » Geoffroy affirme encore ces propos flatteurs sur la distinction de la pièce : « La pièce a été applaudie, et l'auteur demandé, plus par l'intérêt que Picard inspire, que par un juste sentiment du mérite de son ouvrage<sup>807</sup>. » C'est-à-dire que l'œuvre dramatique elle-même était méritante de ces saluts infinis non seulement pendant les jours de l'apparition, mais encore plus tard, bien évidemment tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle. Certes, Picard accorde toute sa préférence à cette comédie épisodique, de caractères et de mœurs ainsi que les critiques de son époque honorent ce choix et témoignent ses avantages. C'est le cas de Geoffroy qui ne cessait de nous démontrer ses admirations et sa flatterie destinées à la qualité de cette comédie : « J'avoue que cette peinture libre et naïve des ridicules bourgeois, me paraît préférable à plusieurs homélies plus nobles et plus régulières du théâtre français<sup>808</sup>. » Quant à nous, notre analyse concernant cette pièce explique notre estime et notre appréciation de ce chef-d'œuvre déjà classé parmi les meilleures comédies de Picard, comme nous l'avons déjà indiqué, d'abord, grâce à la préférence de Picard et grâce aux témoignages critiques qui certifient le choix de l'auteur et sa considération.

A cette suite, le fait de choisir cette comédie pour être analysée n'est point hasardeux. Cette analyse témoigne encore une fois que *La Petite Ville* est une œuvre dramatique bien faite grâce à tous les éléments qu'elle contient. D'abord, Picard a tant travaillé sur ses

---

<sup>804</sup> Louis Moland, Préface au *Théâtre de Picard*, Garnier Frères, Paris, 1877, p. VI.

<sup>805</sup> Edouard Forunier, *Préface au Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. X.

<sup>806</sup> Patrick Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828...* *op. cit.*, p. 242.

<sup>807</sup> Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique...* *op. cit.*, p. 378.

<sup>808</sup> *Ibid.*

paratextes tout à fait indicateurs et qui renvoient à la vraie dramaturgie de l'auteur. Ensuite, la pièce a respecté les trois règles classiques qui ne servent qu'à la crédibilité de la production exposée. De plus, le personnage de Picard n'est pas seulement un corps physique, mais en outre il est à la fois l'actant, l'acteur et le rôle chargé. Mais encore, la pièce nous semble riche et féconde après avoir dégagé les différentes portées critiques liées aux gens, aux villes, aux mœurs, aux caractères et aux modes de vies. Enfin, *La Petite Ville* n'a pas épargné le comique et ses sortes ; elle contient un secret comique profond car à un moment donné, le lecteur se sent perdu en cherchant le comique qui se cache derrière chaque réplique prononcée. Certes, *La Petite Ville* mérite cette modeste étude par laquelle nous ne prétendons pas l'exhaustivité de l'analyse complète d'une pièce théâtrale.

Après avoir remarqué que *La Petite Ville* n'a point négligé les règles du théâtre classique et le but moral de la comédie du grand siècle du théâtre français, nous aurons l'intention de choisir trois nouvelles pièces pour entamer une autre étude, dans la partie qui suit, mais cette fois-ci une étude servant à examiner et à mettre en œuvre les règles classiques, héritées du XVII<sup>ème</sup> siècle. C'est dans celle-ci que nous mettrons l'accent sur la dimension de la dramaturgie classique et ses influences sur les œuvres de Picard et à quel point Picard ressemble aux dramaturges classiques après avoir obtenu une nomination indicatrice de tout ce qui précède, bien entendu celle donnée par Alexandre Dumas père dans ses *Mémoires* : « le petit Molière du XIXe siècle ou le moderne Molière<sup>809</sup> ». C'est dans cette étude que nous voudrions retracer ces propos et le lien qui lie Picard à la dramaturgie classique en général et notamment au grand dramaturge classique, Molière.

---

<sup>809</sup> Alexandre Dumas, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 32.



**Troisième partie :**  
**Fondements esthétiques de la dramaturgie classique dans l'œuvre  
dramatique de Picard**



Comme nous l'avons déjà indiqué dans la première partie, Picard s'est d'abord intéressé à la lecture des œuvres de Molière, bien que ses études fussent déjà destinées au barreau. Cette lecture l'a conduit à jouer certains rôles de personnages moliéresques. De cette manière, Picard s'est trouvé en admiration devant le théâtre, notamment celui de Molière. Pour cela, il nous semble qu'il a décidé de devenir un grand moraliste en suivant le parcours de ce grand classique. Ajoutons encore que Picard n'a jamais caché cette dimension surtout dans ses préfaces qui nous éclairent sur les intentions, les choix, les justifications et la réception de son œuvre avec une probité inattendue. Prenons par exemple la préface de *Médiocre et Rampant* dans laquelle il témoigne et affirme que l'auteur dramatique doit peindre les hommes et leurs mœurs en insistant sur le théâtre de Molière qui a peint avec vivacité les hommes et leurs mœurs non seulement en France, mais en outre partout. Enfin, nous ne pouvons pas négliger, d'une part, la notice écrite par Picard, en 1825, à une édition spéciale d'œuvres complètes de Molière, dans laquelle, il a suivi le parcours de Molière, ses œuvres, ses inspirations et son génie. Et d'autre part, Picard a été cité, pour la référence au classicisme, par Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires* (le petit Molière du XIX<sup>e</sup> siècle ou le moderne Molière). A ce propos, nous ne pouvons pas nier tous ces rapports qui lient notre auteur avec le grand Molière et généralement à la dramaturgie classique et sa poétique.

Mais encore, à la suite de notre analyse de *La Petite Ville*, tout au long de la deuxième partie, nous affirmons que la dramaturgie de Picard s'attache, en quelque sorte, à la dramaturgie classique et ses exigences. Picard, dans cette pièce, met en œuvre la majeure partie des règles inspirées de cette dramaturgie héritée. En premier lieu, nous avons constaté comment Picard avait conscience de la structure interne de la pièce en respectant le rang des personnages, la composition de l'intrigue et la règle des trois unités. En deuxième lieu, il n'a point négligé la structure externe de la pièce après avoir constaté les formes des pièces, des actes, des scènes et les formes de l'écriture théâtrale au sens large. En dernier lieu, Picard a

honoré le public devant lequel les pièces étaient représentées après avoir pris en considération les règles de la bienséance et la vraisemblance.

C'est la raison pour laquelle, à la suite de nos deux premières parties, nous nous intéresserons ici à fournir une étude qui mettra en pratique quelques fondements de la dramaturgie classique. C'est dans cette partie que nous étudierons trois pièces<sup>810</sup> de notre auteur : *Les Visitandines*, *Médiocre et Rampant* et *Les Deux Philibert* afin de les analyser d'un point de vue classique. Le choix de ces trois pièces n'est pas venu par hasard. D'abord, la critique a indiqué qu'elles sont parmi les chefs-d'œuvre de Picard ainsi que parmi les plus représentées sur les scènes parisiennes. Ensuite, nous prenons en considération le fait de choisir trois œuvres couvrant le parcours dramatique de l'auteur : *Les Visitandines* en 1792, *Médiocre et Rampant* en 1796 et *Les Deux Philibert* en 1816. Enfin, ces trois pièces sont différentes par leurs structures, leurs formes d'écriture et leurs thématiques.

Il est capital de savoir que le but de cette analyse est d'étudier, en premier lieu, les œuvres de Picard, mais d'un point de vue classique. En deuxième lieu, elle répond à la problématique liée au degré du respect des règles classiques. En dernier lieu, elle évalue si notre auteur reste fidèle à l'utilité et à la moralité du grand siècle du théâtre français.

Quant à la structure de cette partie, nous proposons quatre chapitres qui mettent en lumière une partie majeure de la dramaturgie classique et ses exigences poétiques. Pour cette raison, nous nous intéresserons, au premier chapitre, à étudier la règle des trois unités : l'unité de temps, l'unité de lieu et l'unité d'action. Au deuxième chapitre, nous mettrons en valeur la règle de la vraisemblance en interrogrant la vraisemblance de ces trois unités ainsi que les trois types d'invraisemblances selon J. Schérer. Au troisième chapitre, nous étudierons la bienséance et ses convenances externes, internes et quelles sont les convenances attachées à la vie sentimentale et à la déclaration de l'amour dramatique. Au quatrième et dernier chapitre, nous dégagerons les portées thématiques et les finalités morales afin d'examiner l'utilité de ce théâtre.

---

<sup>810</sup> Voir *infra*.

### III. 1. La règle des trois unités

« La règle des trois unités est habituellement considérée en bloc. Aux yeux de bien des gens, elle représente toute la doctrine classique [...] »<sup>811</sup>. » A cet égard, la volonté de fixer des limites temporelles, spatiales pour toute action dramatique n'est pas une question proprement classique. Sans doute, Aristote dans sa *Poétique* a majoritairement orienté sa philosophie sur tout ce qui concerne la représentation de toute action humaine, mais bien évidemment il n'était pas le seul. D'une manière générale, les limites imposées non seulement par la règle des trois unités, mais par tant de principes et d'exigences liés à n'importe quelle action représentée, aident à créer des règles et des fondements servant non seulement à perfectionner la composition des œuvres théâtrales, mais aussi à faciliter cette pratique à part entière.

En réaction à toutes fantaisies exercées dans tant de genres et sous genres théâtraux, comme les farces, les improvisations des Italiens et les invraisemblances des pastorales et des tragi-comédies, un besoin de simplicité et de clarté est né pour mettre fin à cette complication dérégulée<sup>812</sup>. Il est capital de savoir que cette recherche théorique « mobilise non seulement les écrivains eux-mêmes mais aussi les lettrés, les érudits, les doctes »<sup>813</sup>. C'est la raison pour laquelle le débat était très répandu et n'était pas restreint exclusivement aux dramaturges. Ainsi, cette constellation, surtout au cours des années 1630, commence à élaborer des règles organisatrices pour n'importe quelle pratique théâtrale.

Ces règles, comme nous l'avons signalé, sont nées d'une double exigence : en premier lieu, elles certifient la création d'œuvres théâtrales perfectionnées à l'aide de quelques moyens nécessaires pour atteindre le sommet de l'art théâtral ; en deuxième lieu, elles jouent un rôle primordial afin de créer une base inévitable par laquelle elle facilite les pratiques de toutes les activités théâtrales.

---

<sup>811</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Nizet, Paris, 1945, p. 240.

<sup>812</sup> Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, Belin, Paris, 1997, p. 73.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 74.

En France, la discussion et l'imposition de ces règles sont passées par des étapes principales. René Bray dans *La Formation de la Doctrine classique en France* nous démontre cette chronologie. Mais avant tout, il nous avertit que la première étape de l'histoire de ces unités a eu lieu au XVII<sup>e</sup> siècle plus précisément vers 1628 où les lettrés ont conscience qu'elles existent :

Mairet les présente au public en 1630, avec *Silvanire*. La même année, Chapelain les soutient de toute sa science. En 1631, les poètes en discutent. En 1634, Mairet crée la tragédie régulière. En 1635, Chapelain gagne Richelieu aux règles. En 1637 et 1638, la querelle du *Cid* les fait connaître de tout le public et assurer leur destinée. Mairet et Chapelain sont donc les meilleurs artisans de ce triomphe, le poète et le théoricien ; joignons-leur l'esprit du temps contre lequel l'esprit de l'individu ne peut jamais prévaloir<sup>814</sup>.

Face à ces interventions collectives, il est utile d'indiquer que ces débats prennent de l'ampleur à cette époque-là jusqu'au moment où ils deviennent une affaire d'État où moment où « Richelieu lui-même demande à l'Académie un avis officiel pour trancher la Querelle du *Cid*<sup>815</sup> ». A vrai dire, ce souci dramaturgique, qui a déjà mobilisé une foule des lettrés, était l'indice le plus indicateur de la nécessité d'adopter une méthodologie précise, voire classique, pour la composition et la pratique théâtrale.

Quant à la règle des trois unités elle-même, il est nécessaire de signaler qu'elle a été imposée et justifiée au nom de la vraisemblance de l'action. Sabine Gruffat dans son ouvrage *Le théâtre français au XVII<sup>e</sup> siècle* nous apporte plus de précisions en insistant sur cette idée :

Les théoriciens la justifient en affirmant qu'elle fonde la vraisemblance de la fiction : le spectacle, ainsi unifié et concentré, est susceptible de donner au public l'illusion de la réalité alors que la multiplication des lieux et des temporalités provoquerait inmanquablement la rupture de cette illusion<sup>816</sup>.

Ainsi, la règle des trois unités (l'unité de temps, de lieu et d'action), garantit un fond vraisemblable par excellence. Il est capital de savoir que cette règle prend toute son ampleur dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle

---

<sup>814</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 274-275.

<sup>815</sup> Michel Gilot et Jean Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, op. cit., p. 74.

<sup>816</sup> Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Ellipses, Paris 2003, p. 35.

De cette manière, la règle des trois unités garantit un spectacle au caractère unique et rationnel. Ainsi, elle exige que la représentation soit « [...] ordonnée, homogène et immuable de l'homme ; il s'agissait de le définir une fois pour toutes et de le rendre ainsi totalement compréhensible. La règle des unités illustre ce besoin de stabilité<sup>817</sup>. » C'est-à-dire qu'il faut que toute allusion théâtrale ait un fond vraisemblable dans toutes les dimensions, car cette vraisemblance s'exprime naturellement et garantit une logique entre le lieu, le temps et l'action représentés.

Pour ces motifs, notre analyse met en évidence la règle des trois unités dans son ensemble : l'unité de temps, l'unité de lieu et l'unité d'action. Dans cette analyse, nous suivrons tout ce qui concerne ces trois unités afin, d'une part, d'examiner comment elles apparaissent dans notre corpus étudié et, d'autre part, d'évaluer si elles respectent les exigences et les convenances qui doivent être prises en considération dans toute œuvre appartenant à cette dramaturgie du grand siècle.

### **III. 1. 1. Le temps dramatique**

La polémique vive sur l'unité de temps n'est pas nouvelle ; Aristote, le philosophe grec, n'est pas le seul mais le premier qui lance cette idée dans sa *Poétique*. Plus tard, elle est reprise par quelques théoriciens de la renaissance italienne au XVI<sup>e</sup> siècle, comme Scaliger et Castelvetro. En France, les théoriciens ne sont pas les seuls à participer à cette discussion car les dramaturges eux-mêmes ne cessent d'illustrer et parfois de défendre cette idée, comme Corneille dans ces différents *Discours*. Cette réaction vient après avoir constaté que l'action dramatique se caractérisait par sa lenteur non seulement « [...] au Moyen âge mais qui se survit dans les trente premières années du XVII<sup>e</sup> siècle [...]»<sup>818</sup>. Cette action qui semble invraisemblable et parfois ridicule, oblige ces penseurs à renoncer à cette mauvaise habitude dramaturgique en ayant la volonté d'améliorer les œuvres dramatiques françaises pour qu'elles deviennent des chefs-d'œuvre idéaux dans ce domaine théâtral. Il est important

---

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>818</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1986, p. 111.

d'indiquer que « c'est la règle de l'unité de temps qu'elle rencontre d'abord<sup>819</sup> » et qu'elle ouvre la voie à ces théoriciens pour adapter différents points de vue pour arriver en fin de compte à mettre en forme une logique parfaite, voire classique.

L'unité de temps, en tant qu'exigence classique, a fait l'objet de nombreuses discussions qui se superposent sans se confondre. D'abord, Aristote n'épargne pas cette problématique en se contentant d'insister sur l'idée que l'action de la tragédie doit « s'efforcer de s'enfermer, autant que possible, dans le temps d'une révolution du soleil, ou de ne le dépasser que de peu<sup>820</sup> ». C'est-à-dire que l'action ne doit pas dépasser une seule journée. Cette nécessité reste encore floue car elle porte sur différentes analyses liées, d'une part, au temps d'ensoleillement dans un jour ou bien le temps d'un jour entier et, d'autre part, au temps d'ensoleillement dans un jour d'hiver ou d'été puisque les jours d'été sont beaucoup plus longs que ceux d'hiver. Partant de ce fait, les théoriciens restent flexibles, mais en fin de compte, ils recommandent de ne jamais dépasser les vingt-quatre heures.

Alors, la *Poétique* d'Aristote reste l'original dans ce domaine. En réaction à l'analyse d'Aristote, les deux érudits italiens Scaliger et Castelvetro n'ont cessé de traduire et de commenter la *Poétique* mais d'une manière plus homogène en « ajoutant que la crédibilité de la fable exige une durée non seulement limitée, mais homogène et continue<sup>821</sup> ». Il est capital de savoir que Castelvetro qui « tout en admirant Aristote, le complète, le modifie, et construit une poétique personnelle. Il est le premier à avoir présenté la règle des trois unités de manière systématique et à avoir construit une théorie de la vraisemblance<sup>822</sup> ». A cet égard, nous témoignons que grâce à toute précision liée à l'unité de temps ainsi qu'à la vraisemblance, remonte à cet érudit italien après avoir pris en considération les propos d'Aristote sur cette problématique.

Néanmoins, cette théorie donne beaucoup d'importance au moment où l'action débute et se termine et non pas à la limitation temporelle précisée en vingt-quatre heures seulement :

---

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>820</sup> Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1449 b 5, p. 86.

<sup>821</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, Dunod, Paris, p. 40.

<sup>822</sup> André Blanc, *Lire le classicisme*, Paris, Dunod, 1995, p. 43.

« il en conclut que la tragédie n'est pas obligée de commencer à l'aurore pour s'achever au coucher du soleil, mais qu'elle peut commencer et donc finir plus tôt ou plus tard<sup>823</sup> ». Il est nécessaire de signaler que ces deux commentateurs italiens réduisent les vingt-quatre heures pour devenir, en fin de compte, douze heures car « l'essentiel reste les douze heures, maximum pour Scaliger, qui pense que six devraient suffire ; vingt-quatre heures offrent trop de temps morts.<sup>824</sup> » En plus, cette nécessité vient en réaction contre le fait de négliger le respect de l'unité de temps et sa limitation, comme une convenance vraisemblable de l'action dramatique « puisque les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle voient au contraire une durée presque illimitée accordée aux actions dramatiques<sup>825</sup> ». Par conséquent, cette exigence impose une nouvelle rigueur chez la plupart des théoriciens de la dramaturgie classique tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle.

Quant à Chapelain, il montre, dans sa *Lettre sur les vingt-quatre heures*<sup>826</sup> datée du 29 novembre 1630 et adressée à Antoine Godeau, futur évêque de Vence et familier de l'hôtel de Rambouillet, qu'« il est aussi malaisé de s'imaginer que l'on soit demeuré vingt-quatre heures à un spectacle auquel l'on n'a été que trois heures au plus, que de penser qu'une histoire de dix ans se soit passée durant une séance de ces mêmes trois heures. [...]»<sup>827</sup>. Dans ce passage, Chapelain souligne l'incapacité de croire que l'ensemble de l'action dramatique qui se passe sur plus d'une journée et parfois des jours ou des semaines doit être représentée dans un temps presque limité en deux heures ou en trois heures maximum. En plus, il faut que l'action dramatique soit en accord avec l'action représentée afin de ne pas tomber dans l'invraisemblance de l'intrigue dramatique de la pièce. Effectivement, il est recommandé que « la durée de la fiction doit rester proportionnée à celle d'une représentation théâtrale de deux ou trois heures<sup>828</sup> ». En effet, le point de vue de Chapelain dépasse la problématique du décalage temporel entre la fiction et la représentation en appuyant plus précisément sur le fait

---

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>824</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, op. cit., p. 40.

<sup>825</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 110.

<sup>826</sup> Jean Chapelain, *Lettre sous la règle de vingt-quatre heures*, In *Opuscules critiques*, Édition. Alfred C. HUNTER, publiée sous le patronage de la Société des Textes Français Modernes en 1936, Paris, Droz, 2007, p. 222.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>828</sup> Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 34.

de plaider la durée maximale d'une journée, qu'il juge crédible si elle reste équilibrée avec les faits représentés : « Et je vous dirai encore quand on dit vingt-quatre heures on ne le dit que pour montrer jusqu'où l'on peut étendre le temps de la représentation, non pour obliger le poète à lui donner cette durée ; car d'ordinaire l'action se termine entre deux soleils [...] »<sup>829</sup> .» En somme, dans cette lettre, Chapelain préconise aux poètes dramatiques d'adapter une nouvelle façon plus vraisemblable dans leurs œuvres dramatiques sans nier que la journée, à savoir vingt-quatre heures, reste une durée convenable et acceptable pour une représentation de deux ou trois heures.

Mais encore, D'Aubignac, dans sa *Pratique du théâtre*, aborde la question du temps théâtral dans un chapitre intitulé : (De l'Étendu de l'Action Théâtrale, ou du Temps et de la durée convenable au Poème Dramatique<sup>830</sup>). En premier lieu, il divise le poème dramatique en deux sortes de durée, la durée véritable de la représentation et celle de l'action représentée, considérée comme véritable. En deuxième lieu, il suit l'évolution de la tragédie non seulement en France avec Jodelle<sup>831</sup>, mais aussi en Grèce antique. En troisième lieu, il redéfinit, avec quelques érudits italiens comme nous l'avons déjà signalé, le Tour d'un soleil d'Aristote en insistant sur la double signification de ce Tour car il y a deux façons d'analyser cette révolution solaire en distinguant le jour naturel, qui dure vingt-quatre heures, ou le jour artificiel de douze heures seulement. En quatrième lieu, il se demande comment persuader les spectateurs de la continuité de l'action de longue durée sans relâche. En dernier lieu, il annonce que « [...] le Poète qu'il ne doit point craindre de gâter son Ouvrage pour en resserrer ainsi les Intrigues dans un petit espace de temps ; car au contraire c'est ce qui le rendra plus agréable et plus merveilleux [...] »<sup>832</sup> ». A vrai dire, D'Aubignac recommande aux écrivains dramatiques de prendre conscience du temps dramatique de leurs actions représentées car cela alimente, en quelque sorte, la crédibilité et la convenance actantielle

---

<sup>829</sup> *Ibid.*, p 229.

<sup>830</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Champion, Paris, 2001, pp. 171-191.

<sup>831</sup> Étienne Jodelle (1532-1573) est l'auteur d'une des premières tragédies françaises imitées de l'antique avec sa *Cléopâtre captive* en 1553, et *Didon se sacrifiant* en 1574.

<sup>832</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, *op. cit.*, p. 184.

qui « exige une durée non seulement limitée, mais homogène et continue<sup>833</sup> ». De plus, il leur conseille de réduire le nombre d'heures en négligeant les règles strictes déjà imposées.

Quant à Corneille, il est nécessaire de constater qu'il n'a pas abordé cette problématique comme un amateur ou théoricien dramaturgique, « mais homme de théâtre déjà chevronné, pour qui l'aspect concret des problèmes passe avant toute théorie, même aristotélicienne<sup>834</sup> ». C'est en 1630 où Corneille apprend qu'il y a une unité de jour<sup>835</sup>. Mais plus précisément, en 1660 avec son *Discours* sur la règle des trois unités, il indique :

Ainsi, ne nous arrêtons point ni aux douze ni aux vingt-quatre heures ; mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite<sup>836</sup>.

A ce propos, Corneille préfère concrètement amoindrir l'action sans aucune exagération inutile car il faut que cette action soit serrée dans une moindre durée. Ainsi, il insiste sur l'idée que l'essentiel est de faire approximativement coïncider l'action et sa représentation.

Arrivant finalement à Jaques Chérér qui résume dans *La dramaturgie classique en France* tout ce qui précède en appuyant de nouveau sur la limitation comme aspect dramaturgique :

Les exigences de l'unité de temps [...] sont très simples et très faciles à énoncer. Elles consistent à demander que les événements représentés par la pièce soient supposés se dérouler dans une période de temps limité. Que la limite maxima ainsi imposée au temps de l'action soit de vingt-quatre heures ou de douze, de trente ou de trois heures, le contenu de l'idée d'unité de temps n'en est pas modifié. On a pu discuter sur le nombre d'heures qu'il convenait de s'imposer comme limite, mais le principe d'une limitation, une fois admis, suffit à définir l'unité de temps<sup>837</sup>.

Dans ce passage, Schérer met fin à cette polémique en mettant en valeur chaque propos lancé sur cette question ; il démontre que les exigences de l'unité de temps ne sont pas difficiles à appliquer sans nier qu'il faut donner une importance à la limitation temporelle

---

<sup>833</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, op. cit., p. 40.

<sup>834</sup> André Blanc, *Lire le classicisme*, op. cit., p. 51.

<sup>835</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 265

<sup>836</sup> Pierre Corneille, « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire. », In *Théâtre complet*, Tome I, Ed. G. Couton, Garnier frères, Paris, 1971, p. 64.

<sup>837</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 110.

elle-même et non pas au nombre d'heures. Nous n'hésitons pas à remarquer qu'il trouve utile de souligner que les dramaturges français contribuent à mettre la forme non seulement finale de l'unité de temps, mais aussi celle originale : « il en résultera que c'est par l'expérience de leurs métiers, et non pas par l'obéissance automatique à des impératifs abstraits que les auteurs dramatiques français donneront à l'unité de temps sa forme originale<sup>838</sup>. » A ce propos, l'originalité de l'unité de temps remonte par excellence aux dramaturges français qui mettent en œuvre cette théorie dans leurs propres œuvres dramatiques.

A la suite de ce panorama, chaque philosophe, théoricien et même dramaturge participe de son expérience, qu'elle soit théorique ou pratique. En conséquence, ils se différencient en abordant la question de la limitation temporelle de l'action dramatique, mais, en fin de compte, l'unité de temps est fixée à vingt-quatre heures comme un temps idéal de n'importe quelle fable dramatique. Mais encore, n'oublions pas qu'ils préconisent tous de faire coïncider le temps de la pièce et la durée de la représentation. De ce fait, nous tenterons d'examiner l'unité de temps dans les trois pièces étudiées dans cette partie, en se concentrant sur l'idée de la limitation temporelle de chaque pièce, en suivant cette progression dès le début de l'action dramatique jusqu'au dénouement, à l'aide de tous les repères temporels mentionnés dans et hors du texte dramatique. Ainsi, il est nécessaire de signaler que cette analyse ne contient pas le prestige de l'unité de temps comme une convenance vraisemblable de l'action car nous étudierons cet aspect dans son ensemble dans un chapitre consacré à la vraisemblance de ces œuvres dramatiques.

L'auteur des *Visitandines*, un opéra-comique en deux actes, indique une seule détermination temporelle dans la didascalie initiale de son premier acte, à l'inverse de celle du deuxième qui ne contient qu'une seule précision spatiale. Par conséquent, le temps dramatique semble ambigu et exige une lecture intégrale du texte dramatique.

Dès le premier acte de la pièce, le moment du début de l'action dramatique est bien déterminé. C'est dans l'indication scénique du premier acte que l'auteur précise le temps et le

---

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 112.

lieu de l'action. Plus clairement, le temps de l'action débute dès la nuit : « *il fait nuit.*<sup>839</sup> » Cette indication n'est pas la seule car elle est affirmée dans une des répliques de Frontin au moment où il supplie son maître Belfort de se reposer un peu avant le lever du soleil du lendemain puisqu'il se sentait épuisé de leurs voyages, non seulement diurnes, mais aussi nocturnes : « [...] la nuit est faite pour dormir et non pas pour courir les champs.<sup>840</sup> » Ces repères nous expliquent que l'aventure de ces deux voyageurs est continue malgré la tombée de la nuit. Effectivement, c'est évident tout au long du premier acte qui se déroule pendant la nuit jusqu'au grand matin où les deux passants entendent les cloches : « (on entend sonner les matinées, et le bruit des cloches couvre la voix de Belfort.)<sup>841</sup> » Cette indication nous explique que la nuit est presque dans ses derniers moments puisque les cloches annoncent les prières de la matinée. A la fin de la scène, une autre affirmation assure que la lumière du jour commence à paraître : « (La fenêtre se ferme, on emporte la lumière, et le jour vient peu à peu.)<sup>842</sup> » En somme, il nous semble que l'action dramatique du premier acte se passe pendant la nuit avant d'entrer au deuxième acte qui s'ouvre dès le grand matin de cette nuit-là.

Le deuxième acte, comme nous l'avons dit, ne fournit aucune autre indication temporelle qu'une seule détermination spatiale, mais c'est au cours de la progression dramatique de l'action que nous arrivons à souligner quelques repères servant à notre enquête temporelle. D'abord, le moment où le jardinier de la visitation Grégoire informe l'Abbesse que « le père Hilarion doit venir, sans façon, demander à déjeuner à madame ce matin<sup>843</sup> » car le père Boniface n'y viendra pas après être tombé malade. L'abbesse, de son côté, recommande à la tourière d'aller tout se préparer rapidement avant l'arrivée de ce nouveau père : « Mais il faudrait savoir, ma sœur, je donne aujourd'hui à déjeuner à tout le couvent. Entendez-vous ; allez, allez tout préparer.<sup>844</sup> » Cette réplique démontre, en quelque sorte, que nous sommes au début de la matinée parce que Grégoire annonce cette nouvelle dès son

---

<sup>839</sup> *Les Visitandines*, la didascalie initiale du premier acte, *op. cit.*

<sup>840</sup> *Les Visitandines*, I, 3, p. 23.

<sup>841</sup> *Les Visitandines*, I, 6, p. 26.

<sup>842</sup> *Ibid.*

<sup>843</sup> *Les Visitandines*, II, 5, p. 31.

<sup>844</sup> *Ibid.*

arrivée au couvent le matin. Enfin, nous arrivons à la dernière scène, à savoir scène 9 du deuxième acte, quand M. Belfort arrive et tout est découvert.

Bref, nous pouvons affirmer que le moment de cette pièce commence dès minuit après avoir constaté qu'il fait nuit, comme l'auteur l'a signalé, et à l'aide de quelques didascalies textuelles au cours de l'évolution de l'action dramatique du premier acte. Aux dernières scènes de l'acte, nous remarquons que les cloches annoncent les matines et le jour vient peu à peu. C'est-à-dire que l'action du premier acte s'étend dès minuit jusqu'au grand matin. Ensuite, le deuxième acte s'ouvre avec l'arrivée de M. Belfort au début de la matinée et progresse jusqu'au moment où M. Belfort découvre le quiproquo dans lequel la société de la visitation est tombée. A cette fin, nous pouvons dire que la pièce s'achève dans les premières heures de la matinée. Il faut alors constater que le temps de la pièce ne dépasse pas les vingt-quatre heures, même douze heures. Plus précisément, l'action s'ouvre à minuit ou après et se termine au cours des premières heures de la matinée.

Dans *Médiocre et Rampant ou Le Moyen de Parvenir*, il est clair que l'auteur néglige complètement, dans toutes les didascalies initiales de la pièce, le fait de préciser le temps où l'action se passe malgré la longueur de cette pièce qui contient déjà cinq actes. Par conséquent, nous devons lire le texte intégral de la pièce afin de délimiter l'unité temporelle de l'action dramatique. Evidemment, cette lecture nous permet de dégager toutes les indications servant à délimiter cette unité à l'aide des toutes les didascalies textuelles et les indications temporelles insérées dans les répliques des personnages. Ainsi, il nous semble important d'indiquer, avant d'entrer dans l'analyse, que la seule indication fournie dans la didascalie initiale de la pièce, est le choix du lieu : « (*La scène est à Paris, dans un salon du ministre.*)<sup>845</sup> »

Au premier acte de la pièce, il y a quatre indications qui nous aident à déterminer le lieu : premièrement, Firmin met fin à son entretien avec son fils Charles puisqu'il est au travail et n'a pas de temps à perdre à parler de choses personnelles : « [...] Adieu ; nous poursuivrons ailleurs cet entretien ; Car l'heure du travail, tout en causant, s'approche, Et peut-

---

<sup>845</sup> *Médiocre et Rampant*, la didascalie initiale de la pièce, *op. cit.*, p. 107.

être on m'attend<sup>846</sup>. » Cette réplique montre que le temps est presque au début de la permanence au salon du ministre. Deuxièmement, dans la troisième scène, Firmin recommande à Laroche et son fils de ne pas mener leur projet contre Dorival car il est satisfait de son poste et ne songe pas à l'ambassade : « [...] Ne songez donc qu'à vous ; tout le monde vous aime : Et tous vont s'employer pour vous, ce matin même<sup>847</sup>. » Troisièmement, Laure, de son côté, informe son père et sa grand-mère qu'elle a vu Charles Firmin ce matin-là : « A propos, j'ai cru voir en ces lieux, ce matin...<sup>848</sup>. » Finalement, Ariste, dans la cinquième scène du même acte, montre à Ariste qu'il doit beaucoup travailler ce matin-là : « C'est que j'ai ce matin beaucoup à travailler, Et le moindre retard...<sup>849</sup> ». Il faut alors constater que ces repères mentionnés tout au long du premier acte indiquent que le temps où l'action dramatique débute est les premières heures du travail, bien évidemment au cours d'une matinée.

Au deuxième acte, des nombreuses répliques soulignent que cet acte se passe l'après-midi de cette même journée. Commençons par la réplique prononcée par Ariste qui veut voir Firmin : « Je veux aller moi-même au-devant de Firmin<sup>850</sup>. », après avoir entendu des propos flatteurs de la part de Laroche ainsi que de Dorival sur le compte de ce premier, mais Dorival lui dit que la journée de travail est presque finie : « L'heure approche<sup>851</sup>. » Ariste tire sa montre et lui répond qu'il ne reste plus de temps : « Remettons à demain<sup>852</sup>. » Enfin, les deux dernières répliques dans cet acte sont prononcées par Mme. Dorlis pendant son entretien avec Dorival au cours duquel elle lui dit qu'ils feront de la musique pendant cette soirée : « Nous ferons ce soir de la musique. De Laure je voudrais faire briller la voix<sup>853</sup>. » Pour cela, elle lui demande de composer un couplet pour que Laure le chante pendant cette soirée : « Eh bien ! Faites-nous donc pour ce soir un couplet<sup>854</sup>. » En somme, à l'aide de ces indications textuelles, le temps de l'action devient plus clair. A ce propos, nous n'hésitons pas à souligner

---

<sup>846</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 1, p. 107.

<sup>847</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 2, p. 110.

<sup>848</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 3, p. 111.

<sup>849</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 5, p. 112.

<sup>850</sup> *Médiocre et Rampant*, II, 5, p. 117.

<sup>851</sup> *Ibid.*

<sup>852</sup> *Ibid.*

<sup>853</sup> *Médiocre et Rampant*, II, 6, p. 118.

<sup>854</sup> *Ibid.*

que le temps de l'action jusqu'à la fin de cet acte est approximativement l'après-midi, voire les dernières heures du travail dans le salon du ministre.

Au troisième acte, l'action progresse sans interruption avec quelques répliques indiquant cette progression dramatique de la pièce en soulignant que le temps de cet acte se passe à la fin de cette journée-là : d'abord, Charles conseille à Laroche, qui se prépare à démasquer Dorival après avoir observé son avidité à s'approcher du ministre, d'avoir la sagesse de ne pas se précipiter : « Oui ; mais de la prudence. Vous avez, ce matin, fait une inconséquence<sup>855</sup>. » Ensuite, Dorival demande à Charles de composer des couplets chantés car Mme. Dorlis elle-même les lui demande : « Moi, je vous cherche exprès ; Elle m'a pour ce soir demandé des couplets<sup>856</sup>. » En outre, Ariste, dans la scène 9 du même acte, invite Firmin et son fils à souper chez lui ce soir-là : « Et je n'en veux pas plus. Pour nous connaître mieux, Chez moi venez souper aujourd'hui tous les deux ; [...]»<sup>857</sup> Suite à cette invitation, Firmin montre à son fils son optimisme pour cette journée surtout après avoir fait la connaissance du ministre et, en fin de compte, à cause de l'invitation à souper : « Voilà je crois, mon fils, une heureuse journée<sup>858</sup>. » En somme, nous constatons que l'action dramatique évolue d'un acte à l'autre en arrivant à cet acte qui se passe après la journée du travail et avant le soir. Evidemment, à l'aide de la dernière réplique, nous constatons que la journée s'est bien déroulée malgré tous les obstacles et les malentendus entre les employés.

En terminant avec les deux derniers actes, nous constatons que l'action se passe le soir de cette même journée puisque c'est au quatrième acte qu'Ariste commence à recevoir ses hôtes déjà invités à souper : « [...] Entrez, messieurs ; entrez, soyez les bien-venus. [...]»<sup>859</sup>. Ainsi Laroche, au cinquième et dernier acte, veut rompre cette soirée en démasquant Dorival. Pour cela, il décide de profiter de cette réunion, bien évidemment à l'aide d'Ariste, pour prétendre que le ministre a perdu sa place à cause d'un certain ouvrage déjà envoyé : « Ariste

---

<sup>855</sup> *Médiocre et Rampant*, III, 1, p. 120.

<sup>856</sup> *Médiocre et Rampant*, III, 5, p. 122.

<sup>857</sup> *Médiocre et Rampant*, III, 9, p. 124.

<sup>858</sup> *Médiocre et Rampant*, III, 10, p. 125.

<sup>859</sup> *Médiocre et Rampant*, IV, 4, p. 128.

va venir ; j'ai couru comme un diable : Grâce au ciel je sais tout. Ils sont encore à table<sup>860</sup>. » En fin de compte, Laroche lance un appel pour se réunir afin de déclarer que le ministre est disgracié. Cette déclaration mène Dorival à dire la vérité et que ce n'est pas lui qui a écrit cet ouvrage qui cause la perte du poste. De ce point de vue, les deux derniers actes se déroulent au cours de la soirée. C'est au début du quatrième acte, quand les invités du ministre arrivent pour souper, ainsi qu'au cinquième et dernier acte, après avoir constaté que tous les invités sont déjà arrivés, que Laroche met fin à la médiocrité menée par Dorival en prétendant la fausse histoire de la disgrâce qui vient d'une faute professionnelle grave.

A la lumière de tout ce qui précède, l'unité de temps dans *Médiocre et Rampant* est bien délimitée ; le temps de l'action dramatique ne dépasse pas les vingt-quatre heures. Le premier acte s'ouvre au début d'une journée du travail au salon du ministre. Le deuxième acte se passe au cours des dernières heures de la permanence du travail. Le troisième acte s'écoule dès la fin du travail jusqu'au début du soir. Enfin, les deux derniers actes s'étendent pendant la soirée de cette journée-là.

Arrivant à notre troisième pièce étudiée : *Les Deux Philibert* dans laquelle l'auteur ne fournit aucune indication scénique montrant la durée de la progression de l'action dramatique dans les didascalies initiales de la pièce. De ce fait, il nous faut aussi faire une lecture linéaire afin de souligner toutes ces indications servant à délimiter la durée de l'action.

Au premier acte, l'auteur fait quelques allusions temporelles dans les propos de ses personnages. Ces allusions vont nous permettre de bien préciser le temps du début de l'action. D'abord, nous pouvons souligner trois phrases, dans la première scène, indiquant le temps où l'action débute. Premièrement, le portier de la maison de Duparc révèle à Philibert aîné qu'il est le seul éveillé dans cette maison lorsque Philibert aîné y vient après avoir décidé de rendre visite à son voisin : « Eh ! Mais monsieur, il n'y a que moi d'éveillé dans toute la maison<sup>861</sup>. » Il est évident que cette réplique montre que cette arrivée se produit très tôt puisqu'ils sont tous endormis, bien évidemment les membres de la maison Duparc, à l'exception du portier. Deuxièmement, La réplique prononcée par Philibert aîné affirme ce qui précède après avoir

---

<sup>860</sup> *Médiocre et Rampant*, V, 1, p. 132.

<sup>861</sup> *Les Deux Philibert*, I, 1, 647, *op. cit.*

tiré sa montre pour savoir s'il y est venu tôt : « Pas encore sept heures. (A part.) Je n'ai pas dormi de la nuit [...]»<sup>862</sup>. » Suite à ces deux répliques, nous pouvons dire que l'action dramatique de la pièce commence avant sept heures du matin. Troisièmement, à la scène 8 du même acte, Duparc montre à Clairville que la personne qui s'appelle Philibert lui a déjà écrit dès le grand matin : « Philibert ! C'est le nom de la personne qui s'est fait écrire chez moi de si grand matin ; un nouveau voisin, à ce que m'a dit mon portier»<sup>863</sup>. » A la fin du premier acte et plus précisément à la scène 16, le portier avertit Philibert aîné qu'il est venu en retard car toute la famille est déjà partie à la campagne : « [...] Ce matin, vous venez trop tôt ; maintenant, vous venez trop tard»<sup>864</sup>. » Cette révélation affirme de nouveau que l'action progresse car le départ de la famille montre qu'elle va se préparer au bal qui sera le soir-même.

Dans cette optique de souligner les indications textuelles servant à préciser le moment du début de l'action, nous sommes sûrs que cette action commence dès le petit matin, tandis que le temps devient ambigu à la fin de l'acte ; nous ne pouvons pas préciser l'heure où le premier acte se termine. En outre, il est nécessaire de signaler que cet acte contient une autre indication temporelle montrant que Duparc a l'intention de donner un bal le soir de cette journée-là : « [...] je donne un grand bal ce soir à la campagne [...]»<sup>865</sup>. » Pour cela, il charge Clairville d'amener le jeune Philibert afin qu'il puisse le présenter. Cette réplique sert à donner une idée sur ce qui se passera à la fin de la journée.

Au deuxième acte, nous pouvons souligner une seule réplique indiquant la progression de l'action dramatique à côté de quelques allusions sur la visite de Philibert aîné ce matin-là. En particulier, nous notons la réponse de Pastoureau après avoir entendu Philibert cadet lui demander de servir à déjeuner : « Or çà, mon cher cousin, il y a loin d'ici à l'heure du dîner»<sup>866</sup>. » M. Duparc, de son côté, ordonne à son valet de servir quelque chose à Philibert et Pastoureau : « [...] Joseph ! Faites servir quelque chose à ces messieurs, ici, dans ce

---

<sup>862</sup> *Ibid.*

<sup>863</sup> *Les Deux Philibert*, I, 8, p. 653.

<sup>864</sup> *Les Deux Philibert*, I, 16, p. 658.

<sup>865</sup> *Les Deux Philibert*, I, 8, p. 653.

<sup>866</sup> *Les Deux Philibert*, II, 4, p. 661.

salon<sup>867</sup>. » A ces propos, nous remarquons que le temps où se passe le deuxième acte est presque l'après-midi de cette journée-là, puisque l'heure du dîner est loin du moment où Philibert cadet demande à ce qu'on lui serve le déjeuner.

Au troisième et dernier acte, nous distinguons deux indications textuelles attachées à la progression temporelle de l'action dramatique : la première réplique, prononcée par Philibert cadet, affirme que c'est le temps du dîner au moment où il voit que tous les invités se réunissent à table : « [...] Ils sont à table, je crois. Eh bien ! Je ne regrette pas leur dîner ; il aurait fallu peser mes paroles [...] »<sup>868</sup> ; la deuxième est de la part de Philibert aîné dès son arrivée à la compagnie après avoir passé un long moment à chercher la maison de Duparc : « Nous y voilà. Quel bonheur ! Mais que dis-je ? Il est six heures du soir [...] »<sup>869</sup>. Face à ces propos, nous pouvons assurer que l'action du troisième acte se passe dès le soir, c'est-à-dire dès que Philibert cadet aperçoit qu'ils sont tous à table, car c'est l'heure de servir le dîner. Cet acte continue à progresser jusqu'à l'intervention décisive de Philibert aîné, à la fin de la soirée, qui leur explique tout et demande à M. Duparc de lui accorder la main de sa fille Sophie. Finalement, l'action se termine à la fin de la soirée lorsque M. Duparc accorde la main de Sophie ainsi que la place promise à Philibert aîné.

En somme, il est certain que l'action dramatique des *Deux Philibert* se passe dans une seule journée. Le premier acte s'ouvre dès le grand matin avec l'arrivée de Philibert qui vient rendre visite son voisin M. Duparc. Le deuxième acte débute l'après-midi après l'arrivée de Philibert cadet et Pastoureau à la compagnie où Philibert cadet demande à ce que le déjeuner soit servi. Le troisième et dernier acte commence dès la réunion de tous les personnages à table, car c'est l'heure de servir le dîner, et avec l'arrivée de Philibert aîné qui, dès qu'il apprend qu'il est six heures du soir, pense qu'il est tard pour se présenter à cette heure tardive sans avoir reçu d'invitation à cause d'un quiproquo fâcheux.

Dans cet ordre d'idées, nous n'hésitons pas à indiquer que cette analyse ne se concentre pas seulement sur le fait de souligner les indications temporelles dans nos trois pièces

---

<sup>867</sup> *Ibid.*

<sup>868</sup> *Les Deux Philibert*, III, 1, p. 670.

<sup>869</sup> *Les Deux Philibert*, III, 3, p. 671.

étudiées, *Les Visitandines*, *Médiocre et Rampant* et *Les Deux Philibert*, mais en outre de délimiter cette unité de temps afin d'examiner, et plus tard d'affirmer que ces trois pièces ont bien respecté cette unité et sa limitation, à savoir une exigence classique qui impose de ne pas dépasser les vingt-quatre heures entre le début de l'action dramatique et son dénouement. Pour cela, à la suite de cette analyse, il nous semble nécessaire d'avouer que Picard dans ces pièces n'expose pas souvent des indications destinées à préciser le temps de l'action ou, au moins, son début. Pour cette raison, l'auteur dramatique nous pousse à lire le texte dramatique lui-même de chaque pièce afin de pouvoir souligner l'unité de temps et sa limitation.

Par conséquent, Picard a respecté, par excellence, l'unité de temps dans ces trois pièces. D'abord, l'action de *Les Visitandines* ne dépasse pas douze heures. Ensuite, l'action de *Médiocre et Rampant* se passe pendant une journée sans la dépasser. Enfin, l'action des *Deux Philibert* ressemble à celle de la deuxième pièce en profitant presque de toute la journée pour que l'action se passe sans aucune précipitation. Pour cette raison, nous pouvons affirmer que Picard reste fidèle à la dramaturgie classique et réussit cette épreuve qui inquiétait non seulement la quasi-totalité des dramaturges classiques, mais aussi ceux des siècles suivants. L'exigence de cette unité, par la limitation temporelle de l'action dramatique, classe ces œuvres avec celles qui honorent le classicisme et ses logiques recommandées par les philosophes et les théoriciens dès l'antiquité jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, nous poursuivons notre analyse pour étudier la deuxième règle classique, étant l'unité de lieu, qui impose aussi des règles à respecter dans chaque œuvre dramatique.

### **III. 1. 2. Le lieu dramatique**

Dès à présent, il est utile d'indiquer que le fait d'imposer l'unité de lieu est venu après que l'on ait imposé les unités d'action et de temps car « les origines de l'unité de lieu sont difficiles à déterminer <sup>870</sup>. » M. Bray dans sa *Formation de la doctrine classique* préconise de suivre l'histoire de cette unité en commençant dès l'âge grec antique. En parallèle, D'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* justifie toute les discussions abordant l'unité de lieu

---

<sup>870</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 257.

dans son ensemble. Alors, pour M. Bray, « Aristote n'en a pas fait mention. Les premiers théoriciens italiens l'ignorent. Elle se dégage de l'unité de temps par l'effet du principe de la vraisemblance<sup>871</sup>. » C'est-à-dire que l'originalité de l'unité de lieu remonte à l'unité de temps car cette première doit être présente à côté de l'unité de temps sous prétexte de l'exigence de la crédibilité et de la vraisemblance de l'action présentée.

Sans doute, le seul théoricien italien qui a fait allusion à l'unité de temps était Castelvetro : « si Aristote décrit l'unité de temps et l'unité d'action, l'unité de lieu, déduite de l'unité de temps, apparaît avec les humanistes italiens, et plus particulièrement, avec Castelvetro<sup>872</sup>. » Ce théoricien recommande aux dramaturges de déterminer le lieu où doit se passer l'action loin de la multiplicité des lieux dans la même action. Pour cela, il « parle d'une action qui s'est passée dans un petit espace de lieu, et non dans plusieurs lieux<sup>873</sup>. » A cet égard, D'Aubignac n'oublie pas d'indiquer que Castelvetro « dit bien que la Tragédie ne demande qu'un petit lieu, mais puisqu'il ne s'est pas mieux expliqué, nous ne sommes pas obligés de deviner à son avantage<sup>874</sup>. » De cette manière, Castelvetro insiste sur l'importance d'avoir un lieu précis pour toute action et qu'il ne doit pas être multiplié.

A cette suite, M. Bray pense que, en France, il y a trois allusions importantes servant à mettre l'accent sur l'évolution de la notion d'unité de lieu : la première est celle de Jean de la Taille qui est un des premiers qui formule bien cette règle mais faute de notoriété, « la règle de Jean de la Taille était donc restée inconnue, enfouie dans son traité<sup>875</sup> » jusqu'à la nouvelle reprise dans la préface de *La Généreuse Allemande* de Mareschal qui affirme de nouveau l'importance de l'unité de lieu : « On en a longtemps conclu qu'elle n'était pas apparue, et encore confusément, avant 1631. Or on en trouve la trace dans la préface de Mareschal à *La Généreuse Allemande*<sup>876</sup>. » La troisième et dernière remonte à Vivon Danibray en 1634 dans sa Préface de *La Pompe ténèbre* qui résume pour « la première fois en France que l'on

---

<sup>871</sup> *Ibid.*

<sup>872</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>873</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>874</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, *op. cit.*, p. 166.

<sup>875</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 275.

formule dans toute sa brièveté la règle des trois unités<sup>877</sup>. » Par ce long parcours, nous pouvons affirmer que cette unité reste inconnue au départ mais ensuite, les théoriciens italiens ont tenté de la dégager de l'unité de temps afin de rendre l'action plus vraisemblable.

En France, l'exigence de l'unité de lieu et ses règles occupent les théoriciens et les philosophes français. Nous constatons que D'Aubignac, dans sa *Pratique du théâtre*, fonde sa théorie concernant l'unité de lieu sur le principe de la vraisemblance : « Il faut absolument que le lieu où paraît un Acteur, soit l'image de celui où agissent le Personnage qu'il représente<sup>878</sup>. » Cette exigence impose la ressemblance entre le lieu de l'action et celui de la représentation sans aucune détermination liée profondément au lieu comme une unité spatiale précise. Ensuite, il ajoute que « [...] il faut encore que l'espace en soit présupposé ouvert dans la réalité des choses, comme il le paraît dans la représentation<sup>879</sup>. » En somme, D'Aubignac met en valeur l'unité de lieu et la classe sociale comme une exigence importante à la vraisemblance de toute action dramatique.

Quant à M. Bray, dans sa *Formation de la doctrine classique en France*, il garde la même idée analysée par D'Aubignac en insistant sur l'idée de la ressemblance fidèle entre le lieu de l'action dramatique et celle de la représentation : « La scène doit être l'image grandeur naturelle du lieu de l'action<sup>880</sup>. » Ainsi, il donne beaucoup d'importance à la fidélité de la transformation spatiale, comme une condition essentielle de la perfection dramatique : « l'unité de lieu dans sa perfection demandait la coïncidence absolue entre l'espace où se déroulait l'action et celui, la scène, où se donnait la représentation.<sup>881</sup> » C'est-à-dire il faut que l'espace dramatique soit le même espace représenté sur scène car si l'espace dramatique ne ressemble pas à celui de la représentation, nous doutons de la perfection de cette œuvre dramatique et de ses qualités dramaturgiques.

Dans *La Dramaturgie classique en France*, J. Schérer garde et récapitule toutes les idées précédentes déjà analysées et justifiées : « le lieu représenté sur scène devra reproduire

---

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>878</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>880</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 276.

exactement le lieu unique et précis où l'action est censée se passer<sup>882</sup>. » Tandis qu'il impose une nouvelle exigence, négligée par les anciens, qui se concentre non seulement sur l'unicité spatiale de l'action dramatique, mais en outre sur sa détermination précise : « Il ne suffit donc pas que le lieu représenté soit unique, il faut encore qu'il soit défini avec précision [...].<sup>883</sup> » De ce point de vue, Schérer met l'accent sur la ressemblance entre le lieu de l'action et celui de la représentation et il exige que les dramaturges indiquent explicitement le lieu où se déroulaient leurs actions.

En somme, l'unité de lieu devient une règle principale à côté de l'unité de temps et d'action, mais après ces deux dernières règles car elle « ne s'impose que très progressivement<sup>884</sup> ». Par conséquent, ce qui nous semble nécessaire, dans cette étude, est le fait de déterminer l'unité de lieu et de la définir dans les trois pièces que nous travaillons. C'est la raison pour laquelle, nous nous intéresserons, d'abord, à souligner toutes les indications spatiales mentionnées dans ces pièces, ensuite, nous estimerons si l'auteur de ces œuvres a respecté cette précision et n'a pas multiplié ses lieux d'action.

L'auteur des *Visitandines* ne cache pas les précisions spatiales de son action dramatique ; elles sont claires dans les deux actes de la pièce. Picard présente le lieu de son action et le détermine dans la didascalie initiale du premier acte plus que dans le deuxième et dernier acte. Ainsi, ces indications ne sont pas seules car dans le texte lui-même, l'auteur affirme les déplacements de ses personnages dès le début de la pièce jusqu'à la fin. Pour cela, nous allons tenter d'étudier ces deux actes afin de pouvoir juger tout ce qui est lié à l'unité de lieu.

Au premier acte, la didascalie initiale nous fournit une idée précise sur le lieu où se passe l'action : « Le théâtre représente une campagne ; on voit sur le côté la porte d'entrée d'un couvent, le guichet de la tourière et les fenêtres grillées des religieuses<sup>885</sup>. » Cette indication offre beaucoup d'idées sur l'unité spatiale et ses détails : tout d'abord, l'auteur

---

<sup>882</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 190.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>884</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, op. cit., p. 41.

<sup>885</sup> Didascalie du premier acte, *Les Visitandines*, op. cit., p. 22.

dramatique nous montre que l'action de la pièce se passe dans un endroit réel et non pas fictionnel « une compagne » ; puis, il continue à donner quelques détails sur cet endroit réel par le fait de préciser ses caractéristiques « entrée », « guichet » et « fenêtres grillées ». Cette précision spatiale nous affirme la capacité dramatique de l'auteur qui tente de préciser l'unité de lieu dans sa pièce sans créer d'ambiguïté. En définitive, cette précision spatiale nous garantit, en quelque sorte, la vraisemblance suivie au niveau de cette unité classique.

Quant aux didascalies textuelles qui apparaissent au cours de la progression de l'action dramatique du premier acte, elles nous montrent réellement le lieu où l'auteur place son action. Frontin aperçoit un couvent pendant la marche nocturne avec son maître : « (apercevant un couvent.)<sup>886</sup> » De ce fait, Frontin, encouragé par son maître, décide d'aller frapper à la grande porte de ce couvent sans prendre en considération qu'ils y vont ensemble, puisque Frontin, dès qu'il voit le bâtiment, il demande à son maître s'il le voit également : « Ah ! Pour le coup, j'ai du courage. Voyez-vous cette grande maison en face de nous ?<sup>887</sup> » Ainsi, les deux voyageurs ne sont pas sûrs que c'est une maison ou une auberge puisque c'est évident dans la réplique de Frontin : « Eh bien, monsieur, ou je me trompe fort, ou c'est une auberge d'importance où l'on doit être bien traité.<sup>888</sup> » La scène suivante est marquée par la partition de la tourière afin de connaître ce qui y frappe fortement car c'est clair dans cette indication scénique concernant la tourière : « (paraissant derrière le guichet de la porte.)<sup>889</sup> » Enfin, dans la scène 8 du premier acte, Grégoire, le jardinier de la visitation, sort du couvent : « (il sort du couvent.)<sup>890</sup> » Après ces indications spatiales et ces déplacements, il est évident que Picard n'a pas négligé l'unité de lieu dans ses didascalies ainsi que dans les répliques des personnages et leurs apartés.

Arrivant au deuxième acte, l'auteur précise de nouveau que la suite de l'action se passe dans un autre endroit, mais il appartient au même lieu général de la pièce déjà énoncé dans la deuxième didascalie initiale au début de la pièce. En d'autres termes, l'action du deuxième

---

<sup>886</sup> *Les Visitandines*, I, 3, p. 23.

<sup>887</sup> *Ibid.*

<sup>888</sup> *Ibid.*

<sup>889</sup> *Les Visitandines*, I, 4, p. 23.

<sup>890</sup> *Les Visitandines*, I, 8, p. 26.

acte se déroule dans le couvent : « on voit sur le côté la porte d'entrée d'un couvent. » Pour cela, l'auteur affirme tout ce qui précède par sa nouvelle didascalie du deuxième acte : « Le théâtre représente l'intérieur du parloir<sup>891</sup>. » Sachant que cet endroit ne reste pas figé tout au long du second acte comme un lieu vague pour l'action, mais nous avons aussi quelques indications scéniques qui expliquent le décor de ce couvent ainsi que les déplacements des personnages. Pour cela, à partir de la première scène, nous remarquons que : « (M. Belfort et Euphémie sont sur le devant de la scène ; la tourière est assise dans le fond.)<sup>892</sup> » Dans la troisième scène, c'est l'arrivée de Grégoire et Frontin, déguisé en religieuse. La tourière « (traversant le théâtre.)<sup>893</sup> » dès qu'elle entend qu'on frappe. Face à ces repères, il nous semble que l'action du second acte se passe à l'intérieur du couvent non seulement grâce aux didascalies initiales de la pièce, mais en outre grâce aux deux didascalies textuelles justifiant ce choix.

Alors, nous pouvons affirmer, après avoir examiné les données spatiales de l'action dramatique de la pièce, que l'auteur des *Visitandines* a bien respecté l'unité de lieu en plaçant son action dans deux lieux différents mais proches, à savoir dans la campagne où se trouve le couvent des religieuses. D'abord, le premier l'action se passe à la campagne près d'un couvent. Ensuite, l'action du second acte est déplacée à l'intérieur du couvent. Également, le choix de ces deux lieux n'est pas venu par hasard ; c'est dans l'obscurité de la campagne où les deux passants, déjà perdus en marchant, commencent à chercher un hébergement pour y passer la nuit. Par conséquent, ils prennent le couvent pour une auberge. A vrai dire, sans la composition de ces deux lieux, le héros ne peut plus donner suite à sa quête amoureuse qui s'achève avec la rencontre de son amante et leur union à la fin de la pièce.

Nous suivons notre analyse concernant l'unité de lieu avec notre deuxième pièce étudiée, *Médiocre et Rampant*. C'est dans cette pièce que Picard détermine clairement le lieu où se passe l'action dès le début de la pièce, à savoir dans la didascalie initiale dédiée au temps et au lieu de l'action : « (La scène est à Paris, dans un salon du ministre.)<sup>894</sup> ». Cette

---

<sup>891</sup> *Les Visitandines*, II, p. 28.

<sup>892</sup> *Les Visitandines*, II, 1, p. 28.

<sup>893</sup> *Les Visitandines*, II, 3, p. 29.

<sup>894</sup> *Médiocre et Rampant*, p. 107.

didascalie initiale au début de la pièce montre que l'action est bien respectée ; il s'agit d'une indication presque détaillée, l'action se passe à Paris, mais plus précisément au salon du ministre. Il est évident que cette indication spatiale est parfaite puisque nous n'avons pas à chercher d'autres indications textuelles tout au long de la pièce. Par contre, les autres indications ouvrent un champ d'analyse plus vaste que la précision elle-même comme une réalité concrète liée, en quelque sorte, à la vraisemblance de l'action dans son ensemble. Ainsi, il est nécessaire de signaler que cette didascalie initiale est la seule avec la liste des personnages puisque les autres actes ne comportent aucune indication sur l'unité de lieu ni sur celle de temps.

A l'intérieur du texte de la pièce, nous remarquons de nombreuses didascalies spatiales : les entrées des personnages au salon du ministre, leurs sorties et les différents lieux où les personnages arrivent et partent. Pour cela, nous tenterons de souligner ces indications spatiales dans tous les actes. Commençons par le premier acte qui nous fournit cinq repères liés au lieu où se passe l'action dramatique. Ariste et sa mère arrivent au salon lors de la sortie de Firmin et son fils : « (Ils entrent d'un côté opposé à celui par lequel Firmin et Charles sont sortis.)<sup>895</sup> » Ariste pense que Dorival est habile et laborieux dans son travail au moment où sa mère commence à lui en parler : « Eh ! mais, il me paraît laborieux, habile ; Et lorsque j'arrivai ministre en cette ville<sup>896</sup>. » Ariste interroge sa fille à propos de ce nouveau séjour à Paris : « Comment te trouves-tu du séjour de la ville ?<sup>897</sup> » Mme Dorlis avertit Laure qu'elle a vu Charles Firmin qui est à ce moment-là à Paris : « Nous le verrons, puisqu'il est à Paris. <sup>898</sup> » A la fin d'un entretien rassemblant Mme. Dorlis et Laure avec Dorival, ce dernier les conduit jusqu'au fond et reçoit à nouveau Michel : « (Elle sort avec Laure ; Dorival conduit jusqu'au fond du théâtre ; Michel entre du côté opposé) <sup>899</sup> ». Face à ces didascalies textuelles et répliques échangées, il nous semble que le lieu est bien déterminé et justifié car il a contribué à l'évolution de l'action dramatique de la pièce.

---

<sup>895</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 3, p. 111.

<sup>896</sup> *Ibid.*

<sup>897</sup> *Ibid.*

<sup>898</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 4, p. 111.

<sup>899</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 6, p. 112.

Quant aux quatre autres actes, nous mettons l'accent sur quelques exemples afin de montrer l'évolution de l'unité de lieu qui semble claire non seulement par les répliques des personnages, mais encore par quelques didascalies textuelles destinées à cette détermination. Au deuxième acte, Robineau semble choqué dès son arrivée à Paris et la compare au monde entier car c'est la première fois qu'il voit une grande ville comme celle de Paris : « Mais c'est un monde entier au moins que ce Paris !<sup>900</sup> » Au troisième acte, Laroche a essayé, en se retirant au fond du théâtre, d'entendre les propos d'Artiste avec Firmin et Charles : « (Laroche se retire au fond du théâtre, et écoute avec la plus grande attention.)<sup>901</sup> » Au quatrième acte, Mme. Dorlis lit la romance remise par Dorival pendant qu'Ariste s'occupe de lire un mémoire à la présence de Dorival : « (Laure s'assied près d'un métier de tapisserie et travaille. Madame Dorlis s'assied auprès d'elle, et lit tout bas la romance.)<sup>902</sup> ». Au cinquième et dernier acte, des nombreuses didascalies au début des scènes et leurs fins montrent les déplacements des personnages en entrant ou en sortant du salon jusqu'à la fin de la pièce.

A vrai dire, après avoir souligné et examiné toutes les indications spatiales qui apparaissent tout au long de la pièce, nous pouvons témoigner que l'action de *Médiocre et Rampant* se déroule dans un seul endroit, bien évidemment à Paris et plus précisément au salon d'un ministre. Sachant que cette précision était déjà claire grâce à la didascalie initiale destinée parfaitement à l'unité de lieu et grâce à de nombreuses indications qui la suivent mais à l'intérieur du texte dramatique. En somme, Picard n'a pas déterminé le lieu de l'action présentée, mais en outre il le détermine par une précision remarquable.

Effectivement, *Les Deux Philibert*, notre troisième et dernière pièce étudiée, ressemble aux deux premières pièces par le fait que l'unité de lieu n'est pas négligée ou bien oubliée. Pour cela, nous constatons que cette unité est bien indiquée tout au long de cette pièce. La didascalie initiale après la liste des personnages nous montre en gros que « Le premier acte se passe à Paris, les deux autres actes à la campagne<sup>903</sup>. » A cet égard, cet énoncé semble un peu vague car est-il possible que la campagne, où se passent les deux derniers actes, se trouve à la

---

<sup>900</sup> *Médiocre et Rampant*, II, 7, p. 118.

<sup>901</sup> *Médiocre et Rampant*, III, 9, p. 124.

<sup>902</sup> *Médiocre et Rampant*, IV, 3, p. 126.

<sup>903</sup> *Les Deux Philibert*, p. 647.

porte du lieu du premier acte ou plus loin ? C'est la raison pour laquelle nous allons retracer le développement du déroulement de l'action afin de délimiter cette spatialité étendue.

Quant aux didascalies des actes, l'auteur insiste encore une fois sur l'unité de lieu et sa précision en donnant de nombreuses indications descriptives. D'abord, la didascalie initiale du premier acte nous offre une description presque complète sur le quartier parisien où le premier acte se déroule : « Le théâtre représente une rue solitaire dans le quartier des Invalides. D'un côté, la maison de Duparc ; de l'autre, celle où demeure Philibert aîné. On voit au fond les boulevards<sup>904</sup>. » Ensuite, celle du deuxième acte fournit une idée générale sur la maison de Duparc dans la campagne : « La scène est à la maison de campagne de Duparc. Le théâtre représente un salon donnant sur un jardin<sup>905</sup>. » Enfin, celle du troisième acte et dernier fournit de nombreuses précisions sur cette maison et tout ce qui l'entoure : « Le théâtre représente une place de village ; on voit d'un côté la grille du jardin de Duparc, de l'autre un café ; on lit sur les portes vitrées du café : Ici on joue au noble jeu de billard ; à côté du café, un cabaret ; au fond une montagne<sup>906</sup>. » Ces trois didascalies initiales nous expliquent l'attention destinée à l'unité de lieu et son choix par l'auteur. Egalement, elles indiquent la véracité de la première didascalie spatiale déjà donnée avant d'entamer la lecture ou la représentation. Il est capital de savoir que Picard a réussi non seulement à déterminer ses lieux dramatiques, mais en outre à préciser par des détails plus ou moins indicateurs de leurs spécificités.

Dans cette optique toujours liée à l'unité de lieu, nous remarquons qu'à l'intérieur du texte dramatique, l'auteur continue à enrichir le texte dramatique par de nombreuses indications à la fois descriptives et justificatrices. Ces indications textuelles servent à donner, en quelque sorte, une dimension tangible de l'unité de lieu et son respect tout au long de l'action dramatique de la pièce. Par conséquent, nous suivons notre quête en soulignant quelques exemples sur les entrées et les sorties des personnages ainsi que les endroits fréquentés pendant la progression de l'action.

---

<sup>904</sup> *Les Deux Philibert*, I, p. 647.

<sup>905</sup> *Les Deux Philibert*, II, p. 658.

<sup>906</sup> *Les Deux Philibert*, III, p. 670.

Au premier acte, les déplacements des personnages sont justifiés au nom de l'unité de l'action car l'auteur lui-même les décrit clairement : Philippe aîné qui « (sortant de chez lui.)<sup>907</sup> » pour rendre visite à son voisin M. Duparc. Le portier de la maison de M. Duparc « (qui achevait de balayer le devant de la porte, voyant Philibert qui s'approche de la maison de Duparc.)<sup>908</sup> » A la fin de cette rencontre, nous constatons qu'« (il entre dans la maison de Duparc avec Philibert aîné.)<sup>909</sup> » D'autre part, le traiteur vient chercher M. Philibert sans être conscient qu'il y a deux frères portant le même nom : « (Il s'approche de la maison de Philibert.)<sup>910</sup> » A la fin de la scène 6, Clairville « (s'approche de la maison de Duparc en fredonnant.)<sup>911</sup> » Avant de voir Duparc « (sortant de chez lui.)<sup>912</sup> » Mais encore, Mme. Dervigny « (sort avec Sophie et Marianne. Philibert aîné paraît et se retire précipitamment comme craignant d'être vu au moment où madame Dervigny sort. )<sup>913</sup> » Par conséquent, Philibert aîné « (se promène, s'assied sur un banc devant sa porte, écrit sur ses tablettes.)<sup>914</sup> » Puis, il « (rentre chez lui en relisant ce qu'il a écrit sur ses tablettes, pendant la scène.)<sup>915</sup> » Philibert cadet, de son côté, « (sort avec Pastoureau, au moment où Comtois entre.)<sup>916</sup> » De cette façon, il est clair que les entrées et les sorties des personnages et leurs multiples déplacements entre les scènes expliquent que le lieu de l'action dramatique contribue à la progression dramatique. Ainsi, cette détermination indique encore une fois que le dramaturge semble conscient du rôle du lieu et de l'importance de le préciser.

Au deuxième acte, les indications spatiales ne fournissent que quelques signes sur les entrées et les sorties des personnages. En revanche, le troisième et dernier acte semble plus riche par ses indications spatiales qui se mêlent avec l'action. C'est la raison pour laquelle nous allons nous y intéresser. Philibert cadet « (se trouve près du café, et il lit.)<sup>917</sup> » En face,

---

<sup>907</sup> *Les Deux Philibert*, I, 1, p. 647.

<sup>908</sup> *Ibid.*

<sup>909</sup> *Ibid.*

<sup>910</sup> *Les Deux Philibert*, I, 4, p. 648.

<sup>911</sup> *Les Deux Philibert*, I, 6, p. 652.

<sup>912</sup> *Les Deux Philibert*, I, 7, p. 652.

<sup>913</sup> *Les Deux Philibert*, I, 9, p. 655.

<sup>914</sup> *Les Deux Philibert*, I, 11, p. 656.

<sup>915</sup> *Ibid.*

<sup>916</sup> *Les Deux Philibert*, I, 14, p. 657.

<sup>917</sup> *Les Deux Philibert*, III, 1, p. 671.

Philibert aîné « (paraît sur la montagne, le col lâche, son vêtement couvert de poussière, et s’essuyant le front comme un homme accablé de fatigue.)<sup>918</sup> » Philibert cadet, de sa part, « (entre dans le café.)<sup>919</sup> » Au moment où Philibert aîné aperçoit la grille d’une maison : « (apercevant la grille de la maison de Duparc.)<sup>920</sup> » Il décide d’y aller rapidement : « (descendant rapidement la montagne et ne se ressentant plus de la fatigue.)<sup>921</sup> » Quant à Comtois, il « (paraît sur la montagne, plus en désordre, et ayant V l’air encore plus fatigué que son maître.)<sup>922</sup> » et commence à s’approcher puis il « (s’assied sur un banc de pierre à côté de la grille.)<sup>923</sup> » où Philibert aîné « (s’assied sur un banc de pierre a côté du café, en face de celui sur lequel Comtois est assis.)<sup>924</sup> » Revenant à Philibert cadet qui « (paraît sur le balcon du billard, tenant d’une main un verre de liqueur, et de l’autre une queue de billard avec une lime. Il pose son verre de liqueur sur la balustrade du balcon, et commence à limer sa queue.)<sup>925</sup> » Face à ces multiples déplacements tout au long de l’acte, il est évident que la dimension spatiale occupe une importance considérable ; le lieu où se déroulent les événements est vraiment indiqué, précisé et justifié.

De cette manière, nous témoignons que Picard dans *Les Deux Philibert* a bien déterminé le lieu de son action dès le début de la pièce jusqu’à la fin ; en commençant par la didascalie initiale qui suit la liste des personnages, continuant par les autres didascalies initiales de chaque acte, terminant par tous les signes textuels : didascalies textuelles, répliques échangées, apartés prononcés et déplacements remarquables. A cet égard, Picard ne cesse de préciser le lieu de chaque acte avec soin : le premier acte se déroule dans un quartier connu, le quartier des Invalides, où habitent Duparc et Philibert aîné. Ensuite, le deuxième acte se passe à la campagne où Duparc a une grande et jolie maison avec un jardin. Enfin, le troisième acte et le dernier se déroule dans la grande place de village en décrivant tous les endroits et les magasins qui l’entourent.

---

<sup>918</sup> *Les Deux Philibert*, III, 2, p. 671.

<sup>919</sup> *Ibid.*

<sup>920</sup> *Les Deux Philibert*, III, 3, p. 671.

<sup>921</sup> *Ibid.*

<sup>922</sup> *Ibid.*

<sup>923</sup> *Ibid.*

<sup>924</sup> *Ibid.*

<sup>925</sup> *Les Deux Philibert*, III, 6, p. 672.

En somme, après avoir souligné et examiné toutes les indications fournies par le dramaturge, il ne nous reste qu'à affirmer que les trois pièces étudiées sont à la mesure exacte de l'exigence classique de l'unité de lieu à part entière. Effectivement, l'auteur différencie les manières suivies d'une pièce à l'autre en ce qui concerne l'unité de lieu et sa précision. Parfois, il s'agit de donner une précision complète dans la didascalie initiale qui suit la liste des personnages. D'autre part, il ajoute quelques indications spatiales aux didascalies initiales des actes. A l'opposé de tout ce qui précède, il cache tous les détails spatiaux et pousse les lecteurs à lire le texte intégral de la pièce pour pouvoir déterminer les indications spatiales qui se trouvent déjà dans le texte dramatique. Cette diversité explique, en quelque sorte, que l'auteur avait conscience du lieu où il place son action. A vrai dire, Picard a respecté l'unité de lieu non seulement dans ces trois pièces, mais dans la quasi-totalité de ses œuvres dramatiques.

De cette manière, nous continuons notre analyse concernant la règle des trois unités, mais cette fois-ci pour étudier les exigences nécessaires de la dernière unité qui est l'unité d'action. Pour cela, le chapitre qui suit se consacrera à la vaste question de cette unité afin d'affirmer si les œuvres de Picard, notamment les trois pièces étudiées, respectent les convenances de la dramaturgie classique.

### **III. 1 .3. L'unité d'action**

L'unité d'action, comme une des parties de la règle des trois unités, est déjà formulée dans la *Poétique* d'Aristote. Alors, la tragédie « est une action complète et entière, ayant une certaine étendue<sup>926</sup> ». Plus clairement, cette action dramatique doit avoir nécessairement « un commencement, un milieu et une fin<sup>927</sup> ». Dans la même optique, Aristote nous recommande d'avoir une action entière qui a déjà un début et une fin même étendue. Ainsi, l'auteur de la *Poétique* dépasse l'idée de l'unification de l'action dramatique elle-même en préconisant aussi des règles plus strictes pour que cette action soit bien accommodée : « la fable, qui est

---

<sup>926</sup> Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1450 b 7, p. 91.

<sup>927</sup> *Ibid.*, 1450 b.

représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties que constituent les faits, doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé.<sup>928</sup>» De cette manière, il est important que l'action ait une certaine logique servant à bien respecter la cohérence entre toutes les composantes de cette seule intrigue qui rassemble à la fois d'autres intrigues secondaires, mais toutes ces dernières composent cet ensemble par le fait qu'elles doivent être liées à la première d'une manière rationnelle et vraisemblable.

Avant de passer aux théories classiques françaises, nous constatons que Bray a suivi l'histoire de l'unité d'action non seulement en France à cette époque-là, mais dans d'autres pays comme l'Italie par exemple. Pour cela, il nous explique que les théoriciens italiens du XVI<sup>e</sup> siècle se trouvaient pleinement satisfaits de la théorie de l'unité d'action telle qu'elle était selon Aristote. D'abord, c'est le cas de Castelvetro qui « *se borne d'un côté à élargir la conception de l'unité d'action dans la tragédie et la comédie, en admettant comme légitime un sujet comprenant deux actions dépendant l'une de l'autre [...] <sup>929</sup>* ». Il s'agit de la légitimité d'avoir deux actions dans la fable mais elles doivent être nécessaires sans aucune rupture. Ensuite, La Tasse, de sa part, classe ces deux actions selon deux sortes principales. Bray disait que La Tasse : « réduisit la querelle à la question de l'unité d'action. Il distinguait deux sortes d'unités, l'unité simple d'un corps chimique et l'unité complexe d'un organisme<sup>930</sup> ». C'est-à-dire que ces deux actions contribuent à construire cet ensemble étant l'unité d'action et la négligence d'une de ces parties marque un problème dans la composition et le fonctionnement de n'importe quelle action présentée.

En France, Boileau résume la règle des trois unités dans son distique célèbre, en commençant par l'importance de l'unité de lieu, puis l'unité de temps et enfin l'unité d'action qui commence dès le début jusqu'à la fin :

Qu'en un lieu, qu'en jour un seul fait accompli  
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli<sup>931</sup>

---

<sup>928</sup> *Ibid.*, 51 à 30.

<sup>929</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 242.

<sup>930</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>931</sup> Boileau, *Art Poétique*, Garnier Flammarion, Paris, 1969, p. 99.

Dans ces deux vers, l'auteur de l'*Art Poétique* requiert un lieu précis comme une première exigence de l'action. Ensuite, ce lieu doit être décrit dans un temps délimité loin de toute négligence temporelle. Enfin, le *fait* ou bien l'action doit se dérouler dans ce lieu précis au moment déterminé. Il est indispensable de signaler que cette action doit progresser sans aucune interruption.

Quant à Chapelain dans *sa Lettre sur les vingt-quatre heures* adressée à Godeau (1630), il pense que les actions secondaires ou accessoires sont comme un ornement remarquable de l'intrigue principale. Pour cette raison, il compare l'intrigue principale à un tableau peint :

Et pour me servir n'en votre propre comparaison dans le sens opposé, il en est de ceci précisément comme des tableaux réguliers dans lesquels jamais un bon dessaigneur n'emploiera qu'une action principale, et s'il en reçoit d'autres dans les enfonçures, ou dans les éloignements, il le fera bien pour ce qu'elles auront nécessaires dépendance de la première.<sup>932</sup>

Chapelain ne recommande pas aux auteurs de diversifier exclusivement leurs actions par des intrigues secondaires, mais en outre, ces dernières doivent être liées à l'intrigue principale avec un rapport de nécessité et de vraisemblance. Cette diversité donne beaucoup de richesse si l'intrigue principale souffre de médiocrité : « [...] je nie que le meilleur poème dramatique soit celui qui embrasse le plus d'actions, et dis au contraire qu'il n'en doit contenir qu'une et qu'il ne la faut encore que de bien médiocre longueur [...] »<sup>933</sup>. De ce point de vue, nous pouvons considérer que cette théorie, presque parfaite, est une méthode à suivre recommandée par ce théoricien classique.

Quant à D'Aubignac, il est entièrement d'accord avec les propos de Chapelain concernant l'ornement et la comparaison avec la peinture. C'est la raison pour laquelle il insiste sur l'idée de la « totalité » de l'action principale qui est déjà enrichie par les intrigues secondaires :

Disons plutôt qu'il n'y a point d'action humanitaire toute simple et qui ne soit soutenue de plusieurs autres qui la précèdent, qui l'accompagnent, qui la suivent, et qui toutes ensemble la composent et lui donnent l'être [...] qui toutes ensemble forment son accomplissement et sa totalité<sup>934</sup>.

---

<sup>932</sup> Jean Chapelain, *Lettre sous la règle de vingt-quatre heures*, *op. cit.*, p. 225.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 227-228.

<sup>934</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, *op. cit.*, p. 137-138.

Plus clairement, l'auteur de *La Pratique du théâtre* ne nie point les intrigues secondaires car sans elles, l'intrigue principale perd des composantes nécessaires qui construisent son ensemble. De plus, l'action principale doit être continue avec les différentes actions secondaires. D'autre part, D'Aubignac exige l'indépendance de ces intrigues secondaires, qui forment l'ensemble de l'action principale comme nous l'avons signalé. C'est-à-dire que si nous émancipons chaque action secondaire de l'action principale, nous serions face à une nouvelle action plus indépendante, qui aurait déjà toutes les composantes nécessaires de l'action classique dans sa totalité :

Et tous ceux au contraire qui dans un même Poème, ont voulu mêler plusieurs actions toutes fort illustres, [...] bien que dépendantes en quelque façons d'une principale, étaient si grande et si fortes, que de chacune on eût pu faire un Poème, s'empêchant l'un l'autre d'éclater autant qu'elles devaient<sup>935</sup>.

Dans cet ordre d'idées, il nous reste à indiquer que D'Aubignac préconise l'exigence logique de la nécessité de ces intrigues secondaires. Elles doivent être nécessaires et indissociables de l'intrigue principale. En outre, il affirme qu'il est impossible de rassembler deux actions principales représentées à la fois dans une seule pièce de théâtre.

Arrivant à Corneille qui, d'abord, montre dans son premier *Discours* la problématique de l'unité d'action : « Il faut observer l'unité d'action, [...] personne n'en doute ; mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action [...] »<sup>936</sup>. Ensuite, il propose une définition personnelle de l'unité d'action comme l'« unité de péril » en soulignant les risques causés par les différentes péripéties qui forment l'action principale d'une pièce. Enfin, il exige quelques conditions nécessaires afin de constituer une pièce de théâtre, disait-il dans son troisième *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu* :

Ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire qu'une sur le théâtre [...] Il n'y doit avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme ; mais elle ne peut le deviner que par plusieurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminement, et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension [...] »<sup>937</sup>.

---

<sup>935</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, op. cit., p. 140-141.

<sup>936</sup> Pierre Corneille, *Théâtre complet*, op. cit., p. 13.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 57.

Il est évident que Corneille exige l'unification de l'unité d'action à l'aide de quelques intrigues « *imparfaites* ». Ces dernières indiquent que l'auteur de ces différents *Discours* ne doute pas de la légitimité de tout ce qui entoure l'intrigue principale car sans ces intrigues mineures, l'auteur n'arriverait pas à fournir une action distinguée, riche et acceptable pour les auditeurs. En outre, ces intrigues restent « imparfaites », car elles ne servent qu'à former l'intrigue principale de l'œuvre.

Egalement, René Bray affirme tous les propos précédents sur l'unité d'action. En premier lieu, il montre son accord sur l'unification de l'action dramatique : « Un poème ne doit contenir qu'une action d'un seul héros [...] »<sup>938</sup>. En deuxième lieu, il ne doute pas de l'utilité des intrigues secondaires qui forment la principale : « Mais cette action doit être complète, c'est-à-dire avoir des parties »<sup>939</sup>. En troisième lieu, il préconise aux auteurs d'être indulgents quant à l'importance de ces intrigues mineures sans les créer par hasard ou pour élargir l'action principale : « Les parties doivent être liées entre elles par la nécessité ou la vraisemblance »<sup>940</sup>. A ce propos, Bray fonde ses règles sur la vraisemblance et la crédibilité de l'action pour qu'elle soit à la fois logique et acceptable.

Ainsi, il est capital de savoir que l'auteur de *La Formation de la doctrine classique* fait la distinction entre l'action principale « une, mais complexe »<sup>941</sup> et les « épisodes »<sup>942</sup> qui doivent être liés à l'action principale d'une manière cohérente « sans en faire partie »<sup>943</sup>. N'hésitons pas à souligner l'illustration de J. Chérier sur ce discours : « ces intrigues accessoires sont généralement désignées, dans la critique classique, par le terme d'épisodes »<sup>944</sup>. Néanmoins, Bray craint le dépassement de toute proportion qui diviserait et séparerait les intrigues les unes des autres : « Le principal danger qui menace l'unité d'un poème, provient des épisodes. Qu'un épisode se hausse aux proportions de l'action principale,

---

<sup>938</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 246.

<sup>939</sup> *Ibid.*

<sup>940</sup> *Ibid.*

<sup>941</sup> *Ibid.*

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>944</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 95.

qu'il soit uni d'un lien trop lâche à cette action, voilà l'unité détruite.<sup>945</sup> » Pour ces raisons et ces obstacles, il recommande une bonne liaison entre les actions sans négliger leurs distinctions : « Les épisodes doivent être distincts de l'action, sans quoi ils ne seraient pas épisodes ; mais il ne faut pas qu'ils en soient trop éloignés. Ils doivent être comme les membres d'un corps.<sup>946</sup> » C'est-à-dire qu'il faut que cette liaison se construise par la nécessité et la vraisemblance, comme les membres du corps qui forment son unicité, car l'absence d'un de ces membres affecte négativement la bonne performance de ce corps et il en est de même pour l'action en général car « [...] sans quoi la fable devient épisodique, c'est-à-dire fautive<sup>947</sup> ». N'oublions pas d'indiquer que ces épisodes « servent à deux fins, d'abord à grandir le dessin grêle du sujet, ensuite à l'ornier en le diversifiant<sup>948</sup> ». En somme, nous pouvons dire que la théorie de Bray reste très proche de celle de tous les théoriciens qui le précèdent, mais avec beaucoup plus d'indulgence concernant les épisodes et leurs rapports étroits à l'action principale.

Enfin, J. Schérer dans *La Dramaturgie classique en France*, résume toutes les idées des théoriciens de la renaissance italienne ainsi que celles des théoriciens français à l'âge classique en France. Quant à lui, il a garanti quelques conditions précises, comme des exigences nécessaires, pour qu'une pièce classique reste unifiée en respectant l'unité d'action : « l'action d'une pièce classique est considérée au XVIIe siècle comme unifiée si elle satisfait simultanément à quatre conditions<sup>949</sup>. » Il est fort de constater que ces quatre conditions ne sont pas nouvelles car chacun de ces théoriciens s'occupait d'une idée plus ou moins liée à ces quatre conditions principales :

On dit à partir de 1640 environ, que l'action d'une pièce est unifiée lorsque l'intrigue principale est dans un rapport tel avec les intrigues accessoires que l'on puisse constater à la fois : 1° qu'on ne peut pas supprimer aucune des intrigues accessoires sans rendre partiellement inexplicable l'intrigue principale ; 2° que toutes les intrigues accessoires prennent naissance dès le début de la pièce et se poursuivent jusqu'au dénouement ; 3° que le développement de l'intrigue principale aussi bien que des intrigues accessoires dépend exclusivement des données de l'exposition sans

---

<sup>945</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 249.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>947</sup> *Ibid.*

<sup>948</sup> *Ibid.*

<sup>949</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 98.

introduction tardive d'événements dus au hasard pur ; 4° que chaque intrigue accessoire exerce une influence sur le déroulement de l'intrigue principale.<sup>950</sup>

Il est évident que l'auteur de *La Dramaturgie classique en France* rassemble toutes les idées anciennes et les classe en ces quatre conditions, comme nous l'avons signalé. Sachant que dans ces quatre conditions, Schérer indique implicitement l'importance de la vraisemblance des intrigues secondaires dans la première condition et dans les deux dernières. Quant à la deuxième condition, elle impose que les intrigues secondaires se déroulent et progressent sans interruption à côté de l'action principale bien évidemment dès le début de la pièce jusqu'au dénouement.

A la suite de ce panorama, nous constatons qu'il y a des points communs et inséparables dans tous les propos de ces théoriciens sur la notion de l'unité de l'action et ses exigences : l'action principale et les actions secondaires, le rôle de ces dernières sur l'action principale, la liaison entre ces deux types d'intrigues, l'enchaînement logique et vraisemblable entre elles, les notions de suppression et de rupture, le moment où les actions secondaires prennent naissance et comment elles évoluent en parallèle avec l'action principale, etc. Afin de traiter tous ces aspects, nous proposons de rassembler tout ce qui précède en trois sous-chapitres : en premier lieu, nous nous intéresserons à distinguer l'action principale et les actions secondaires de chaque pièce ; en deuxième lieu, nous approfondirons notre étude pour examiner la cohérence et l'enchaînement qui lie l'intrigue principale avec les intrigues secondaires ; en dernier lieu, nous soulignerons la condition de la naissance de ces actions secondaires et nous vérifierons si leur suppression change le déroulement de l'action dramatique de la pièce.

### **III. 1 .3. 1. L'action principale et l'action secondaire**

L'action principale des *Visitandines* réside dans une seule action, celle de Belfort, voyageur et libertin, qui est sur la route du retour vers son pays après une absence de deux ans. Ce héros raconte à son valet, Frontin, qu'il a deux buts principaux : celui de revoir son père et celui d'épouser sa bien-aimée, Euphémie. Par contre, au fur et à mesure de l'évolution

---

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

dramatique, dès les premières scènes, l'action principale tourne seulement autour de l'enlèvement de son amante du couvent, après avoir reconnu sa voix en entendant ses couplets chantés, et de l'épouser dès que possible. Il est nécessaire d'indiquer que l'action principale de la pièce apparaît après l'action secondaire par laquelle la pièce a commencé.

Quant aux actions secondaires, nous distinguons deux actions qui apparaissent au cours de l'action dramatique de la pièce. En premier lieu, la pièce s'ouvre sur l'action qui nous raconte la frayeur des visitandines dès l'éclat de l'orage et leurs invocations infinies pour apaiser cet orage. En deuxième lieu, nous remarquons que les deux voyageurs décident de mener une nouvelle aventure après la sortie de Grégoire, le jardinier de la visitation, afin de trouver un moyen d'entrer au couvent pour pouvoir enlever Euphémie.

A ce propos, nous témoignons que *Les Visitandines* contient deux types d'actions, une principale et deux secondaires. Ces dernières semblent nécessaires pour plusieurs raisons : d'abord, il est évident que le début de la pièce nous montre une idée générale sur la réalité des visitandines et leurs soucis ainsi que comment elles pensent à l'amour et au mariage en tant que religieuses. Pour cela, cette action secondaire nous apprend que ces visitandines ne cessent de penser à leur vie sentimentale et à leur engagement. A la suite de cette scène, Belfort et son valet entrent en action. Belfort commence à déclarer ses sentiments à son amante, qui habite dans ce pays, et lui indique qu'il se languit d'elle. Pour cela, il a l'idée de la retrouver et de l'épouser. Cette idée reste abstraite jusqu'au moment où il reconnaît la voix de son amante pendant son chant à la fenêtre du couvent. Ce passage concrétise ce projet, à savoir l'enlèvement de cet objet aimé du couvent dès que possible. Soudain, la sortie de Grégoire dans un état d'ivresse aide ces deux voyageurs à s'organiser ; ils entendent toutes les nouvelles du couvent. Par conséquent, ils interviennent lorsqu'ils entendent une dispute entre le jardinier et le cocher qui cherche le couvent des visitandines pour livrer les affaires de la sœur Séraphine qui s'excuse de ne pas pouvoir y venir ce jour-là. Les deux voyageurs entrent en scène et commencent à réconcilier ces disputeurs et informent Grégoire qu'ils vont se présenter au couvent déguisés en sœur et en directeur.

En somme, il est évident que l'auteur de la pièce enrichit son action dramatique par ces deux types d'actions sans rien confondre. Les actions secondaires soutiennent l'action principale et sans elles l'intrigue n'évolue pas. En effet, chacune de ces actions secondaires exerce une influence remarquable sur le déroulement et sur la progression de l'intrigue principale.

Dans notre deuxième pièce étudiée, *Médiocre et Rampant*, il est capital de savoir que le titre même de la pièce est le premier repère qui nous dirige directement vers l'idée générale de l'action dramatique. Ce titre nous met tout de suite sur la voie d'un personnage manquant de tout talent nécessaire à obtenir ce dont il a envie. Alors, l'action tourne autour de cette médiocrité exercée par un certain « rampant ». Néanmoins, en décomposant l'action dramatique de cette pièce, nous distinguons trois actions différentes : d'abord, Charles avoue à son père son amour pour Laure, la fille du nouveau ministre, et son envie de l'épouser. Ensuite, Laroche vient avertir Firmin et Charles que Dorival, un autre employé dans le salon du ministre, médite par ailleurs sur des projets importants afin d'obtenir non seulement le poste d'ambassadeur, mais aussi la main de la fille du ministre dont Charles est amoureux. Pour cette raison, Charles voudrait démasquer les projets de son rival Dorival devant le ministre lui-même. Enfin, Dorival ne cesse de profiter de Firmin, un employé talentueux, et de Charles, jeune poète, afin qu'il puisse répondre parfaitement aux multiples demandes du ministre car ses services rendus vont l'aider à obtenir tout ce qu'il voudrait personnellement.

Ainsi, nous pouvons dire que l'action principale s'oriente vers l'envie de Laroche de démasquer Dorival, médiocre qui grimpe par tous les moyens auprès du ministre. Il est nécessaire de signaler que Laroche a d'autres buts plus lointains, bien évidemment après ce démasquement : celui d'accorder l'ambassade à Firmin car il est le seul qui mérite ce poste supérieur grâce à ses talents administratifs, et celui lié à Charles afin qu'il épouse Laure. A vrai dire, ce qui nous mène à considérer cette action comme une action principale, est le fait qu'elle aboutit, à la fois, à la réalisation de la fin cherchée par les autres actions secondaires.

A vrai dire, *Médiocre et Rampant* contient trois actions dramatiques : une principale, comme nous venons de l'expliquer, et deux actions secondaires qui s'orientent, en premier

lieu, vers l'amour et le mariage de Charles et, en deuxième lieu, vers Dorival, ses ambitions et son attitude avec le nouveau ministre. En somme, il nous semble que les actions secondaires ne viennent pas élargir l'action principale de la pièce mais elles sont indissociables de l'action principale. Ces deux actions secondaires sont à la fois nécessaires et contribuent à la progression dramatique de l'action de la pièce dans son ensemble.

Arrivant à notre troisième pièce : *Les Deux Philibert* qui nous décrit rapidement qu'il aura un quiproquo ou un malentendu entre des personnages qui ont le même nom. Pour cela, après avoir lu la pièce, nous affirmons tout ce qui précède. Dans la même optique, nous constatons que l'amour occupe une grande importance dans les propos des personnages ; Philibert aîné, le héros, décide de rendre visite à son voisin Duparc, le père de Sophie, après avoir passé un mois à la regarder et la suivre discrètement dans ses promenades quotidiennes. Pour cela, l'amour de Philibert aîné sera l'action principale de cette pièce.

Quant aux actions secondaires, l'auteur enrichit cette pièce par deux actions qui ont une influence sur la principale. D'abord, l'action liée à l'oisiveté de Philibert cadet et ses sottises dans la ville. Ensuite, celle qui se concentre sur l'envie de Duparc de trouver un futur gendre pour sa fille afin de profiter de la place déjà promise par le duc de Mercour, un des amis proches de ce père qui vient d'être nommé ministre.

De ce point de vue, nous remarquons que chaque action secondaire a un rôle primordial sur l'action principale de la pièce. D'une part, l'oisiveté de Philibert cadet contribue à témoigner qu'il ne ressemble pas à son aîné qui se comporte poliment à l'inverse de son cadet qui s'habitue à faire des sottises avec tout le monde. Pour cela, nous affirmons que la présence de cette intrigue n'a pas un rôle négatif dans la progression de l'action surtout quand ce cadet avoue tout devant M. Duparc et sa famille, y compris que son aîné est innocent. Certes, les propos du cadet changent l'avis de M. Duparc qui a déjà consenti au mariage de sa fille avec son cousin, mais l'intervention de ce cadet met fin au malentendu fait au cours de cette même journée. D'autre part, l'envie de Duparc et sa demande à Clairville pour trouver un futur gendre pour sa fille précipite l'amour et concrétise le projet planifié par Philibert aîné.

Après l'analyse de ces trois pièces, nous pouvons dire que Picard a sans doute mis en œuvre les exigences classiques concernant l'unité d'action et ses obligations. Chaque pièce a une action principale et des actions secondaires sans tomber dans l'ambiguïté de l'action dramatique à part entière. Comme il a distingué son action principale, les actions secondaires ne viennent que pour supporter, enrichir et faire progresser cette première. De cette manière, nous poursuivons notre analyse pour mettre en valeur les procédés utilisés pour maintenir la cohérence entre ces types d'actions dramatiques.

### **III. 1 .3. 2. La cohérence actantielle et l'enchaînement**

L'auteur des *Visitandines* n'a pas négligé cet enchaînement logique qui garantit la continuité des actions sans aucune rupture remarquable. Dans cette perspective, l'auteur entame son action dramatique par la foudre qui éclate nous fournissant quelques idées sur la situation initiale de la pièce et ses allusions religieuses qui contrarient l'amour des visitandines et leur mariage. Alors, il est clair, après avoir lu les deux premières scènes de la pièce, que les deux sœurs, Agnès et Joséphine, pensent sans cesse à l'amour et au mariage et leur rapport avec l'interdiction imposée. De ce fait, il est nécessaire de signaler que la discussion entre les deux visitandines se passe à une heure tardive. Pour cela, cette discussion les conduit à se réunir avec l'abbesse à cette heure-là. Dans cette optique, nous comprenons que le couvent est éclairé à ce moment-là.

Le couple maître/valet, qui se trouve égaré dans l'obscurité, est en train de chercher un hébergement. Pour cela, Frontin prend cette responsabilité ; il aperçoit une lumière au fond et pense qu'il a finalement trouvé un endroit pour passer la nuit. Ainsi, il s'agit de raconter la vie errante de ce couple et leurs aventures libertines partout pour montrer que le maître, avait l'habitude de mener de pareilles histoires. De même, les couplets chantés par Euphémie jouent un rôle essentiel puisque Belfort décide cette fois-ci de passer à l'acte et d'entrer au couvent, poussé par le prétexte d'avoir reconnu la voix de sa bien-aimée.

Les deux voyageurs surveillent Grégoire dans le but de connaître la situation actuelle du couvent. En effet, ce jardinier, toujours ivre, leur raconte qu'il a été chargé d'une mission. Belfort profite de l'état d'ivresse de ce jardinier et lui propose d'aller au cabaret pour boire du vin. Au cours de cette rencontre, Grégoire accepte l'invitation de Belfort qui lui demande, après lui avoir donné de l'argent, de l'aider à entrer au couvent à la place de la nouvelle sœur qui ne viendra pas.

Revenons à Euphémie et ses couplets chantés qui nous démontrent qu'elle est toujours amoureuse de Belfort. Elle souhaite son retour pour, d'une part, mettre fin à cette longue absence et, d'autre part, annoncer leur mariage avant de prononcer ses derniers vœux. Suite à cette déclaration, nous constatons que Belfort est presque prêt, à l'aide de Grégoire, à entrer au couvent et à rencontrer sa bien-aimée. C'est pour cela, il s'est déguisé en sœur et il y entre sans difficulté. C'est une fois à l'intérieur du couvent que l'abbesse a des doutes sur l'identité de cet arrivant en comparaison avec le portrait peint dans la lettre qu'elle a reçu. En plus, Euphémie tombe évanouie en poussant un cri de surprise face à Belfort au moment où il va pour l'embrasser. En parallèle, Belfort, qui n'a pas quitté son amante pendant son évanouissement, est choqué par la découverte de son portrait de la part de la tourière. L'abbesse prend le portrait et révèle que c'est celui de cette nouvelle sœur. Belfort, toujours déguisé en sœur, avoue qu'il s'agit du portrait de son frère, un jeune homme de vingt-cinq ans. Cette intelligence de la part de Belfort a pour but d'éloigner tous les doutes sur son compte surtout dans ces moments non seulement difficiles, mais en outre décisifs.

Dans l'avant-dernière scène, Frontin, déguisé en directeur capucin, arrive à la sainte visitation et joue le rôle du père directeur. Pour cela, nous remarquons que cette action va nous mener vers la fin de la pièce. C'est plus précisément dans la dernière scène que M. Belfort, le père de Belfort, entre en scène et fait tomber le déguisement de son fils ; il le reconnaît immédiatement et leur déclare qu'il s'agit de son fils déguisé en religieuse. Ensuite, M. Belfort aperçoit Frontin, déguisé en père, et le reconnaît en leur disant ainsi que ce curé est en réalité le valet de son fils. Finalement, M. Belfort s'est trouvé dans une situation de consentement pour le mariage de son fils avec la sœur Euphémie surtout après les révélations amoureuses de cette amante montrant son envie d'épouser Belfort.

Pour marquer cette cohérence entre l'action principale et les actions secondaires, nous constatons que l'orage effraie les visitandines qui restent éveillées toute cette nuit-là, bien évidemment le couvent reste éclairé. Par conséquent, ce retard dans l'extinction des feux permet aux deux voyageurs, égarés dans l'obscurité, de voir la lumière du couvent. Frontin recommande à son valet d'y aller et frapper mais ils se trouvent embarrassés lorsqu'ils s'aperçoivent qu'ils se sont trompés en prenant le couvent pour une auberge. Soudain, Belfort reconnaît la voix de la visitandine qui chante des couplets amoureux derrière sa fenêtre et informe Frontin que c'est la voix d'Euphémie. C'est alors que Belfort décide de manigancer une entrée au couvent afin d'enlever son objet aimé, mais avec les mots de Grégoire le jardinier, ils comprennent qu'un nouveau père et une nouvelle religieuse doivent arriver au couvent. Ces propos aident Belfort et Frontin à intervenir dès la dispute entre Grégoire et le cocher qui vient porter une lettre et un paquet de la part de la nouvelle religieuse qui ne peut pas venir. Par conséquent, Belfort décide de se faire passer pour cette absente ainsi que Frontin pour le nouveau père. Dans le second acte, Grégoire amène Belfort, déguisé en religieuse, en lui recommandant de ne pas faire de sottises à l'intérieur. Belfort rencontre la tourière et l'abbesse, mais dès qu'il commence à embrasser les religieuses, la sœur Euphémie le reconnaît et tombe évanouie dans ses bras. A ce moment-là, le portrait retrouvé par la tourière met Belfort en péril ; l'abbesse doute car il ressemble au portrait retrouvé tandis qu'il leur révèle que ce portrait est celui de son frère. Pour en sortir sans aucun doute, Frontin entre en scène sous la forme d'un père directeur. Pour terminer, M. Belfort arrive et met fin au malentendu ; il reconnaît son fils ainsi que Frontin, la sœur Euphémie leur montre que Belfort n'est pas coupable car il l'aime et n'est entré que pour la voir et enfin, M. Belfort consent l'union de son fils avec Euphémie après une conciliation générale.

Effectivement, cette analyse nous conduit à affirmer que tous les éléments constitutifs de l'action dramatique sont bien liés, sans aucune discontinuité. Les actions secondaires évoluent dès le début de l'action avec des rapports spatio-temporels parallèles à l'action principale. De plus, elles sont parfaitement liées à tel point que le lecteur ou le spectateur n'arrivent pas à les distinguer. En somme, l'action des *Visitandines* nous semble cohérente et logiquement enchaînée tout au long de la progression de l'action dramatique de cette pièce.

Il en est de même en décomposant l'action dramatique de *Médiocre et Rampant* car il est évident que les trois actions autour desquelles la pièce se construit et se progresse. Ces trois actions sont liées ; chacune d'elles joue un rôle sur l'évolution de l'action dramatique de la pièce. Ainsi, nous tenterons de souligner cet enchaînement logique dès l'exposition de l'action jusqu'à son dénouement.

Dès le début de la pièce, l'auteur ouvre l'action par les confidences de Charles qui vient avertir son père qu'il a enfin revu la fille dont il est tombé amoureux dès sa première rencontre avec elle. Firmin, qui travaille dans le salon d'un certain ministre à Paris, ne croit pas en cet amour après avoir appris qu'il s'agit de la fille de son nouveau ministre. En effet, il le trouve inférieur financièrement et socialement par rapport au ministre. De ce fait, Charles révèle à son père que cet amour sera utile pour eux deux ; d'abord, pour lui car il va épouser son amante et ensuite pour son père qui est encore, à ce moment-là, un simple employé après de longues années de travail sans aucune progression professionnelle.

Suite à cet épisode, l'arrivée de Laroche change le déroulement de l'action ; il annonce que Dorival, par une des manigances, l'a fait déchoir de ses fonctions et remplacer par un de ses proches. De plus, ce Dorival médite d'autres projets plus cachés en rendant des services au ministre ; il voudrait obtenir le poste d'ambassadeur et épouser Laure, la fille de ce ministre. Pour cela, Laroche demande le soutien de Firmin et de son fils car l'aboutissement sera triple. En premier lieu, pour faire tomber le masque médiocre et rampant de cet employé. En deuxième lieu, pour nommer Firmin ambassadeur à la place de Dorival. En dernier lieu, pour accorder la main de Laure à Charles qui l'aime.

Par ailleurs, Ariste, le ministre, et sa mère pensent à Dorival comme un employé qui rassemble tous les talents nécessaires pour non seulement le nouveau poste, mais aussi comme bon mari pour Laure. Néanmoins, Laure entre en scène et leur révèle qu'elle vient d'apercevoir le jeune Charles Firmin qu'elle l'a vu chez sa tante à Strasbourg. Au cours de cette rencontre, Dorival entre en scène et remet, à la fois, une liasse de papier à Ariste, un papier à Mme. Dorlis et une brochure à Laure. Dès la sortie d'Ariste, Mme. Dorlis invite Dorival à souper en lui disant que Laure aura un vrai chagrin s'il ne vient pas. Laure est

traumatisée en entendant les propos de sa grand-mère. Ariste rencontre Dorival et l'informe qu'il est en train de chercher quelqu'un afin de le charger de la mission diplomatique d'ambassadeur. Il est évident que Mme. Dorlis et son fils Ariste pensent à Dorival comme la meilleure personne qui mérite non seulement le poste d'ambassadeur, mais de plus la main de Laure.

Revenons à Laroche qui décide de parler confidentiellement à Ariste de toutes les histoires programmées par Dorival. Par contre, dès qu'il commence à lancer ses accusations contre ce prétendu, Ariste demande à Michel d'appeler Dorival pour que l'accusateur et l'accusé soient l'un en face de l'autre. Laroche se trouve décontenancé après avoir entendu les réponses de Dorival qui se défend logiquement en rappelant toutes ses années d'expérience dans ce salon. Ariste reprend son entretien avec Dorival et lui demande son avis sur Firmin dont il a entendu tant de flatteries de la part de Laroche. Dorival lui affirme que c'est un des meilleurs employés au salon. Par ailleurs, Ariste charge Dorival d'écrire un ouvrage critique car il a trouvé l'administration dans un état de trouble et de confusion. Cette demande est suivie d'une autre de la part de Mme. Dorlis qui le charge ainsi de composer une romance pour Laure car elle va la chanter dans la soirée du souper.

Dorival, se trouvant incapable de rédiger l'ouvrage critique ainsi que la romance, décide de profiter de Firmin et de son fils Charles afin de les charger de s'occuper des deux ouvrages demandés par Ariste et sa mère Mme. Dorlis. Par conséquent, dès qu'il voit Firmin, il lui demande de rédiger un ouvrage critique décrivant la situation réelle de l'administration actuelle au salon. Ensuite, il demande à Charles de composer une romance qui sera chantée au cours de la soirée. Dans cette optique, Dorival arrache le papier des mains de Charles lorsqu'il apprend que c'est une romance déjà prête, et Firmin lui remet discrètement son ouvrage. Effectivement, Dorival a toutes les demandes chargées grâce à Firmin et son fils Charles. Ces deux derniers sont contents d'être invités par le ministre. Par contre, Laroche avertit Charles qu'il va se venger de Dorival qui sera incapable de rédiger les demandes déjà chargées.

Avant que les invités viennent chez le ministre, Mme. Dorlis tente de persuader sa petite-fille Laure d'épouser Dorival car il convient à toute la famille. Par contre, Laure,

traumatisée de ces propos, lui montre qu'elle n'y songe pas. Suite à cet entretien, Dorival arrive en remettant la romance à Mme. Dorlis. Ensuite, dès qu'Ariste entre en scène, Dorival lui remet le mémoire demandé en expliquant la composition. Pour que ces services rendus restent de la part de Dorival, il pense à Firmin et son fils car leur présence au souper va gêner ses projets. Tandis qu'Ariste lui informe qu'il a invité Firmin et son fils. De ce fait, Dorival demande à Mme. Dorlis de ne pas mentionner son nom comme auteur de la romance au cours de la soirée. Ariste commence à recevoir ses invités en présentant Firmin et Charles à sa mère et sa fille Laure. Pour sortir de cet embarras, Dorival informe Charles qu'il a remis la romance à Mme. Dorlis. Parallèlement, Dorival montre à Mme. Dorlis qu'il a persuadé le jeune Firmin d'accepter le fait de mettre son nom comme auteur de la romance surtout après avoir constaté qu'il écrivait. Pour cela, Mme. Dorlis avertit sa petite-fille de ne pas mentionner le vrai auteur de la romance. Ariste, de sa part, commence à lire le mémoire que Dorival lui a remis lorsque Laure chante la romance. En entendant les vers de la chanson, Mme. Dorlis pense que Dorival fait allusion à son engagement avec Laure. C'est la raison pour laquelle, elle lui accorde immédiatement la main de Laure avant qu'Ariste le nome ambassadeur. Précipitamment, Dorival demande à Ariste de donner le poste du secrétaire de l'ambassade à Firmin pour, en quelque sorte, satisfaire cet employé. Charles, seul, sent que Dorival est un traître qui a profité par tous les moyens du ministre et sa famille. Pour cela, il explique tout ce qui se passe à Laroche, qui vient lui demander des nouvelles de la soirée. Dans cette optique pleine de malentendus, Laroche décide de rompre tout est déjà convenu entre Dorival et le ministre. Au moment où Dorival, se croyant seul, montre son contentement d'avoir obtenu ce qu'il voulait à la place de Firmin et Charles, Laroche a compris cette intrigue bien menée par ce premier.

Laroche rencontre Ariste et lui demande de l'écouter pour la dernière fois. D'abord, il lui révèle la mission discrète dont Ariste charge Michel. Ariste reconnaît qu'il s'est trompé en choisissant Dorival et Michel comme confidents et décide de mettre fin à ce quiproquo. Pour cette raison, Ariste et Laroche veulent tous les deux démasquer l'imposteur Dorival devant tous les invités en déclarant qu'une mauvaise nouvelle arrive au ministre à cause de certain ouvrage envoyé. Laroche lance un appel à se réunir car il vient de recevoir une nouvelle importante. Dès qu'ils se réunissent, Laroche leur montre que le ministre a perdu sa place à cause du dernier ouvrage critique. De plus, il faut trouver le coupable car il sera châtié.

Dorival, confus, avoue qu'il n'est pas le véritable auteur. Également, Firmin, qui se sent coupable de ce fait, avoue qu'il en est l'auteur. Ariste, en estimant la qualité de son travail ainsi que sa probité, leur annonce qu'il est toujours ministre à l'inverse de ce que Laroche vient de déclarer et que le gouvernement nomme Firmin ambassadeur. De plus, Laroche avoue que Charles est le poète qui a composé la romance. Laure n'est pas surprise car elle a senti les douceurs des vers. Mme. Dorlis trouve que Charles est digne d'être le gendre. Ariste promet plus tard la main de sa fille Laure à Charles à condition d'avoir l'honnêteté et la probité de son père Firmin.

Face à ces actions, le lecteur ne remarque aucune séparation entre les actions exposées ; d'abord, la tentative de Laroche étant destinée à faire tomber le masque de Dorival puis l'amour de Charles et enfin, l'envie d'Ariste de trouver un futur époux pour sa fille. Ces trois actions sont vraiment liées l'une à l'autre par de nombreuses raisons logiques car chaque action secondaire a une influence remarquable sur l'action principale de la pièce. Ainsi, il est impossible de séparer ces actions déjà liées et qui ont un rôle primordial sur la progression dramatique.

Dans *Les Deux Philibert*, l'enchaînement de l'intrigue principale avec les intrigues secondaires est presque clair en lisant la pièce ; l'amour de Philibert aîné, comme nous l'avons déjà vu, est l'intrigue principale, mais comment les deux autres intrigues secondaires sont liées à cet amour ? D'abord, Philibert aîné a un frère cadet qui porte le même nom, mais tout le monde ne connaît que Comtois, le valet de Philibert aîné. Ce cadet ne cesse de commettre des faits honteux avec beaucoup de franchise sans prendre en valeur les vertus de son frère aîné et ses qualités sociales comme attaché au ministère des Affaires étrangères. Par exemple, ce cadet invite des dames aux grands restaurants et passent des superbes soirées sans payer en donnant seulement aux restaurateurs une adresse sur laquelle il précise un jour de recouvrement. C'est dans la scène 4 du premier acte que le traiteur vient à la demeure de Philibert aîné et lui demande le recouvrement de son souper de la nuit passée. Ce cadet avait l'habitude d'écrire l'adresse de son frère aîné au lieu de son adresse puisqu'il sait bien que cet aîné ne pense pas à ces sottises et paie les gens sans hésiter. Ainsi, l'aîné se trouve obligé de payer ce traiteur car il est habitué à entendre des pareilles histoires faites par son frère cadet.

Dans la scène 11 du même acte, le cadet intervient et informe son aîné de son histoire avec le traiteur en montrant qu'il fait ces histoires audacieuses car il est accoutumé à la belle réaction de son aîné. Philibert aîné gronde son cadet d'avoir mené cette vie d'aventurier et lui recommande de ne pas commettre de nouveau des pareilles histoires. A la fin de cette scène, Philibert rentre chez lui et laisse son frère qui se promène dans le même quartier. Pendant cette promenade, il rencontre Joseph, le valet de M. Duparc, et lui demande s'il connaît la maison de M. Duparc. Joseph lui montre que celui-ci est son maître et il vient de partir à la compagne. De plus, Joseph lui remet un billet d'invitation lorsqu'il apprend que cette personne porte le même nom puisqu'il est déjà chargé de remettre ce billet à la personne qui s'appelle Philibert.

Dans cet ordre d'idées, les sottises du cadet et sa dernière histoire avec le traiteur sont logiquement liées à l'intrigue principale de la pièce, bien entendu à l'amour de Philibert aîné. Après l'arrivée du traiteur, Philibert cadet arrive chez son aîné pour lui révéler son histoire avec ce traiteur, mais l'aîné lui dit qu'il a tout réglé et le prie, en fin de compte, d'arrêter ces actions honteuses dans la ville. Cette rencontre s'achève lorsque l'aîné rentre chez lui et le cadet rencontre Joseph qui lui remet le billet d'invitation de M. Duparc chez lui à la compagne ce soir-là. Philibert cadet est très content de cette invitation surtout quand Joseph lui dit que Pastoureau, le cousin de M. Duparc, va venir pour l'amener dans son cabriolet. Pastoureau entre en scène pour amener Philibert cadet et ils sortent tous les deux au moment où Comtois entre. Cet enchaînement aboutit au fait que Philibert cadet a reçu l'invitation à la place de son frère à cause de ce quiproquo.

Nous arrivons à la seconde intrigue secondaire qui se focalise sur l'envie de Duparc de trouver un futur gendre, dès que possible, pour sa jeune fille Sophie afin de ne pas perdre le privilège donné par son ami le duc de Mercour qui vient d'être nommé ministre. En parallèle, Philibert aîné déclare son amour à Clairville lorsqu'il apprend que celui-ci est le maître de musique de Sophie. En plus, il le prie de le présenter à Duparc en tant que voisin et ami.

Dans la scène suivante, Clairville rencontre Duparc qui lui révèle qu'il est en train de chercher un jeune homme pour épouser sa fille après avoir obtenu une place distinguée, de la

part de son ami, pour le futur mari de Sophie. Duparc charge Clairville de cette mission car il n'y a pas de temps à perdre parce qu'il faut que la place promise soit remplie. Cette place supérieure ne sera pas la seule récompense, il y aura aussi une fortune considérable de la part du père, c'est-à-dire que ce gendre sera chanceux d'avoir la main de Sophie, la place prévue et enfin, la fortune donnée.

A ce propos, Clairville pense à Philibert aîné qui vient de déclarer son amour pour Sophie. Par conséquent, il montre à Duparc qu'il a reçu la confiance d'un certain jeune homme qui est passionnément amoureux de la jeune fille Sophie. Duparc montre sa joie à Mme. Devigny après avoir appris que ce jeune homme est le fils d'un de ses anciens amis qui s'appelle Philibert. De ce fait, Duparc charge Clairville d'inviter ce jeune Philibert à la soirée déjà prévue dans sa maison à la compagne. En outre, Mme. Devigny lui demande aussi de l'amener avec lui, mais il lui répond qu'il sera en retard. Mme. Devigny pense à Pastoureau car il a une place dans son cabriolet afin d'amener ce jeune Philibert avec lui.

Clairville montre à Philibert aîné tout ce qui se passe pendant sa rencontre avec Duparc et Mme. Devigny. De même, Duparc est content de le rencontrer car il pense que le nom de Philibert est celui de son ancien ami. Suite à tous ces détails, Philibert aîné accepte l'invitation de Duparc, déjà chargée par Clairville, mais il faut attendre l'arrivée de Pastoureau qui va venir le prendre dans son cabriolet.

Encore une fois, *Les Deux Philibert* ne se différencie pas des deux premières pièces par l'enchaînement logique de ses actions. De ce fait, nous ne pouvons pas séparer l'amour de Philibert aîné des actions secondaires, bien évidemment celle de l'aventure de Philibert cadet et celle de M. Duparc qui ne voudrait pas manquer le privilège fourni par son ami. Dès à présent, nous témoignons que les trois pièces étudiées ont suivi la règle classique liée à la cohérence actantielle entre les actions principales et les actions secondaires.

### III. 1. 3. 3. La naissance des actions secondaire, leur évolution et leur suppression

En lisant *Les Visitandines*, nous constatons que la majorité des actions secondaires sont exposées dès le début de l'action. D'abord, c'est dans la scène 3 du premier acte que Belfort commence à déclarer son amour à Frontin. Ensuite, dans la scène 5 du même acte, Belfort montre son envie d'épouser Euphémie le lendemain de son retour. Enfin, les deux voyageurs, dans la scène 8, arrivent à comprendre la situation principale de leur plan destiné à enlever la sœur Euphémie après avoir entendu les propos de Grégoire qui en parle sans prendre en considération qu'il y a des gens qui l'entendent. Dans cet ordre d'idées, il nous semble que tout est exposé dès le début de la pièce. Pour cela, nous pouvons dire que l'auteur des *Visitandines* avait conscience de nous montrer un panorama presque complet de son action dramatique car, comme nous l'avons dit, tout devient clair dans la scène 8 du premier acte.

Quant à la nécessité des actions secondaires, il est impossible de supprimer aucune d'elles car chaque action a un rôle primordial sur le déroulement et la progression de l'action dramatique de la pièce. Par exemple, sans l'orage qui tient toutes les visitandines du couvent éveillées jusqu'à une heure tardive, les deux voyageurs égarés ne peuvent pas apercevoir une maison lumineuse dans l'obscurité de la campagne. Ainsi, le plan de ces deux voyageurs reste ambigu jusqu'à l'apparition du jardinier de la visitation qui lit ses missions à voix haute. Par ailleurs, il est important de signaler que les couplets chantés par Euphémie ont permis à Belfort de reconnaître la voix de son amante, et sans cet épisode, le héros n'aurait pas pris la peine d'entrer au couvent sous la forme d'une religieuse, ce qui lui permet en fin de compte de voir son amante et de l'épouser à la fin de la pièce.

A ce propos, tous les épisodes accessoires semblent nécessaires et ont un rôle à jouer pendant le déroulement de l'action. Pour cela, nous ne pouvons pas négliger ou supprimer ces éléments fondamentaux de l'action dramatique de la pièce. De plus, si nous imaginons l'action sans ces deux actions secondaires, il nous semble difficile de témoigner que la pièce a bien respecté l'unité d'action et ses exigences.

Dans *Médiocre et Rampant*, le lecteur constate que toutes les actions par lesquelles la pièce se construit, sont exposées dès le début de l'action dramatique de la pièce. D'abord,

c'est dans la première scène du premier acte que Charles déclare à son père ses confidences liées à son amour et à son mariage. Ensuite, Laroche entre en scène en avertissant Firmin que l'imposteur Dorival médite des projets auprès du nouveau ministre qui est en train de chercher un galant homme pour le nommer ambassadeur ainsi que pour lui accorder la main de sa fille Laure. De ce fait, Charles avoue qu'il adore la fille du ministre et qu'il souhaite l'épouser. Laroche pense que l'amour de Charles va jouer un rôle important dans cette histoire destinée à démasquer Dorival devant le ministre. Mais il reste Ariste et Mme. Dorlis qui trouvent que Dorival est un vrai trésor pour eux ; Mme. Dorlis pense qu'il mérite la main de Laure et Ariste pense que ce Dorival est digne d'un emploi d'ambassadeur. Enfin, Dorival paraît pour la première fois dans la scène 5 du premier acte dans laquelle il vient remettre à Ariste, Mme. Dorlis et Laure les ouvrages commandés.

Dans cet ordre d'idées, il nous semble que l'action principale, le démasquement de Dorival, et les autres actions secondaires : l'amour de Charles, la médiocrité de Dorival et la convention d'Ariste et sa mère sur la dignité de Dorival, prennent naissance dès le début de l'action dramatique de la pièce, bien entendu elles sont exposées tout au long du premier acte. Pour cela, nous pouvons dire que le premier acte est l'acte d'exposition de cette pièce.

Nous n'hésitons pas à signaler que ces actions ne sont pas seulement exposées au début de la pièce, mais en outre, elles se déroulent tout au long de l'action dans son ensemble jusqu'au dénouement. Pour cette raison, nous suivrons cette évolution au cours de la progression de l'action dramatique.

D'abord, au deuxième acte, l'action évolue avec Ariste qui montre à Dorival qu'il est en train de chercher un homme de talent pour le charger du poste d'ambassadeur. Cette révélation montre que le ministre pense à Dorival comme la seule personne qui est digne de ce poste supérieur. D'un autre côté, Laroche, en voulant concrétiser son projet servant à démasquer ce médiocre Dorival, rencontre Ariste pour lui révéler les projets conduits par Dorival afin d'obtenir quelques privilèges administratifs et personnels. Mais encore, Mme. Dorlis charge Dorival de composer quelques couplets chantés pour Laure qui voudrait faire briller sa voix en chantant ce soir-là.

Au troisième acte, Laroche révèle à Charles qu'il tenu sa promesse car il a tout dit au ministre. Par ailleurs, Dorival prie Firmin de l'aider en écrivant un ouvrage critique déjà chargé par le ministre. En parallèle, dès que Dorival aperçoit Charles, il lui demande de composer quelques couplets pour que la fille du ministre les chante le soir de l'invitation. Au cours de cet acte, nous constatons que Firmin et son fils sont tombés victimes de l'avidité de Dorival qui les utilise pour perfectionner sa réputation devant le nouveau ministre ; il a obtenu l'ouvrage de la part de Firmin ainsi que la romance de la part de Charles.

Au quatrième acte, Mme. Dorlis s'entretient avec sa petite-fille et lui dit que Dorival deviendra son époux. Par contre, Laure lui déclare qu'elle ne l'aime pas et montre son désaccord. Suite à cela, Dorival, qui ne cesse de proposer ses services, remet à la fois la romance à Mme. Dorlis et l'ouvrage à Ariste. Ariste, de son côté, montre qu'il a invité Firmin et son fils au souper. Plus tard, l'arrivée des invités gêne Dorival surtout après avoir vu le contentement du ministre en les accueillant chez lui. Par conséquent, Dorival prend garde de ne pas tomber dans l'embarras car il a déjà profité de ces deux invités pour remplir les devoirs chargés par le ministre et sa mère. Pour cette raison, il demande à Mme. Dorlis de ne pas mentionner son nom comme l'auteur de la romance en pensant à Charles. Mme. Dorlis recommande à Laure la proposition de Dorival. Ariste paraît très satisfait de l'ouvrage critique ainsi que Mme. Dorlis en écoutant la romance. Dans cette optique, Mme. Dorlis lui promet la main de Laure avant qu'Ariste lui accorde le nouveau poste. Ainsi, Charles pense qu'il se trahit par ces faits et informe Laroche de cette évolution si rapide de tout ce qui se passe. Suite à cet épisode, Laroche entend les propos de Dorival, qui se croit seul sur scène, montrant sa joie face à sa réussite, loin de l'intervention gênante de Firmin et Charles au cours de la soirée.

Au cinquième et dernier acte, Laroche tente de mettre fin à ces quiproquos dans lesquels tous les membres de la famille du ministre sont tombés en décidant d'entretenir de nouveau le ministre pour tout lui révéler. Après cet entretien, Laroche peut persuader Ariste de la conduite de Dorival et sa manière de parvenir à ses fins. Pour cette raison, ils inventent une mauvaise nouvelle pour faire tomber le masque de Dorival en prétendant que le ministre a été disgracié. A l'aide de cette fausse histoire, Dorival renonce à sa responsabilité en déclarant

qu'il n'était pas l'auteur. Firmin avoue sa culpabilité. Pour ces motifs, Ariste leur assure qu'il est toujours ministre et le gouvernement a nommé Firmin ambassadeur grâce à son ouvrage de qualité ainsi qu'il accorde la main de sa fille à Charles au moment où il découvre que ce jeune est le véritable auteur de la romance.

A la lumière de tout ce qui précède, nous pouvons certifier que toutes les actions de la pièce, l'action principale et les actions secondaires, naissent dès le début de la pièce en progressant tout au long des actes jusqu'au dénouement. D'abord, Laroche a réussi à démasquer la médiocrité et l'avidité de Dorival devant tous, confirmant ainsi la véracité de ses premières accusations. Ensuite, Firmin a obtenu le poste qu'il mérite en l'arrachant à Dorival. Enfin, Ariste consent l'union de Charles avec sa fille Laure.

Ainsi, il est nécessaire d'indiquer que toutes ces actions ont une influence sur l'action principale de la pièce. L'histoire amoureuse de Charles aide Laroche et l'encourage à rompre le plan de Dorival afin d'épouser Laure. Le talent de Firmin et son habilitation administrative donne une autre dimension sur la dignité de ce dernier d'avoir un tel poste. L'histoire menée par Ariste et sa mère fait avancer la découverte de la médiocrité de Dorival qui paraît fort et talentueux mais aux dépens des autres. Pour toutes ces raisons, il nous semble que toutes ses actions aident à construire l'action principale de la pièce dans son ensemble. Par ailleurs, il est impossible de supprimer une action secondaire car sa suppression non seulement affaiblit l'intrigue de la pièce, mais en outre elle détruit la structure épisodique de la pièce.

Après avoir montré l'action principale et les actions secondaires des *Deux Philibert*, nous constatons que ces trois intrigues composent par excellence l'action dramatique de la pièce ; l'amour de Philibert aîné, comme moteur primordial de l'action, progresse à l'aide de l'envie de Duparc de trouver un futur gendre pour sa fille dès que possible pour ne pas perdre la place donnée par son ami qui vient d'être nommé ministre. Philibert aîné déclare son amour à Clairville au moment où il fait la connaissance de cette personne qui est le maître de musique de cette jeune fille aimée. Partant de ce fait, il lui demande son soutien pour qu'il puisse se présenter à la maison de Duparc et oser demander la main de Sophie. Clairville, dès qu'il rencontre Duparc qui lui recommande de chercher un futur gendre pour sa fille,

commence à révéler qu'il a reçu la confiance d'un jeune homme qui est tombé amoureux de Sophie. Duparc, curieux, charge Clairville de l'inviter au bal qui aura lieu à la campagne ce soir-là. La troisième intrigue est liée à Philibert cadet qui ne cesse de multiplier ses aventures si intrigantes dans la ville. Pour cela, il vient voir son aîné pour lui raconter son histoire la nuit passée et le fait de sortir sans rien payer en donnant au restaurateur l'adresse de son frère aîné. Philibert aîné lui dit qu'il a déjà reçu la personne qui venait demander l'addition de la soirée. En plus, Philibert aîné recommande à son frère cadet de partir car il ne veut songer qu'à son bonheur. A la fin de cette scène, Philibert aîné rentre chez lui et laisse son cadet seul devant la maison. Dans cet ordre d'idées, Joseph entre en scène et lui remet la carte d'invitation de la part de Duparc lorsqu'il apprend que cette personne s'appelle Philibert. Par ce fait, Joseph est tombé dans un quiproquo en donnant la carte au cadet à la place de l'aîné.

Pastoureau amène Philibert cadet avec lui dans son cabriolet à la campagne. Philibert aîné commence à s'inquiéter puisqu'il n'a pas reçu la carte d'invitation dont Clairville lui parlait. Pour cela, il prend la route de la campagne après avoir appris que toute la famille de Duparc y est déjà partie. Philibert cadet y arrive sans savoir qu'il est aussi tombé dans le quiproquo, mais il continue jusqu'au moment où Duparc le prie de sortir de la maison après avoir fait quelques sottises en ayant un air franc et respectable. Philibert aîné arrive à la campagne en accompagnant son valet comtois et découvre ce quiproquo lorsqu'il y aperçoit son cadet. Philibert aîné demande un entretien avec Duparc et M. Devigny pour leur expliquer tout ce qui se passe car il est le véritable invité et non pas son cadet. La pièce achève par une réconciliation générale ; Philibert cadet leur montre les vertus de son frère aîné et leur présente ses excuses, Pastoureau renonce à son mariage avec Sophie après avoir appris qu'il y avait une erreur dans l'invitation et enfin, Duparc accorde la place et la main de Sophie à Philibert aîné après une longue scène de méprise et de malentendus.

Il est important de signaler que ces trois intrigues sont exposées dès le début de la pièce et progressent jusqu'au dénouement de l'action dramatique. D'abord, Philibert aîné, dans la première réplique de la pièce, décide de rendre visite au père de la jeune fille qu'il voit et suit depuis un mois. Ensuite, dans la scène 4, le traiteur vient à l'adresse donnée par Philibert cadet pour recouvrer l'addition de la soirée de la nuit passée. Enfin, dans la scène 7, Duparc

recommande à son ami Clairville de lui chercher un futur gendre pour Sophie après avoir obtenu un privilège de la part de son ami qui est récemment devenu ministre. Effectivement, ces trois intrigues sont l'essence de l'action dès le début de la pièce en passant par le deuxième acte jusqu'au dénouement qui prend place précisément dans la dernière scène de la pièce.

Après avoir étudié toutes les exigences de la règle classique des trois unités, nous témoignons que Picard a respecté ces principes tout au long de ces trois pièces. En premier lieu, l'unité de temps est bien exposée dans ces pièces et elle est justifiée par de nombreuses indications servant à délimiter le temps de la fiction. Pour cela, nous témoignons que Picard a mis en œuvre l'unité de temps en honorant toute ses exigences qui rendent l'œuvre dramatique plus vraisemblable et crédible aux yeux du public. En deuxième lieu, l'unité de lieu semblait logique par le fait que l'auteur place ses actions dans des localités différentes, mais proches. Encore une fois, ce respect en choisissant ces lieux rend les déplacements des personnages vraisemblables au cours de l'évolution de l'action de chaque pièce. En dernier lieu, l'unité d'action désigne non seulement un agencement cohérent, mais encore une structure logique et rationnelle par excellence. A la suite de la lecture et l'analyse de ces trois pièces, nous remarquons comment l'auteur a dévoilé sa capacité en donnant une seule action principales soutenue par d'autres actions mineures.

En somme, Picard a bien suivi la règle des trois unités, non seulement dans notre corpus étudié, mais de plus dans la quasi-totalité de ses œuvres dramatiques. Malgré le fait que Picard soit né dans un siècle qui n'appartient plus à l'âge classique, il restait fidèle à ces principes qui n'aboutissent qu'à créer des œuvres très originales en ayant toute vraisemblance, rendant le texte littéraire plus appréciable pour tous les spectateurs ou lecteurs. A cette fin, il est temps d'étudier tout ce qui est lié à la vraisemblance qui est considérée comme le fondement et l'essence de toutes les pièces de théâtre et sans laquelle rien n'est raisonnable et crédible.



### III. 2. La vraisemblance

A la suite de notre analyse sur la règle des trois unités, il est temps d'aborder la question de la vraisemblance comme unité importante de la création de n'importe quelle œuvre classique. Cette question semble vague car elle exige d'examiner toutes les composantes de l'action humaine afin d'affirmer leur crédibilité. Au sens étroit, la vraisemblance « est une exigence intellectuelle qui consiste à rendre crédible aux yeux du public le déroulement et le contenu de la pièce<sup>951</sup> ». Jaques Schérer dans *La dramaturgie classique en France* nous affirme la nécessité de la vraisemblance. Alors, il est nécessaire d'ajouter que « l'exigence de vraisemblance est l'une des plus importante de l'esthétique classique ; peut-être même est-ce la plus importante<sup>952</sup> ». Ainsi, nous proposons de suivre les théories des philosophes et des

---

<sup>951</sup> Martine David, *Le théâtre*, Belin, Paris, 1999, p. 31.

<sup>952</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *op.cit.*, p. 367.

théoriciens qui consacrent une partie de leurs travaux à analyser cette notion de vraisemblance et ses exigences.

D'abord, Aristote dans sa *Poétique* nous explique que « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire<sup>953</sup> ». Alors, l'idée de la vraisemblance est toujours présente par sa nécessité inévitable. Ainsi, par ces propos, Aristote pose la question de la différence entre la réalité quotidienne et l'apparence non seulement vraisemblable, mais aussi nécessaire. Pour cela, la vraisemblance « constitue autour de la tension qu'elle instaure entre l'imitation du réel et sa correction, la pierre angulaire de l'esthétique classique<sup>954</sup> ». Cependant, Bray dans *La Formation de la doctrine classique* pense que la vraisemblance d'Aristote n'a donné une grande priorité à la vraisemblance elle-même que pour justifier et défendre quelques possibilités manquantes à toute vraisemblance :

La notion de la vraisemblance ne venait chez lui qu'en second lieu, pour légitimer certains sujets impossibles. En d'autres termes, il admettait pour l'action principale le possible invraisemblable ; dans les incidents il ne rejetait ni l'invraisemblable, ni l'impossible<sup>955</sup>.

Par ailleurs, Bray accorde son point de vue avec celui d'Aristote car il considère que la notion de vraisemblance est très importante pour l'agencement de l'action plus que pour sa profondeur : « La vraisemblance n'est qu'une condition nécessaire à la disposition et non au choix du sujet, ni des incidents qui sont appuyés de l'histoire [...]»<sup>956</sup> » car il est capital de savoir que « tout ce qui entre dans un poème doit être croyable<sup>957</sup> » bien évidemment à l'aide d'un de ces trois moyens : « la vérité, la vraisemblance ou l'opinion commune.<sup>958</sup> » Dès lors, Bray est presque conscient de l'originalité du poème dramatique puisqu'il se compose, dès le début, sur l'idée de l'exigence crédible et croyable. Sachant qu'Aristote avait prêté attention à ce point surtout quand il « condamne l'irrationnel au profit du possible<sup>959</sup> » afin de garantir la crédibilité de tout poème dramatique.

---

<sup>953</sup> Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1451 a 9, p. 94.

<sup>954</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>955</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, *op. cit.*, p. 201

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>957</sup> *Ibid.*

<sup>958</sup> *Ibid.*

<sup>959</sup> Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 36.

Quant à Boileau, il préconise dans son *Art poétique* que la vraisemblance doit avoir une impression vraie et crédible afin que les spectateurs puissent croire. De plus, il appuie sur l'idée de s'approcher de tous les moyens qui rendent les sujets plus croyables et vraisemblable aux yeux des spectateurs :

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable :  
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.  
Une merveille absurde est pour moi sans appas :  
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas<sup>960</sup>.

Néanmoins, il condamne quelques vérités qui paraissent parfois invraisemblables puisque le fait d'émouvoir les spectateurs ne vient que grâce à leur croyance totale aux actions représentées. Ajoutons ainsi que la fable dramatique « ne saurait représenter des événements incroyables, absurdes, ou ridicules, se voit rappelé de manière péremptoire par Boileau<sup>961</sup> ». C'est-à-dire que la fable d'une œuvre classique doit négliger tout ce qui a une allusion étonnante et absurde puisque cela affaiblit la crédibilité de cette œuvre.

Continuons avec Chapelain qui évoque encore une fois dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* l'importance de la vraisemblance qui « est si essentielle à tout poème<sup>962</sup> ». Plus précisément, cette vraisemblance « fait l'essence de la poésie dans le particulier du poème tragique [...] »<sup>963</sup>. Alors, Chapelain considère que la vraisemblance est une exigence nécessaire pour tout poème en général, mais il détermine que le poème tragique ne se construit en particulier que sur l'idée de la vraisemblance en particulier. Ensuite, il ne cesse d'affirmer que la vraisemblance ne se sépare jamais de l'imitation qui reste parfois incapable de se trouver sans posséder la dimension vraisemblable : « [...] j'ai maintenu que la vraisemblance était sa propriété inséparable, qu'elle en doit accompagner toutes les circonstances et que l'imitation d'elle-même est impuissante si la vraisemblance en lui prête la main<sup>964</sup>. » En d'autres termes, nous avons besoin de la vraisemblance à côté de l'imitation afin de rendre l'action présentée plus crédible et acceptable car cet ensemble est l'objet de

---

<sup>960</sup> Boileau, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>961</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>962</sup> Jean Chapelain, *Lettre sous la règle de vingt-quatre heures*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 230.

cette exigence classique. Effectivement, Chapelain « réduit volontiers le vraisemblable à ce qui se passe tous les jours<sup>965</sup> ». En somme, il faut que l'action soit presque réelle et vécue loin de toute imagination incroyable.

Sous ce rapport, D'Aubignac entame son chapitre consacré à la vraisemblance par une affirmation inévitable qui considère, selon les termes de Schérer dans *La Dramaturgie classique en France*, qu'« une déclaration d'absolutisme qui est un cri de triomphe<sup>966</sup>. » C'est dans celle-ci qu'il insiste sur l'originalité de la vraisemblance et son essence fondatrice :

Voici le fondement de toutes les Pièces du Théâtre [...] voici le caractère général auquel il faut reconnaître tout ce qui s'y passe ; en un mot, la vraisemblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poème Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur scène<sup>967</sup>.

Comme le souligne l'auteur de *La Pratique du théâtre*, il faut alors constater que la vraisemblance est la seule chose crédible aux yeux des spectateurs car elle rend la scène plus raisonnable et non pas complètement véridique. Dans cette optique, D'Aubignac évoque que « la poésie et les autres arts qui ne sont fondés qu'en imitation, ne suivent pas la vérité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes<sup>968</sup> ». Il s'agit d'une opinion commune et connue. Pour cela, il exige quelques circonstances nécessaires à la composition de toute action classique comme par exemple, le temps, le lieu, la personne et d'autres circonstances :

Il n'y a point d'action humaine tellement simple, qu'elle ne soit accompagnée de plusieurs circonstances qui la composent, comme sont le temps, le lieu, la personne, la dignité, les desseins, les moyens, et la raison d'agir. Et puisque le Théâtre en doit être une image parfaite, il faut qu'il la représente toute entière, et que la vraisemblance y soit observée en toutes ses parties<sup>969</sup>.

Autrement dit, il faut que ces circonstances soient mises en œuvre afin de fonder par excellence l'idée de la vraisemblable dans son ensemble. En principe, D'Aubignac distingue deux notions, étroitement liées à la vraisemblance. D'abord, « le Possible n'en sera pas aussi le sujet, car il y a bien de choses qui se peuvent faire<sup>970</sup>. » Ensuite, « le Vraisemblable qui

---

<sup>965</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 199.

<sup>966</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 368.

<sup>967</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, op. cit., p. 123.

<sup>968</sup> *Ibid.*

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>970</sup> *Ibid.*, p. 125.

puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème Dramatique <sup>971</sup>». De ce point de vue, il nous semble que la fondation de la vraisemblance n'est pas facile ; il faut que le pète dramatique soit prudent dans ses choix en mettant en valeur la difficulté du possible abordé avant de se baser sur le vraisemblable.

Pour terminer notre analyse théorique, nous allons revenir à J. Schérer, l'auteur de *La dramaturgie classique en France*. Pour cela, il est évident, comme nous avons déjà indiqué, que l'auteur n'a point négligé ou douté de l'indispensable nécessité de la vraisemblance comme l'exigence la plus importante de l'esthétique classique. Par contre, à la suite à cette déclaration, il démontre que « la vraisemblance est ce qui semble vrai », mais tout de suite, la question se pose « à qui » cela semble-t-il vrai ? Pour cela, il n'hésite pas à choisir, parmi toutes les définitions données à la vraisemblance, celle de P. Rabin car il la trouve plus simple et plus claire : « Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public<sup>972</sup>. » Face à cette définition, il préconise de suivre l'idée d'Aubignac, en appuyant sur tous les aspects nécessaires à la composition vraisemblable de toute action en ajoutant à la fin, car « la vraisemblance doit se trouver, non seulement dans l'action, mais [...] partout<sup>973</sup> ». Cette généralisation, recommandée par Schérer, fournit l'idée initiale qui résume que la vraisemblance reste une exigence intellectuelle qui demande, en quelque sorte, une cohérence entre tous les éléments nécessaires à la composition d'une pièce de théâtre. Dans la même perspective, Schérer précise trois types d'invraisemblance qui sont passés devant le public classique sans être aperçus. Ces trois types sont les invraisemblances invisibles, les invraisemblances triomphantes et les invraisemblances honteuses.

A la suite de ce panorama théorique, Bray nous démontre en résumant que « la vraisemblance peut s'appliquer à trois objets : d'abord [...] à la conduite de l'action ; ensuite aux mœurs des personnages introduits dans l'action [...] ; enfin à la représentation, dans laquelle elle est une des bases de la règle des unités [...] <sup>974</sup> ». C'est-à-dire que l'étude de la vraisemblance doit mettre en valeur trois objets : l'action, les mœurs des personnages et les trois unités classiques qui créent la représentation. A cet égard, cela nous affirme les propos

---

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>972</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *op.cit.*, p. 372.

<sup>973</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>974</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, *op. cit.*, p. 192.

d'Aubignac, comme nous l'avons déjà dit, concernant les circonstances indispensables qui composent l'action humaine. Néanmoins, il est évident que tout ce qui précède exige une longue étude pour examiner tous les détails de cette action.

Par conséquent, il nous paraît qu'une grande partie de notre analyse théorique se penche, en quelque sorte, à la vraisemblance de la règle des trois unités, c'est-à-dire que la vraisemblance cherche à rendre l'unité de temps, celle de lieu et celle d'action plus crédible et vraisemblable aux yeux du public. Pour cette raison, nous proposons de diviser notre analyse en quatre axes majeurs par lesquels nous étudierons d'abord, la règle des trois unités, mais cette fois-ci en s'intéressant à la vraisemblance de chaque règle. Ensuite, nous allons examiner les trois types d'invraisemblance illustrés par J. Schérer. De cette manière, il est capital de savoir que l'analyse de chacune de ces règles se différencie par ses exigences et ses conditions. Pour cela, nous tenterons d'aborder les éléments indispensables et recommandés pour chacune de ces trois règles ainsi que les trois types d'invraisemblance avant d'entrer dans l'analyse du corpus.

### **III. 2. 1. La vraisemblance de l'unité de temps**

Comme nous avons déjà mis en valeur l'unité de temps et sa détermination recommandée, nous allons ici interroger la vraisemblance de l'unité de temps qui doit être justifiée au cours de l'évolution de l'action dramatique de la pièce. Parallèlement, l'unité de temps n'est pas séparée de celle de lieu car elles « sont également justifiées au nom de la vraisemblance, garante d'une illusion crédible<sup>975</sup> ». D'une part, pour que la vraisemblance de l'unité de temps soit appliquée, il faut que « la durée représentée dans la pièce concorde exactement avec la durée de la représentation<sup>976</sup> ». C'est-à-dire qu'il faut que le lecteur ou le public remarque une coïncidence entre la durée de la représentation avec celle représentée dans la pièce. D'autre part, la vraisemblance de l'unité de temps exige ainsi que « la durée de l'action réelle se rapproche le plus possible de celle de la représentation<sup>977</sup> ». Ce rapprochement exige une harmonie entre les événements réels et la durée de leur représentation sur scène. Plus clairement, il est impensable de représenter des faits qui ont

---

<sup>975</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, op. cit., p. 39.

<sup>976</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 113.

<sup>977</sup> *Ibid.*, p. 368.

besoin de semaines ou de mois dans un temps limité de l'action dramatique comme dans une seule journée.

De ce point de vue théorique, nous tenterons de souligner et d'examiner comment ces deux exigences apparaissent afin d'évaluer si la vraisemblance de l'unité de temps s'établit au cours du déroulement de l'action dramatique dans nos trois pièces étudiées.

Il est évident en lisant *Les Visitandines* que l'unité de temps est justifiée au cours de l'évolution de l'action dramatique de la pièce comme nous l'avons déjà expliqué pour l'unité de temps. Alors, l'action de cette pièce commence à minuit et s'achève avant midi. D'autre part, il nous semble que les faits représentés dans la pièce exigent cette durée. Pour cela, nous mettrons en valeur ces faits afin de pouvoir garantir cette coïncidence entre le temps dramatique et le temps théâtral.

Au premier acte, nous constatons que, d'abord, les sœurs ont peur de l'orage avant leur réunion avec l'abbesse (I, 1-2). Ensuite, Frontin a l'air fâché avec son maître qui ne cesse de voyager, même pendant la nuit, et l'avertit que la nuit est faite pour dormir et non pas pour courir les champs (I, 3). A la fin de cette scène, Frontin lui-même aperçoit le couvent et le prend pour une auberge. Suite à cela, ils décident d'y aller et demandent à y coucher, avant de découvrir que cette maison est une sainte visitation (I, 3-4). Au cours de la scène suivante, les deux voyageurs se rappellent les aventures de ce voyage-là et Belfort déclare son amour (I, 5). Suite à cette déclaration, la sœur Euphémie, l'amante de Belfort, commence à chanter des couplets amoureux derrière sa fenêtre. Par conséquent, Belfort décide de lui répondre mais les cloches annoncent les matines (I, 6). Il est nécessaire de signaler qu'à la fin de cette scène, une didascalie nous montre que le jour vient peu à peu. Belfort, encouragé par son valet, montre son envie d'enlever son amante, mais il faut avant tout ménager une entrée au couvent (I, 7). Grégoire, le jardinier de la visitation, sort du couvent en état d'ivresse et commence à lire ses agendas à voix haute et cela permet aux deux voyageurs de comprendre le programme de cette journée-là, ainsi que l'arrivée du cocher, également ivre, qui cherche le couvent pour remettre une lettre de la part de la sœur Séraphine qui ne peut pas venir ce jour-là. En parallèle, les deux voyageurs, toujours cachés au cours de ces deux scènes, prennent l'initiative d'intervenir pour mettre fin à la dispute éclatée entre ces deux jeunes hommes ainsi

que pour les inviter au cabaret afin de faire connaissance (I, 8-9). De cette manière, nous témoignons que ces événements se déroulent de minuit jusqu'aux premières heures du matin avant l'ouverture du deuxième acte.

Arrivant au deuxième acte qui s'ouvre avec l'arrivée de M. Belfort et sa discussion avec la sœur Euphémie sur l'absence de son fils et ses multiples aventures (II, 1). Euphémie, de son côté, semble amoureuse dans son monologue et souhaite le retour de Belfort pour briser ses chaînes (II, 2). Grégoire amène Belfort, déguisé en sœur, et avertit la tourière de l'arrivée de la nouvelle sœur (II, 3-5). Suite à cette intervention, Grégoire révèle à l'abbesse que le père Hilarion demande à déjeuner ce matin. Pour cela, l'abbesse ordonne à la tourière de tout préparer (II, 5). Belfort entre et rencontre toute la société de la visitation, mais dès qu'il veut embrasser son amante, elle le reconnaît et tombe évanouie (II, 6-7). Frontin, déguisé en capucin, entre puis dans la scène suivante M. Belfort arrive pour assister et partager le déjeuner avec ces nouveaux hôtes. Par contre, M. Belfort fait tomber les masques sans aucune hésitation sachant que Belfort est son fils. La sœur Euphémie se débarrasse de sa timidité et leur déclare que c'est l'amour fidèle qui a obligé Belfort de se déguiser en sœur. Belfort profite de cette découverte et ose demander la main de son amante. M. Belfort se trouve dans une situation embarrassante et consent à cette union (II, 8-9).

En somme, il est nécessaire d'indiquer que les faits représentés dans cette pièce conviennent à la durée donnée de cette représentation. De ce fait, nous témoignons que la pièce a une coïncidence remarquable entre la durée de la fiction ainsi que celle de la représentation. Ainsi, cette coïncidence nous garantit que l'action dramatique semble vraisemblable loin de tout gaspillage inutile de temps. Il faut alors constater que le temps de la pièce n'est pas seulement déterminé, mais aussi homogène, crédible et logique. *Les visitandines* reste une pièce fidèle à la règle de la vraisemblance temporelle par excellence.

Quant à l'action de *Médiocre et Rampant*, nous constatons qu'elle a commencé dès le début d'une journée de travail, plus précisément dès les premières heures de la permanence, et s'achève à la fin de cette journée-là au moment où tous les personnages se réunissent en répondant à l'invitation du ministre. C'est-à-dire que l'action de cette pièce couvre la matinée, l'après-midi et la soirée, bien évidemment, elle ne dépasse pas les vingt-quatre heures.

Il est capital de savoir que *Médiocre et Rampant* est une comédie en cinq actes, mais l'auteur a bien divisé son action au cours de cette journée-là. Sachant que chaque acte se passe dans un temps délimité chronologiquement dès le début de la journée jusqu'à minuit. Pour cela, nous tenterons de souligner l'action de chaque acte et comment elle évolue au cours de ce temps dramatique afin d'examiner si le temps de la fiction de *Médiocre et Rampant* correspond à celui de la représentation.

D'abord, les deux premiers actes se passent pendant les heures de travail car dans la scène 5 du deuxième acte, Dorival avertit le ministre que l'heure approche au moment où ce ministre demande d'interviewer Firmin. Pour cela, Ariste tire sa montre et s'assure que le temps du travail est presque à ses derniers moments. De ce fait, nous affirmons que les deux premiers actes se passent au cours de la journée de travail. Charles déclare à son père qu'il a vu la jeune Laure dont il est tombé amoureux avant l'arrivée de Laroche qui commence à dévoiler les plans fourbes auprès du ministre (I, 1-2). Ariste est content de ce nouveau poste surtout après avoir rencontré Dorival qui semble vaillant. En parallèle, il informe sa mère Mme. Dorlis, qu'il pense à sa fille comme une future prétendue à ce Dorival (I, 3). Laure entre en scène et révèle à sa famille qu'elle a vu le jeune officier Charles Firmin (I, 4). Dorival arrive et remet à Ariste, Mme. Dorlis et Laure tous les devoirs chargés. Suite à cela, Mme. Dorlis profite de sa présence et l'invite à souper (I, 5-6). A la dernière scène, Dorival rencontre Michel, le valet du ministre, qui vient remercier ce premier d'avoir placé son neveu. Dans la même scène, Michel apprend à Dorival que le ministre est sur le point de chercher un logement pour quelqu'un. Dorival pense que le ministre cache une certaine maîtresse (I, 7). Dans cet ordre d'idées, il est évident que le temps évolue mais jusqu'à la fin du premier acte, nous remarquons qu'il n'y a pas d'indication temporelle servant à préciser l'heure où cet acte s'accomplit. De cette manière, nous passons au deuxième acte dans lequel nous remarquons quelques signes temporels sur le moment de l'action.

Au deuxième acte, Ariste décrit à Dorival les talents nécessaires au nouvel ambassadeur (II, 1). Ariste demande à Michel de faire entrer Laroche lorsqu'il apprend que ce dernier a demandé son entretien. Néanmoins, dès qu'Ariste sait que Laroche vient pour accuser Dorival, il fait signe au valet d'appeler Dorival pour qu'il soit présent à cet entretien (II, 2-3). Au cours de cet entretien, Laroche accuse Dorival d'avoir employé des moyens honteux pour

parvenir auprès de tous les ministres successifs. Dorival lui répond en expliquant son parcours et ses années d'expérience. De ce fait, Laroche sort troublé en accusant à nouveau ce Dorival de mentir (II, 4). A la suite de cet entretien, Ariste charge Dorival d'amener Firmin après avoir entendu tant de propos flatteurs sur son compte de la part de Laroche, mais Dorival l'alerte qu'il n'y a pas de temps car l'heure de la fin du travail approche (II, 5). Mme Dorlis voit Dorival et le charge de composer des vers pour Laure qui va faire briller sa voix cette soirée-là. (II, 6). Robineau, un cousin de Dorival, arrive à Paris pour rencontrer Dorival et lui demande de le placer ou de l'aider à faire fortune. Mme. Dorlis s'amuse en l'entendant où moment où Dorival ne comprend pas comment lui répondre surtout en présence de la mère du ministre. Par contre, Dorival l'amène et lui promet un bon poste.

Avant de passer au troisième acte, il est nécessaire de savoir que tous les événements qui marquent les deux premiers actes ont besoin de ce temps, bien évidemment, dès premières heures de travail jusqu'à la fin. C'est-à-dire que tous les événements de ces deux actes exigent cette durée car elle concorde avec la représentation. Par ailleurs, nous confirmons que si le temps de la fiction était moins de cette durée, nous doutons de la vraisemblance de l'unité temporelle et de la chronologie de ces faits.

Le troisième acte se passe après la sortie du ministre du Salon et avant de se réunir chez lui pour le souper. Laroche révèle à Charles que Dorival sera perdu car il a averti le ministre de tous ses actes (III, 1). Dorival aperçoit Laroche et commence à lui reprocher d'avoir tout dit devant le ministre (III, 2). Dans un monologue, Dorival pense à Firmin et à son fils car ils seront utiles pour lui afin de concrétiser ses projets par le fait de les charger de préparer ce que le ministre a chargé auparavant (III, 3). Dorival charge Firmin de préparer l'ouvrage demandé (III, 4) avant de retenir le jeune Charles et de lui arracher les couplets déjà écrits (III, 5). Firmin remet discrètement l'ouvrage demandé à Dorival (III, 6). Laroche intervient pour avertir le ministre de tous les complices de Dorival au moment où le ministre croise Firmin et Charles et les invite à souper (III, 7-9). Firmin est content de cette invitation et cette heureuse journée, mais Laroche semble un peu inquiet car il n'a pas encore fait tomber le masque de Dorival. De plus, il prie Firmin et Charles de ne pas aider Dorival car il sera incapable de remettre ses devoirs auprès du ministre et sa famille (III, 10-11). Face à cette

succession de faits, nous garantissons que le troisième acte se déroule après la journée de travail et avant le début de la soirée.

Aux deux derniers actes, le quatrième et le cinquième acte, le temps s'étendait au cours de la soirée de cette journée-là. Au quatrième acte, Mme. Dorlis commence à convaincre Laure d'épouser Dorival, mais Laure montre son refus car elle ne l'aime pas (IV, 1). Dorival entre en scène et remet la romance à Mme. Dorlis ainsi que le mémoire à Ariste (IV, 2-3). Ariste reçoit ses invités, Firmin et Charles. Laure commence à chanter les couplets amoureux. Par conséquent, Mme. Dorlis pense que Dorival veut demander la main de Laure. Pour cela, elle la lui accorde avant la déclaration d'Ariste qui nomme Dorival ambassadeur en raison de la qualité de l'ouvrage remis (IV, 4). De cette suite, tout le monde sort sauf Charles qui se sent trahi (IV, 5-6). Laroche entre en scène et aperçoit Charles seul. Charles, confus, lui révèle que la main de son amante est donnée à Dorival ainsi que l'ambassade. (IV, 7). Dans un monologue, Laroche cherche à rompre tout ce qui précède avant de voir Dorival qui se croit seul. Laroche entend les révélations de Dorival qui pense qu'il a tout gagné et qui prépare un plan pour éloigner Firmin et son fils (IV, 8-9). Il est évident que cet acte se passe au début de la soirée car jusqu'à la fin de cet acte, aucun repas n'est servi aux invités. C'est la raison pour laquelle le dernier acte va mettre fin à cette journée si fatigante et si longue.

Au cinquième et dernier acte, Laroche demande encore une fois l'entretien d'Ariste pour lui déclarer que Dorival a diffusé les secrets liés à la recherche d'un logement pour une fille, déjà faite par le ministre (V,1-2). Ariste rencontre Dorival et le charge d'envoyer le mémoire au gouvernement ainsi qu'il s'assure que Dorival connaît l'histoire du logement et ses détails (V, 3). Laroche intervient dès qu'il voit le ministre tout seul. Ariste lui déclare que l'ouvrage fait par Dorival est d'une qualité considérable. Mais Laroche lui a dit qu'il n'en est pas le véritable auteur. Pour ce motif, Laroche demande au ministre de le seconder afin de faire tomber ce Dorival (V, 4-6). Dès que Dorival entre en scène, Laroche lui informe que le ministre est disgracié de sa place et qu'il est remercié à cause d'un certain mémoire envoyé (V, 7). A la dernière scène, Laroche lance un appel pour se réunir pour consoler Ariste en sa disgrâce. Ariste leur démontre que le châtement atteint tôt ou tard le coupable. Par conséquent, Dorival s'en débarrasse après leur avoir révélé qu'il n'est pas l'auteur de ce mémoire. Dans ces moments choquant, Firmin dévoile qu'il est le véritable auteur car il doit partager ce

danger avec Dorival. Ariste met fin à tous ces malentendus. D'abord, il résume que chacun a trahi son secret au cours de cette journée-là. Ensuite, il leur annonce qu'il est toujours ministre et que l'histoire de la disgrâce était fausse. Enfin, il nomme Firmin ambassadeur et il accorde à Charles la main de sa fille dès qu'il apprend que ce jeune officier est le poète de cette romance chantée par sa fille (V, 8).

A la suite de cette analyse, nous n'hésitons pas à souligner que la fiction de *Médiocre et Rampant* s'étend dès la matinée jusqu'à la fin de la soirée. C'est-à-dire que chaque acte se déroule dans un temps délimité : d'abord, les deux premiers actes se passent à la permanence du salon du ministre ; ensuite, le troisième acte se passe à la fin de cette permanence et avant d'aller à l'invitation ; enfin, les deux derniers actes se passent au cours de la soirée de l'invitation. Suite à cela, nous affirmons que le temps de la fiction coïncide avec le temps de la représentation sans aucune invraisemblance remarquable surtout après avoir constaté que la pièce contient cinq actes. En somme, il nous semble que les faits représentés au cours de la progression de l'action dramatique de la pièce exigent cette durée sachant que l'action, à part entière, ne dépasse pas les vingt-quatre heures.

Notre troisième pièce *Les Deux Philibert* contient trois longs actes. Mais avant de souligner les faits exposés et représentés dans chaque acte, nous affirmons que le temps de la fiction ne dépasse pas les vingt-quatre heures. Le premier acte se passe au cours de la matinée ; le deuxième acte se passe l'après-midi ; le dernier acte se passe à la fin de la journée jusqu'aux premières heures du soir. Ainsi, l'action de cette pièce couvre presque toute la journée et cela est justifié au cours de l'évolution de l'action dramatique de la pièce par le fait que chaque acte rassemble un nombre considérable des scènes. Pour cette raison, nous allons mettre en valeur tout ce qui se passe dans chaque acte afin de mesurer si le temps de la fiction est conforme à celui de la représentation au nom de la vraisemblance de l'unité de temps.

Au premier acte, nous avons remarqué que l'action commence à sept heures du matin selon les propos de Philibert aîné dans la première scène : « (tirant sa montre.) Pas encore sept heures. (A part.) je n'ai pas dormi la nuit. J'étais si content de loger tout près d'elle<sup>978</sup>. » A la fin de cet acte, aucun signe temporel n'est donné sauf une allusion de la part

---

<sup>978</sup> *Les Deux Philibert*, I, 1, *op. cit.*, p. 647.

du portier de la maison de M. Duparc en commentant l'arrivée tardive de Philibert aîné : « Ce matin, vous venez trop tôt ; maintenant, vous venez trop tard<sup>979</sup>. » A ce propos, nous pouvons dire que l'acte premier s'étend jusqu'à midi puisque Philibert cadet demande à ce qu'on lui serve le déjeuner au cours des premières scènes du second acte.

Philibert aîné décide de rendre visite à son voisin M. Duparc, le père de la fille dont il est tombé amoureux (I, 1). Sophie, derrière sa fenêtre, aperçoit Philibert aîné sortir de leur maison (I, 2). Comtois encourage son maître à se présenter auprès du père de l'amante (I, 3). Un traiteur entre en scène et demande à se faire payer le souper de la nuit précédente. Philibert cadet fait tomber ce traiteur dans un quiproquo (I, 4). Comtois décrit le parcours suivi par le cadet, le mauvais sujet, et le compare à celui de son maître, l'homme de mérite (I, 5). Philibert aîné raconte son histoire amoureuse à Clairville lorsqu'il apprend que celui-ci est le maître de musique de son amante (I, 6). Clairville apprend à M. Duparc qu'il a reçu la confiance d'un jeune homme sur le compte de Sophie au moment où M. Duparc le charge de lui trouver un futur gendre pour ne pas perdre la place donnée par son ami le duc de Mircour (I, 7). Clairville révèle l'histoire amoureuse de Philibert aîné et son inclination pour Sophie (I, 8). Mme. Devigny fait allusion à cet amour devant sa petite fille (I, 9). Clairville avertit Philibert aîné de tout ce qui se passe auprès de la famille de Sophie et lui apprend qu'il va recevoir une invitation de la part de M. Duparc pour se présenter à sa maison de compagne (I, 10). Philibert cadet entre en scène et commence à raconter ce qui s'est passé la nuit précédente à son frère aîné. Philibert aîné lui apprend qu'il a tout payé. En parallèle, il lui demande de le laisser tranquille car il ne veut songer qu'à son propre bonheur (I, 11). Philibert cadet reçoit Joseph qui lui remet le billet d'invitation de la part de M. Duparc dès qu'il apprend que celui-ci s'appelle Philibert. Ce messenger est tombé dans un quiproquo par le fait de remettre l'invitation au cadet à la place de l'aîné (I, 12). Joseph avertit Pastoureau que Philibert cadet est la personne qu'il doit amener dans son cabriolet (I, 13-14). Comtois et son maître entrent en scène après la sortie du cadet avec Pastoureau. Philibert aîné ne sait pas pourquoi il n'a pas encore reçu l'invitation dont Clairville lui a parlé. Pour cela, il se rend à la maison de M. Duparc et commence à frapper à la porte tour à tour avec son valet (I, 15). Le portier de la maison lui apprend que toute la famille de M. Duparc est partie à la compagne.

---

<sup>979</sup> *Les Deux Philibert*, I, 16, p. 658.

Par conséquent, Philibert aîné lui demande de lui indiquer où se trouve cette maison, mais il semble que ce portier ne lui donne pas la bonne direction (I, 16). Evidemment, après avoir souligné les actions représentées au cours de cet acte, nous voyons que le temps donné est conforme à cette progression. Sachant que l'action se passe presque dans le même endroit ; entre la maison de M. Duparc et celle de Philibert aîné sans remarquer des déplacements lointains.

Au second acte, l'action s'ouvre à la maison de compagnie de M. Duparc avec le dialogue de Sophie avec sa servante à propos de tout ce qui s'est passé le matin surtout avec l'arrivée de Philibert aîné à leur maison. C'est dans cet acte que Philibert cadet arrive à la compagnie et demande à Pastoureau de lui servir le déjeuner : « [...] (A Pastoureau.) Demandez donc à déjeuner<sup>980</sup>. » Par contre, Pastoureau lui répond que ce n'est pas encore l'heure de servir le dîner : « Or ça, mon cher cousin, il y a loin d'ici à l'heure du dîner<sup>981</sup>. » Mais immédiatement, M. Duparc intervient et ordonne qu'on lui serve à manger et à boire. La fin de l'action de cet acte ressemble à celle du premier acte car l'heure de la fin de l'acte n'est pas connue. La seule indication temporelle qui nous sert à délimiter cette heure ne vient qu'au début de troisième acte quand Philibert aîné arrive à la compagnie à six heures du soir. Pour cette raison, nous croyons que le second acte s'étend de midi à six heures du soir ou un peu avant. Sachant que cet acte est assez long avec ses vingt-deux scènes.

Cet acte s'ouvre avec le discours de Sophie qui déclare ses doutes ainsi que ses sentiments après avoir vu le jeune homme qui s'est installé dans leur quartier (II, 1). M. Duparc apprend à sa fille qu'ils recevront un convive talentueux de la part de Clairville (II, 2). Joseph entre en scène et avertit M. Duparc de l'arrivée de Pastoureau et le jeune invité (II, 3). Philibert cadet arrive et montre sa joie d'être reçu à la maison de compagnie de M. Duparc. Ainsi, il leur demande de lui servir le déjeuner (II, 4). M. Duparc pense qu'il ne faut pas se hâter de prononcer le consentement de ce mariage après avoir vu les sottises de Philibert cadet et son audace étonnante avec tout le monde (II, 5). Ainsi, Sophie semble surprise de cette suite et prie sa grand-mère de la guider avant d'y consentir (II, 6). Marianne avertit Mme. Devigny de l'arrivée de tous les invités (II, 7). M. Duparc, seul, rencontre Philibert cadet qui

---

<sup>980</sup> *Les Deux Philibert*, II, 4, p. 661.

<sup>981</sup> *Ibid.*

commence à lui parler de son parcours (II, 8). Encore, Mme. Devigny demande à Philibert cadet de révéler son mystère et son amour caché. En parallèle, le cadet ne comprend pas ce que cette dame veut dire, mais il pense qu'il sera lancé dans une nouvelle affaire à laquelle il ne croyait plus (II, 9). Joseph entre en scène et avertit Mme. Devigny que M. Derlac, un de leurs invités, est choqué de voir Philibert cadet parmi les invités (II, 10). Philibert cadet, seul, pense que cette journée va le rendre heureux surtout en sortant, en fin de compte, marié (II, 11). Philibert cadet rencontre Marianne et cherche à l'embrasser au moment où son mari Joseph arrive et les surprend ensemble (II, 12-13). M. Duparc tente d'interroger Philibert cadet sur sa relation avec M. Derlac, mais le cadet en sort vivement (II, 14). A la suite de cet entretien plein de bouffonnerie, Philibert cadet sort avec Pastoureau pour jouer au billard (II, 15). M. Duparc ne sait pas comment faire et montre à Mme. Devigny que la fête est troublée à cause de la renommée de ce prétendu (II, 16). Sophie prie son père et sa grand-mère de ne pas la sacrifier car elle sera malheureuse avec ce prétendu (II, 17). Précipitamment, Sophie entre et informe M. Duparc de la querelle éclatée entre Philibert cadet et Pastoureau lors de leur jeu (II, 18). Joseph leur apprend qu'ils jouent gros jeu car il a vu de l'or (II, 19). Pastoureau avertit M. Duparc que les invités commencent à demander leurs chevaux pour partir. Suite à cela, M. Duparc charge Pastoureau de s'occuper de l'éloignement de ce prétendu (II, 20). Philibert cadet entre en scène mais personne ne lui parle en lui indiquant Pastoureau (II, 21). Dans la dernière scène, Pastoureau apprend à Philibert cadet qu'il y avait une erreur dans l'invitation. Ainsi, Marianne entre et lui donne son chapeau comme un signe d'adieu. Philibert cadet sort et, en sortant il embrasse de nouveau Marianne (II, 22). Il est évident, après avoir vu la succession de ces nombreux faits, que cet acte est le plus long parmi les deux autres actes. De cette manière, nous trouvons que les actions représentées au cours de cet acte nécessitent la durée de tout l'après-midi de cette même journée. D'un point de vue général, nous certifions que la durée réelle de ces actions se rapproche de celle de la représentation.

Au troisième et dernier acte, l'action débute à six heures du soir. La réplique de Philibert aîné nous éclaire sur ce choix temporel : « Nous y voilà. Quel bonheur ! Mais que

dis-je ? Il est six heures du soir ; comment me présenter sans avoir reçu d'invitation ?<sup>982</sup> » Par contre, aucune indication ne précise le moment où l'action se termine à la fin de cet acte. Nous en déduisons que le temps du troisième acte s'étend sur toute la soirée, dès six heures du soir, sans pouvoir déterminer précisément l'heure de la fin.

Cet acte s'ouvre avec le monologue de Philibert cadet qui se rappelle tout ce qui s'est passé au cours de cette visite et qui pense qu'il doit se ranger mais dès qu'il se trouve près d'un autre café du billard, il y entre pour en profiter (III, 1). Philibert aîné paraît sur la montagne au moment où Philibert cadet entre au café (III, 2). Philibert aîné s'approche de la grille de la maison de campagne de M. Duparc avant l'arrivée de Comtois qui s'occupe de sonner (III, 3). Dès que Joseph y vient, Comtois lui demande de rencontrer M. Duparc. Par contre, ce valet se retire lorsque Comtois lui dit qu'il vient de la part de M. Philibert (III, 4). Philibert aîné pense qu'il a tout perdu surtout avec ce genre d'accueil et s'assied sur le banc de pierre à côté de la grille (III, 5). Philibert cadet paraît sur le balcon du café et soudain il aperçoit son aîné. C'est dans cette scène que tout s'éclaircit pour Philibert aîné (III, 6). Comtois entre en scène et avertit son maître qu'il y a un intrigant qui a pris le nom de Philibert et se présente, mais en fin de compte, il s'est fait chasser. Philibert cadet lui montre qu'il était cet intrigant. Mais encore, Comtois révèle que M. Duparc, pressé par les circonstances, vient de promettre sa fille et la place à Pastoureau. De ce fait, Comtois sort afin de chercher quelqu'un pour aider son maître à se présenter immédiatement à M. Duparc (III, 7). Philibert aîné recommande à son cadet de retourner à Paris car il ne supporte plus le malheur causé par ce quiproquo dans lequel il est tombé (III, 8). Comtois revient en amenant Marianne. Philibert aîné déclare son amour à Sophie et commence à expliquer tout ce qui se passe à cause de son frère cadet. Enfin, il prie cette servante d'aller avertir son maître car il est pressé (III, 9). Joseph entre en scène et surprend sa femme avec ces deux jeunes gens. Néanmoins, elle lui apprend que ce jeune homme est bien différent du premier car c'est lui qui est amoureux de la jeune Sophie. Par conséquent, Marianne sort et Comtois retient Joseph et lui donne de l'argent pour aller au cabaret (III, 10). Marianne revient en amenant M. Duparc et Mme. Devigny pour mettre fin à ce malentendu fait par le frère de cet arrivant. Philibert aîné déclare son amour à leur raconte ce qui lui arrive depuis le matin (III, 11-12).

---

<sup>982</sup> *Les Deux Philibert*, III, 3, p. 671.

Dans la scène suivante, Clairville arrive et montre son regret d'avoir vu cet aboutissement embarrassant. Philibert cadet quitte le balcon et descend dès qu'il voit son aîné entouré par ces gens-là. Par conséquent, Philibert aîné ordonne à son cadet de se taire, mais ce dernier leur apprend qu'ils sont frères. C'est la raison pour laquelle il leur explique tout et défendant son frère, l'homme de mérite, qui est la seule victime de ce malentendu (III, 13). Encore, Marianne arrive en amenant Sophie qui reconnaît directement Philibert aîné. Ainsi, elle est d'accord avec sa grand-mère qui a senti la véritable tendresse de cet arrivant. D'ailleurs, M. Duparc ne sait pas comment renoncer à l'engagement déjà convenu avec Pastoureau (III, 14). Dès que Pastoureau entre en scène, Mme. Devigny lui apprend qu'il y a eu une erreur car le monsieur qui vient d'arriver est la personne qu'ils attendaient. Suite à cela, Pastoureau, qui se trouve obligé de partir, félicite sa cousine et lui promet d'être le premier garçon de noce au mariage d'une demoiselle qu'il aura été sur le point d'épouser. Enfin, M. Duparc accorde la main et la place promise à Philibert aîné (III, 15).

A la suite de cette analyse, nous témoignons que le temps de la fiction des *Deux Philibert* coïncide, en quelque sorte, avec celui de la représentation. C'est-à-dire que les actions représentées au cours de la progression de la pièce exigent cette durée sachant que l'action dramatique semble un peu longue par ces trois actes qui rassemblent cinquante-trois scènes.

Dans cet ordre d'idées, il est clair que l'auteur de ces trois pièces n'a point négligé le choix temporel de ses actions représentées que ce soit dans les didascalies ou à l'intérieur du texte dramatique lui-même. C'est-à-dire que l'unité de lieu est bien justifiée au cours de l'évolution de l'action dramatique de chaque pièce. Effectivement, après avoir examiné ces actions, il nous semble que la durée représentée dans ces pièces se rapproche et concorde généralement avec la durée de la représentation. De cette manière, ces actions n'ont pas besoin de plus de temps que cette durée donnée. Dans une telle hypothèse, l'action de chaque pièce semble crédible avec la durée de la représentation. Après avoir témoigné la vraisemblance de l'unité de temps, il est temps de passer à celle de l'unité de lieu et ses convenances exigées pour que la pièce soit encore à la mesure de la dramaturgie classique.

### III. 2. 2. La vraisemblance de l'unité de lieu

L'unité de lieu est liée à celle de temps par de nombreux aspects servant à créer une action logique, crédible et vraisemblable. Cela nous indique que le lien entre ces deux unités est tout à fait inséparable. Sous ce rapport, l'idée réside dans le fait que « l'auteur dramatique qui veut respecter l'unité de temps ne pourra placer son action, s'il lui faut plusieurs localités différentes, que dans des endroits où les personnages peuvent aller en vingt-quatre heures<sup>983</sup> ». De cette manière, l'éloignement des lieux dans l'action représentée semble contre l'idée de la vraisemblance spatiale. Pour cela, nous pouvons dire que la vraisemblance de l'unité de lieu exige que l'auteur place son action dans des localités proches ou d'une proximité raisonnable pour que les personnages se déplacent aisément et puissent partir et revenir dans un temps ne dépassant pas le temps du déroulement de l'action de la pièce. Par exemple, il ne faut pas placer une ville connue à deux pas d'une autre qui est en réalité éloignée d'une dizaine ou d'une centaine de lieues. Corneille en 1660 dans son deuxième discours intitulé : Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire condamne la fantaisie géographique : « [...] la fausseté serait toute visible ; et c'en serait une encore plus palpable si je plaçais Rome à deux lieues de Paris, afin qu'on pût y aller et revenir en un même jour<sup>984</sup>. » En bref, il ne peut pas mettre en scène des endroits trop éloignés les uns des autres car cela détruit la crédibilité et la vraisemblance spatiales de l'action dramatique.

Sous ce rapport, notre analyse concernant l'unité de lieu se poursuit, mais cette fois-ci en examinant la distance des différents lieux que les personnages fréquentent au cours de l'évolution de l'action de ces trois pièces étudiées. Par conséquent, si la distance entre les lieux où les personnages peuvent aller et revenir au cours de l'action dramatique est réaliste, nous témoignerons que la pièce a bien respecté précisément la vraisemblance de l'unité de lieu.

En lisant *Les Visitandines*, nous remarquons que l'auteur a déterminé le lieu où l'action se passe dans les didascalies initiales des deux actes : la didascalie du premier acte nous

---

<sup>983</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 123.

<sup>984</sup> Pierre Corneille, « Discours de la tragédie... », op. cit., p. 52.

fournit l'idée que l'action se passe à la campagne et sur le côté nous voyons la porte d'entrée d'un couvent<sup>985</sup> ; par celle du deuxième acte, l'auteur nous indique que cette action se passe à l'intérieur du parloir du couvent<sup>986</sup>. De ce fait, l'auteur lui-même signale un rapprochement entre les endroits où se trouvent les deux voyageurs ainsi que les autres personnages participant à l'action dramatique. D'abord, ces deux voyageurs, Belfort et son valet Frontin, sont égarés dans l'obscurité de la campagne pendant la route du retour vers leur pays. Au cours de cet égarement, Frontin aperçoit le couvent et pense qu'il s'agit d'une auberge où ils seront bien traités (I, 3). Immédiatement, les deux voyageurs décident d'y aller frapper. Evidemment, le fait de voir le couvent et d'y aller se passe dans la même scène. Pour cela, nous affirmons que l'endroit où se trouvent ces deux jeunes hommes est très proche du couvent (I, 3). Ainsi, après que Belfort eut reconnu la voix de son amante, il décide d'entrer au couvent pour la retrouver et l'épouser (I, 6-7). Dans cet ordre d'idées, il semble que l'auteur place son action dans deux localités différentes mais d'une proximité justifiée. Belfort et son valet arrivent rapidement au couvent au cours du premier acte en parallèle avec le deuxième acte qui se passe entièrement à ce couvent. De cette façon nous pouvons dire que l'auteur des *Visitandines* a respecté la vraisemblance de l'unité de lieu après avoir constaté que les personnages ont pu se déplacer aisément dans ces localités mentionnées.

Avant d'entamer la lecture de *Médiocre et Rampant*, il est nécessaire de signaler que l'auteur lui-même précise le lieu où il place son action : « (La scène est à Paris, dans un salon du ministre.)<sup>987</sup> » Grâce à cette didascalie initiale exposée après la liste des personnages, nous comprenons que l'action entière de la pièce se passe à Paris et précisément dans un salon du ministre. Pour cette raison, nous affirmons que la pièce ne souffre pas de l'éloignement spatial qui détruit la vraisemblance de l'unité de lieu comme une exigence importante de la crédibilité de l'action représentée. Ainsi, cette détermination, à l'aide des déplacements des personnages entre les bureaux du salon, nous indique que l'action de la pièce se passe dans un endroit réel et non pas fictionnel.

---

<sup>985</sup> *Les Visitandines*, I, p. 22.

<sup>986</sup> *Les Visitandines*, I, p. 28.

<sup>987</sup> *Médiocre et Rampant*, p. 107.

A ce propos, l'unité de lieu dans *Médiocre et Rampant* est bien déterminée. Dans les trois premiers actes, l'action évolue dans le salon du ministre. Il est nécessaire de signaler que les personnages restent dans les bureaux au cours du troisième acte malgré le fait que leur journée de travail touche à sa fin, avant d'aller directement à la soirée à laquelle le ministre les invite. Dans les deux derniers actes, l'action se passe chez Ariste au cours d'une soirée après avoir constaté que le ministre commence à recevoir ses invités au cours des premières scènes du quatrième acte. L'action de *Médiocre et Rampant* se passe à Paris où les personnages se déplacent dans deux différents lieux : le salon du ministre et la maison d'Ariste. Alors, malgré cette diversité spatiale, nous constatons que les personnages peuvent aller et revenir commodément sans remarquer un grand décalage temporel.

En somme, il nous semble vraisemblable que l'action se passe à Paris car évidemment l'action représente une journée de travail à l'intérieur du salon du ministre. Alors, le choix de cette ville est justifié car il est évident que les salons des ministres se trouvent souvent dans cette grande ville, bien entendu la capitale. Ce salon contient de nombreux bureaux dans lesquels travaillent trois personnages. Ces employés y entrent et sortent pendant les trois premiers actes. Seuls les deux derniers actes se déroulent à la maison du ministre après avoir remarqué que ce ministre commence à accueillir ses premiers hôtes dès la scène 4 du quatrième acte. A la lumière de tout ce qui précède, nous pouvons dire que le choix des lieux n'est pas venu par hasard et que l'auteur le justifie tout au long de la pièce loin de toute fantaisie géographique marquée au cours de la progression de l'action de la pièce.

L'auteur des *Deux Philibert* nous indique l'unité de lieu dès le début de la pièce. Plus précisément, c'est grâce à la didascalie initiale que Picard localise son action : « (Le premier acte se passe à Paris, les deux autres à la campagne.)<sup>988</sup> » Cette indication spatiale nous explique que l'action de cette pièce se déroule dans deux localités différentes : Paris et la campagne. Pour cela, nous allons approfondir notre analyse en considérant chaque acte séparément afin, d'une part, d'examiner les déplacements des personnages au cours de la progression de l'action dramatique et, d'autre part, de déterminer si cette campagne où l'auteur place ses deux derniers actes est proche de Paris. Évidemment, cela nous aide à

---

<sup>988</sup> *Les Deux Philibert*, p. 647.

mesurer la distance entre ces deux endroits différents et à voir s'il est possible que les personnages aillent et viennent à la compagne au cours du temps de la fiction et également de la représentation.

La didascalie initiale du premier acte nous décrit quelques détails sur le lieu où se passe cet acte : « (Le théâtre représente une rue solitaire dans le quartier des Invalides. D'un côté, la maison de Duparc ; de l'autre, celle où demeure Philibert aîné. On voit au fond les boulevards.)<sup>989</sup> » Grâce à ce choix, nous déduisons que l'action du premier acte se passe dans une rue solitaire d'un quartier de Paris où se trouve, d'un côté, la maison de Duparc et, de l'autre côté, celle de Philibert aîné. A cet égard, cette localité semble tout à fait claire, mais la question qui se pose est : est-ce que les personnages restent au fond de cette localité sans se déplacer dans d'autres endroits ? Par conséquent, nous affirmons, après avoir examiné les déplacements des personnages participant à l'action de cet acte, que l'action entière se passe dans ce quartier sans aller plus loin. De ce point de vue, l'unité de lieu est parfaitement vraisemblable car tous les personnages se déplacent aisément dans ce quartier jusqu'à la fin de cet acte.

Le second acte se déroule à la compagne dans la maison de Duparc selon la didascalie initiale : « (La scène est à la maison de campagne de Duparc. Le théâtre représente un salon donnant sur un jardin.)<sup>990</sup> » Ce choix est déjà justifié par les propos du portier qui avertit Philibert aîné, dans la dernière scène du premier acte, que toute la famille est partie à la compagne : « Ils sont tous partis pour la compagne<sup>991</sup>. » Ainsi, ce portier ne lui donne pas la localisation précise de la maison de campagne de M. Duparc, seulement quelques noms de villages qui se trouvent aux alentours. Précipitamment, Philibert aîné décide de les rattraper et prend la route, accompagné de son valet Comtois.

Il est capital de savoir que l'action dramatique de cet acte se passe non seulement à la maison de campagne, mais en outre dans les alentours. Cela est évidemment après avoir lu la scène 15 au moment où Duparc laisse Philibert cadet aller jouer au billard : « Eh ! monsieur,

---

<sup>989</sup> *Les Deux Philibert*, p. 647.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 658.

<sup>991</sup> *Les Deux Philibert*, I, 16, p. 658.

allez au billard ; personne ne vous retient<sup>992</sup>. » Ainsi, Philibert cadet sort jouer au billard avec Pastoureau à la fin de la scène. Pour cela, cette sortie est la seule indication qui nous décrit que ces personnages sortent de la maison de la compagne pour aller au café du billard qui se trouve en face ou à quelques pas de cette maison. Cette distance semble justifiée avec l'arrivée de Marianne à la scène 18 du même acte quand elle vient avertir son maître de la querelle entre Philibert cadet et Pastoureau au cours de leur jeu de billard : « Monsieur, venez mettre le holà. Voilà une querelle affreuse, sur un coup, entre ce monsieur Philibert et monsieur Pastoureau [...] »<sup>993</sup>. » Dans cette perspective, le lieu où se déroule l'action du second acte paraît vraisemblable par ces deux localités proches l'une à l'autre.

Finissons par le troisième et dernier acte qui se passe dans une place de village à la compagne selon la didascalie initiale de cet acte qui décrit avec minutie cette localité : « (Le théâtre représente une place de village ; on voit d'un côté la grille du jardin de Duparc, de l'autre un café ; on lit sur les portes vitrées du café : Ici on joue au noble jeu de billard ; à côté du café, un cabaret ; au fond, une montagne.)<sup>994</sup> » Ces détails ne sont pas mentionnés inutilement car au cours de ce dernier acte, chacun de ces endroits est un lieu d'action où un lieu mentionné. D'abord, Philibert aîné paraît sur la montagne au moment où son cadet entre au café<sup>995</sup>. Ensuite, Philibert aîné aperçoit la grille de la maison de compagne et descend rapidement pour s'asseoir sur un banc de pierre à côté du café, en face de celui sur lequel Comtois est assis<sup>996</sup>. Effectivement, toutes les actions de cet acte se déroulent dans les alentours de cette maison de compagne car après avoir examiné les déplacements des personnages, ils ont pu descendre la montagne, aller et revenir au café et enfin, entrer dans la maison et sortir. De cette manière, les localités de cet acte sont proches et il n'y a aucune difficulté dans les déplacements.

A vrai dire, ce qui semble invraisemblable dans l'unité de lieu est la sortie de Philibert aîné à la fin du premier acte pour aller à la compagne sachant que ce personnage n'y est arrivé qu'à six heures du soir. Cela est clair dans deux répliques : la première prononcée par

---

<sup>992</sup> *Les Deux Philibert*, II, 15, p. 668.

<sup>993</sup> *Ibid.*, II, 18, p. 668.

<sup>994</sup> *Ibid.*, III, p. 670.

<sup>995</sup> *Ibid.*, III, 2, p. 671.

<sup>996</sup> *Ibid.*, III, 3, p. 671.

Comtois qui a l'air fatigué de ce long trajet : « [...] Voilà trois grandes heures que nous avons quitté notre voiture, et que nous marchons à l'aventure par des chemins du diable, de village en village<sup>997</sup>. » Et la deuxième réplique étant de la part de Philibert aîné qui affirme l'heure de l'arrivée après ce déplacement fatigant : « Nous y voilà. Quel bonheur ! Mais que dis-je ? Il est six heures du soir ; comment me présenter sans avoir reçu d'invitation ?<sup>998</sup> » C'est-à-dire que ces deux personnages ont passé presque tout l'après-midi, en voiture et à pied, pour arriver à la maison de compagne de Duparc, tandis que la famille de Duparc est partie à la suite de la scène 9 du premier acte et arrive directement au début du deuxième acte. De ce fait, l'auteur nous explique que Philibert aîné est parti de Paris sans connaître la localisation précise de la maison de compagne, mais il connaît les villages aux alentours, à l'opposé de la famille qui est allée directement sans perdre de temps à chercher ou à demander.

Certes, nous pouvons déduire que la compagne où se passent les deuxième et troisième acte n'est pas loin de Paris où se déroule le premier acte. Mais ce décalage temporel dans lequel Philibert aîné et son valet sont tombés est dû à leur méconnaissance régionale surtout en sortant de Paris à l'inverse de la famille de Duparc qui y arrive directement après avoir mis sept scènes pour y arriver.

A cette fin, il est indispensable de savoir que l'auteur n'a jamais placé son action dans des localités lointaines les unes des autres tout au long de son œuvre dramatique. Effectivement, l'unité de lieu dans notre corpus étudié semble justifiée et encore homogène. Pour cette raison, nous certifions que Picard mettait en valeur la question de la vraisemblance de l'unité de lieu comme d'autres unités notamment celle de temps, comme nous l'avons déjà vu, et celle de l'action que nous allons étudier dès à présent.

### **III. 2. 3. La vraisemblance de l'unité d'action**

La vraisemblance de l'unité d'action impose nécessairement « que la fable dramatique ne saurait représenter des événements incroyables, absurdes, ou ridicules, se voit rappelé de manière péremptoire par Boileau<sup>999</sup> ». Autrement dit, ce type de vraisemblance cherche à ne

---

<sup>997</sup> *Ibid.*, III, 3, p. 671.

<sup>998</sup> *Ibid.*,

<sup>999</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, *op. cit.*, p. 31.

pas blesser ni scandaliser le sens commun du public. Ainsi, « il s'agit de représenter des événements que les spectateurs peuvent croire et qui sont dès lors susceptibles de les toucher <sup>1000</sup> ». C'est-à-dire que ce qui important et recommandé est de préserver la crédibilité de l'action dramatique. René Bray dans sa *Formation de la Doctrine classique en France* insiste amplement sur la question de la vraisemblance liée à l'unité d'action. D'abord, il nous démontre la différence entre le réel, le possible et le vraisemblable : « Les deux notions de possible et de vraisemblable, qui paraissaient équivalentes, sont ici nettement différenciées. Nous sommes maintenant en présence de trois ordres de faits, le réel, le possible, le vraisemblable, ce qui s'est passé, ce qui peut se passer, si l'on croit pouvoir se passer <sup>1001</sup> . » Face à cette distinction, le vraisemblable est tout à fait lié aux faits auxquels nous croyons. Ensuite, il privilégie les sujets presque habituels loin de tout merveilleux invraisemblable : « La règle de la vraisemblance devient ainsi l'interdiction de représenter tout ce qui ne se passe pas habituellement <sup>1002</sup> . » Enfin, il met en valeur la croyance du public en ces actions représentées sans nier la nécessité de la vraisemblance comme une condition indispensable de toute action dramatique :

La vraisemblance n'est qu'une condition nécessaire à la disposition et non au choix du sujet, ni des incidents qui sont appuyés de l'histoire. Tout ce qui entre dans un poème doit être croyable ; et il l'est, selon Aristote, par l'un de ces trois moyens, la vérité, la vraisemblance ou l'opinion commune <sup>1003</sup> .

Dans cet ordre d'idées, il nous semble que la règle de la vraisemblance requiert un travail qui prend en considération tous les éléments principaux à la composition de n'importe quelle action dramatique. Néanmoins, il est capital de savoir que « dans la comédie de caractères, l'invraisemblance de l'intrigue, et en particulier du dénouement, est fréquente et semble généralement acceptée <sup>1004</sup> ». Alors, cette exception vient contre tout ce qui précède et annonce également un autre ordre d'idées. A cette suite, nous allons étudier toutes les conditions que nous venons d'analyser afin d'examiner si l'action dramatique de notre corpus est vraisemblable. Sinon, nous reviendrons à la dernière exception pour légitimer toute autre conduite d'analyse.

---

<sup>1000</sup> Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 36.

<sup>1001</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 193.

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>1004</sup> Martine David, *Le théâtre*, op. cit., p. 31.

L'action des *Visitandines* apparaît incroyable et inhabituelle pour de nombreuses raisons : au premier acte, nous remarquons que l'orage éclate, s'apaise et redouble en parallèle avec les propos des sœurs sur le rêve de l'amour et du mariage (I, 1-2) ; les deux voyageurs prennent le couvent pour une auberge et tombent dans une situation embarrassante et choquante (I, 3-4) ; la vie aventureuse et libertine de Belfort autour de l'Europe semble, en quelque sorte, exagérée (I, 5) ; Grégoire annonce son programme au moment où ces deux voyageurs le voient mais à son insu. Ainsi, ils osent intervenir afin de convaincre Grégoire et le cocher de se réconcilier et d'aller au cabaret pour faire connaissance (I, 8-9). De cette façon, le lecteur ou le spectateur ne croient pas au déroulement de pareils faits. De plus, ces faits ne contiennent pas une dimension tout à fait réelle puisqu'ils sont loin des faits quotidiens et habituels.

Il en est de même pour les événements du deuxième et dernier acte. D'abord, Belfort, déguisé en sœur, entre au couvent à l'aide de Grégoire (II, 3). L'action progresse sans aucun autre obstacle que des doutes sur le compte de Belfort et ses traits qui ne ressemblent pas à ceux écrits dans la lettre envoyée (II, 5-6). Même après l'arrivée des visitandines pour saluer et embrasser la nouvelle sœur, la sœur Euphémie tombe évanouie mais dès qu'elle se réveille, elle n'est pas sûre de l'identité de son amant (II, 7). Ainsi, la société de la visitation ne reconnaît pas Frontin, déguisé en capucin, au moment où Grégoire se présente (II, 8). Dans cette optique, nous remarquons que les événements passés au cours de ces deux actes sont peu crédibles et invraisemblables. En outre, ces événements n'ont aucune relation ou ressemblance avec la réalité vécue des gens. Alors, pour ces motifs, nous pouvons oser dire que l'action des *Visitandines* souffre d'une invraisemblance remarquable tout au long de l'évolution de l'action dramatique.

Néanmoins, après avoir examiné l'action principale et les actions secondaires de *Médiocre et Rampant*, nous remarquons que l'action dramatique ne souffre pas d'invraisemblance ou d'une incroyable. L'action se tourne vers le démasquement d'un employé médiocre qui utilise tous les moyens servant à parvenir auprès du ministre. Pour cela, la vraisemblance de l'intrigue est évidente tout au long de cette pièce ; aucun événement incroyable, irrationnel ou merveilleux n'est paru sur scène. D'un point de vue général,

l'action de la pièce n'est pas choquante. Elle est conforme aux bonnes mœurs surtout avec le dénouement de la pièce.

Terminons par *Les deux Philibert* qui contient quelques situations incroyables et inhabituelles de la vie quotidienne. Sachant que le reste de l'action dramatique semble vraisemblable et ne souffre d'aucun merveilleux choquant et incroyable. Pour cette raison, nous tenterons de mettre en valeur les situations auxquelles le public ne peut pas croire. Voici l'exemple le plus riche de ces situations incroyables et parfois inhabituelles.

Il s'agit de l'arrivée de Philibert cadet à la maison de compagne de Duparc. Son entrée audacieuse et pleine de vivacité montre que l'action est vraiment ridicule et absurde. C'est dans la scène 4 du second acte que nous remarquons ce genre d'invraisemblance. En premier lieu, Philibert cadet entre en scène avec un état de nonchalance sans prendre en considération qu'il ne connaît pas déjà cette famille qui l'accueille : « (Entant en scène et se frottant la jambe.) Morbleu ! voilà un fier butor<sup>1005</sup>. » Cette entrée montre que cet arrivant ne donne aucune considération aux gens qui le reçoivent pour la première fois chez eux. Pour cela, cet événement ne convient pas au sens commun et habituel du public. En deuxième lieu, cet hôte demande à ce qu'on lui serve le déjeuner bien qu'il sache que l'invitation est à dîner et que ce n'est pas l'heure de le servir : « (Serrant la main de Duparc.) Monsieur, j'espère aussi que (A Pastoureau.) demandez donc à déjeuner. » Pastoureau lui dit que ce n'est pas l'heure de le servir : « Or ça, mon cher cousin, il y a loin d'ici à l'heure du dîner<sup>1006</sup>. » Suite à cela, Philibert cadet veut aller à la salle à manger en négligeant les propos de Pastoureau, mais immédiatement, M. Duparc intervient et demande qu'on lui serve quelque chose dans le salon où ils sont tous réunis : « Eh ! non, c'est inutile. Marianne ! Joseph ! faites servir quelque chose à ces messieurs, ici, dans ce salon<sup>1007</sup>. » Dans cet ordre d'idées, nous déduisons que le public ne croira pas en cette scène montrant le comportement outrancier d'un inconnu qui vient pour la première fois. Il est nécessaire de signaler que cette scène à part entière est la seule scène qui rassemble quelques sujets parus au premier regard comme inhabituels et auxquels nous ne croyons pas. De ce point de vue, la fable de cette pièce représente des

---

<sup>1005</sup> *Les Deux Philibert*, II, 4, p. 660.

<sup>1006</sup> *Ibid.*, p. 661.

<sup>1007</sup> *Ibid.*,

événements ridicules qui blessent, en quelque sorte, les bonnes mœurs du public. Mais, n'oublions pas que, à part ces scènes incroyables, le public peut croire au reste de l'action dramatique.

Dans cette perspective, la vraisemblance de l'unité d'action n'est pas souvent garantie en lisant les œuvres dramatiques de Picard. Sachant qu'il y a tant de détails qui semblent invraisemblable dans la quasi-totalité non seulement de l'œuvre de Picard, mais encore chez la majorité des dramaturges. Par conséquent, nous tenterons de distinguer les de trois types d'invraisemblances mentionnés et analysés par J. Schérer.

### **III. 2. 4. Les trois types d'invraisemblances selon J. Schérer**

Il est intéressant de signaler que l'auteur de *La dramaturgie classique en France* distingue une série de trois types d'invraisemblances « dont le public du XVIIe siècle ne s'aperçoit nullement, elles sont invisibles pour lui<sup>1008</sup> ». Ces invraisemblances se divisent en trois types majeurs : les invraisemblances invisibles, les invraisemblances triomphantes et les invraisemblances honteuses. D'ailleurs, il est utile d'indiquer que ces types jouent un rôle dramaturgique et esthétique dans la dramaturgie classique car, à la fin de chaque action, ils « permettent de penser que dans le domaine classique des vraisemblances, la part de l'invraisemblance est encore assez belle<sup>1009</sup> ». Pour cette raison, nous tenterons d'étudier le contenu de chaque type pour que nous puissions examiner si notre corpus contient ces trois types d'invraisemblances.

En premier lieu, les invraisemblances invisibles<sup>1010</sup> contiennent quatre éléments fondateurs : d'abord, le public, par moments, ne s'aperçoit pas de la psychologie étrange des personnages et de leur conduite étonnante. Ensuite, l'auteur dramatique fait passer des scènes politiques loin de toute vraisemblance crédible. Mais encore, l'accumulation rapides de nombreux faits dans la même pièce est fréquente, mais passe inaperçue aux yeux du public qui n'est pas choqué par ce type d'invraisemblance. Enfin, il semble que les personnages qui

---

<sup>1008</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *op.cit.*, p. 373.

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, pp. 373-377.

ne reconnaissent pas le visage ni la voix des personnes déguisées est parfaitement invraisemblable mais encore reste négligé par le public.

En deuxième lieu, les invraisemblances triomphantes<sup>1011</sup> sont l'ensemble des événements qui ne manquent pas d'avoir un sens et une suite non seulement bizarres, mais en outre extraordinaires. Ainsi, ce type nous dévoile les coïncidences qui paraissent parfois surprenantes en lisant les œuvres dramatiques. Ces coïncidences ne viennent qu'avec le hasard et vice-versa. A cet égard, nous témoignons que les invraisemblances triomphantes rassemblent beaucoup d'événements qui se construisent sur la notion du merveilleux.

En dernier lieu, le troisième type d'invraisemblances est les invraisemblances honteuses<sup>1012</sup> qui paraissent dans les cas où les poètes dramatiques représentent des justifications qui sont fort invraisemblables, mais souvent ils tentent de les justifier à l'aide de leurs explications multiples et parfois maladroites. Ces justifications, qui sont assez fréquentes dans les œuvres classiques, servent à faire passer l'invraisemblable pour le vraisemblable.

Quant à notre analyse, nous remarquons que les trois types d'invraisemblances apparaissent clairement dans *Les Visitandines*. Pour cela, nous allons mettre en valeur quelques événements servant à justifier que cette pièce a sans doute quelques événements invraisemblables et qui passent inaperçus devant le public. En premier lieu, nous constatons que le déguisement fait par Belfort et Frontin est l'exemple le plus clair concernant les invraisemblances invisibles. Belfort décide de se présenter sous la forme d'une nouvelle religieuse et Frontin sous la forme d'un père directeur. Ce qui est aussi invraisemblable dans ce déguisement est, d'abord, le fait que toute la société de la visitation ne reconnaît ni les visages de ces deux jeunes déguisés ni leurs voix. Pour cela, malgré le grotesque de ce déguisement, les deux hommes passent inaperçus et sont parfois admis par le public. Ensuite, bien que la sœur Euphémie tombe dans l'évanouissement au moment où Belfort est sur le point de l'embrasser, elle ne le reconnaît pas après son réveil. Dans cette optique, il nous est nécessaire d'avouer que ce type de dynamique est fort exagéré surtout entre les deux amants.

---

<sup>1011</sup> *Ibid.*, pp. 377-381.

<sup>1012</sup> *Ibid.*, pp. 381-382.

Quant aux invraisemblances triomphantes, nous mettons en valeur deux exemples indicateurs : l'apparition des événements et des suites bizarres et les coïncidences qui semblent surprenantes. En premier lieu, il est évident que la scène 5 du premier acte nous informe de toutes les aventures audacieuses de Belfort comme maître au cours de son voyage en Europe. C'est dans cette scène où nous comprenons non seulement la folie de jeunesse de ce maître, mais en outre l'enthousiasme et le libertinage d'un jeune homme n'ayant aucune peur des conséquences de ces actes. A cet effet, ces aventures semblent à la fois choquantes et bizarres. Ainsi, l'entrée audacieuse au couvent a le même effet après avoir obtenu l'aide complice du jardinier de cette sainte visitation. En deuxième lieu, la pièce fournit un nombre considérable des coïncidences invraisemblables : pendant l'égarement de ces deux voyageurs et leur recherche d'un endroit pour dormir, Frontin aperçoit immédiatement le couvent (I, 3) ; au moment où Belfort pense à sa maîtresse, cette dernière commence, derrière sa fenêtre, à chanter des couplets amoureux sollicitant le retour de son amant pour marier (I, 5-6) ; à la suite de ces chants, Belfort décide de lui répondre sur le même air mais l'intervention des cloches qui annoncent les matines couvrent sa voix. Mais encore, le plus surprenant est que dès qu'il est en train de prononcer son prénom, les cloches reprennent avec vivacité avant qu'elle l'entende entièrement (I, 6) ; au moment où Belfort programme une entrée au couvent, Grégoire sort du couvent et révèle tout ce qu'il doit faire au cours de la journée. Alors, cette sortie répond à l'initiative de Belfort, mais aussi l'arrivée du cocher qui vient lui dire que la sœur qui doit arriver au couvent va tarder. Pour cela, il remet à Grégoire, au moment où il apprend qu'il travaille dans le couvent où cette nouvelle sœur s'installera, le paquet et la lettre envoyée concernant cette nouvelle sœur (I, 7-9). Au deuxième acte, après le monologue de la sœur Euphémie et son contenu plein d'amour et de langueur, Grégoire arrive et sonne à la grille. C'est dans la scène qui suit que ce dernier amène Belfort, déguisé en sœur (II, 2-3) ; pendant l'évanouissement de la sœur Euphémie après avoir reconnu son amant, la tourière trouve un portrait sous la guimpe de cette évanouie et le donne à l'abbesse qui leur déclare que ce portrait trouvé est celui de la sœur Séraphine mais en homme. Belfort se défend de ces accusations et lui répond que c'est le portrait de son frère afin de n'en plus douter (II, 7). A la suite de ces événements qui se construisent sur l'idée de la coïncidence, il nous paraît qu'ils se produisent dès le début de la pièce jusqu'au dénouement naturellement sachant qu'ils

contiennent un sens de l'étonnement et du merveilleux. Ces coïncidences ne semblent pas seulement triomphantes (selon Schérer), mais encore surprenantes et invraisemblables aux yeux des lecteurs et des spectateurs.

Finalement, les invraisemblances honteuses sont encore nombreuses en lisant cette pièce. Dès le début de l'action, l'auteur nous justifie qu'à cause de l'orage, les visitandines n'arrivent pas à se coucher et elles décident d'aller se réunir avec l'abbesse (I, 1-2). Au cours de cette veillée, Frontin voit la lumière du couvent et pense qu'il s'agit d'une auberge (I, 3). Alors, sans le tonnerre qui gronde à cette heure tardive, les voyageurs n'auraient pas vu la lumière du couvent. Pour cela, l'auteur justifie ce retard par l'éclatement de l'orage qui empêchent les visitandines de se coucher. Les aventures racontées par Belfort et Frontin au cours de la scène 5 du premier acte nous expliquent que ce maître est déjà habitué à mener une vie errante et aventureuse. De ce fait, cette idée justifie encore une fois que Belfort va commettre une autre aventure plus risquée. Dans le même acte, les cloches couvrant la voix de Belfort le poussent à entrer au couvent. C'est-à-dire que s'il garde le contact avec Euphémie au moment du chant, elle va peut-être lui répondre et voir comment arranger une sortie du couvent sans ce déguisement. Bref, le bruit des cloches qui couvrent la voix de Belfort et interrompent le contact entre ces deux amants est la cause qui pousse Belfort à penser sérieusement à ce déguisement et à cette entrée dangereuse. Au deuxième acte, l'arrivée de M. Belfort et sa discussion avec la sœur Euhémie à propos du voyage de son fils et sa longue absence, réveille l'amour de cette sœur qui commence après la sortie de M. Belfort à se rappeler tous les détails liés à son amour oublié avec son amant. Immédiatement, dans la scène qui suit ce monologue, Grégoire arrive en amenant Belfort déguisé en sœur. De ce point de vue, nous témoignons que cette pièce contient de nombreuses invraisemblances (dites honteuses) sachant que l'auteur lui-même ne cesse de les justifier tout au long de la progression de l'action dramatique de la pièce.

A vrai dire, l'auteur des *Visitandines* est tombé dans ces trois types d'invraisemblances en composant l'action de la pièce. Des conduites étonnantes, des déguisements irréels, des événements étranges et loin de toute crédibilité, des coïncidences surprenantes, des faits justifiés et rendus légitimes sous le nom de la vraisemblance, etc. Face à ces types et ces détails minutieux, notre analyse ne vient que pour justifier que *Les Visitandines* n'a pas bien

respecté la vraisemblance classique et ses exigences qui rendent l'œuvre plus crédible et acceptable par le public.

En revanche, en lisant *Médiocre et Rampant*, nous remarquons que la pièce ne contient pas tous les types d'in vraisemblances mentionnées par Schérer. Nous distinguons quelques coïncidences qui paraissent au cours de la progression de l'action de la pièce, mais, elles sont apparemment acceptables. Pour ces raisons, nous tenterons de souligner ces exemples.

On remarque que les entrées et les sorties des personnages sont peu logiques jusqu'au moment où cela nous surprend car l'action n'évolue qu'avec ces déplacements. Prenons le premier acte par exemple. Charles déclare à son père qu'il aime la fille du ministre (I, 1). Dans la scène qui suit, Laroche entre pour dévoiler les projets menés par Dorival surtout le fait que ce dernier voudrait épouser la jeune Laure et sort (I, 2). Firmin et son fils suivent Laroche au moment où Ariste et Mme. Dorlis entrent d'un côté opposé à celui par lequel Firmin et Charles sont sortis selon la didascalie de cette scène. (I, 3). A la fin de la scène 5, Mme. Dorlis sort avec Laure ; Dorival les conduit jusqu'au fond du théâtre ; Michel entre du côté opposé (I, 5). Dans la scène qui suit, Dorival rencontre Michel qui vient le remercier d'avoir placé son neveu dans un des bureaux du ministre. A la fin de cette scène, ils sortent chacun d'un côté avant l'arrivée d'Ariste (I, 7). Dans cet ordre d'idées, il est clair que les déplacements des personnages jouent un rôle primordial dans la progression de l'action de cet acte. Egalement, ces déplacements semblent parfois acceptables, mais ce qui nous semble surprenant est la coïncidence faite au cours du troisième acte plus précisément de la scène 4 à la scène 6. D'abord, Dorival rencontre Firmin et lui demande de préparer l'ouvrage chargé par le ministre (III, 4). Ensuite, Dorival retient Charles dès qu'il le voit et lui informe que Mme. Dorlis voudrait quelques couplets pour que Laure les chante au cours de la soirée. Par conséquent, Charles lui montre qu'il a déjà une romance. Dorival le prie de la lui donner, mais Charles hésite. A ce moment-là, Dorival profite de l'hésitation de Charles et lui arrache le papier des mains et le met dans sa poche droite à la fin de la scène (III, 5). Immédiatement, Firmin arrive et remet à Dorival des papiers, que Dorival met dans sa poche gauche (III, 6). En lisant ces trois scènes successives, nous constatons qu'il y a une coïncidence bien claire et surprenante surtout en mettant le papier de Charles dans sa poche droite sans être vu de Firmin ainsi que les papiers de Firmin dans la poche gauche pour les cacher à Charles. A vrai

dire, *Médiocre et Rampant* est une des pièces les plus vraisemblable de Picard. L'auteur a tout justifié logiquement sans tomber dans les justifications honteuses. D'un point de vue général, l'action de cette pièce semble acceptable, logique et vraisemblable malgré quelques déplacements et faits qui coïncident.

Dans *Les Deux Philibert*, les trois types d'in vraisemblances paraissent au cours de la lecture de cette pièce. D'abord, nous constatons la conduite et la psychologie étonnantes de Philibert cadet tout au long de l'action. Ensuite, nous distinguons quelques coïncidences qui semblent parfois surprenantes pour les lecteurs ainsi que les spectateurs. Enfin, l'auteur a tenté de justifié quelques événements invraisemblables par des explications claires et parfois maladroitement. Dans cette optique, nous allons mettre en valeur ces exemples que le public ne voit pas facilement dès la première lecture ou la première représentation.

Effectivement, le seul élément de l'in vraisemblance invisible qui nous paraît visible est la psychologie étrange et les conduites étonnantes d'un ou de plusieurs personnages. Dans cette pièce, il est capital de savoir que Philibert cadet est le seul personnage qui a ces indifférences remarquables au cours de l'évolution dramatique de la pièce. Elles sont claires dans les propos de Comtois avant de passer aux actions mêmes de Philibert cadet.

Au premier acte, Comtois est très fâché de la conduite de Philibert cadet avec le traiteur qui vient demander à Philibert aîné l'addition du souper de la nuit passée. Ce quiproquo nous explique que Philibert cadet est habitué à mener une vie d'aventurier en négligeant qu'il porte le même nom que son frère qui n'a jamais commis des pareilles aventures. En premier lieu, ce personnage mange, boit et se promène en dépensant de l'argent donné ou payé par son aîné. En deuxième lieu, il invite des dames et passe des soirées avec elles sans aucune crainte. En dernier lieu, il laisse ses dettes à son frère aîné qui n'a jamais hésité à les payer. De cette façon de vivre, nous pouvons juger que la conduite de Philibert cadet ne ressemble pas à celle de son aîné car cela est évident dans les propos de Comtois tout au long de la pièce ainsi que dans la conduite même de cet aîné (I, 4-5). Dans la scène 11 du même acte, le cadet vient avertir son aîné de sa dernière histoire ridicule avec le traiteur, mais Philibert aîné lui révèle que ce traiteur est déjà venu à l'adresse donnée pour recevoir son

argent. Nous remarquons que le cadet n'a aucun scrupule à déclarer tout ce qu'il fait subir à son aîné et fait preuve d'une audace exceptionnelle (I, 11).

Au second acte, nous comprenons, par l'entrée du cadet à la maison de compagnie de M. Duparc, que c'est un personnage insouciant, idiot et irrespectueux. Philibert cadet, qui néglige qu'il est invité par un homme connu et d'une renommée considérable, se comporte aisément sans aucun embarras. Dès son arrivée, il demande à ce qu'on lui serve à déjeuner bien qu'il sache que l'invitation est à dîner. Ainsi, dès qu'il commence à manger et à boire, il dévoile son avidité et ses manières vulgaires, car il parle en mangeant et en buvant (II, 4). Ainsi, il ne cesse de dévoiler ses histoires honteuses avec tout le monde lorsqu'il dit tout à M. Duparc au cours de leur entretien (II, 8). Avec les deux scènes d'embrassement, il nous paraît que ce personnage est voluptueux et ne craint pas les conséquences de ces faits déshonorants (II, 12-22).

Au troisième et dernier acte, Philibert cadet descend du café au moment où il aperçoit son frère aîné devant la grille de la maison de M. Duparc. Ce cadet apprend à son frère aîné tout ce qui s'est passé cette journée-là avec la famille de M. Duparc. Philibert cadet semble mécontent des conséquences surtout après qu'on lui ait demandé de sortir de la maison (III, 6). Dans la scène suivante, il avoue à la famille de M. Duparc qu'il est l'intrigant qui a tout bouleversé (III, 7). A la fin de l'acte, il revient quand il voit que son frère est entouré par la famille de M. Duparc et Clairville en pensant que son frère aîné a besoin d'être défendu. Pour cela, dès son intervention, il leur explique tout et décrit les vertus de son frère aîné qui est l'homme de mérite par rapport à lui qui est le mauvais sujet. Il est indispensable de dire que cette intervention met fin à ce quiproquo qui a duré presque toute la journée. Par cette scène, Philibert cadet défend son frère aîné et prie Pastoureau de renoncer à son engagement déjà promis avec l'amante de son frère aîné.

Dans cet ordre d'idées, nous déduisons que le personnage de Philibert cadet rassemble de nombreux traits bizarres et des défauts insupportables quant à son comportement avec autrui. Également, il mène une vie d'intrigant sans prendre en considération la réputation de son frère aîné. Philibert cadet représente le personnage ridicule, naïf, bouffon et absurde dans *Les Deux Philibert*.

Quant aux coïncidences, la pièce rassemble de nombreux faits qui coïncident tout au long de la progression de l'action dramatique. Pour cela, nous nous contenterons de souligner la coïncidence, selon notre point de vue, la plus invraisemblable de la pièce. Philibert aîné apprend à son frère cadet qu'il ne songe qu'à son propre bonheur. Pour cela, il rentre chez lui et laisse son cadet seul en scène. A ce moment-là, Joseph entre en scène en portant un billet à la main. Philibert cadet, de son côté, lui demande de lui indiquer la demeure de M. Duparc. Par conséquent, Joseph lui remet le billet d'invitation dès qu'il apprend qu'il se nomme Philibert. Philibert cadet prend le billet et lit l'invitation. A la fin de la scène, Joseph lui apprend que Pastoureau, le cousin de M. Duparc, va l'amener avec lui dans son cabriolet pour aller à la campagne où se trouve la maison de M. Duparc dans laquelle il invite les hôtes. De cette manière, nous déduisons qu'au moment où Philibert aîné rentre chez lui, son frère cadet rencontre Joseph qui tombe dans un quiproquo en prenant le cadet pour l'aîné. Cette simultanéité semble très décisive car toute l'action qui suit se construit sur ce quiproquo qui reste le plus surprenant dans la pièce (I, 11-14).

Nous arrivons au dernier type d'invraisemblance qui est l'invraisemblance honteuse. Ce type paraît dans les cas où le dramaturge commence à justifier par de nombreuses explications quelques événements forts invraisemblables et parfois incroyables. A ce propos, il est nécessaire d'indiquer que ce type devient très honteux au moment où l'auteur de la pièce tente de justifier la conduite de Philibert cadet et ses sottises qui dépassent ce qui est, à la fois, convenable et vraisemblable. En premier lieu, c'est au premier acte, que Philibert cadet compare sa jeunesse avec celle de son frère aîné. Effectivement, il insiste sur la question de l'éducation, la culture acquise, la fortune et la réputation. Philibert cadet sait qu'il est toujours en infériorité par rapport à ce que possède son frère aîné qui vit à Paris depuis son adolescence (I, 11). En deuxième lieu, c'est au troisième et dernier acte que Philibert cadet avoue que tout le monde est tombé dans un quiproquo car il est le frère de ce prétendu. C'est dans cette scène que le cadet revient de nouveau à la comparaison entre sa vie et celle de son frère aîné en appuyant toujours sur l'éducation et l'attention. Il est certain que ces explications servent à atténuer la conduite de Philibert cadet qui paraît invraisemblable pour la faire passer pour vraisemblable. Picard a réussi avec ces justifications, qui sont fréquentes dans toutes ses

pièces, à créer des œuvres dramatiques loin de tout doute d'in vraisemblance qui rend l'œuvre irréaliste et incroyable aux yeux des lecteurs ainsi qu'aux ceux des spectateurs.

En somme, *Les Deux Philibert* rassemble ces trois types d'in vraisemblances, mais comme nous l'avons déjà signalé, ils passent inaperçus au cours de la lecture ainsi que devant les spectateurs. D'une façon générale, nous pouvons oser dire que l'œuvre dramatique de Picard dans son ensemble contient un, deux et parfois les trois types d'in vraisemblances. Par contre, nous n'oublions pas que ces dépassements ont un rôle assez extraordinaire et beau, selon les propos de J. Schérer. Encore une fois, sous prétexte que nous suivions notre étude servant à mettre en lumière les règles classiques dans l'œuvre de Picard notamment dans nos trois pièces étudiées, il est temps de passer à la bienséance qui compose avec la règle des trois unités ainsi que la vraisemblance de la dramaturgie du théâtre purement classique.

### III. 3. La bienséance

Suite à la règle des trois unités et la vraisemblance, la bienséance est encore une règle principale qui « fonde l'esthétique du théâtre classique <sup>1013</sup> ». Mais avant de retracer l'originalité de cette notion, il est nécessaire d'indiquer qu'elle apparaît pour la première fois dès 1555 dans l'*Art poétique* de Jaques Peletier du Mans selon les propos de Bray <sup>1014</sup>, bien évidemment, elle a été employée dans son V<sup>e</sup> chapitre intitulé : « De l'imitacion <sup>1015</sup> ». Néanmoins, Aristote, de son côté, n'emploie pas la même notion, mais les théoriciens considèrent que sa théorie des mœurs est la seule illusion sur cette problématique :

A l'égard des mœurs, il y a quatre points à observer, dont l'un et le plus important, c'est qu'elles soient bonnes [...] Le deuxième point est la convenance [...] Le troisième point, c'est la ressemblance, qui est distincte de la bonté et la convenance [...] La quatrième est l'égalité <sup>1016</sup>.

Dominique Bertrand affirme dans son ouvrage *Lire le théâtre classique* que la théorie d'Aristote appartient à la bienséance interne qui « prescrit une convenance des mœurs des personnages. Aristote distinguait déjà quatre critères : l'âge, les passions, les habitudes et la fortune <sup>1017</sup> ». Ainsi, il ajoute que la grâce remonte à Horace « qui a précisé la règle d'or d'une nécessaire adéquation du comportement et de la langue des personnages à leur âge, leur sexe, leur condition sociale et leur origine géographique <sup>1018</sup> ». De cette manière, il nous semble que Horace n'était pas le premier précurseur de cette unité, mais le théoricien qui a bien détaillé ces convenances car la bienséance externe est inspirée d'Horace plus que d'Aristote.

A cet égard, Bray dans son ouvrage *La Formation de la doctrine classique en France* montre qu'un des passages de P. Rapin explique non seulement la nécessité de cette notion, mais en outre le vague de la conception :

---

<sup>1013</sup> Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 30.

<sup>1014</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 218.

<sup>1015</sup> Peletier du Mans, *Art poétique*, Les Belles Lettres, Paris, 1930, p. 97.

<sup>1016</sup> Nous avons opté pour cette deuxième édition pour le mérite et l'efficacité de sa traduction en ce qui concerne le chapitre consacré aux mœurs dans la tragédie. Par contre, la nouvelle traduction de Hardy parle plutôt des caractères que des mœurs. Aristote, *Poétique*, Trad. Ymile Egger, Paris, Durand, 1849, p. 347-349.

<sup>1017</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, op. cit., p. 32.

<sup>1018</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, op. cit., p. 32.

Outre toutes ces règles prise de la *Poétique* d'Aristote, il y en a encore une dont Horace fait mention, à laquelle toutes les autres règles doivent s'assujettir comme à la plus essentielle, qui est la bienséance. Sans elle les autres règles de la poésie sont fausses, parce qu'elle est le fondement le plus solide de cette vraisemblance qui est si essentielle à cet art<sup>1019</sup>.

Alors, il est clair que P. Rapin, en premier lieu, a bien retracé l'originalité de cette notion en commençant par Aristote et passant par Horace. En deuxième lieu, il met en valeur l'indispensable nécessité de la bienséance d'Horace. En dernier lieu, il avoue que sans mettre en œuvres cette règle bienséante, les autres règles perdent leurs influences faute de vraisemblance qui rend l'action plus crédible et acceptable.

A la suite de ces propos originaux sur la problématique de la bienséance en général, il est indispensable de suivre cette évolution mais cette fois chez les théoriciens classiques en France. Evidemment, c'est au XVII<sup>e</sup> siècle « vers 1630, que la règle des bienséances s'établit en France<sup>1020</sup> » car dès 1623, Chapelain dans sa *Lettre ou discours en forme de préface à l'Adonis du chevalier Marino*, aborde la question de la convenance et la bonté, déjà mentionnée dans la *Poétique* d'Aristote, bien incontestablement à savoir les quatre conditions aristotéliennes :

[..] je tiens, de deux seulement, à savoir de *la bonté* et de *la convenance*, de *la ressemblance* et de *l'égalité* ; car pour les deux premières elles se réciproquent, attendu que ce qui convient est bon, et que ce qui est bon est aussi convenable, de manière que les accidents qui seront attribués à une nature mauvaise, quoique mauvais en soi, doivent être dits bons, en tant qu'ils lui conviennent [...] Les deux dernières d'autre part –je dis la ressemblance et l'égalité –, sont aussi même chose, ou peu s'en faut [...]<sup>1021</sup>.

Ce passage nous montre que Chapelain a réduit ces quatre conditions à deux en négligeant la ressemblance et l'égalité car il ne trouve aucune différence entre elles. Pour cela, nous pouvons dire que ces deux premières règles résument la doctrine de Chapelain concernant les conditions de la bienséance en général. De plus, Bray affirme que Chapelain, dans *Le traité de la Poésie Représentative*, « emploi pour la première fois le terme de

---

<sup>1019</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 215.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>1021</sup> Jean Chapelain, *Discours en forme de préface à l'Adonis du chevalier Marino*, In *Opuscules critiques*, Édition. Alfred C. HUNTER, publiée sous le patronage de la Société des Textes Français Modernes en 1936, Paris, Droz, 2007, p. 211.

bienséance qui était alors devenu d'un usage courant<sup>1022</sup>». Par contre, nous constatons que l'auteur de *La Préface à l'Adonis* emploie le mot « bienséant<sup>1023</sup> » suite à son passage qui vient d'être cité. De ce point de vue, nous pouvons dire que la question de la bienséance reste présente dans les *Discours* de Chapelain, comme, nous venons de le dire, dans son *Discours de la Poésie représentative*, daté en 1635, dans lequel il précise l'utilité de la bienséance, déjà liée étroitement à la condition, à l'âge et au sexe, mais en appelant « bienséance, non pas ce qui est honnête, mais ce qui convient aux spectateurs<sup>1024</sup> ». Mais encore dans *De la Lecture des Vieux Romans*, datée de 1646, il s'appuie sur la conformité aux mœurs en préconisant aux écrivains de respecter cette convenance :

[...] je pose que tout écrivain qui invente une fable, dont les actions humaines font le sujet, ne doit représenter ses personnages, ni les faire agir que conformément aux mœurs et à la créance de son siècle surtout s'il n'est pas éclairé que des lumières qu'il tire de son siècle, puisqu'il est constant que nos idées ne vont guère au-delà de ce que nous voyons ou de ce que nous entendons<sup>1025</sup>.

Dans cet ordre d'idées, il nous paraît que Chapelain a donné beaucoup d'importance à la conception de la bienséance comme une condition nécessaire à l'action en insistant précisément sur l'idée de la conformité aux mœurs publiques sans aucune déformation ni exagération.

D'Aubignac exige l'honnêteté de l'action et la pudeur afin de ne pas choquer les valeurs du public car il faut que les spectacles « soient honnêtes et qu'ils ne choquent en rien la bienséance publique et la pudeur que les plus déréglés veulent conserver, au moins en apparence, jusque sur les théâtres<sup>1026</sup> ». Cette recommandation nous montre comment l'auteur de *La pratique du théâtre*, tout comme les autres théoriciens qui ont tant commenté cette conception au profit du public, a pris en considération le destinataire comme une composante essentielle de tout succès dramatique, puisque cette production n'est faite que pour plaire à un public assoiffé de voir se concrétiser l'esthétique et la poétique de cet art dramatique.

---

<sup>1022</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 219.

<sup>1023</sup> Opuscules critiques, *discours en forme de préface...*, op. cit., p. 212.

<sup>1024</sup> Jean Chapelain, *Discours de la Poésie représentative*, op. cit., p. 274.

<sup>1025</sup> Jean Chapelain, *De la Lecture des Vieux Romans*, op. cit., p. 328.

<sup>1026</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, op. cit., p. 360.

D'un autre point de vue, Boileau dans l'*Art poétique*, préconise de ne pas se hâter en décrivant les caractères car il faut que le poète soit conscient de tout ce qui l'entoure afin de ne pas tomber dans le malentendu :

Conservant à chacun son propre caractère.  
Dès siècle, des pays étudiez les mœurs :  
Les climats dont souvent les diverses humeurs.  
Gardez donc de donner, ainsi dans Clélie,  
L'air, ni l'esprit français à l'antique Italie.<sup>1027</sup>

Boileau insiste sur quelques idées principales qui créent une méthode à suivre pour les poètes dramatiques. D'abord, il faut que la description des caractères soit honnête et vraie sans aucune exagération déformante. Ensuite, il recommande d'avoir conscience du temps et du lieu où les personnages vivent, c'est-à-dire que les caractères et les mœurs se différencient d'une époque à l'autre ou d'un pays à l'autre. En outre, la théorie du climat est nécessaire car elle joue un rôle considérable sur les humeurs des individus. Enfin, il revient en affirmant qu'il est impossible de prendre les caractères spéciaux d'une nation et de les appliquer aux individus d'une autre nation.

Sous ce rapport, La Mesnardière, qui est, selon Bray, « le premier, je crois, à employer le mot au pluriel ». Ainsi, il a abordé la question des caractères des personnages en quelques passages dans son *Art poétique*. En premier lieu, il distingue la qualité des personnages tragiques et comique : « Comme le poème tragique [...] qu'il prend [...] des plus excellents hommes [...] ainsi que la Comédie imite les plus imparfaits<sup>1028</sup> ». En second lieu, il préconise aux poètes de bien choisir leurs héros en comparant les poètes aux peintres : « le poète doit prendre garde à figures ses héros qu'il sera possible, à l'exemple des grands peintres qui flattent toujours leurs portraits<sup>1029</sup>. » En troisième lieu, il insiste sur l'idée de la purgation des passions d'Aristote en faisant le théâtre comme un lieu d'instruction :

Comme il faut éviter ces vices, il faut pratiquer aux rencontres les vertus qui leur font contraires, faire les Héros généraux, les philosophes prudents, les femmes douces et modestes, les filles pleines de pudeur, les ambassadeurs

---

<sup>1027</sup> Boileau, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>1028</sup> Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Antoine de Sommerville, Paris, 1640, p. 46.

<sup>1029</sup> *Ibid.*

hardis [...] les valets grossiers et fidèles ; ainsi des autres personnes, chacune selon sa fortune, son âge et sa condition<sup>1030</sup>.

En dernier lieu, l'auteur de l'*Art poétique* ne néglige pas le public par le fait d'insister sur le message envoyé par ces poètes afin de ne pas tomber dans la grossièreté, c'est-à-dire que les personnages doivent être exemplaires aux yeux des spectateurs, voire à la bonne moralité de la société :

[...] le poète doit tâcher d'introduire des personnages qui aient de nobles habitudes et des sentiments exemplaires, bien qu'ils commettent quelques fautes, et il a raison de blâmer les écrivains dramatiques qui ont figuré des princes plus mauvais qu'il n'était besoin pour l'accomplissement des fables.<sup>1031</sup>

En bref, il est capital de savoir que ces passages, pleins de recommandations à prendre et à appliquer de la part des poètes dramatiques, sont considérés comme une suite avancée à tout ce qui est mentionné et commenté non seulement chez Aristote, mais aussi chez tous les théoriciens de la renaissance italienne. N'oublions pas d'indiquer qu'il faut que les héros dramatiques soient exemplaires par leurs vertus dans toutes les situations dramatiques surtout quand ils sont entourés par des vices et des méchants.

Il est aussi nécessaire d'indiquer que Bray dans *La formation de la doctrine classique*, classe et résume les deux éléments principaux de la bienséance, les bienséances internes et les bienséances externes, après avoir commenté le passage de Magedie dans *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France, de 1600 à 1660* : « Par suite, on peut distinguer deux sortes des bienséances, les bienséances internes entre l'objet et sa nature, les bienséances externes entre l'objet et le sujet, c'est-à-dire le public<sup>1032</sup>. » C'est la raison pour laquelle Bray nous préconise de bien distinguer ces deux sortes car chacune a ses éléments spéciaux à savoir les différentes relations qui lient, d'une part, l'objet à sa nature et, d'autre part, l'objet à son sujet :

Du ressort des premières sont les rapports entre les caractères attribués aux personnages et les situations ou circonstances dans lesquelles se trouvent ces

---

<sup>1030</sup> *Ibid.*, p. 140

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

<sup>1032</sup> (La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France, p ; 849 ; René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France, op. cit.*, p. 216.

personnages, ou encore entre tel trait du caractère et tel autre, et cela, c'est la théorie des mœurs. Du ressort des bienséances externes sont les rapports entre les caractères, les sentiments, les gestes représentés par le poète, et le goût du lecteur ou de l'auditeur<sup>1033</sup>.

Certes, Bray insiste sur les mœurs et les caractères comme des convenances internes à l'inverse de celle externes qui restent plus claires et tangibles par rapport aux premières. Ces éléments mènent Schérer à préciser dans un long chapitre dans sa *Dramaturgie classique en France*, ces divisions si profondes en analysant une œuvre dramatique. Par conséquent, il semble que Schérer nous éclaire davantage sur la conception de la bienséance dans toutes ces dimensions sociales, sentimentales et sensuelles et enfin, tout ce qui est lié au combat et à la mort. D'abord, il définit la bienséance comme « une exigence morale, elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales, ou, si l'on veut, les préjugés du public. Les (mœurs) des personnages devront évidemment être à la fois vraisemblables et bienséantes<sup>1034</sup> ». Ensuite, il retrace l'histoire de la conception de la bienséance et son évolution au cours des siècles, comme nous l'avons déjà retracée à travers quelques théories anciennes et classiques. De plus, il aborde la question de la réalité de la vie quotidienne et sa peinture risquée de quelques craintes bienséantes : « La peinture de la vie quotidienne réelle des personnages est la première victime des bienséances.<sup>1035</sup> » En outre, il explique comment les sentiments, la sensualité et la sexualité apparaissent dans cette nouvelle dramaturgie : « La peinture de la vie sentimentale des personnages du théâtre classique est naturellement soumise elle aussi, à des degrés fort variables, au souci des bienséances.<sup>1036</sup> » Enfin, il expose les préoccupations des dramaturges lors de la représentation de combats et de la mort car les bienséances classiques « [...] proscrivent également les combats, les duels, la représentation de la morte violente et tout ce qui peut, comme on dit alors, (ensanglanter la scène)<sup>1037</sup>. »

Il est clair que l'auteur de *La Dramaturgie classique en France* a suivi toutes les théories déjà évoquées par tous les philosophes et les théoriciens auxquelles ils consacrent leurs travaux. Schérer a résumé par excellence la question de la bienséance et toutes ses

---

<sup>1033</sup> *Ibid.*

<sup>1034</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *op.cit.*, p 283.

<sup>1035</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 410.

exigences. C'est la raison pour laquelle, à la lumière de tout ce qui précède, il nous reste à annoncer notre plan d'analyse qui sera divisé en trois axes majeurs : dans le premier axe, nous interrogerons les exigences externes qui recommandent de respecter les bonnes mœurs d'une société, la représentation de la vie quotidienne, les exigences de la représentation des combats et de la mort, la décence gestuelle et la place de la grossièreté. Dans le deuxième axe, nous approfondirons l'analyse avec les bienséances internes par lesquelles nous aborderons les caractères des personnages et leurs comportements avec leur rang, leur âge, leur sexe, leur condition sociale et leur origine géographique. Dans le troisième et dernier axe, nous examinerons la vie sentimentale et sensuelle des personnages surtout en ce qui concerne la déclaration d'amour et ses exigences bienséantes qui précèdent chaque mariage dramatique.

### **III. 3. 1. La bienséance externe**

La bienséance externe exige, comme nous l'avons déjà dit généralement, les convenances entre l'objet et le sujet, c'est-à-dire le public. De cette manière, les bienséances externes se définissent comme « les rapports entre les caractères, les sentiments, les gestes représentés par le poète, et le goût du lecteur ou de l'auditeur<sup>1038</sup> ». En d'autres termes, les bienséances externes « obligent les personnages à se conformer aux exigences morales du public et à sa conception de la décence<sup>1039</sup> ». De cette manière, il est évident qu'elles surveillent tous les comportements des personnages concernant la représentation de la vie quotidienne. Plus clairement, les bienséances externes exigent « qu'une pièce respecte les bonnes mœurs d'une société de plus en plus policée<sup>1040</sup> ». C'est-à-dire qu'elles interdisent toute action qui choque l'opinion et les mœurs admises par l'auditeur.

Ensuite, nous nous intéresserons à examiner notre corpus étudié en soulignant quelques convenances extérieures de la représentation de la vie quotidienne. En premier lieu, nous vérifierons les exigences quotidiennes comme le fait de manger, boire et dormir sur la scène. En deuxième lieu, nous suivrons le discours des personnages lorsqu'ils parlent du corps et de

---

<sup>1038</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, op. cit., p. 216.

<sup>1039</sup> Martine David, *Le théâtre*, op. cit., p. 32.

<sup>1040</sup> *Ibid.*

ses fonctions. En troisième lieu, nous examinerons la représentation des combats, des actes de violence, de la mort, de la bataille, des duels, des apparitions des armes, etc. En dernier lieu, nous évaluerons la conformité du langage et des gestes des personnages qui doivent être loin de toute grossièreté. Bref, il est indispensable de signaler que la bienséance externe interdit et bannit tout ce qui précède sous prétexte de ne pas se heurter aux conventions esthétiques du public.

Après avoir lu *Les Visitandines*, il est clair que la quasi-totalité des conditions concernant la vie sociale et quotidienne des personnages qui participent à l'action dramatique de la pièce est respectée. D'abord, nous pouvons dire qu'aucun personnage mange au cours du déroulement de la pièce. Sachant que l'abbesse a demandé à la tourière de tout préparer pour déjeuner : « Mais il faudrait savoir, ma sœur : je donne aujourd'hui à déjeuner à tout le couvent, entendez-vous ? Allez, allez tout préparer<sup>1041</sup>. » Cette réplique est venue après avoir entendu Grégoire, le jardinier de la visitation, qui les avertit que c'est le père Hilarion qui a demandé le déjeuner : « Le père Hilarion doit venir, sans façon, demander à déjeuner à madame ce matin<sup>1042</sup>. » Pour cela, la tourière sort précipitamment afin de le préparer : « Eh bien, madame, j'y vais. (Elle sort.)<sup>1043</sup> » De cette manière, nous pouvons dire qu'il y aura un déjeuner à servir, mais il est nécessaire de signaler que la préparation du déjeuner ne se passe pas sur scène. Ainsi, à la suite de cette préparation, le repas n'a pas lieu car la pièce se termine avant de servir ce déjeuner.

Ensuite, nous affirmons qu'aucun personnage n'a bu tout au long de la pièce à l'exception de Grégoire qui est déjà entré en scène en état d'ivresse. Il est ivre lorsqu'il sort du couvent selon l'indication scénique de la scène 8 du premier acte : « [...] Grégoire, (passablement ivre [...].)<sup>1044</sup> » En outre, tous les personnages sont éveillés bien que le temps de l'action commence à minuit ou après minuit jusqu'au matin. Enfin, il est évident qu'aucun personnage a parlé du corps et de ses fonctions à l'exception de deux allusions plus ou moins cachées : la première était au moment où Belfort commence à embrasser les visitandines

---

<sup>1041</sup> *Les Visitandines* II, 5, p. 31.

<sup>1042</sup> II, 5, p. 31.

<sup>1043</sup> *Ibid.*

<sup>1044</sup> I, 8, p. 26.

surtout l'une d'elles sent un plaisir ; c'est le cas de la sœur Joséphine qui révèle ce qui précède : « Je n'ai jamais embrassé aucune de nos sœurs avec autant de plaisir<sup>1045</sup>. » ; la deuxième, quand l'abbesse doute de l'identité de cette nouvelle arrivée car le portrait peint dans la lettre ne ressemble pas à la réalité, après avoir pris le portrait trouvé par la tourière sous la guimpe de sœur Euphémie : « Voyons : mais attendez donc ; je ne me trompe pas ; c'est le portrait de sœur Séraphine !<sup>1046</sup> » Face à cette analyse servant à examiner les détails quotidiens de la vie des personnages au cours du déroulement de l'action dramatique de la pièce, il est certain que ces convenances bienséantes sont prises en considération par l'auteur et que la pièce est bienséante à ce niveau.

En outre, nous n'hésitons pas à souligner que *Les Visitandines* ne contient pas de scènes violentes ni de batailles ni même de combats. Par contre, un petit échange violent de paroles entre le jardinier et le cocher, bien entendu tous les deux sont déjà ivres, pendant leur rencontre dans la scène 9 du premier acte. Cette dispute, qui ne dure que le temps d'une scène, ne donne pas l'idée que la scène est violente puisqu'elle n'aboutit pas à une bagarre grâce à l'intervention rapide de Belfort et Frontin qui viennent mettre fin à ce malentendu. Sachant que ce malentendu est à cause de leur ivresse en lançant, tous les deux, des propos irresponsables. En outre, avant de savoir que cette grande maison est une sainte visitation, Frontin lance des propos plus ou moins audacieux et libertins. Les répliques lancées par Frontin indiquent, en quelque sorte, que ce valet a dépassé les limites de la conformité du langage et la sympathie en général. D'abord, il se présente lui-même ainsi que son maître comme des cavaliers charmants : « Deux cavaliers charmants ; allons, la fille, un bon feu, un bon lit, et vous aurez pour boire en conséquence [...] <sup>1047</sup>. » Néanmoins, en réaction à cette réponse, la tourière semble traumatisée d'entendre pareils propos, mais Frontin insiste encore une fois sans faire attention qu'il frappe à la grille d'une sainte visitation : « [...] Ce n'est pas faute d'avoir de jolies choses à vous dire, servante trop aimable, je ne sais quoi me dit que vous êtes charmante [...] <sup>1048</sup>. » A la fin de la réplique, Frontin demande sérieusement à la tourière de leur ouvrir, mais cette fois-ci en déclarant son envie de l'embrasser : « [...] hâtez-

---

<sup>1045</sup> II, 7, p. 32.

<sup>1046</sup> *Ibid.*

<sup>1047</sup> I, 4, p. 23.

<sup>1048</sup> *Ibid.*

vous donc de nous ouvrir : pour commencer à faire connaissance, je brûle de vous embrasser<sup>1049</sup>. » Les propos de Frontin ne sont pas nécessairement orientés vers la tourière car il pense que cette grande maison est une auberge. Pour cela, dès que Frontin et son maître apprennent qu'ils frappent à la grille d'un couvent, ils se retirent précipitamment.

Quant aux gestes, signalons que Frontin, dès son arrivée au couvent, commence à frapper à la porte et lorsqu'il n'obtient pas de réponse, il reffrappe plus fortement sans prendre en considération qu'il est minuit passé et que c'est la première fois qu'il se présente en ces lieux.

En somme, nous pouvons dire que *Les Visitandines* reste fidèle à la règle de la bienséance externe après avoir constaté que l'action ne fournit pas de scènes où les personnages mangent, boivent et dorment. Ainsi, il n'y a aucune scène violente que la seule dispute entre Grégoire et le cocher. Néanmoins, il est nécessaire d'indiquer que certains propos de la part de Frontin avec la tourière montrent qu'il est sûr de frapper à la porte d'une auberge et non pas à celle d'un couvent.

Quant à *Médiocre et Rampant*, il semble également que l'auteur ait bien respecté les convenances liées à la vie quotidienne. D'abord, nous remarquons que les personnages ne mangent ni ne boivent sur scène tout au long de la pièce. Ensuite, l'action se passe dès le matin jusqu'au soir par tous les personnages qui sont éveillés au cours de la progression dramatique. Mais encore, il n'y a aucun propos qui décrit le corps et ses fonctions. Quant aux gestes, ils sont tous mesurés ; aucune scène ne contient des confrontations ni des actes de violence. Dans cette perspective, nous pouvons affirmer que *Médiocre et Rampant* est encore une pièce fidèle à la règle classique exigeant cette décence sur scène.

Par contre, nous constatons que la bienséance externe n'est pas tout à fait respectée dans *Les Deux Philibert* surtout au cours du déroulement du deuxième acte à l'inverse du premier et du dernier qui ne contiennent aucune scène opposée aux convenances qui doivent être appréciées concernant les comportements des personnages et la représentation de la vie

---

<sup>1049</sup> *Ibid.*

quotidienne en général. Pour cela, nous tenterons de mettre en évidence quelques exemples servant à justifier tout ce que nous venons d'énoncer.

Alors, le deuxième acte de cette pièce nous présente trois situations différentes qui s'opposent à la bienséance externe et ses exigences. D'abord, nous remarquons que Philibert cadet demande à ce qu'on lui serve à manger et à boire ; ensuite, il semble qu'il ne respecte pas les règles de savoir vivre en tant qu'invité où moment où il embrasse la servante de M. Duparc ; enfin, cet invité a mené une querelle affreuse avec Pastoureau au sujet de laquelle Marianne vient avertir M. Duparc. Il est évident que ces trois situations viennent d'un seul personnage, Philibert cadet.

Effectivement, dans la scène 4 du deuxième acte, Philibert cadet, dès son arrivée à la maison de M. Duparc à la compagne, demande à Pastoureau qu'on lui serve le déjeuner : « Monsieur, j'espère aussi que... (A Pastoureau.) Demandez donc à déjeuner<sup>1050</sup>. » Pastoureau lui répond que ce n'est pas l'heure de manger car au cours de la soirée, ils vont servir le dîner : « Or çà, mon cher cousin, il y a loin d'ici à l'heure du dîner<sup>1051</sup>. » De plus, Pastoureau se trouve embarrassé par les propos de Philibert cadet qui lui demande de le conduire à la salle à manger sans déranger personne : « Ne vous dérangez pas ; monsieur Pastoureau va me conduire à la salle à manger<sup>1052</sup>. » Par conséquent, M. Duparc ordonne à ses servants de servir ces nouveaux arrivants tout de suite : « Eh ! Non, c'est inutile. Marianne ! Joseph ! Faites servir quelque chose à ces messieurs, ici, dans ce salon<sup>1053</sup>. » A cet égard, nous remarquons que les propos de Philibert cadet montrent, d'une part, son audace choquante auprès la famille de M. Duparc et, d'autre part, il ne prend pas en considération qu'il vient pour la première fois dans cette maison. Il est nécessaire de signaler que Philibert cadet paraît, dans cette scène, non seulement avide en mangeant et en buvant, mais aussi bavard et libertin.

---

<sup>1050</sup> *Les Deux Philibert*, II, 4, p. 661.

<sup>1051</sup> *Ibid.*

<sup>1052</sup> *Ibid.*

<sup>1053</sup> *Ibid.*

En premier lieu, Philibert cadet s'assied et se sert avidement en demandant sans cesse à Joseph de lui remplir son verre : « tendant son verre à Joseph. Versez, mon cher ami. (Attendez que son verre soit plein.) Là, voilà ce que c'est<sup>1054</sup>. » Aussi, il démontre sa joie en goûtant le vin servi : « après avoir goûté le vin. Excellent vin ! Etre ainsi propriétaire d'une jolie maison, d'une bonne cave, et père d'une demoiselle... Vous êtes un heureux mortel, monsieur Duparc. (Il boit.)<sup>1055</sup> » Ces faits indiquent que cet invité agit et mange sans gêne devant M. Duparc et sa famille dès la première visite.

De plus, cette scène continue avec gaîté de la part de cet invité qui n'arrête plus de parler en buvant : « se levant pour boire à la santé de Duparc, de madame Dervigny et de Sophie. Monsieur, madame et mademoiselle, permettez-moi...<sup>1056</sup>. » Et encore, « se levant et parlant la bouche pleine. Je suis à vos ordres, monsieur Pastoureau<sup>1057</sup>. » Philibert cadet ne cache pas son manque d'éducation qui a déjà augmenté le sentiment de méprise de M. Duparc et sa famille en le voyant.

Enfin, le libertinage de cet invité est clair au cours de cette scène par le fait de regarder Marianne, la servante de M. Duparc, malgré la présence de son mari Joseph : « en posant son verre sur la table, et regardant Marianne. Voilà une jeune servante qui a l'air bien éveillée<sup>1058</sup>. » Ce manque d'éducation porte deux sens différents : le premier sert à cacher sa timidité et son embarras auprès des gens qu'il rencontre pour la première fois et le deuxième, confirme le véritable caractère et la vulgarité de cet invité.

Dans cet ordre d'idées, la famille de M. Duparc, et même les servants, pensent que Philibert cadet manque ces réunions familiales en annonçant ses caractères ordinaires ; c'est le dialogue de M. Duparc et Mme. Dervigny en réaction contre le manque d'éducation de cet invité. M. Duparc révèle à Mme. Dervigny que « Il se met à son aise<sup>1059</sup>. » Mais elle lui répond que cette aisance vient parfois pour dissimuler la timidité de rencontrer des gens pour

---

<sup>1054</sup> *Ibid.*

<sup>1055</sup> *Ibid.*

<sup>1056</sup> *Ibid.*

<sup>1057</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>1058</sup> *Ibid.*

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p. 661.

la première fois : « Les jeunes gens se donnent quelquefois un air d'aisance pour cacher leur timidité<sup>1060</sup>. » M. Duparc, de son côté, insiste sur le fait qu'« il a peu d'usages<sup>1061</sup> » lorsque Philibert cadet se lève et commence à boire sans arrêter de parler. Mme. Devigny lui assure que celui-ci essaie de prétendre qu'il est aisé et loin de tout embarras : « C'est de la franchise, de la cordialité<sup>1062</sup>. » Sophie, de son côté, ne cesse de critiquer cet invité après avoir vu comment il se met à table et se sert sans aucune timidité : « Ah, Marianne, quelle différence<sup>1063</sup>! » Arrivons, en fin de compte, aux servants qui sont choqués, comme leur maître et leurs maîtresses, de ces faits honteux : Marianne se moque de Philibert cadet en le regardant et montre à son mari Joseph son dégoût : « Comme il boit<sup>1064</sup>! » Joseph lui assure que « c'est un gaillard<sup>1065</sup>. » Dans l'ensemble, nous constatons que cette famille n'arrive pas à comprendre le secret de Philibert cadet qui, d'une part, fait preuve d'une aisance outrancière et, d'autre part, il dépasse sa franchise déjà choquante.

Quant aux gestes, il est évident que les deux scènes d'embrassement faites par Philibert cadet frappent la convenance qui exige que les gestes soient civilisés au cours de la représentation. C'est dans la scène 12 du deuxième acte que Philibert cadet cherche à embrasser Marianne dès qu'il s'assure qu'ils sont tous les deux seuls sur scène. Sachant que Philibert cadet trouve que cette servante est « vraiment gentille, éveillée et fort appétissante<sup>1066</sup>. » Marianne se défend de ses propos et lui dit qu'elle est mariée : « Laissez-moi, monsieur ; mon mari m'a défendu de me trouver seule avec vous<sup>1067</sup>. » Philibert cadet ignore ce refus et vérifie que personne ne vient, comme la didascalie nous l'indique. Pour cela, il se disait avant de l'embrasser : « Il n'y a personne. Je veux commencer la connaissance entre nous<sup>1068</sup>. » Marianne, traumatisée, le supplie de s'éloigner en disant « finissez, monsieur, ou je vais appeler<sup>1069</sup>. » Mais Philibert cadet n'accepte pas de la lâcher

---

<sup>1060</sup> *Ibid.*

<sup>1061</sup> *Ibid.*

<sup>1062</sup> *Ibid.*

<sup>1063</sup> *Ibid.*

<sup>1064</sup> *Ibid.*

<sup>1065</sup> *Ibid.*

<sup>1066</sup> *Les Deux Philibert*, II, 12, p. 666.

<sup>1067</sup> *Ibid.*

<sup>1068</sup> *Ibid.*

<sup>1069</sup> *Ibid.*

jusqu'au moment où son mari Joseph entre alors que Philibert cadet embrasse sa femme. Au cours de cette scène embarrassante, Marianne est encore plus gênée dès qu'elle voit son mari qui montre son étonnement de voir une pareille situation surtout de la part d'un invité : « Morbleu ! madame, morbleu ! monsieur ; voilà une belle action pour le premier jour que vous venez chez nous<sup>1070</sup>. » A cette suite, M. Duparc et Mme. Devigny entrent en scène après la dispute entre Joseph et ce coupable. Il est capital de savoir que cet invité répète le même geste à la fin de la scène 22 du même acte après s'être senti exclu de la part de toute la famille.

Dans cet ordre d'idées, il ne nous reste qu'à indiquer que cette pièce ne contient aucune représentation de combats et de mort. Nous n'avons vu ni duels, ni batailles entre les personnages participant à l'action des *Deux Philibert* sauf une seule querelle hors scène. En effet, à la scène 18 du deuxième acte Marianne entre précipitamment en scène pour avertir M. Duparc de tout ce qui se passe avec Philibert cadet et Pastoureau en jouant au billard : « Monsieur, venez mettre le holà. Voilà une querelle affreuse, sur un coup, entre ce M. Philibert et M. Pastoureau, qui prétend avoir carambolé<sup>1071</sup>. » Cette dispute confirme de nouveau le caractère impulsif de Philibert cadet. De plus, Marianne annonce qu'elle a entendu des mots forts piquants lorsqu'elle les a quittés. En bref, Philibert cadet ne cesse de faire des sottises et des querelles dès qu'il se sent vaincu ou coupable devant les gens.

En somme, après avoir examinés les convenances extérieures concernant la représentation de la vie quotidienne, il est clair que *Les Deux Philibert* contient quelques scènes déjà interdites par la bienséance. D'abord, nous avons remarqué que Philibert cadet était le seul personnage qui a dépassé toutes ces conventions après avoir mangé et bu au cours du second acte de la pièce. Ensuite, ce personnage ne cesse de lancer des regards voluptueux à la jeune servante, si bien qu'il finit par l'embrasser. Enfin, nous avons entendu qu'il s'est querellé avec Pastoureau selon les propos de Marianne. Ainsi, nous témoignons que l'action de cette pièce n'est pas tout à fait bienséante, car les règles recommandent de créer une action loin de toute vulgarité et banalité quotidienne.

---

<sup>1070</sup> *Ibid.*, 13, p. 666.

<sup>1071</sup> *Ibid.*, 18, p. 668.

### III. 3. 2. La bienséance interne

Il s'agit ici du deuxième type de bienséance qui se tourne vers « la conformité du comportement du personnage avec son rang<sup>1072</sup> ». Mais plus précisément, comme nous l'avons déjà dit, les quatre critères d'Aristote : l'âge, les passions, les habitudes et la fortune. Il nous semble que les propos d'Horace sont plus clairs après avoir précisé sa règle d'or dans laquelle il préconise une adaptation équivalente de tous les comportements des personnages ainsi que leur langue selon les conditions suivantes : l'âge, le sexe, la condition sociale et l'origine géographique. Ces convenances doivent être conformes au comportement des personnages avec tout ce qui les entourent. C'est-à-dire qu'il faut des critères spéciaux entre l'objet et sa nature. Plus clairement, la bienséance interne « suppose que le choix des personnages corresponde au genre de la pièce : nobles, princes ou rois dans la tragédie, bourgeois dans la comédie, et que ces personnages agissent en fonction de leur rang<sup>1073</sup> ». De cette manière, ce type étudie les convenances des rapports entre les caractères attribués aux personnages et les situations dans lesquelles ils se trouvent<sup>1074</sup>.

Pour toutes ces raisons, nous tenterons, d'abord, de mettre en valeur les types des personnages qui conviennent au genre de notre corpus. Ensuite comment ces personnages se comportent en conformité avec leur statut social.

Après avoir lu la liste des personnages des *Visitandines*, nous pouvons dire que l'auteur a bien respecté le rang social de sa comédie sans donner aucune allusion sur le monde de la noblesse ou celui des personnages légendaires. Il est évident que tous les personnages qui participent à l'action dramatique de cette pièce appartiennent au même rang social ; un jeune maître et son valet, un jardinier et un cocher et la société du couvent. Ces personnages agissent aisément loin de toute fausse prétention. Plus précisément, il faut signaler que la seule relation qui exige une attention est celle qui unit Belfort, un jeune maître avec Frontin,

---

<sup>1072</sup> Martine David, *Le théâtre, op. cit.*, p. 32.

<sup>1073</sup> Martine David, *Le théâtre, op. cit.*, p. 32.

<sup>1074</sup> René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France, op. cit.*, p. 216.

son valet, car elle ne ressemble plus, par de nombreux aspects, à cette relation traditionnelle. D'abord, Frontin ne cesse de lancer des propos piquants : « [...] la nuit est faite pour dormir et non pas pour courir les champs<sup>1075</sup>. » Cette réplique nous montre que Frontin, insatisfait de cet état malheureux, souffre de la fatigue et du sommeil en suivant son maître qui a la manie de se déplacer tout le temps sans donner de temps de repos. Ensuite, dans la même scène, Frontin se montre mécontent d'avoir entendu Belfort déclarer qu'il rêve à sa maîtresse. Frontin lui répond satiriquement : « Fort bien pour vous, monsieur, qui rêvez tout éveillé : mais moi, qui n'a jamais rêvé qu'en dormant, que diable voulez-vous que je fasse ici ?<sup>1076</sup> » Frontin n'est pas seulement mécontent, mais aussi il pense à lui-même en accompagnant ce maître qui a la manie de voyager et de faire des aventures audacieuses partout en Europe. De plus, Frontin semble audacieux et courageux en même temps ; il ne craint personne jusqu'au moment où il ose décrire la société de la visitation autrement. Cette hardiesse se traduit, de façon plus ou moins directe, en quelques situations tout au long de la pièce. En premier lieu, Frontin a un doute sur la fidélité de son maître vers sa maîtresse : « Elle doit être charmante. Cette Euphémie est sans doute une des maîtresses que vous avez laissées dans votre patrie, et que vous vous flattez de retrouver fidèle<sup>1077</sup>. » Mais Belfort prétend qu'ils s'aiment malgré cette longue absence : « Euphémie, Frontin, est la seule que j'aime. Belfort n'a jamais aimé qu'Euphémie, et Belfort l'aimera toujours<sup>1078</sup>. » Frontin revient à nouveau en affirmant l'infidélité de son maître sans le craindre : « Belfort fut souvent infidèle, et Belfort le sera toujours [...]<sup>1079</sup>. » Ce dialogue met l'accent sur cette relation et comment un valet ose douter et juger son maître franchement. En deuxième lieu, Frontin commence à raconter tout ce qui se passe pendant leur voyage avec minutie, sachant qu'il ne laisse échapper aucun détail de la vie privée de son maître. Ainsi, il ajoute que ce maître ne s'intéresse qu'aux caresses des femmes sans avoir peur de rien : « Oh ! cela s'arrangeait à merveille ; monsieur prenait pour lui les caresses des femmes, et me laissait les coups de bâton des hommes<sup>1080</sup>. » Cette réplique nous explique les manières de ce maître auprès des femmes ; il commence à lancer ses

---

<sup>1075</sup> *Les Visitandines*, I, 3, p. 23.

<sup>1076</sup> *Ibid.*

<sup>1077</sup> *Ibid.*, 5, p. 24.

<sup>1078</sup> *Ibid.*

<sup>1079</sup> *Ibid.*

<sup>1080</sup> *Ibid.*

douceurs et laisse la dispute et la querelle à son valet. En troisième lieu, Frontin a la hardiesse de décrire la société de la visitation comme une société vide de toute intelligence : « Vous ne pouvez déceimment la laisser dans une sottte communauté, dont la tourière nous refuse un asile, et se fâche de ce qu'on la prend pour une servante d'auberge<sup>1081</sup>. » Frontin conseille à son maître de ne pas laisser sa maîtresse dans cette société stupide. D'autre part, il semble fâché après avoir eu la réponse de la tourière qui leur dit la vérité en affirmant que c'est impossible de faire entrer des jeunes hommes dans un couvent. Il est intéressant ainsi de signaler que Frontin n'est pas seulement hardi avec son maître, mais aussi avec la tourière de la visitation dès la première rencontre. Cette hardiesse est claire dans une des répliques de Frontin dans la quatrième scène du premier acte : « ... Ce n'est pas faute d'avoir de jolies choses à vous dire, servante trop aimable, je ne sais quoi me dit que vous êtes charmante. Sans vous voir cependant, on n'en peut pas juger ; hâtez-vous donc de nous ouvrir : pour commencer à faire connaissance, je brûle de vous embrasser<sup>1082</sup>. » L'audace menée par Frontin nous conduit à penser à l'état du valet et son statut social. Cette envie de libérer et de se trouver est bien traitée non seulement dans *Les Visitandines*, mais aussi tout au long de l'œuvre dramatique de Picard.

Enfin, Frontin montre son dégoût en général pour cette vie instable : « [...] En bonne foi, ne devriez-vous pas être las de cette vie errante que vous menez depuis deux ans ? [...] <sup>1083</sup> .» Il est alors possible de constater que Frontin, en tant que valet, ne se comporte pas logiquement avec son maître Belfort. Il rêve aussi d'être libre et de commencer une nouvelle vie loin de cette vie errante auprès de son maître. Pour cela, il est clair que tout ce qui précède nous justifie que Frontin, en tant que valet, montre qu'il est insatisfait, moqueur et audacieux sans avoir aucune crainte des conséquences.

Cependant, Frontin a d'autres caractéristiques plus précieuses, telles que la fidèle amitié ; en fin de compte, valet au service permanent de son maître, confident et ami intime et obéissant. Partant de ce fait, nous tenterons de mettre en valeur ces caractéristiques tout au long de la pièce.

---

<sup>1081</sup> *Ibid.*, 7, p. 26.

<sup>1082</sup> *Ibid.*, 4, p. 23.

<sup>1083</sup> *Ibid.*, 5, p. 24.

Tout d'abord, Frontin porte la responsabilité de trouver un logement pendant que son maître rêve, en marchant dans l'obscurité, à sa maîtresse Euphémie. Cette responsabilité, déjà portée par le valet, conduit Belfort à être oisif et inactif sauf pour la séduction des femmes tandis que Frontin s'occupe de tout et supporte toutes les conséquences des bagatelles faites par son maître. Pour cela, il est nécessaire de montrer que Frontin remplit son rôle dès le début de la pièce lorsqu'il aperçoit le couvent : « Ah ! pour le coup, j'ai du courage. Voyez-vous cette grande maison en face de nous ?<sup>1084</sup> » De plus, il affirme que cette maison est une auberge : « Eh bien, monsieur, ou je me trompe fort, ou c'est une auberge d'importance où l'on doit être bien traité<sup>1085</sup>. » Cette affirmation nous explique que c'est Frontin lui-même qui voit et décide que cette maison est une auberge. Par conséquent, les deux voyageurs décident d'y aller afin d'y dormir cette nuit-là. C'est à la fin de la troisième scène du premier acte que Belfort demande à Frontin d'aller frapper à la porte de cette maison : « Allons, frappe<sup>1086</sup>. » Frontin, tout seul, se dirige vers le portail et sonne avec confiance : « C'est bien mon dessein. (Il sonne à la grande pointe.) Eh bien ! ils sont donc sourds. (Il sonne plus fort.)<sup>1087</sup> » Cette mission s'achève sur la découverte que cette grande maison est une sainte visitation, c'est la tourière, paraissant derrière le guichet de la porte, qui leur répond étonnement : « Ah ! quel blasphème ! Sainte Vierge ! Comment ! prendre pour une auberge La sainte Visitation !<sup>1088</sup> » Cette réponse conduit les deux voyageurs à se retirer honteusement. Nous pouvons affirmer que Frontin n'hésite pas à tout faire, même des choses risquées afin de rester toujours auprès de son maître et de le servir. Ainsi, Frontin n'est pas seulement valet, mais aussi guide et initiateur.

Ensuite, Frontin paraît comme le confident et l'ami intime de Belfort qui lui déclare, plus d'une fois, tous ses sentiments amoureux envers sa maîtresse Euphémie : Belfort révèle qu'il rêve à sa maîtresse : « En attendant le jour, je rêve à ma maîtresse : eh bien ! rêve à la tienne<sup>1089</sup>. » ; Belfort affirme son amour à nouveau : « Euphémie, Frontin, est la seule que

---

<sup>1084</sup> *Ibid.*, 3, p. 23.

<sup>1085</sup> *Ibid.*

<sup>1086</sup> *Ibid.*

<sup>1087</sup> *Ibid.*

<sup>1088</sup> *Ibid.*, 4, p. 24.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, 3, p. 23.

j'aime. Belfort n'a jamais aimé qu'Euphémie, et Belfort l'aimera toujours<sup>1090</sup>. » En parallèle, Frontin se comporte librement avec son maître, dans les gestes ainsi que le langage : « Ah, mon cher Belfort<sup>1091</sup>. »

Enfin, Frontin est la seule personne qui n'hésite pas à servir son maître sans prendre en considération les conséquences parfois risquées. Belfort demande le soutien de son valet pour l'aider à réaliser son plan visant à enlever sa maîtresse de ce maudit couvent : « J'ai fait dans ma vie mille extravagances pour des femmes que je n'ai jamais aimées, et pourquoi donc n'en ferais-je pas pour celle que j'aime ? Frontin, te sens-tu capable de me seconder ?<sup>1092</sup> » C'est ainsi que les deux décident de se déguiser, l'un en sœur et l'autre en père, afin d'entrer au couvent pour enlever Euphémie.

Donnons une idée rapide sur le personnage de Belfort, qui ne cesse de rappeler ses aventures libertines, tout au long de la scène 5 du premier acte, en accompagnant Frontin. Cette scène nous décrit que Belfort considère Frontin non seulement comme valet mais comme confident loyal et fidèle. En outre, cette scène, révélatrice de cette relation intime, nous explique le libertinage d'un maître et ses histoires honteuses hors de sa patrie. Cette folie de jeunesse est ainsi claire dans les couplets chantés par Belfort dans la même scène :

Enfant chéri des dames,  
Je fus en tout pays,  
Fort bien avec les femmes,  
Mal avec les maris.  
Pour charmer l'ennui de l'absence,  
A vingt beautés je fais la cour,  
Laisant aux sots l'ennuyeuse constance,  
Je les adore tour-à-tour [...]<sup>1093</sup>.

Ces vers résument en général le parcours suivi par Belfort pendant son voyage. Puis, Belfort montre à son valet qu'il a mené tant d'histoires hardies avec les femmes : « J'ai fait dans ma vie mille extravagances pour des femmes que je n'ai jamais aimées [...]<sup>1094</sup>. » Ces

---

<sup>1090</sup> *Ibid.*, 5, p. 24.

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1092</sup> *Ibid.*, 7, p. 26.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, 5, p. 25.

<sup>1094</sup> *Ibid.*, 7, p. 26.

déclarations, de la part d'un maître, sont plus ou moins choquantes et montrent, en quelque sorte, son penchant pour le libertinage et les voyages insouciantes.

De ce point de vue, il est évident que la relation maître/valet est la seule qui nous fournit quelques indications sur le comportement des personnages et comment ils agissent en fonction de leur rang. En somme, le valet Frontin semble à la fois serviteur de son maître, guide, ami fidèle mais aussi valet révolté, audacieux et insatisfait de sa classe sociale. En parallèle, le maître Belfort est un personnage contradictoire qui ne se lasse pas de déclarer ses sentiments et son unique amour tout en ayant l'air content de sa vie errante et de ses aventures libertines pendant son voyage.

Dans *Médiocre et Rampant*, nous constatons que la liste des personnages contient trois types de personnages : le ministre et sa famille, les employés du salon et les valets. Pour cette raison, nous remarquons que l'auteur voudrait donner un nouveau tableau qui ne ressemble pas à ces anciennes pièces par le personnage du ministre. A vrai dire, ce qui est choquant dans cette pièce est la faiblesse de ce ministre à gérer son poste. Par conséquent, ce ministre ne cesse de profiter de Dorival, un employé médiocre en talents mais fort intrigant, pour le charger de tous les devoirs et les travaux demandés. En parallèle et face à ces services rendus, le ministre voudrait récompenser cet employé en lui accordant le poste d'ambassadeur ainsi que la main de sa fille pour qu'il reste à ses côtés tout le temps. Il est capital de savoir que Picard, par cette pièce, fait allusion à la succession des ministres surtout à une époque connue pour sa succession de différents régimes politiques. A ce propos, nous pouvons dire que le comportement de ce ministre ne convient pas à son statut social et administratif.

Quant aux *Deux Philibert*, tous les personnages participant à l'action dramatique de cette pièce appartiennent au même rang social. Deux frères, un ancien notaire, un maître de musique, la famille de ce notaire et des valets. Evidemment, nous ne pouvons pas séparer ces types de la classe bourgeoise à laquelle la comédie se consacre généralement.

Néanmoins, ce qui est choquant dans la pièce c'est que certains personnages agissent librement en dépassant les fonctions de leur rang. L'exemple le plus indicateur sur ce point est la relation qui unit Philibert aîné avec son valet Comtois. Dans cette relation, nous

remarquons que le maître ne se comporte pas sévèrement avec son valet qui apparaît, au cours de l'évolution de l'action de la pièce, comme un confident et un ami intime de son maître. Prenons deux exemples. En premier lieu, Comtois, révèle à son maître qu'il faut mettre fin à sa timidité qui l'empêche de se présenter à la maison de son amante. En parallèle, ce valet s'excuse d'avoir dépassé ses limites, mais il les justifie avec la bonne relation amicale entre eux : « Mais monsieur, mon attachement pour vous, et la confiance dont vous m'honorez, m'autorisent à vous parler librement<sup>1095</sup>. » Par conséquent, Philibert aîné ne donne pas tant d'importance sur les détails de cette relation et lui révèle son incapacité d'avoir l'audace de faire un pareil pas : « Je n'ose... Paraîtrai-je à ses parents un parti assez avantageux<sup>1096</sup>. » Ainsi, il semble que Philibert aîné se comporte aisément avec son valet surtout en parlant de son amour et ses sentiments cachés.

En deuxième lieu, Comtois s'étonne au moment où le traiteur vient pour recouvrer la somme demandée après avoir dîné au restaurant. Egalement, Philibert aîné s'est trouvé obligé de la payer car il a compris que son cadet est la personne concernée et qu'il est aussi l'auteur du billet que le traiteur lui présente. Comtois, dès l'entrée de ce traiteur, montre son étonnement et son refus : d'abord, il intervient avant son maître au moment où le traiteur lui demande de payer : « Comment, votre jour de recouvrements ?<sup>1097</sup> » Ensuite, dès que Comtois comprend qu'il s'agit d'un souper, il lui répond que son maître n'est pas habitué à manger dans ces maisons de traiteurs : « Allez, allez, l'ami, mon maitre ne soupe pas chez les traiteurs<sup>1098</sup>. » Enfin, il révèle au traiteur la vérité au sujet de son maître et qu'il n'est pas l'auteur du billet : « Sachez qu'il y a deux Philibert ; monsieur, qu'on appelle l'homme de mérite, et son frère, connu sous le nom du mauvais sujet<sup>1099</sup>. » Par contre, Philibert aîné néglige les propos de son valet et met fin à cette dispute en payant le traiteur : « Finissons. C'est cinquante-trois francs qui vous sont dus<sup>1100</sup>. »

---

<sup>1095</sup> *Les Deux Philibert*, I, 3, p. 648.

<sup>1096</sup> *Ibid.*

<sup>1097</sup> *Ibid.*, 4, p. 648.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, 3, p. 649.

<sup>1099</sup> *Ibid.*

<sup>1100</sup> *Ibid.*

En somme, ces deux exemples nous expliquent que la relation entre le maître et le valet est amicale et parfois intime ; Philibert aîné ne cache pas ses sentiments amoureux, ses points de faiblesse et ses points de vue sur tout ce qui se passe. Pour cela, Comtois devient, grâce à cette relation, non seulement le servant, mais en outre le guide, le conseiller et le défenseur de son maître.

### III. 3. 3. La vie sentimentale et la déclaration d'amour

Jaques Schérer, dans son ouvrage *La dramaturgie classique en France*, nous apporte plus de précisions sur toutes les sortes de bienséances dans un chapitre dédié à la question de la bienséance classique. Plus précisément, dans un sous-chapitre intitulé *Sentiments, sensualité et sexualité*<sup>1101</sup>, dans lequel il étudie ces trois notions et les critique amplement après avoir examiné quelques œuvres classiques.

Par conséquent, nous allons entamer notre analyse par un panorama sur ces règles puis nous tenterons de les appliquer sur notre corpus étudié. Mais avant de commencer, il est important de dire que le théâtre de Picard ne contient pas des scènes sensuelles ou sexuelles. Pour cela, nous focaliserons notre analyse sur la relation sentimentale entre les amoureux et comment ils déclarent leur amour.

A cet égard, il est recommandé de signaler que « la peinture de la vie sentimentale des personnages du théâtre classique est naturellement soumise elle aussi, à des degrés fort variables, au souci des bienséances<sup>1102</sup> ». C'est-à-dire qu'il faut une morale sentimentale qui règne et contrôle non seulement les propos des personnages, mais en outre leurs sentiments et leurs relations amoureuses. En général, nous pouvons dire que la scène classique ne doit pas contenir de scènes qui choquent la morale du public. Dans la même perspective, Schérer affirme que « les exigences des bienséances sont beaucoup plus strictes dans le domaine de la sensualité que dans celui des sentiments<sup>1103</sup> ». De ce point de vue, nous nous intéressons à

---

<sup>1101</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., pp. 396-410.

<sup>1102</sup> Jaques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 393.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 399.

préciser les exigences liées aux sentiments et à la déclaration d'amour dans les trois pièces que nous analysons.

Nombreuses sont les règles illustrées par Schérer, dans le chapitre que nous venons de signaler, sur cette question. Entre autres, l'amour et le mariage ne doivent pas s'établir entre frères et sœur, comme c'est le cas des cousins par exemple. Les hommes ont le droit de déclarer leurs sentiments aux femmes qui leur plaisent. Par contre, les femmes n'ont pas ce droit. Pour cette raison, l'aveu de l'amante doit passer par trois étapes : d'abord, elle déclare ses sentiments à une personne qui reçoit les pensées les plus secrètes, comme une confidente. Puis, elle les avoue avec difficulté et pudeur à son amant lui-même. Enfin, l'étape la plus dure oblige l'amante à officialiser ses sentiments à des tiers.

Effectivement, nous constatons que cette sorte de règle doit être respectée par les jeunes filles plus que par les jeunes hommes. Encore, il faut que l'aveu de ces jeunes filles soit difficile pour elles. Elles doivent rougir sans négliger l'humilité qui s'accompagne cette situation. En somme, cette nécessité dramaturgique garantit une représentation bienséante et classique par excellence.

En examinant tout ce qui est lié à la vie sentimentale et la déclaration de l'amour, *Les Visitandines* nous en fournit un exemple, après avoir constaté que le héros Belfort aime Euphémie, une jeune visitandine. Belfort n'a cessé de déclarer ses sentiments et son amour pour cette jeune fille en présence de son valet Frontin. Pour cela, nous témoignons que ce héros n'a aucune difficulté concernant son amour. De ce fait, l'amour de Belfort semble bienséant car l'auteur donne la liberté à l'amant de déclarer ses sentiments non seulement à un ami ou un parent, mais aussi à l'amante elle-même sans aucun souci puisque les femmes n'ont ce droit que via des étapes et non pas directement.

Quant à Euphémie, nous remarquons que sa déclaration amoureuse passe par des étapes différentes : au début, les deux voyageurs, Belfort et Frontin, entendent quelques couplets chantés de la part d'une visitandine. Belfort reconnaît cette voix et informe son valet que ces couplets sont chantés par son amante Euphémie. Cette maîtresse chante, au cours de la scène

6 du premier acte, trois couplets, mais c'est plus précisément dans le deuxième couplet que Belfort s'assure qu'elle est toujours fidèle à lui :

Toi que j'aime plus que ma vie,  
Que je voudrais en vain ne plus chérir !  
Belfort ! Belfort ! de la triste Euphémie,  
As-tu gardé le souvenir ?<sup>1104</sup>

Ensuite, Euphémie déclare à nouveau son amour enchaîné et prie Belfort de revenir :

Malgré ta perfidie,  
Trop coupable Belfort,  
La trop faible Euphémie,  
Voudrait te voir encore.  
Reviens, reviens, et je brise ma chaîne ;  
Ton absence en ces lieux seule a pu m'entraîner ;  
Elle est ma seule peine,  
Et mon plus grand désir est de te pardonner<sup>1105</sup>.

De surcroît, dès l'entrée de Belfort au couvent déguisé en religieuse, la tourière commence à lui décrire le portrait de chaque visitandine et leurs défauts en arrivant, en fin du compte, à la sœur Euphémie sans préciser aucun détail. Belfort profite de ce dialogue en rigolant et lui demande de continuer à décrire cette dernière visitandine. La tourière poursuit ses propos et lui révèle que : « Elle n'a pris le voile que par désespoir d'amour ; je suis au fait. Elle aime un certain Belfort<sup>1106</sup>. » A la fin, dès que Belfort est dévoilé dans la dernière scène du deuxième acte et le dernier, la sœur Euphémie commence à prier M. Belfort et la société de la visitation de ne pas punir son amant puisqu'il l'aime :

Ah ! monsieur, jugez mieux Belfort ;  
Il est fidèle, et m'aime encore.  
C'est pour moi seule, hélas ! qu'il est coupable ;  
Punissez-moi, si vous le punissez<sup>1107</sup>.

Ces étapes nous expliquent comment l'auteur a donné plus de liberté au héros par rapport à l'héroïne qui cache son amour en restant à la fois pensive et silencieuse. Effectivement, cette héroïne n'a jamais déclaré son amour qu'avec des couplets chantés dès

---

<sup>1104</sup> *Les Visitandines*, I, 6, p. 25.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, II, 2, p. 29.

<sup>1106</sup> *Ibid.*, 3, p. 29.

<sup>1107</sup> *Ibid.*, 9, p. 33.

qu'elle paraît toute seule. De même, elle n'a pas avoué ses sentiments au moment où Belfort est dévoilé et découvert par son père. A cet effet, elle demande de ne pas blâmer cette culpabilité, de la part de Belfort, et s'est contenté, en fin de compte, de leur dire que Belfort l'aime. Ainsi, il faut être attentif au fait que l'évanouissement d'Euphémie, dès qu'elle reconnaît Belfort au moment où il veut l'embrasser, signifie, en quelque sorte, une honte et une difficulté de la part de cette héroïne. Ainsi, nous pouvons juger que la manière de déclarer l'amour dans *Les Visitandines* est bienséante. Par contre, l'amour d'une visitandine au cours de son séjour dans la sainte visitation est à la fois choquant et malséant.

A ce propos, ce qui contre la bienséance classique et les convenances morales est l'amour d'une visitandine au cours de son séjour au couvent. Sachant que la sœur Euphémie n'est pas la seule sœur à être amoureuse, il y a aussi d'autres sœurs ainsi que la tourière qui pensent infiniment à l'amour et ses suites. En bref, l'amour dans son ensemble suit et respecte la manière classique et ses étapes, mais ce qui dépasse la limite est l'amour de la part d'une visitandine qui considère le couvent comme une prison en souhaitant le retour immédiat de son amant afin qu'il la délivre.

Dans *Médiocre et Rampant*, le thème de l'amour est clair dès le début de l'action. D'abord, Charles, fils de Firmin, jeune officier, montre à son père sa joie et son bonheur de rencontrer la fille dont il est tombé amoureux : « Je viens dans vos bureaux, mon père, et je la vois. Quel bonheur !<sup>1108</sup> » Il est évident que cette déclaration est venue après avoir su que le nouveau ministre est le père de cette jeune fille. Ensuite, Charles déclare son amour à Laroche qui tente de dévoiler les projets menés par Dorival auprès du ministre. Pour cela, Charles semble traumatisé après avoir entendu que Dorival ose prétendre à la jeune Laure : « Quoi ! celle que j'adore...<sup>1109</sup> » Il est nécessaire de signaler qu'après cette scène, l'amour reste caché jusqu'à la dernière scène dans laquelle tout est découvert surtout quand Laure apprend que Charles est l'auteur de la romance qu'elle a chanté pendant la soirée. En somme, nous témoignons que le héros n'hésite pas à déclarant son amour soit à son père soit à Laroche. De cette manière, nous affirmons que Charles déclare son amour sans aucun embarras

---

<sup>1108</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 1, p. 107.

<sup>1109</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 110.

remarquable tout au long de la pièce. Par contre, cet amant n'a avoué son amour à son amante qu'à l'aide de ses couplets chantés.

Quant à Laure, l'amante de Charles, nous constatons qu'elle ne déclare jamais son amour à une confidente ni à son amant jusqu'au dénouement de l'action, à savoir au moment où elle apprend que Charles est bien l'auteur des vers qu'elle a chanté. Ce doute est venu après les révélations de Laroche au moment où il indique à Ariste que Charles est le poète de la romance et non pas Dorival : « Reconnaissez en lui l'auteur de la romance<sup>1110</sup>. » Par conséquent, Laure dévoile qu'elle n'est pas surprise : « Mon cœur me l'avait dit d'avance<sup>1111</sup>. » Pour cette raison, Mme. Dorlis trouve que Charles aime bien Laure et pense qu'il fera un bon mari après avoir dévoilé le déguisement de Dorival : « Charles fera, je crois, un excellent époux<sup>1112</sup>. » Cette découverte conduit Ariste à être plus conscient des vices qui l'entourent et décide d'accorder à Charles la main de sa fille Laure. De cette façon, Ariste résume et termine l'action en se concentrant sur les vertus d'un père et l'obligation de le suivre en tant que fils puisque ces vertus seront les exigences de ce mariage :

Imitez votre père, et sa main est à vous.  
Sur l'intrigant ainsi l'honnête homme l'emporte.  
Qu'il en arrive, hélas, rarement de la sorte !  
Qui mérite une place est loin de l'obtenir ;  
Et le sot, en rampant, est sûr de parvenir<sup>1113</sup>.

Enfin, nous pouvons affirmer que la déclaration d'amour dans *Médiocre et Rampant* est bienséante par excellence. D'abord, l'amant révèle ses sentiments à son père puis à Laroche, l'ami de son père. Sachant que la seule allusion donnée par cet amant est la romance chantée par l'amante. Ensuite, l'amante ne déclare jamais son amour jusqu'à la fin de la pièce. De cette manière, cette pièce respecte bien cette sorte de règles liées à la vie sentimentale et à la déclaration d'amour.

Egalement, la déclaration d'amour dans *Les Deux Philibert* ressemble à celle de *Médiocre et Rampant* surtout en constatant que le tout début du premier acte nous annonce

---

<sup>1110</sup> *Ibid.*, V, 8, p. 136.

<sup>1111</sup> *Ibid.*

<sup>1112</sup> *Ibid.*

<sup>1113</sup> *Ibid.*

que le héros souhaite mener une aventure pour obtenir ce qu'il désire. Pour cela, nous affirmons que l'action de cette pièce raconte l'histoire amoureuse du jeune Philibert aîné avec son amante Sophie, mais à cause d'un quiproquo tout est bouleversé jusqu'à la dernière scène du troisième et dernier acte où tout est découvert après l'arrivée de Philibert aîné à la maison de campagne de M. Duparc. Ce qui est important ici c'est de suivre ces déclarations de la part de ces deux amants pour examiner les étapes recommandées pour que l'amour soit bienséant sur scène.

Commençons par Philibert aîné, l'amant de Sophie, qui déclare son amour après un mois d'attente. Il est capital de savoir que Comtois, le valet de Philibert aîné, a déjà remarqué que son maître est tombé amoureux de sa voisine. Pour cette raison, nous constatons que cet amour n'est pas caché entre le maître et son valet. C'est-à-dire que Comtois sent bien que la jeune voisine fait tourner la tête de son maître. A ce propos, nous allons nous pencher sur les déclarations faites par Philibert aîné lui-même. D'abord, dès qu'il aperçoit Clairville et apprend que c'est le maître de musique de Sophie, il lui déclare qu'il en est amoureux : « Il y a un mois que, pour la première fois, aux Tuileries, j'ai vu mademoiselle Duparc ; j'avais été frappé de sa beauté [...] »<sup>1114</sup>. » Clairville s'étonne de ces révélations et montre son incapacité à être l'intermédiaire entre cet amant et M. Duparc. Mais Philibert aîné se contente de lui demander une seule faveur : « Je ne vous demande qu'une faveur ; c'est de me présenter à M. Duparc comme un de vos amis qui voudrait profiter du voisinage pour se lier avec lui »<sup>1115</sup>. » Malgré l'honnêteté de Philibert aîné, Clairville ne lui donne aucun espoir surtout en lui disant : « Je ne vous promets rien »<sup>1116</sup>. » Suite à cela, Philibert aîné sort et laisse Clairville seul avant que ce dernier rencontre M. Duparc. C'est dans la scène qui suit que Clairville révèle à M. Duparc, qui le charge de lui trouver un futur époux pour sa fille pour ne pas perdre la place donnée par son ami le duc qui vient d'être nommé ministre, qu'il a reçu la confiance d'un jeune homme : « [...] par le temps qui court, je croirais assez que celui dont je viens de recevoir la confiance »<sup>1117</sup>. » Par conséquent, M. Duparc lui demande de parler plus clairement car il sera peut-être le futur gendre. Clairville lui révèle l'histoire avant l'arrivée de Mme.

---

<sup>1114</sup> *Les Deux Philibert*, I, 6, p. 651.

<sup>1115</sup> *Ibid.*

<sup>1116</sup> *Ibid.*, p. 652.

<sup>1117</sup> *Ibid.*, 7, p. 653.

Devigny. Immédiatement, M. Duparc apprend à sa belle-mère qu'ils sont sur le point de trouver ce prétendu grâce à Clairville. Dans cet ordre d'idées, ces révélations viennent de la part de Clairville d'abord, puis de M. Duparc et enfin de Mme. Devigny qui fait allusion à cet amour devant sa nièce Sophie.

Revenons à Philibert aîné qui déclare d'abord son amour à Clairville. Ensuite, c'est au cours du dernier acte qu'il reprend cette initiative après le quiproquo dans lequel toute la famille est tombée. Pour cela, il le déclare à Marianne pour qu'il aille avertir son maître M. Duparc de cette nouvelle qui va tout changer : « Ah ! de grâce, daignez-vous intéresser à moi. J'aime, j'adore votre jeune maîtresse [...]. Ce n'est pas auprès d'elle que j'ose encore réclamer votre appui ; c'est auprès de son père, de sa bonne maman<sup>1118</sup>. » Pour cette raison, Marianne court avertir M. Duparc et Mme. Devigny de l'arrivée de Philibert aîné. C'est dans la scène suivante, scène 11, que cet amant leur explique tout pour leur dire, en fin de compte, qu'il est amoureux de Sophie. Pour tous ces motifs, nous témoignons et affirmons que l'amour de Philibert aîné passe par trois étapes : cet amant déclare son amour à Clairville, à Marianne et enfin, à M. Duparc et Mme. Devigny. Cet ordre nous explique que la vie sentimentale et la déclaration d'amour de la part de l'amant sont à la mesure de la bienséance.

Finissons par l'amour de Sophie qui a déjà remarqué que ce jeune homme la suivait partout et la regarde sans aucune intervention : « C'est encore lui. C'est le jeune homme que, depuis un mois, je rencontre partout. Il sort de notre maison<sup>1119</sup>. » Il est évident que la jeune Sophie a des soupçons mais elle ne sait pas ce que ce jeune veut jusqu'au moment où sa grand-mère fait allusion à ses doutes ; Mme. Dorlis lui montre qu'ils recevront un convive étant l'ami de Clairville qui vient pour la première fois à la maison de compagne. C'est la raison pour laquelle Sophie commence à soupçonner que quelque chose se passe à son insu : « Je ne crois pas m'être trompée ; à travers les rideaux, j'ai vu ce jeune homme causer avec M. Clairville<sup>1120</sup>. » Il est capital de savoir que cette réplique est la dernière prononcée par cette jeune fille avant d'avouer ses sentiments amoureux à sa servante Marianne au début du deuxième acte. Sophie apprend à Marianne que sa famille cache un secret : « J'en ai conclu

---

<sup>1118</sup> *Ibid.*, III, 9, p. 674.

<sup>1119</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 648.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, 9, p. 654.

qu'ils n'avaient de secret que pour moi, et que c'est de moi qu'ils s'occupent<sup>1121</sup>. » De plus, elle a peur que le futur soit son cousin Pastoureau, mais en parallèle, elle pense au convive dont ils lui parlaient : « Mais, que voulait dire ma bonne maman, en nous répétant que nous aurions probablement aujourd'hui un convive de plus ?<sup>1122</sup> » Marianne, de sa part, pense qu'il est peut-être le futur. Par conséquent, les soupçons de Sophie redoublent lorsque Marianne parle d'un futur. Pour cela, elle commence à raconter l'histoire de ce jeune homme dès qu'elle l'aperçoit pour la première fois. D'abord, elle commence en précisant que ce jeune homme la suit : « [...] Dupuis un mois, un jeune homme...<sup>1123</sup> » Marianne semblait traumatisé de ces propos : « Un jeune homme ?<sup>1124</sup> » Pour cela, nous constatons que Sophie n'a pas envie de révéler ses secrets surtout ce qui concerne ses sentiments et son amour, mais elle se trouve obligée d'en avouer car cela l'inquiète depuis longtemps :

Je ne sais comment il s'y prend, mais nous ne pouvons aller nulle part, qu'il ne s'y trouve en même temps que nous. Le premier jour que je le vis... je m'en souviens, il avait l'air en extase en nous regardant. Plus d'une fois, il m'a semblé qu'au spectacle il prêtait l'oreille avec soin à notre conversation ; et, . . . te l'avouerai-je ? jalouse involontairement de m'en faire estimer, sachant que j'étais observée, que j'étais écoutée par ce jeune homme, je mettais encore plus de réserve et de scrupule dans mes actions, dans mes paroles. S'est-il aperçu que, de mon côté, je cherchais à l'entendre causer avec ses voisins ? Je ne sais, mais plus d'une fois aussi ses discours m'ont touchée, attendrie ; et j'en étais si préoccupée, que je me trouvais fort embarrassée le soir, quand ma bonne maman me demandait mon opinion sur la pièce et sur les acteurs<sup>1125</sup>.

Dans cette tirade, Sophie a tout déclaré à sa servante. En premier lieu, ce jeune homme qui la suit partout semble amoureux d'elle. En deuxième lieu, elle pense qu'il la surveille après avoir constaté qu'il prête l'oreille à sa conversation avec sa bonne maman. En dernier lieu, elle se sent touchée par tout ce qu'il fait au cours d'une soirée de spectacle, jusqu'au moment où elle est embarrassée de ne pas pouvoir exposer son opinion concernant le déroulement de la représentation de cette pièce-là. Dans cet ordre d'idées, il est clair que ces aveux son honnêtes loin de toute exagération ou omission. A la fin de cette scène révélatrice sur la déclaration d'amour de la part de l'amante, Sophie prie Marianne de rester à côté d'elle

---

<sup>1121</sup> *Ibid.*, II, 1, p. 659.

<sup>1122</sup> *Ibid.*

<sup>1123</sup> *Ibid.*

<sup>1124</sup> *Ibid.*

<sup>1125</sup> *Ibid.*

car si ce convive est le futur, elle rougira et sera troublée : « Il doit m'être et il m'est bien indifférent. Je crains seulement de rougir en le voyant. Je t'en prie, si tu es là quand il paraîtra, tâche qu'il ne s'aperçoive pas de mon trouble<sup>1126</sup>. » A la scène suivante, M. Duparc et Mme. Dorlis entrent en scène et révèlent à Sophie tout ce qu'ils gardent secret depuis le matin. C'est dans la scène 2 du même acte que la jeune fille s'assure de tout ce qui précède, bien entendu, ils vont recevoir le futur époux. Sachant que Sophie n'a rien avoué devant son père et sa grand-mère, uniquement à sa servante en lui disant que le jeune dont elle parle sera sûrement le futur. De cette manière, nous témoignons que l'objet aimé se contente de cet unique aveu jusqu'à la dernière scène de la pièce où elle, d'abord, affirme les propos de sa grand-mère : « Voilà du désintéressement, une véritable tendresse<sup>1127</sup>. » Lorsqu'elle témoigne que ce jeune homme est parfaitement tendre : « N'est-ce pas, ma bonne maman<sup>1128</sup>. » Ensuite, elle demande à son père si l'engagement avec son cousin Pastoureau est inéluctable : « Mon père, la parole que vous lui avez donnée est-elle donc irrévocable ?<sup>1129</sup> » Enfin, elle présente ses excuses à son cousin Pastoureau d'avoir renoncé à son engagement déjà convenu : « Pardon, mon cousin<sup>1130</sup>. »

Nous n'hésitons pas à témoigner, après avoir suivi et examiné les convenances s'intéressant à la déclaration d'amour, que *Les Deux Philibert* est une pièce tout à fait bienséante selon les convenances recommandées. L'amant n'est pas embarrassé par son amour qui est déjà remarqué par le valet ainsi que par l'amante. Pour cela, Philibert aîné se contente de cette allusion sans oser se présenter au-devant de son amante. D'abord, Philibert aîné se trouve obligé de l'avouer après avoir constaté que son valet Comtois a déjà observé cette inclination amoureuse. Ensuite, il décide d'informer Clairville de cet amour dès qu'il apprend que c'est le maître de musique de son amante. En parallèle, Sophie sent que ce jeune homme cache quelque mystère en raison du fait qu'il la suit partout. A cette fin, elle décide d'informer sa servante de tout ce qui se passe surtout avec ce jeune homme. A cet égard, nous confirmons que les étapes recommandées concernant tout ce qui est lié à l'amour sont bien

---

<sup>1126</sup> *Ibid.*

<sup>1127</sup> *Ibid.*, III, 15, p. 677.

<sup>1128</sup> *Ibid.*

<sup>1129</sup> *Ibid.*

<sup>1130</sup> *Ibid.*

prises en considération. La vie sentimentale et la déclaration de l'amour sont parfaitement bienséantes dans *Les Deux Philibert*.

A la suite de cette analyse, nous constatons que les exigences de la vie sentimentale et la déclaration d'amour sont prises en considération selon toutes les convenances classiques. Non seulement ces trois pièces ont bien respecté ce genre des règles, mais en outre il nous semble que ce respect est mis en œuvre dans la quasi-totalité de l'œuvre dramatique de Picard. Généralement, notre auteur a donné une place distinguée à cette portée liée à l'amour et au mariage.

En somme, après avoir mis en valeur ces trois règles de bienséance, nous témoignons que l'auteur de ces trois pièces a enrichi ses actions dramatiques par de nombreuses situations, événements, gestes, mots et sentiments qui se différencient d'une pièce à l'autre. Généralement, l'œuvre dramatique de Picard est féconde par ses allusions liées non seulement à la dramaturgie elle-même, mais encore à la dramaturgie classique et ses règles et ses finalités morales, religieuses, sociales, etc. Pour ces raisons, nous proposerons de mettre en valeur, dans le chapitre suivant, la finalité morale et didactique identifiée au cours de notre lecture analytique.



### III. 4. La portée thématique et la finalité morale du théâtre

Le théâtre reste « le monde d'expression littéraire qui a été le plus longtemps décrié<sup>1131</sup> ». C'est à travers le divertissement, chargé de toute autre portée, que réside l'idée fondatrice de ce genre qui ne se donne pas pour « une fin de plaisir, mais de se préoccuper d'utilité<sup>1132</sup> ». Cette utilité « fait surtout des passions et des travers humains un sujet de divertissement au lieu de les condamner sans équivoque ni complaisance<sup>1133</sup> ». C'est la raison pour laquelle des débats se développaient non seulement en Italie dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, mais aussi en France à partir de 1630 de la part des théoriciens ainsi que des philosophes. Parallèlement, les dramaturges ne cessent de revendiquer l'utilité de leurs œuvres en justifiant dans leurs préfaces ce souci sur lequel ils s'affrontent avec les premiers.

Horace, dans l'*Art poétique* insiste sur la finalité morale du théâtre en mêlant le divertissement à l'instruction : « Il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utilité, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire<sup>1134</sup>. » Alors, il est impossible, pour Horace, de dissocier le divertissement de l'instruction car grâce à ces deux fondements, le théâtre se construit. Ensuite, La Mesnardière dans la *Poétique* a défendu cette finalité moralisatrice en affirmant qu'elle est le fondement principal de tous les poèmes dramatiques : « [...] si on veut considérer que le principal dessin du théâtre est d'honorer la vertu et de corriger le vice ; que ces détours agréables, ces biais artificieux qu'elle prend selon les rencontres dans la tissure de ces fables, conduisent tous à cette fin comme à leur centre intentionnel<sup>1135</sup>. » Si le souci de plaire est déjà présent dans les propos d'Horace, La Mesnardière, à l'inverse, appuie sur le souci moral plus que sur celui de plaire.

Théoriquement, Chapelain repose sur l'idée que le théâtre est le lieu d'instruction morale sans aucun didactisme. C'est dans sa Préface à l'Adonis qu'il en parle généralement : « La fin de la poésie étant l'utilité, bien que procurée par le moyen du plaisir il y a de

---

<sup>1131</sup> Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 39.

<sup>1132</sup> Bertrand Dominique, *Lire le théâtre classique*, op. cit., p. 43.

<sup>1133</sup> Sabine Gruffat, *Le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 39-40.

<sup>1134</sup> Horace, *L'Art Poétique*, In *Œuvres de Horace*, Tome I, traduction par Leconte de Lisle, Alphonse Lemerre éditeur, Paris, 1873, p. 253.

<sup>1135</sup> Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, op. cit., p. 222.

l'apparence que ce qui a l'utilité pour l'objet, c'est-à-dire ce qui tend à l'utilité [...] c'est-à-dire ce qui se termine au plaisir<sup>1136</sup>. » Bien évidemment, il faut que le spectacle soit instructif à l'aide du plaisir dans lequel les spectateurs peuvent purger leurs mauvaises habitudes parce que « l'utilité de la poésie consiste en la purgation des passions vicieuses<sup>1137</sup> ». De plus, Chapelain, dans sa *Lettre sur la règle de vingt-quatre heures*, condamne les auteurs dramatiques qui n'ont que le seul plaisir car il est indissociable de l'instruction :

Il serait légitime et que le Théâtre ne devrait avoir autre but que celui du plaisir [...] au lieu de produire ce plaisir recherché, je ne dis pas seulement de l'augmenter, engendraient un dégoût dans l'esprit de ceux qui savent discerner les faux plaisirs d'avec les véritables [...]<sup>1138</sup>.

Il est évident que Chapelain a pris en considération la double mission du théâtre, bien évidemment plaire et instruire. Ainsi, il était conscient de l'idée du plaisir qui reste chez tant d'auteurs le seul souci. Par conséquent, il rassemble les deux missions dans un cadre inséparable pour que le théâtre garde ses spécificités par rapport aux autres genres.

L'Abbé d'Aubignac affirme de nouveau cette finalité dans sa *Pratique du Théâtre* : « La principale règle du poème dramatique [veut] que les vertus y soient récompensées [...]»<sup>1139</sup>. » Cette recommandation n'est pas étrange ou loin de la finalité du théâtre car il est convaincu que « tels que sont les belles représentations de Théâtre que l'on peut nommer véritablement l'École du Peuple<sup>1140</sup> ». En outre, d'Aubignac a précisé, dans un chapitre intitulé *Des Discours Didactique ou Instructions*<sup>1141</sup>, beaucoup de règles à respecter afin de ne pas perdre le but primordial du théâtre. En premier lieu, le poète « ne doit pas mépriser<sup>1142</sup> ». En deuxième lieu, tout « acteur qui paraît sur le Théâtre avec un visage d'instruisant et une mine de pédagogue [...] est toujours mal reçu et mal écouté<sup>1143</sup> ». En troisième lieu, il pense que les gens de qualité comme « les astrologues, les Devins, les grands Prêtres [...] ce sont ordinairement des très mauvais Personnages sur le Théâtre par cette seule raison, qu'ils sont

---

<sup>1136</sup> Jean Chapelain, *Discours en forme de préface à l'Adonis...*, op. cit., p. 205.

<sup>1137</sup> *Ibid.*

<sup>1138</sup> Jean Chapelain, *Lettre sous la règle de vingt-quatre heures*, op. cit., p. 231.

<sup>1139</sup> Abbé D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, op. cit., p. 40.

<sup>1140</sup> *Ibid.*

<sup>1141</sup> *Ibid.*, pp. 437-447.

<sup>1142</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>1143</sup> *Ibid.*, p. 440.

obligés de parler en instruisant<sup>1144</sup> ». Et encore beaucoup d'autres règles. Ainsi, il est capital de savoir que d'Aubignac a préconisé que le théâtre doit instruire, mais avec certaines règles de plaisir : « Je demeure bien d'accord qu'au Théâtre il faut enseigner mais il faut bien entendre comment cela se doit faire.<sup>1145</sup> » Enfin, il conclut de là que « La comédie se spécialise plus largement dans la purgation des vices ou des erreurs<sup>1146</sup> » car « en découle pour la comédie une fonction de correction sociale<sup>1147</sup> ». D'une façon générale, D'Aubignac préconise les dramaturges d'adapter une méthode qui facilite la transmission de ce message non seulement divertissant, mais en outre instructif et éducatif.

En somme, nous remarquons que tous ces propos s'accordent avec une seule finalité qui est la finalité morale en divertissant. Alors, la comédie se spécialise dans la correction sociale en sens large. A cet égard, il faut pour cette correction une méthode à suivre pour s'éloigner de l'idée que le théâtre est une plateforme didactique. Dans cet ordre d'idées, il nous reste à annoncer que Picard garde cette dimension poétique en respectant presque la quasi-totalité de ces règles. C'est la raison pour laquelle nous tenterons de mettre en valeur les portées thématiques, morales et utilitaires qui paraissent au cours de notre lecture consacrée aux trois pièces que nous travaillons.

Quant à notre analyse, nous étudierons, d'abord, l'amour finissant par le mariage qui est considéré comme une portée principale dans l'œuvre dramatique de Picard. Ensuite, nous interrogerons le thème de l'argent et la fortune, et comment les personnages l'utilise comme un moyen utile pour toute ascension sociale. Mais encore, comment la religion contrarie les plaisirs des personnages. Enfin, nous soulignerons quelques personnages ridicules qui enrichissent ces pièces par des thèmes allusifs et parfois cachés comme par exemples, la médiocrité, la médisance, le bavardage, la complicité, etc. Il est capital de savoir que ces trois pièces contiennent aussi d'autres thèmes plus profonds liés, en quelque sorte, à la politique, l'économie, la vie quotidienne, l'amitié et à la relation maître/valet. Pour cela, nous

---

<sup>1144</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>1145</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>1146</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>1147</sup> *Ibid.*, p. 453.

proposerons cette analyse servant à donner une idée générale, loin de toute exhaustivité, sur quelques portées thématiques et morales identifiées au cours de notre lecture analytique.

### III. 4. 1. L'amour et le mariage

L'amour et le mariage sont parmi les thèmes principaux les plus traités dans le théâtre de Picard à côté de l'argent et la fortune, la relation maître/valet, l'amitié et les personnages ridicules. Par ces thèmes, Picard nous communique de nombreux messages : l'amour honnête reste entre les amants malgré la distance et l'absence ; les parents négligent souvent les sentiments de leurs fils et filles ; l'amour et ses conséquences aident à connaître les vertus ainsi que les vertus de l'entourage ; pour que l'amour réussisse, il faut un valet fidèle ou un ami intime pour aider l'amant à réaliser son but aboutissant souvent au bonheur et au mariage. Dans cet ordre d'idées, nous allons retracer ces histoires amoureuses présentes dans notre corpus étudié pour illustrer ce que nous venons de dire.

L'amour paraît dès les premières répliques de la scène première des *Visitandines* ; une des sœurs du couvent, la sœur Agnès, révèle à sa collègue de visitation, la sœur Joséphine, qu'elle a fait un rêve attirant et inoubliable, celui de l'amour et du mariage : « [...] Je faisais un rêve charmant, Cai' je rêvais de mariage. L'amour avait surpris mon cœur [...] »<sup>1148</sup>. » Cette déclaration est risquée car elle va à l'encontre des exigences religieuses. De ce fait, cette sœur pense que le fait de rêver de mariage est considéré comme un péché qui mérite le châtement divin : « [...] Est-ce un péché, ma chère sœur, De rêver qu'on est mariée ? [...] »<sup>1149</sup>. » Effectivement, cette idée du châtement est venue à la sœur Agnès après l'éclat effrayant d'un orage ; elle croit que la cause de cette foudre remonte à ce maudit rêve. En plus, elle a révélé cette confession en posant une interrogation à la fin de sa tirade. Joséphine lui dit qu'elle ne peut pas lui donner son avis car il vaut mieux consulter le directeur du couvent à ce sujet. Cependant, la sœur Joséphine estime, en ayant peur de l'orage gronde, que ce rêve est un

---

<sup>1148</sup> *Les Visitandines*, I, 1, p. 22

<sup>1149</sup> *Ibid.*

péché ; elle dit : « [...] C'est peut-être un péché, ma sœur. De rêver qu'on est mariée<sup>1150</sup>. » Dès que la sœur Joséphine a terminé ses derniers mots, l'orage éclate à nouveau et plus fortement selon la didascalie textuelle au milieu de cette scène : « (L'orage redouble.)<sup>1151</sup> » Par conséquent, la frayeur de ces deux sœurs augmente en pensant à nouveau à ce fameux rêve, c'est évident dans les propos de la sœur Agnès dans cette tirade qui suit les révélations de la première : « Voilà l'orage qui redouble, Je sens redoubler ma frayeur ; Ce maudit rêve, dans mon cœur [...]»<sup>1152</sup>. » Enfin, la sœur Agnès est d'accord avec la sœur Joséphine à propos de l'interdiction de rêver de mariage : « [...] C'est sans doute un péché, ma sœur. De rêver qu'on est mariée<sup>1153</sup>. »

Après avoir lu la première scène du premier acte des *Visitandines*, nous constatons que le thème de l'amour est primordial ; rêve d'amour et de mariage, l'amour est-il un péché, y-a-t-il un rapport entre ce rêve et la foudre. Autrement dit, cette scène nous explique que les visitandines pensent à la question de l'amour et du mariage discrètement en le liant avec les contraintes religieuses. Ce souci a un sens caché surtout dans la société de la visitation. Mais avant tout, il nous faut continuer notre lecture pour donner une idée plus ou moins complète sur ce sujet abordé par ces visitandines.

Dans la scène III du même acte, Belfort déclare à son valet Frontin qu'il est amoureux d'une fille de son endroit qu'il l'a quitté depuis deux ans : « [...] je rêve à ma maîtresse : eh bien ! Rêve à la tienne<sup>1154</sup>. » Cet aveu est venu après s'être trouvés égarés dans cet endroit-là à cette heure tardive : « Allons, il faut prendre son parti gaiement : nous sommes égarés, notre chaise est brisée ; c'est un petit malheur [...]»<sup>1155</sup>. » Il est évident que cette révélation est ambiguë puisque nous ne savons pas encore qui est sa bien-aimée jusqu'à la scène V dans laquelle nous comprenons avec les propos de Frontin que cette fille aimée s'appelle Euphémie. En fin de compte, il nous semble que sa bien-aimée est une religieuse dans le

---

<sup>1150</sup> *Ibid.*

<sup>1151</sup> *Ibid.*

<sup>1152</sup> *Ibid.*

<sup>1153</sup> *Ibid.*

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1155</sup> *Ibid.*

couvent, qui se trouve en face d'eux, que les deux voyageurs prennent pour une auberge à la compagne.

Il est clair que cette scène nous éclaire sur le but de Belfort de retour à son pays ; il nous paraît qu'il est revenu pour voir son père : « [...] Un de mes amis me mande que tous les jours mon père pleure ma mort, dont il s'accuse d'être l'auteur. Je ne veux plus lui causer de nouveaux chagrins [...] »<sup>1156</sup>. » Effectivement, Belfort a fermement l'intention de revoir son père et de rester au pays pour lui succéder en tant que médecin. Dans la réplique « Je n'espérais plus le revoir », « le » fait référence au pays, pas au père de Belfort. Cette expression signifie qu'étant parti en voyage, a priori sans projet de retour, Belfort ne savait pas s'il allait revoir son pays un jour : « [...] Me voici donc enfin de retour dans mon pays, je n'espérais plus le revoir [...] »<sup>1157</sup>. » C'est directement dans la même réplique qu'il montre son envie de voir sa bien-aimée Euphémie : « [...] et ma chère Euphémie, comme elle doit être belle à-présent [...] »<sup>1158</sup>.

De cette manière, Belfort affirme que la priorité sera pour son amour et rien d'autre : « Euphémie, Frontin, est la seule que j'aime. Belfort n'a jamais aimé qu'Euphémie, et Belfort l'aimera toujours. »<sup>1159</sup> Cette réponse nous montre que Belfort est sérieux et dans ce retour, il a envie de voir Euphémie pour lui déclarer son amour caché deux ans auparavant. Outre que, dans la même scène, Belfort assure sa vraie volonté en cet amour malgré toutes ces histoires libertines hors de son pays au cours de son voyage avec Frontin qui l'interroge pour savoir s'il est encore amoureux de cette fille : « Et cette Euphémie dont vous me parliez tout-à-l'heure ? »<sup>1160</sup> Belfort lui répond avec sincérité que son histoire avec cette fille ne ressemble pas à celle des autres filles : « Ah ! C'est différent ; celle-là, je l'aime sérieusement [...] »<sup>1161</sup>

---

<sup>1156</sup> *Ibid.*, 5, p. 24.

<sup>1157</sup> *Ibid.*

<sup>1158</sup> *Ibid.*

<sup>1159</sup> *Ibid.*

<sup>1160</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1161</sup> *Ibid.*

Enfin, il montre à Frontin que son mariage s'approche en affirmant tout ce qui précède : « j'arrive demain et je l'épouse après-demain<sup>1162</sup> ».

Dans la scène suivante, Belfort entend un chant venant du couvent. Il doute, mais enfin, il reconnaît la voix de la personne qui chante : « Frontin, connais-tu cette voix ?<sup>1163</sup> » Par contre, Frontin lui répond par une autre interrogation puisque c'est impossible de la connaître par hasard : « Eh ! D'où diable voulez-vous que je la connaisse ?<sup>1164</sup> » Belfort paraît très amoureux et malgré sa longue absence, il est sûr que cette voix et celle d'Euphémie : « Je ne puis m'y tromper, c'est elle-même<sup>1165</sup>. ».

Cet amour paraît assiégé par des contraintes plus ou moins liées aux lois suivies dans cette sainte visitation. C'est pour cela, qu'Euphémie a lancé le dernier appel, d'une part, dans deux couplets sollicitant le retour de son amant : « Toi que j'aime plus que ma vie, Que je voudrais en vain ne plus chérir ! Belfort ! Belfort ! De la triste Euphémie As-tu gardé le souvenir ?<sup>1166</sup> » Et, d'autre part, rappelant son amour fidèle : « Bientôt un ordre irrévocable, de t'oublier m'imposera la loi ; Je sens qu'alors je deviendrai coupable, Car je ne puis aimer que toi<sup>1167</sup>. » C'est deux couplets prononcés par Euphémie démontrent qu'elle est toujours fidèle à son amant et qu'elle est très triste depuis son départ en voyage. Puis, elle se rappelle les moments passés ensemble et enfin, elle va prendre une décision irrévocable puisqu'elle se trouve obligée de devenir religieuse. Pour cela, Belfort décide de lui répondre sur le même air, mais dans ce moment-là, les cloches sonnent les matines et leur bruit couvre la voix de Belfort. A cette suite si malheureuse pour Belfort, il montre son envie de mener une aventure plus audacieuse que la première, à savoir quand ils sont venus au couvent pour demander à dormir en prenant le couvent pour une auberge.

Au deuxième et dernier acte nous voyons qu'Euphémie est très amoureuse par ses interrogations. En effet, pendant sa rencontre avec M. Belfort, le père de son amant, elle

---

<sup>1162</sup> *Ibid.*

<sup>1163</sup> *Ibid.*, 6, p. 25.

<sup>1164</sup> *Ibid.*

<sup>1165</sup> *Ibid.*

<sup>1166</sup> *Ibid.*

<sup>1167</sup> *Ibid.*

souhaite connaître les dernières nouvelles de Belfort qui voyage depuis deux ans sans retour prévu. Par contre, devant M. Belfort, elle veut cacher ses sentiments et le fait qu'elle attende son retour en prétendant qu'elle n'y pense plus. Ainsi, elle supplie le père de ne plus en parler : « Croyez encore une fois, mon cher tuteur, que son retour ne changerait rien à ma résolution ; de grâce, laissons cela<sup>1168</sup>. » Euphémie qui chante son amour et souhaite le retour de son amant est partagée entre plusieurs aspects contradictoires : amour et religion, déclaration et silence, audace et timidité et en fin de compte, elle n'hésite pas à dire la vérité restée longtemps enterrée dans son cœur, celle de sortir du couvent et de revoir son amant Belfort. Ces aspects sont clairs dans son monologue chanté : « [...] Malgré ta perfidie, Trop coupable Belfort, La trop faible Euphémie, Voudrait ! Te voir encore. Reviens, reviens, et je brise ma chaîne ; Ton absence en ces lieux seule a pu m'entraîner...<sup>1169</sup> ».

Par ailleurs, nous comprenons, par ce monologue, que la sœur Euphémie, comme les autres sœurs au couvent, pense à sa vie sentimentale sans cesse. D'abord, elle révèle que le but de son séjour au couvent n'est que pour oublier l'absence de son amant. Ensuite, elle sait bien qu'elle trahit son devoir en conservant le portrait de Belfort. Enfin, elle souhaite son retour dès que possible pour qu'elle puisse briser ses chaînes. Certes, ce monologue est tragique par ses sentiments, sa tristesse et son dilemme inquiétant de la part d'une visitandine amoureuse.

Grégoire, le jardinier de la visitation amène Belfort, déguisé en religieuse, au couvent et avertit la tourière que la nouvelle sœur est arrivée. De ce fait, la tourière l'accueille et commence à lui raconter les moindres détails de toutes les visitandines au couvent jusqu'au moment où elle arrive à Euphémie qu'elle décrit comme une amoureuse sans aucun défaut par rapport aux autres visitandines. De plus, elle refuse de donner plus de détails dès que Belfort lui demande de lui dire les défauts de cette fille : « Ne me trahissez pas. Elle n'a pris le voile que par désespoir d'amour ; je suis au fait. Elle aime un certain Belfort<sup>1170</sup>. » Cette scène est placée avant l'arrivée d'Euphémie qui tombe évanouie dès qu'elle reconnaît son amant déguisé en nouvelle sœur, comme la didascalie nous l'indique : « (Au moment où Belfort va

---

<sup>1168</sup> II, 1, p. 28.

<sup>1169</sup> *Ibid.*, 2, p.29.

<sup>1170</sup> II, 3, p. 29.

pour l’embrasser, elle le reconnaît, jette un cri de surprise, et tombe évanouie dans ses bras.)<sup>1171</sup>» A ce moment-là, l’abbesse prend le portrait trouvé par la tourière sous la guimpe de la sœur Euphémie et pense que ce portrait est celui de Belfort, déguisé en sœur Séraphine. Mais Belfort lui dit que ce portrait est celui de son frère qui lui ressemble beaucoup. Dès lors, l’abbesse et la sœur Euphémie, qui vient de se réveiller de son évanouissement, sont convaincues de ces propos.

Enfin, tout devient clair quand M. Belfort entre en scène et met fin à tous ces quiproquos. En premier lieu, il dévoile le déguisement de son fils, déjà en religieuse. En deuxième lieu, il fait tomber le masque de Frontin, déguisé en père directeur. Une fois que tout est découvert, la sœur Euphémie prend la parole pour défendre son amour et son amant qui est venu pour mettre fin à sa vie misérable pendant son absence. Pour cela, elle supplie M. Belfort de ne pas punir Belfort car à cause d’elle, il a commis cette aventure singulière : « Ah ! Monsieur, jugez mieux Belfort ; Il est fidèle, et m’aime encore. C’est pour moi seule, hélas ! Qu’il est coupable ; Punissez-moi, si vous le punissez<sup>1172</sup>. » Cette déclaration, en présence de tous les personnages, nous explique l’audace de cette visitandine amoureuse au moment où tout est découvert. Aussi, elle profite de la présence du père de Belfort afin qu’il consente à leur mariage.

Face à cette analyse, nous pouvons souligner que cette histoire d’amour a tant de finalités : d’abord, il est impossible de nier que les religieuses pensent, comme les autres, à leur vie sentimentale et à leur mariage, comme indiqué dans les deux premières scènes de la pièce ; ensuite, l’amour partagé demeure entre les amoureux malgré la longue absence et l’éloignement géographique ; de plus, l’amour conduit les amants à faire tout ce qu’ils peuvent afin de se retrouver ; enfin, l’amour triomphe, même avec une religieuse, car personne ne peut l’empêcher, ni pouvoir social, économique, politique ou religieux. Notre pièce a une fin heureuse. L’amour triomphe et le héros, après le consentement de son père, se marie avec son amante dans un épisode lyrique et inoubliable.

---

<sup>1171</sup> II, 7, p. 32.

<sup>1172</sup> II, 9, p. 33.

Dans *Médiocre et Rampant*, l'action s'ouvre avec une allusion amoureuse. Charles Firmin vient d'arriver à Paris où travaille son père pour lui dire qu'il est amoureux d'une certaine Laure :

Depuis mon arrivée  
Je la cherche partout ; pour la première fois  
Je viens dans vos bureaux, mon père, et je la vois.  
Quel bonheur !<sup>1173</sup>

Cette arrivée provisoire vient après avoir vu cette jeune fille chez sa tante là où se trouve sa garnison :

Cette fille charmante  
Que dans ma garnison je voyais chez sa tante,  
Que mon sort est d'aimer enfin jusqu'au tombeau !  
C'est la fille...<sup>1174</sup>

Il est évident que Charles ne déclare pas le prénom de la fille puisqu'il pense que son père va refuser cette union à cause du poste supérieur du père de Laure qui est venu à Paris pour assurer sa fonction de nouveau ministre. La réplique suivante vient après que Charles ait dévoilé l'identité de Laure : « *Et tu l'aimes encore ?*<sup>1175</sup> ». Charles ne cesse de révéler ses sentiments malgré la réaction étonnante de son père. Pour cela, il lui affirme qu'il ne renoncera pas à cet amour même, avec tous les empêchements rencontrés, et bien qu'elle soit la fille du nouveau ministre :

Plus que jamais, mon père. Elle ne m'a pas vu ;  
J'allais la saluer quand vous avez paru.  
Peut-être est-ce un bonheur. D'un feu qu'il me faut taire  
Mon trouble aurait bien pu révéler le mystère.  
Amoureux et discret, je n'ai, jusqu'à ce jour.<sup>1176</sup>

Ces vers montrent que l'amour de Charles s'intensifie quand il est sur le point de la rencontrer et la saluer. Ainsi, il pense que ce n'est pas le bon moment de déclarer ses sentiments et l'arrivée de son père lui permet d'éviter de se trouver dans une situation embarrassante. Ensuite, son père lui montre qu'il a pris en considération leur statut social par

---

<sup>1173</sup> *Mediocre et Rampant*, I, 1, p. 107.

<sup>1174</sup> *Ibid.*

<sup>1175</sup> *Ibid.*

<sup>1176</sup> *Ibid.*

rapport à celui de la famille de ce nouveau ministre car l'amour doit finir par l'hymen et rien d'autre :

Passes encor quand l'amour par l'hymen doit finir !  
Mais aimer un objet qu'on ne peut obtenir !  
Laure réunit tout, fortune, rang, jeunesse ;  
Ton grade et mon emploi, voilà notre richesse.<sup>1177</sup>

Dans ses propos, Firmin fait allusion au fait qu'ils ne possèdent aucun privilège en comparaison à ceux d'Ariste et sa fille Laure. Par contre, Charles insiste sur l'idée que leur modeste situation sociale et financière ne signifie pas qu'ils sont vides de tout talent nécessaire et parfois distingué par rapport aux autres dans ce domaine professionnel, à savoir le salon du ministre :

Mais n'est-ce pas un peu votre faute ? Pardon !  
Des plus rares talents le ciel vous a fait don ;<sup>1178</sup>

Ces talents cachés ont besoin d'être révélés car cette union a un autre but, d'une part, d'avoir une relation avec la fille du ministre et de l'épouser et, d'autre part, cette liaison pourrait conduire à une progression et un changement professionnels et administratifs :

A Laure j'aurais droit de prétendre peut-être.  
Et vous seriez ministre au lieu d'être commis :<sup>1179</sup>

Ces révélations, presque vraies, conduisent Firmin à réfléchir aux propos de son fils. De plus, il trouve que certains employés comme Dorival ne remplissent pas convenablement leur poste administratif. A la fin de cette scène, Firmin, qui pense toujours au plan de progression, recommande à son fils de quitter ce salon puisqu'il doit terminer ses travaux demandés.

Nous arrivons à la deuxième déclaration de Charles qui a lieu dans la scène II du premier acte après l'intervention de Laroche qui vient les avertir que Dorival est en train de mener des grands projets de parvenir auprès de ce nouveau ministre. Laroche montre que ce vicieux Dorival emploie tous les moyens pour satisfaire les envies et les demandes de tous les

---

<sup>1177</sup> *Ibid.*

<sup>1178</sup> *Ibid.*

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 108.

membres de la famille du ministre. Charles, qui écoute Laroche, est choqué dès qu'il entend le prénom de Laure dans les projets menés par ce Dorival :

Pour la jeune personne, elle a lu des romans ;  
Près d'elle il a joué l'amour, les sentiments :  
Le voilà donc chéri de toute la famille,  
Adoré de la mère, estimé de la fille.  
Déjà de l'ambassade il est presque certain,  
Et de Laure bientôt il demande la main.<sup>1180</sup>

Ce projet, bien agencé par Dorival, étonne Charles qui ne savait pas que cet employé n'a pas seulement envie de profiter du nouveau poste, mais il a aussi l'intention d'épouser la jeune fille. C'est la raison pour laquelle Charles n'hésite pas à déclarer son amour de nouveau surtout après avoir appris les basses tentatives de Dorival. D'abord, il montre son étonnement en disant : « Quoi ! celle que j'adore...<sup>1181</sup> » Immédiatement son père réagit en disant que son fils n'est pas conscient de ses mots : « il a perdu le sens ; ne l'écoutez donc pas<sup>1182</sup>. » Par conséquent, Laroche, surpris, interroge Charles sur la véracité de cette déclaration : « Plaît-il ? vous l'adorez !<sup>1183</sup> » Ainsi, Laroche pense que cette histoire amoureuse va l'aider dans sa tentative de démasquer les mauvaises intentions de Dorival auprès du ministre : « Grâce à cet incident, je crois que l'on pourrait...<sup>1184</sup> ». De plus, il leur affirme que le démasquement sera sûr et l'aboutissement apportera le succès et le bonheur : « Vous avez l'ambassade, et Charles épouse Laure<sup>1185</sup>. » Cette affirmation de la part de Laroche montre ses bonnes intentions et sa véritable amitié. Il leur dit également, à la fin de la scène, qu'il ne cesse de proposer ses services :

Ainsi vous refusez mes offres tous les deux.  
N'importe, malgré vous, je veux vous rendre heureux.<sup>1186</sup>

En somme, nous pouvons dire que les déclarations amoureuses de Charles passent par deux étapes, bien entendu sa déclaration à son père puis à Laroche, avant de trouver le moyen le plus efficace pour atteindre son but final. En outre, il est nécessaire de signaler que Laroche

---

<sup>1180</sup> I, 2, p. 110.

<sup>1181</sup> *Ibid.*

<sup>1182</sup> *Ibid.*

<sup>1183</sup> *Ibid.*

<sup>1184</sup> *Ibid.*

<sup>1185</sup> *Ibid.*

<sup>1186</sup> *Ibid.*

ne cesse de servir son ami Firmin et son fils dans les obstacles rencontrés au niveau du travail et au niveau personnel à cause des tentatives sournoises de Dorival.

Plus tard, l'amour de Charles est gêné, d'une part, par les intentions d'Ariste et sa mère Mme. Dorlis et, d'autre part, par les services incessants de Dorival auprès la famille d'Aristote afin d'obtenir le poste prévu et finalement d'épouser Laure. Pour cela, Ariste montre à Mme. Dorlis qu'il pense à sa fille, « Et ma fille ?<sup>1187</sup> » Après avoir constaté que sa mère est entièrement satisfaite de Dorival et son parcours : « Conviens donc avec moi que c'est un vrai trésor<sup>1188</sup>. » Suite à cette rencontre décisive sur l'avenir de Laure et sa vie privée, Mme Dorlis commence à lancer ses projets. D'abord, elle montre à Dorival qu'Ariste l'aime : « Vous n'imaginez pas combien mon fils vous aime. » Ensuite, elle l'invite au souper prévu ce soir-là : « Nos parents, nos amis doivent souper ici. On vous verra ? » De plus, elle lui explique que son absence apportera le chagrin :

Mais la fête sans vous ne serait pas complète ;  
[...]  
Et Laure, pour sa part, aurait un vrai chagrin,  
Si vous ne veniez pas ; j'en réponds.<sup>1189</sup>

Enfin, elle lui demande d'écrire un couplet : « Eh bien ! faites-nous donc pour ce soir un couplet<sup>1190</sup>. » Dorival souhaite savoir si Laure veut chanter plutôt une romance : « Une romance ?<sup>1191</sup> » Immédiatement, Mme. Dorlis lui affirme que c'est vraiment le bon choix : « Bon ! ce genre-là lui plaît<sup>1192</sup>. » Dans cet ordre d'idées, nous constatons que Mme. Dorlis ne néglige aucun aspect pour que Dorival et Laure soient ensemble. Par contre, Ariste se contente de charger ce Dorival d'un devoir pressant : « C'est à vous de faire cet ouvrage<sup>1193</sup>. » Cette demande confirme les propos de ce ministre au début de la pièce lors de

---

<sup>1187</sup> I, 3, p. 111.

<sup>1188</sup> *Ibid.*

<sup>1189</sup> *Ibid.*

<sup>1190</sup> I, 6, p. 112.

<sup>1191</sup> *Ibid.*

<sup>1192</sup> *Ibid.*

<sup>1193</sup> *Ibid.*

sa conversation avec sa mère où il annonce qu'il souhaite le mettre à l'épreuve : « Laisse-moi l'éprouver. Si, comme je le crois, Dorival me paraît digne d'un tel emploi<sup>1194</sup>. »

Quant à Dorival, il essaie, tout au long de l'action dramatique, d'être l'employé le plus fidèle et le plus vaillant de tous les employés au salon du ministre. Dans cette optique, la scène V du premier acte nous explique le génie de ce Dorival auprès de cette famille. En plus de faire son travail administratif, il assure d'autres fonctions. Avant tout, il faut que le travail public soit fait. Pour cela, il remet une liasse de papiers à Ariste : « Voici l'ouvrage en question : J'ai cru devoir y joindre une explication<sup>1195</sup>. » Puis, il se tourne vers Mme. Dorlis pour lui remettre un papier : « Demain on joue une pièce nouvelle. Voici la loge<sup>1196</sup>. » Enfin, il remet une brochure à Laure : « Peut lire ce roman moral<sup>1197</sup>. » Effectivement, pour que Dorival reste toujours au service d'Ariste et sa famille, il persuade Charles, après avoir appris qu'il a écrit une romance, de lui donner cette romance pour qu'elle soit chantée ce soir-là par la fille du ministre car elle veut faire briller sa voix en présence de tous les invités.

Charles refuse de la lui donner, mais Dorival « (lui arrachant presque le papier)<sup>1198</sup> » lui dit : « [...] Donnez cela ; je veux vous servir malgré vous [...]»<sup>1199</sup> Cette rencontre est bénéfique pour Dorival qui « (serre le papier dans sa poche droite)<sup>1200</sup> » avant l'arrivée de Firmin à la scène suivante qui ramène le travail demandé précédemment par ce Dorival : « Tenez ; Chut !<sup>1201</sup> » Il nous semble que Dorival profite de son amitié avec Firmin et l'entretient pour servir ses objectifs. De plus, le fait d'arracher le papier à Charles nous explique l'esprit avide et les défauts de ce Dorival. Au quatrième acte, Dorival remet les devoirs chargés. Premièrement, celui de Mme. Dorlis : « Vous m'aviez demandé quelque chanson bien tendre. J'ai fait ce que j'ai pu, madame, et la voilà<sup>1202</sup>. » Deuxièmement, celui

---

<sup>1194</sup> I, 3, p. 111.

<sup>1195</sup> I, 5, p. 112.

<sup>1196</sup> *Ibid.*

<sup>1197</sup> *Ibid.*

<sup>1198</sup> III, 5, p. 123.

<sup>1199</sup> *Ibid.*

<sup>1200</sup> *Ibid.*

<sup>1201</sup> *Ibid.*

<sup>1202</sup> IV, 2, p. 126.

d'Ariste : « Il est fait ; le voici<sup>1203</sup>. » Ainsi, les objectifs de Dorival sont remplis comme il faut, mais les propos de Laroche vont changer le parcours de Dorival qui attend impatiemment l'aboutissement de cette longue journée.

C'est plus précisément à la dernière scène du cinquième et dernier acte que Dorival se trouve en face d'un piège inévitable. Laroche et Ariste prétendent une fausse histoire afin de démasquer Dorival et ses moyens servant à obtenir ses buts avides. En effet, Laroche demande à tous les invités de se réunir car il voudrait leur annoncer qu'Ariste a perdu sa place à cause de son dernier ouvrage. De ce fait, Dorival, qui tente de se dédouaner, avoue que ce n'est pas lui qui l'a écrit. Tout de suite, Firmin leur annonce qu'il est lui-même l'auteur de cet ouvrage. Ainsi, Ariste dévoile la supercherie et accorde l'ambassade à Firmin. Laroche, profite de cette occasion pour déclarer que Charles est l'auteur de la romance : « Reconnaissez en lui l'auteur de la romance<sup>1204</sup>. » Pour cette raison, Laure sort de son silence et leur dit qu'elle est touchée par la romance : « Mon cœur me l'avait dit d'avance.<sup>1205</sup> » Mme. Dorlis pense que Charles mérite la main de Laure : « Charles fera, je crois, un bon époux<sup>1206</sup>. » Ainsi, Ariste donne la leçon de la pièce en accordant la main de sa fille à Charles à condition qu'il reste honnête comme son père et qu'il dénonce le parcours des rampants :

Imitez votre père, et sa main est à vous.  
Sur l'intrigant ainsi l'honnête homme l'emporte.  
Qu'il en arrive, hélas, rarement de la sorte !  
Qui mérite une place est loin de l'obtenir ;  
Et le sot, en rampant, est sûr de parvenir.<sup>1207</sup>

Après avoir examiné le thème de l'amour dans *Médiocre et Rampant*, il est vrai qu'il occupe une place principale dans l'action de la pièce. D'abord, Charles avoue ses sentiments à son père qui semble insatisfait de cette histoire amoureuse à l'inverse de Laroche qui l'utilise comme un moyen de démasquer toutes les fausses histoires menées par Dorival auprès la famille d'Ariste. Au cours de la progression de l'action dramatique, le masque de Dorival tombe à l'aide de Laroche qui n'a cessé de faire obstacle à ses tentatives afin de mettre fin,

---

<sup>1203</sup> IV, 3, p. 126.

<sup>1204</sup> V, 8, p. 136.

<sup>1205</sup> *Ibid.*

<sup>1206</sup> *Ibid.*

<sup>1207</sup> *Ibid.*

d'une part, à l'intervention de Dorival et ses faveurs auprès du nouveau ministre et, d'autre part, pour que Charles épouse sa bien-aimée, la fille du ministre. A la suite de l'action dramatique, tout est découvert ; d'abord, Dorival avoue qu'il n'est pas le véritable auteur de tout ce qu'il a remis à Ariste et à sa famille. Ensuite, Firmin déclare qu'il est l'auteur de l'ouvrage remis à Ariste. De plus, tout le monde apprend que Charles est vraiment le poète et l'auteur de la romance chantée par Laure. Par voie de conséquence, Ariste résout tous ces quiproquos par le fait d'estimer le talent de Firmin et son fils et décide de nommer Firmin ambassadeur à la place de Dorival et d'accorder la main de sa fille au jeune poète.

En somme, l'amour triomphe malgré tous les obstacles. La fin de la pièce est heureuse ; les amants se marient après le consentement des pères. Picard nous apprend, à la fin de la pièce, que l'amour reste le lien indéchirable entre les amants qui font tout ce qu'ils peuvent pour être ensemble.

Dès la première réplique prononcée par Philibert aîné dans *Les Deux Philibert* nous constatons que ce héros cache quelque mystère. Pour cela, il est nécessaire de suivre la progression de l'action dramatique afin de savoir si ce héros est amoureux d'une certaine jeune fille. A ce propos, le héros commence cette aventure en décidant de rendre visite au père de cette jeune fille surtout après avoir loué un appartement en face de sa maison : « En qualité de voisin, il tout naturel que je fasse une visite à son père<sup>1208</sup>. » Cette tentative est venue après quelques rencontres mais sans aucun contact puisque Sophie se cache dès qu'elle voit ce jeune homme sortir de leur maison : « (Voyant Philibert aîné qui sort de la maison de Duparc, et se retirant précipitamment de la fenêtre.)<sup>1209</sup> » Cette didascalie textuelle montre que la jeune fille est étonnée par cette coïncidence et affirme de nouveau qu'elle se pose des questions :

C'est encore lui. C'est le jeune homme que, depuis un mois, je rencontre partout. Il sort de notre maison. Que veut dire ceci ? Eh bien ! Il entre dans la maison en face de la nôtre. Est-ce que ce serait lui qui aurait loué cet appartement ?... Pour le coup, ce serait bien une preuve... Quel est-il ? Que me veut-il ?<sup>1210</sup>

---

<sup>1208</sup> *Les Deux Philibert*, I, 1, p. 647.

<sup>1209</sup> *Ibid.*

<sup>1210</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 648.

Il est clair que Philibert aîné fait allusion de son amour par le fait de montrer que le quartier où il a loué son nouvel appartement est le plus beau de la ville : « Ah ! Mon ami, mon cher Comtois, c'est le plus beau quartier de Paris pour moi.<sup>1211</sup> » Mais Comtois, son valet, lui répond franchement et lui décrit honnêtement pourquoi cette préférence est destinée à ce quartier : « Je sais. (Montrant la maison de Duparc.) C'est là que demeure la jeune personne qui depuis un mois vous tourne la tête [...]»<sup>1212</sup> » Cette explication montre que le valet reconnaît que son maître donne beaucoup d'importance à l'endroit où habite la jeune fille et que son maître paraît amoureux. Ensuite, Comtois n'hésite pas à encourager son maître d'avoir de la franchise et de se présenter chez elle : « [...] comme vous me l'avez dit, cette jeune Sophie est jolie, riche, d'une famille estimable et estimée, pourquoi n'en pas faire la demande ?<sup>1213</sup> » Cette recommandation n'est pas la seule de la part de Comtois qui ne cesse de décrire la situation de son maître, ses avantages et ses vertus dans le but de donner du courage et de l'audace à son maître qui se trouve confus devant cette histoire amoureuse.

De ce point de vue, Philibert aîné semble accablé par cet amour et souhaite en parler avec Comtois. Pour cela, il l'interroge sur sa situation en tant qu'amoureux : « [...] Parlons de mon amour pour Sophie. Crois-tu qu'il soit temps de me présenter de nouveau chez son père ? Je n'ose J'hésite. Il est si fâcheux d'être obligé de s'annoncer soi-même !<sup>1214</sup> » Par cette réplique, nous nous rendons compte que Philibert aîné est hésitant face à cet amour et ne sait pas quoi faire. En plus, cette réaction est venue avant l'intervention de Clairville qui a joué un rôle important d'intermédiaire entre Philibert aîné et M. Duparc, le père de la jeune Sophie.

Dès la première rencontre, Philibert aîné avoue à Clairville son histoire avec la fille de Duparc et lui révèle qu'il est presque tombé amoureux d'elle : « Il y a un mois que, pour la première fois, aux Tuileries, j'ai vu mademoiselle Duparc ; j'avais été frappé de sa beauté [...]»<sup>1215</sup>. Pour cela, il lui demande son soutien auprès de M. Duparc : « [...] je ne puis aimer

---

<sup>1211</sup> *Ibid.*, I, 3, p. 648.

<sup>1212</sup> *Ibid.*

<sup>1213</sup> *Ibid.*

<sup>1214</sup> *Ibid.*, I, 5, p. 650.

<sup>1215</sup> *Ibid.*, I, 6, p. 651.

que la fille de monsieur Duparc. Mon cher Clairville, puis-je compter sur vous ?<sup>1216</sup> » Clairville l'encourage à continuer sans hésitation et souhaite que ce dernier obtienne la main de l'objet-aimé : « [...] je vous aime de tout mon cœur. Je crois que mademoiselle Duparc serait très heureuse avec vous. Je désire vivement que vous obteniez sa main ; mais ne comptez pas sur moi.<sup>1217</sup> » Cette réplique semble mystérieuse surtout lorsque Clairville l'avertit de ne pas compter sur lui dans cette histoire amoureuse. Il est nécessaire de signaler que ce maître est gêné après avoir entendu les douceurs destinées à cette jeune fille, qui est son élève : « Mais pourquoi m'avez-vous avoué que vous aimiez sa fille ? Cela va me gêner, ... Cependant j'y réfléchirai.... Et demain...<sup>1218</sup> » Néanmoins, Philibert aîné ne veut pas manquer cette occasion de se rapprocher de M. Duparc, puisque Clairville vient régulièrement donner des cours à sa fille. Par conséquent, il le supplie de l'aider seulement pour avoir l'occasion de se présenter à M. Duparc et sa famille : « Je ne vous demande qu'une faveur; c'est de me présenter à monsieur Duparc comme un de vos amis qui voudrait profiter du voisinage pour se lier avec lui.<sup>1219</sup> » Par contre, Clairville ne lui promet pas une suite sera favorable : « je ne vous promets rien.<sup>1220</sup> » Cette scène expose la vraie volonté de Philibert aîné de faire la connaissance de M. Duparc pour qu'il puisse se rapprocher de sa fille Sophie, après un mois d'attente sans avoir la capacité d'avouer ses sentiments directement à elle.

Quant, M. Duparc, il ne cesse de montrer qu'il est en recherche permanente d'un gendre pour sa fille. Pour cela, il demande à Clairville de lui trouver un gendre pour ne pas perdre le poste proposé par son ami, le duc de Mercour, qui vient d'être nommé ministre :

Le duc de Mircour, qui vient d'être nommé ministre, m'honore de son amitié. Il vaque en ce moment près de lui une place superbe, et il a eu la bonté de me faire entendre, qu'il la donnerait volontiers à celui que je choiserais pour mon gendre<sup>1221</sup>.

Il est nécessaire de savoir que cet avantage, donné par le ministre, pousse M. Duparc à charger son ami Clairville de trouver rapidement un jeune homme méritant la main de Sophie

---

<sup>1216</sup> *Ibid.*

<sup>1217</sup> *Ibid.*

<sup>1218</sup> *Ibid.*

<sup>1219</sup> *Ibid.*, p. 652.

<sup>1220</sup> *Ibid.*

<sup>1221</sup> *Ibid.*, I, 7, p. 652.

et la belle place promise : « [...] mon ami, vous qui donnez des leçons aux jeunes gens des meilleures familles, vous devriez bien me chercher mon affaire parmi vos écoliers<sup>1222</sup>. » Clairville profite de l'occasion pour raconter l'histoire amoureuse de Philibert aîné qui, depuis un mois, accablé par la timidité et l'embarras, n'a pas pu avouer ses sentiments : « [...] je croirais assez que celui dont je viens de recevoir la confiance...<sup>1223</sup> ».

M. Duparc informe Mme. Devigny que Clairville « a reçu tout à l'heure la confiance d'un jeune homme très convenable pour la place et pour ma fille<sup>1224</sup>. » En conséquence, Mme. Devigny est très curieuse de connaître les détails de cette nouvelle histoire liée à Sophie et son mariage, et prie Clairville de tout lui révéler : « En vérité ? Qu'est-ce que ce jeune homme ? Est-il aimable, de bon ton, bien fait, riche ? Ah ! Que je serais contente ! Parlez, mon cher Clairville ; mais parlez donc<sup>1225</sup>. » Pour cela, Clairville leur déclare tout ce qu'il sait sur ce jeune homme : « Il est passionnément amoureux de votre fille<sup>1226</sup>. » Et « il est venu se loger là tout exprès pour voir plus souvent votre fille<sup>1227</sup>. » En entendant les propos de Clairville et après avoir appris que ce jeune homme s'appelle Philibert, M. Duparc se rappelle qu'il a connu un certain Philibert dans sa jeunesse. Clairville lui affirme que ce Philibert, étant négociant de Rouen, est son père. Par conséquent, M. Duparc charge Clairville, en lui remettant une carte, d'inviter ce jeune homme à dîner ce soir-là dans la maison de compagnie où ils feront un bal.

A cet effet, Sophie se pose des questions en entendant le dialogue entre son père et Mme. Devigny surtout après la sortie précipitée de Clairville : « Je ne crois pas m'être trompée ; à travers les rideaux, j'ai vu ce jeune homme causer avec monsieur Clairville<sup>1228</sup>. » Mais à la fin de la scène, Mme. Devigny se trouve obligée de recommander à Sophie, après l'histoire racontée par Clairville, de bien se préparer à cette soirée-là et de s'attendre à de belles surprises :

---

<sup>1222</sup> *Ibid.*

<sup>1223</sup> *Ibid.*, p. 653.

<sup>1224</sup> *Ibid.*, I, 8, p. 653.

<sup>1225</sup> *Ibid.*

<sup>1226</sup> *Ibid.*

<sup>1227</sup> *Ibid.*

<sup>1228</sup> *Ibid.*, I, 9, p. 654.

Tu fais bien d'emporter tes dessins et ta musique. Je veux que tu brilles, qu'on t'admire. (Bas à Clairville.) Ah ! Monsieur Clairville, si le jeune homme ressemble au portrait que vous en faites, c'est un trésor ; mais convenez que j'ai un ange à lui donner pour femme. (Haut.) Allons, viens, ma petite fille. (A Clairville.) Ne tardez pas ; nous vous attendons avec impatience<sup>1229</sup>.

Cette réplique pleine d'apartés nous montre comment Mme. Devigny a reçu ces belles nouvelles surtout après avoir connu que ce Philibert vient se loger tout exprès en face de la maison de M. Duparc pour voir plus souvent la jeune dont il est tombé amoureux. Il est important de signaler que cette scène (scène 9 du premier acte), est la seule qui nous fournit des détails sur l'amour et le mariage de Sophie avant le second acte.

Au cours du second acte, Sophie, pour la première fois, déclare son amour à sa servante Marianne après avoir constaté que son père et sa grand-mère cachent quelque secret sur le futur gendre qui peut-être sera invité au dîner ce soir-là : « J'en ai conclu qu'ils n'avaient de secrets que pour moi, et que c'est de moi qu'ils s'occupent<sup>1230</sup>. » Car elle se pose des questions sans arrêt surtout que ce jeune homme la suit d'un endroit à l'autre en la regardant : « Le futur ! Ah ! Ma bonne Marianne, si tu savais.... C'est que j'ai mes secrets aussi... Je ne les ai révélés à personne.... Depuis un mois, un jeune homme...<sup>1231</sup> . » Suite à cette scène, M. Duparc annonce à sa fille qu'il a invité un jeune homme plein d'esprit et de différents talents lorsqu'il apprend que c'est le fils d'un ancien ami qui se nomme Philibert : « [...] comme ta bonne maman te l'avait annoncé, nous aurons un nouveau convive, un jeune homme<sup>1232</sup>. » Dès que Sophie entend ces propos, elle pense que cet invité sera celui qu'elle a vu sortir de leur maison ce matin-là : « C'est lui<sup>1233</sup>. » Cette affirmation de la part de Sophie reste risquée puisqu'elle ne connaît ni sa famille ni son frère qui porte le même nom. Philibert cadet arrive suite à l'erreur de Pastoureau qui lui a donné la carte d'invitation de M. Duparc lorsqu'il apprend que ce jeune homme s'appelle Philibert. Philibert cadet entre en scène avec toute sa mauvaise éducation sans prendre en considération qu'il ne connaît pas ces gens qui l'invitent.

---

<sup>1229</sup> *Ibid.*

<sup>1230</sup> *Ibid.*, II, 1, p. 659.

<sup>1231</sup> *Ibid.*

<sup>1232</sup> *Ibid.*, II, 2, p.660.

<sup>1233</sup> *Ibid.*

Malgré l'irrespect de cet invité envers la famille accueillante, Mme. Devigny décide de l'interroger sur son envie de se marier, après avoir constaté qu'il ne donne aucune importance à la raison de son invitation en tant que futur gendre : « [...] Est-ce que vous n'avez jamais songé à vous marier ?<sup>1234</sup> » Philibert cadet ne comprend pas les propos de cette dame qui essaie de lui ouvrir le cœur pour ne pas perdre du temps ; c'est pour cela qu'elle lui révèle qu'elle connaît toutes ses intentions après être tombé amoureux de la jeune Sophie : « Oh ! Oui, bien naturelle. Nous savons que vous la trouvez jolie<sup>1235</sup>. » Ces propos choquent Philibert cadet, mais il ne veut pas manquer cette occasion : « Eh bien ! Oui, madame, je l'aime. (A part.) Et pourquoi pas ?<sup>1236</sup> » Cette réplique montre que le jeune homme décide de mener une nouvelle aventure auprès de la famille de M. Duparc en sentant que celle-ci est tombée dans un grand quiproquo : « [...] si j'ai le bonheur de devenir le gendre de monsieur votre gendre Ah Dieu ! Quelle félicité, quelle tendresse, quel délicieux avenir ! (A part.) Me voilà lancé<sup>1237</sup>. » Dans cet ordre d'idées, nous comprenons que la famille de M. Duparc n'arrive pas à comprendre la véritable situation, jusqu'au moment où elle apprend que Pastoureau s'est trompé en remettant l'invitation à Philibert cadet à la place de Philibert aîné. C'est l'arrivée de Philibert aîné, annonçant la vérité, qui va tout changer.

Dans la scène 6 du troisième acte, Philibert aîné rencontre son frère cadet qui lui déclare tout ce qu'il a fait dans la maison de M. Duparc. En plus, il lui explique qu'il se demandait bien pourquoi il était invité car il ne connaissait pas M. Duparc. Enfin, Philibert cadet demande à son frère de l'aider dans ce qu'il lui arrive avec la famille Duparc qui lui prie maintenant de sortir de la maison :

Ils m'ont comblé de politesses ; moi, j'y ai répondu d'abondance de cœur ; et tout d'un coup, parce que je suis aimable, parce que je suis gai, ils changent de manières avec moi, et.... il faut bien que je te l'avoue, ils me prient de sortir de la maison<sup>1238</sup>.

---

<sup>1234</sup> *Ibid.*, II, 9, p. 665.

<sup>1235</sup> *Ibid.*

<sup>1236</sup> *Ibid.*

<sup>1237</sup> *Ibid.*

<sup>1238</sup> *Ibid.*, III, 6, p. 672.

Cette réplique permet à Philibert aîné de comprendre pourquoi il n'a pas reçu l'invitation de M. Duparc : « Oh ! bien, tout est éclairci<sup>1239</sup>. » En outre, Philibert cadet interroge son frère sur son histoire amoureuse, mais Philibert aîné regrette cet aboutissement : « Eh ! Malheureux, c'est toi qui l'as détruit<sup>1240</sup>. » Puisque cette tromperie remonte au fait de remettre la carte d'invitation à la mauvaise personne : « C'est à moi que la lettre d'invitation de monsieur Duparc était destinée. On te l'a remise<sup>1241</sup>. ».

Par ailleurs, Comtois entre en scène en révélant à son maître que M. Duparc, faute de temps et d'autant plus pressé par tout ce qui se passe depuis l'arrivée de Philibert cadet, vient d'accorder la main de sa fille Sophie à son cousin Pastoureau : « Et, ce n'est plus un mystère ; monsieur Duparc, pressé par les circonstances, vient de promettre sa fille et la place à monsieur Pastoureau, l'un de ses cousins.<sup>1242</sup>» Pour cela, Comtois essaie d'arranger la situation avec l'aide d'une jeune servante : « [...] Il ne veulent pas vous recevoir. Eh bien ! Je trouverai le moyen de vous les amener ; oui, monsieur, il y a dans cette maison une femme de chambre qui me paraît fort compatissante<sup>1243</sup>. » Cette réaction vient après le refus de M. Duparc et Mme. Devigny de recevoir Philibert aîné car ils pensent que c'est la même personne que celui qui vient de sortir de chez eux. Pour cela, Comtois cherche à les amener jusqu'à la grille de la maison. Dans la scène d'après, Comtois revient en amenant Marianne avec lui pour causer un peu avec son maître, Philibert aîné. Ce dernier prie Marianne de l'aider auprès de la famille de M. Duparc car il est honnête et ne veut que déclarer la vérité après tous ces malentendus :

Ah ! De grâce, daignez-vous intéresser à moi. J'aime, j'adore votre jeune maîtresse ; je ne vous demande rien contre vos devoirs. Ce n'est pas auprès d'elle que j'ose encore réclamer votre appui ; non, c'est auprès de son père, de sa bonne maman<sup>1244</sup>.

Marianne change d'avis après avoir vu Philibert aîné et son valet intrigant dans un état malheureux à cause d'un quiproquo forçant à marier sa maîtresse à la personne qu'elle n'aime

---

<sup>1239</sup> *Ibid.*

<sup>1240</sup> *Ibid.*, III, 6, p. 673

<sup>1241</sup> *Ibid.*

<sup>1242</sup> *Ibid.*, III, 7 p. 673.

<sup>1243</sup> *Ibid.*

<sup>1244</sup> *Ibid.*, III, 9, p. 674.

pas. Par conséquent, elle amène M. Duparc et Mme. Devigny, dans la scène XI, pour voir Philibert aîné et causer un peu avec lui. Philibert aîné leur explique le malentendu et qu'il est celui dont Clairville parlait ce matin-là : « Ce matin, seulement, je me confie à Clairville ; il vous révèle mon amour. Vous lui faites espérer que vous allez, aujourd'hui même, m'inviter à venir à votre maison de campagne [...] <sup>1245</sup> » Il est évident que l'intervention de Clairville et les propos de Philibert dans la scène suivante éclairent nettement la situation ; Clairville, étonné, ne sait rien de tout ce qui se passe sur scène pendant son absence, recommande à Philibert aîné de renoncer cet amour : « Non, je ne veux rien entendre ; d'ailleurs, monsieur a promis sa fille à M. Pastoureau ; ce que vous avez de mieux à faire, c'est d'étouffer votre amour, et de donner congé de votre nouvel appartement <sup>1246</sup>. » Enfin, les propos de Philibert cadet mettent fin au quiproquo quand il leur dit qu'il a pris l'invitation à la place de son frère : « [...] vous ne comprenez pas que nous sommes deux frères ? <sup>1247</sup> » Il leur explique cette histoire intrigante :

C'est mon frère que vous avez invité, c'est moi qui suis venu. Donc je ne suis pas un intrigant qui ai pris un faux nom ; mais mon frère a été victime d'un quiproquo. Es-tu content, frère ? T'ai-je tenu parole ? Je crois que je n'ai pas dit de sottises <sup>1248</sup>.

Suite à cette explication, Philibert aîné ose demander à M. Duparc de lui accorder la main de Sophie car il ne cherche aucune faveur liée au poste prévenu ni à la dot donnée par le père, surtout après avoir appris que M. Duparc était un ami de son père M. Philibert : « Ah ! Monsieur, au nom de l'amitié que vous aviez pour mon père, accordez-moi la main de votre fille. Point de dot, point de place, et je suis content ; et ma vie tout entière est consacrée au soin de son bonheur <sup>1249</sup>. » Sophie le trouve honnête en entendant ces propos, mais il reste à trouver le moyen de convaincre Pastoureau de renoncer à l'engagement promis par M. Duparc. Alors, Mme. Devigny et M. Duparc commencent à persuader Pastoureau qu'ils se sont trompés à cause d'un quiproquo grave : « [...] qu'il y a eu véritablement erreur <sup>1250</sup>. » Ainsi, Mme. Devigny lui révèle que Philibert aîné est déjà tombé amoureux de Sophie : « Il

---

<sup>1245</sup> *Ibid.*, III, 12, p. 675.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, III, 13, p. 676.

<sup>1247</sup> *Ibid.*

<sup>1248</sup> *Ibid.*

<sup>1249</sup> *Ibid.*, III, 14, p. 677.

<sup>1250</sup> *Ibid.*, III, 15, p. 677.

adore ma petite-fille. Elle vient de me faire entendre qu'elle avait beaucoup d'estime pour vous, mais...<sup>1251</sup> ». Pour cette raison, Pastoureau obéit à ces demandes et se retire de cette union en félicitant Philibert d'avoir la main de son amante avec toute satisfaction : « Allons, me voilà encore premier garçon de noce au mariage d'une demoiselle que j'aurai été sur le point d'épouser<sup>1252</sup>. » Immédiatement, M. Duparc estime la générosité de son cousin et accorde la main et la place à Philibert aîné : « Ma fille et la place sont à vous<sup>1253</sup>. » Philibert cadet, content de ce dénouement, annonce sa joie et leur demande de fêter ces beaux moments.

Il est certain que l'amour bouleverse l'action dramatique des *Deux Philibert*. D'abord, Philibert aîné décide de se loger en face de la maison de la fille dont il est tombé amoureux sans rien déclarer. Ensuite, il cherche un prétexte pour s'approcher et faire sa connaissance. Pour cela, il prie Clairville de l'aider dans cette mission. Clairville informe M. Duparc et sa mère de l'envie de ce jeune et leur déclare que celui-là est amoureux de Laure. Par conséquent, M. Duparc charge Clairville de l'inviter à la maison de compagne pour faire connaissance. Néanmoins, l'intervention de Philibert cadet rompt ce plan car c'est lui qui a reçu l'invitation à la place de son aîné. Egalement, après ce quiproquo, M. Duparc s'excuse de cette invitation surtout après avoir remarqué les défauts de cet invité, Philibert cadet. Au dernier acte, Philibert aîné arrive et rencontre son cadet qui lui dit tout. Puis, Comtois intervient à l'aide de Marianne pour mettre fin à ce long quiproquo. A la fin de la pièce, tout est découvert. M. Duparc accorde la main de sa fille à son amant ainsi que la place promise.

Certes, l'amour de Philibert aîné est sain, pur et désintéressé ; il ne veut ni fortune ni place car ce qui est important pour lui est de ne pas perdre son amour. Il est évident, après cette analyse, que le dénouement de l'action dramatique est heureux ; l'amour triomphe encore une fois et apporte à Philibert aîné non seulement ce qu'il veut, mais en outre ce à quoi il n'a jamais songé.

D'un point de vue général, l'amour, dans ces pièces étudiées, a une utilité morale très riche ; Picard a honoré les vertus de ses héros qui sont honnêtes et fidèles à leurs buts. En

---

<sup>1251</sup> *Ibid.*

<sup>1252</sup> *Ibid.*

<sup>1253</sup> *Ibid.*

premier lieu, les amants défendent leurs sentiments et ne cessent de mettre en œuvre tous les moyens servant à cet engagement. En deuxième lieu, il n'y a aucun empêchement qui contarie l'amour qui s'achève par le mariage. En troisième lieu, avec cet amour, les amants connaissent les vertus et les défauts de toutes les personnes qui les entourent. En quatrième lieu, les amants ne pensent pas à la fortune ni à l'héritage mais à leur propre amour loin de toutes faveurs accompagnées. Mais parfois, il y a des faveurs qui apparaissent après leurs déclarations et dans ce cas, les amants continuent leurs aventures en donnant la priorité à leur amour puis aux autres intérêts comme par exemple l'histoire amoureuse de Charles Firmin dans *Médiocre et Rampant*. En dernier lieu, cet amour ne réussit qu'à l'aide des amis intimes ou des valets fidèles. En somme, Picard a tenté par ce thème, amplement traité dans ses œuvres dramatiques, non seulement de purger les passions vicieuses, mais encore les mauvaises habitudes des gens, en employant le divertissement tout en restant instructif.

### **III. 4. 2. L'argent et la fortune**

Le thème lié aux faveurs cachées derrière quelques histoires amoureuses est souvent présent dans les œuvres dramatiques de notre auteur. Par exemple, l'argent, la fortune, le commerce, l'héritage, la succession, etc. Ces thèmes exposés nous décrivent la situation dans laquelle les gens tombent et deviennent victimes. De cette manière, deux de nos trois pièces contiennent cette portée critique : *Médiocre et Rampant* et *Les Deux Philibert*.

Dans *Médiocre et Rampant*, le thème de la fortune et la richesse apparaît dans deux situations différentes : la première est celle de Firmin après avoir appris que son fils aime Laure, la fille du nouveau ministre, la deuxième est celle de Robineau, le cousin de Dorival qui est arrivé à Paris avec pour seul objectif de faire fortune.

Commençons par les deux répliques prononcées par Firmin lorsque son fils lui déclare qu'il aime la fille du ministre. La première se concentre sur le rang social et la classe de la famille de ce ministre par rapport à eux. Pour cela, il lui répond avec un ton étonné : « Et tu

l'aimes encore ?<sup>1254</sup> » Cette réponse explique que le père est conscient de cet obstacle au niveau de l'amour et du mariage. Quant à la deuxième réplique, Firmin ajoute un autre obstacle plus concret que le premier en montrant son inquiétude face à cette liaison presque impossible à cause de la fortune de cette famille qui ne correspond pas à la leur :

    Passe encor quand l'amour par l'hymen doit finir !  
    Mais aimer un objet qu'on ne peut obtenir !  
    Laure réunit tout, fortune, rang, jeunesse ;  
    Ton grade et mon emploi, voilà notre richesse<sup>1255</sup>.

Néanmoins, Charles insiste sur les talents et les vertus plus que sur les apparences éphémères et essaie de convaincre son père de cette distinction réelle :

    Mais n'est-ce pas un peu votre faute ? Pardon !  
    Des plus rares talents le ciel vous a fait don ;  
    Pour ce que vous valez, si vous vouliez paraître<sup>1256</sup>,

De plus, Charles pense que cette union sera utile non seulement pour lui-même, mais aussi pour son père surtout après avoir entendu que le ministre est en train de chercher un employé ayant le zèle, le talent et la probité pour le charger du nouveau poste d'ambassadeur :

    A Laure j'aurais droit de prétendre peut-être.  
    Et vous seriez ministre au lieu d'être commis :  
    Je parle librement, vous me l'avez permis<sup>1257</sup>.

Suite à ces révélations si audacieuses d'un jeune homme, Firmin se trouve en face de cette possibilité en pensant à sa situation professionnelle et à ses propres compétences par rapport à Dorival qui n'a aucun talent professionnel dans ce domaine :

    Vraiment, qui t'entendrait me croirait un génie :  
    Va, va, bien mieux que toi, mon fils, je m'apprécie  
    Je n'ai quelque talent qu'à force de travaux<sup>1258</sup>,

Après avoir lu ces répliques, il nous semble nécessaire de signaler que Charles ne pense pas à son amour et à son mariage avec la fille du ministre, mais aussi il pense que cette union sera utile pour son père qui a tant de talents oubliés aux yeux des ministres successifs. Par

---

<sup>1254</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 1, p. 107.

<sup>1255</sup> *Ibid.*

<sup>1256</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>1258</sup> *Ibid.*

contre, Firmin, en tant qu'employé obéissant à ses supérieurs, n'a jamais songé à avoir des postes supérieurs ou bien à devenir en fin de compte ambassadeur ou ministre.

Venons-en à Robineau qui est étonné de la grandeur de cette ville surtout en passant des heures à chercher son cousin Dorival. Cet arrivant montre son but principal à Dorival dès la première rencontre ; il lui révèle qu'il n'y est venu que pour la richesse : « Je viens faire fortune<sup>1259</sup>. » Cette phrase nous démontre que ce villageois a une image presque matérielle de la ville et des gens qui y vivent :

Quand tout fut bien prouvé, mon père dit : Mon fils,  
Va trouver le cousin Dorival à Paris.  
Tu seras bien payé des frais de ton voyage :  
Peut-être feras-tu quelque bon mariage.  
Je pars, et me voilà<sup>1260</sup>.

Cette réponse affirme que Robineau a appris ces leçons de son père qui voit la ville de Paris comme un terrain ouvert pour les gens profiteurs ; un terrain où la personne peut, sans doute, faire fortune à côté de la possibilité de mener une histoire amoureuse finissant par un bon mariage. Robineau ajoute que pour cela, il a besoin d'une orientation minutieuse de la part de son cousin Dorival. C'est pourquoi, il demande à Dorival de le conduire sur cet heureux parcours :

En deux mots, s'il vous plaît,  
Cousin, faire fortune est un si beau secret !  
Vous qui le possédez, donnez-m'en la recette<sup>1261</sup>.

Dorival a honte de ces propos lancés par son cousin sans prendre en considération la présence de Mme. Dorlis qui est toujours présente sur scène. Dorival montre que la manière la plus efficace d'obtenir la fortune réside dans cette recette :

Sois franc, modeste, honnête, et ta fortune est faite.  
Voilà tous mes secrets, cousin, en vérité<sup>1262</sup>.

---

<sup>1259</sup> *Ibid.*, II, 7, p. 119.

<sup>1260</sup> *Ibid.*

<sup>1261</sup> *Ibid.*

<sup>1262</sup> *Ibid.*

Ces conseils sont prononcés devant Mme. Dorlis qui les laissent parler tous les deux. Par contre, le ton de ce Dorival, dès la sortie de Mme. Dorlis, change avec son cousin qui lui demande de nouveau s'il est venu à Paris que pour l'argent : « Je vous l'ai déjà dit, je viens faire fortune<sup>1263</sup>. » Dorival lui répond qu'il fera tout son possible pour y arriver : « [...] Viens, suis-moi ; je saurai t'employer comme il faut<sup>1264</sup>. »

Face à ces histoires, celle de Charles Firmin et celle de Robineau, il est évident que le thème de l'argent et la fortune est toujours présent et agit parfois comme un motif pour la progression de l'action dramatique. D'abord, Firmin n'a pas oublié sa situation modeste et de plus, il n'a pas l'envie de rejoindre les classes aisées et fortunées comme celle de son nouveau ministre. Par Contre, Charles ne donne pas beaucoup d'importance à l'argent car il pense à son amour qui va changer la situation financière de toute la famille ; pour lui, il obtient la main de la fille du ministre, et son père sera nommé ambassadeur. En bref, il nous semble que le projet mené par Charles est plus efficace car l'intérêt sera pour toute la famille. Ensuite, l'histoire de Robineau nous indique que les villageois ne viennent à Paris que pour un seul but qui est celui de l'argent et la fortune. Robineau a tout dit sans rien cacher devant son cousin Dorival qui prétend que la fortune ne vient qu'après avoir eu les vertus nécessaires pour réussir n'importe quel travail. A la fin de cette dernière histoire, Dorival apparaît à la fois médiocre et rampant et décide d'employer son cousin dans un bon poste.

Encore une fois, le thème de l'argent et la fortune ne manque pas dans *Les Deux Philibert* car c'est un moyen de parvenir au mariage. D'abord, Philibert aîné apprend que la fille dont il est tombé amoureux est riche. Ensuite, M. Duparc insiste sur cette idée surtout quand il a commencé à décrire les avantages de son cousin Pastoureau et qu'il précise qu'il mérite d'être son futur gendre. En parallèle, M. Duparc charge son ami Clairville, le maître de musique de sa fille, de lui trouver un futur gendre parmi ses écoliers car ce gendre sera chanceux en obtenant des privilèges irréprochables. Enfin, Mme. Devigny interroge Clairville dès qu'elle entend qu'il a reçu la confiance d'un jeune homme passionnément amoureux de Sophie.

---

<sup>1263</sup> *Ibid.*, II, 8, p. 119.

<sup>1264</sup> *Ibid.*, II, 8, p. 120.

Dès le début de la pièce, Comtois affirme que son maître, Philibert aîné, est conscient de la richesse de la famille de l'objet aimé : « [...] Si, comme vous me l'avez dit, cette jeune Sophie est jolie, riche, d'une famille estimable et estimée, pourquoi n'en pas faire la demande ?<sup>1265</sup> » Ces propos montrent que Philibert aîné a pris en considération non seulement la beauté de la jeune fille, mais aussi la situation financière de sa famille. C'est-à-dire que la fortune de cette fille est un motif primordial à côté de la beauté et la renommée familiale.

Ensuite, M. Duparc assure que son cousin Pastoureau a quelque fortune, mais il n'est pas sûr de son amour pour Sophie. Il apprécie cette fortune mais il craint le manque d'amour réciproque entre sa fille et ce cousin : « Il a quelque fortune, il est avocat, il plaide peu ; mais ma belle-mère veut une inclination réciproque, et moi-même, si je pouvais trouver mieux... [...]»<sup>1266</sup> Cette hésitation pousse M. Duparc à charger son ami Clairville de trouver un gendre parmi ses écoliers afin de lui accorder la main de sa fille ainsi que la place donnée par son ami le duc de Mercour : « [...] Mon ami, vous qui donnez des leçons aux jeunes gens des meilleures familles, vous devriez bien me chercher mon affaire parmi vos écoliers<sup>1267</sup>. » En lisant cette réplique, nous constatons que le père sait bien que ce maître de musique ne donne pas ses cours qu'aux meilleures familles de la ville. A cet égard, nous pouvons dire que le père néglige le reste des familles par le fait d'honorer les bonnes familles riches. En outre, M. Duparc montre à Clairville qu'il a l'intention d'offrir une bonne fortune à ce futur gendre à côté d'une belle place et la jolie femme promise : « Trouvez-nous cela, mon cher ami : je donne au jeune homme une fortune assez considérable après moi, et dès à présent une belle place et une jolie femme. [...]»<sup>1268</sup> C'est-à-dire qu'il faut que le futur gendre soit aisé pour recevoir tous ces privilèges. En somme, il est certain que la question de l'argent et la fortune a un rôle important pour la suite, bien entendu le mariage de sa fille.

Enfin, Mme. Devigny paraît curieuse de savoir non seulement si ce jeune homme, qui vient de déclarer son amour auprès de Clairville, est gracieux, mais en outre, s'il est d'un bon état financier : « En vérité ? Qu'est-ce que ce jeune homme ? Est-il aimable, de bon ton, bien

---

<sup>1265</sup> *Les Deux Philibert*, I, 3, p. 648.

<sup>1266</sup> *Ibid.*, I, 7, p. 652.

<sup>1267</sup> *Ibid.*

<sup>1268</sup> *Ibid.*

fait, riche ? Ah ! Que je serais contente ! Parlez, mon cher Clairville ; mais parlez donc<sup>1269</sup>. » Bien évidemment, les propos de Mme. Devigny ne manquent pas de cette allusion liée à l'argent et à la fortune. Ainsi, nous constatons que les hommes ne sont pas les seuls qui donnent tant d'importance à la fortune comme un moyen nécessaire pour le mariage, mais aussi les femmes qui ne cessent de montrer leur curiosité sur tous les plans attachés aux relations sentimentales et au mariage sans aucune contrainte.

En somme, il nous semble que l'auteur n'a pas négligé le thème de l'argent, l'héritage et la fortune dans ces deux pièces entre autres sachant qu'il y a de nombreuses pièces qui traitent cet aspect amplement. A vrai dire, Picard entretient ce thème sous la forme d'une critique morale incessante car il le considère comme un moyen nécessaire pour avoir la main d'une fille issue d'une famille aisée et riche. En outre, cette critique morale semble acceptable après avoir constaté la manière de l'auteur de traiter ce sujet sous différentes sortes de comiques.

### **III. 4. 3. La religion, le plaisir et l'interdiction**

Il est capital de savoir que le thème de la religion n'apparaît que dans *Les Visitandines* car les deux autres pièces ne contiennent aucune allusion à la religion et ses fonctionnements. Dans cette pièce, la religion est considérée comme un pouvoir qui protège les visitandines de tous les malheurs rencontrés. De plus, le couvent de la visitation est une place où certaines filles séjournent pour oublier leurs inquiétudes et leurs sentiments amoureux. En bref, si ces visitandines rencontrent ce qu'elles aiment, ils n'hésitent pas à en sortir pour profiter de leur vie.

Dès le début des *Visitandines*, l'orage violent provoque une peur chez deux sœurs. C'est le cas de la sœur Joséphine qui interroge la sœur Agnès : « Entendez-vous comme la foudre gronde ?<sup>1270</sup> » La sœur Agnès lui répond directement qu'elle entend cet éclat qui l'effraye :

---

<sup>1269</sup> *Ibid.*, I, 8, p. 653.

<sup>1270</sup> *Les Visitandines*, I, 1, p. 22.

« Ah ! J'entends bien comme la foudre gronde ; Et chaque éclair me fait mourir de peur<sup>1271</sup>. » Sous ce rapport, la sœur Joséphine montre sa croyance en Dieu en pensant que ce changement brusque va tout changer : « C'est peut-être la fin du monde ; Voici l'heure du jugement<sup>1272</sup>. » Par conséquent, les deux sœurs ne cessent d'invoquer la bonté de Dieu pour apaiser cette foudre effrayante : « Grand Dieu, votre bonté se lasse ; Que votre volonté se fasse ; Mais épargnez notre couvent<sup>1273</sup>. » Cette invocation apaise la foudre quelques instants avant le nouvel éclat venu après les révélations de la sœur Agnès de son rêve d'amour qui a surpris son cœur cette nuit-là : « [...] Je faisais un rêve charmant, Cai' je rêvais de mariage. L'amour avait surpris mon cœur, [...]<sup>1274</sup>. » Par ailleurs, la sœur Agnès ne cesse de raconter son rêve et cherche à savoir si l'amour, ou plutôt le mariage, sont des péchés pour les visitandines du couvent : « [...] Est-ce un péché, ma chère sœur, De rêver qu'on est mariée ?<sup>1275</sup> » Quant à la sœur Joséphine, elle n'a pas la capacité de lui répondre car elle pense qu'il faut consulter le directeur : « Sur un fait de cette importance, je ne prononce pas, ma sœur, car c'est un cas de conscience ; Consultons notre directeur [...]<sup>1276</sup>. » Contrairement à tout ce qui précède, elle montre son incertitude en estimant que ce rêve-là est un péché : « [...] C'est peut-être un péché, ma sœur. De rêver qu'on est mariée<sup>1277</sup>. » Après cette déclaration, nous constatons un redoublement de l'orage en même temps que la frayeur de ces deux sœurs ; la sœur Agnès affirme cette situation dans cette réplique : « Voilà l'orage qui redouble, Je sens redoubler ma frayeur [...]<sup>1278</sup> ». Il est nécessaire de signaler que ce redoublement orageux est venu en certifiant ce qui précède. Ensuite, la sœur Agnès affirme cette fois-ci que le rêve de l'amour et du mariage est un péché sans aucun doute puisque cette agitation ne vient qu'avec le fait de commettre un péché. Finalement, la sœur Agnès annonce ce qu'elle pense avec certitude : « [...] C'est sans doute un péché, ma sœur. De rêver qu'on est mariée<sup>1279</sup>. ».

---

<sup>1271</sup> *Ibid.*

<sup>1272</sup> *Ibid.*

<sup>1273</sup> *Ibid.*

<sup>1274</sup> *Ibid.*

<sup>1275</sup> *Ibid.*

<sup>1276</sup> *Ibid.*

<sup>1277</sup> *Ibid.*

<sup>1278</sup> *Ibid.*

<sup>1279</sup> *Ibid.*

Dans la scène suivante, toutes les sœurs montrent leur inquiétude pendant cette nuit-là : « [...] Et chaque éclair nous fait mourir de peur [...] »<sup>1280</sup>. » Cette réplique, prononcée par toutes les sœurs, est une bonne mise à l'épreuve de la croyance collective dans la visitation. Alors, pour sortir de cet état malheureux, la sœur Joséphine leur propose de se réunir chez madame l'abbesse : « [...] Hélas ! Mes sœurs, comment dormir. Allons plutôt chez madame l'abbesse. Allons toutes nous réunir »<sup>1281</sup>. » Par conséquent, les sœurs acceptent cette proposition afin de se calmer un peu en se réunissant. Pour atteindre le pardon de Dieu, elles demandent la bonté du sauveur afin d'épargner tous les couvents : « Divin Sauveur ! C'est aux méchants, Qu'est réservé votre tonnerre. En punissant le reste de la terre. Divin Sauveur, épargnez les couvents »<sup>1282</sup>. » En lisant les deux premières scènes de la pièce, nous constatons comment les visitandines vivent au couvent en ayant la croyance en Dieu qui reste présente dans leurs propos ainsi que dans tout ce qui se passe ; d'abord, l'orage est peut-être un signe de l'heure du jugement. Ensuite, en invoquant la bonté divine, l'orage s'apaise. Enfin, en abordant la question de l'amour et du mariage, il redouble.

Par ailleurs, dans la scène IV, le thème de la religion apparaît de nouveau après l'arrivée de Belfort et son valet Frontin au couvent en pensant que cette grande maison est une auberge où ils seront bien traités dans cette compagnie. C'est la raison pour laquelle Frontin commence à sonner mais personne ne lui répond. De ce fait, il resonance plus fort jusqu'à l'apparition de la tourière, derrière le guichet de la porte, qui ne commence que à invoquer la bonté divine après avoir entendu tant de bruit devant le couvent à cette heure tardive : « Bonté divine ! Ah ! Quel train ! Qui va là ? Qui va là ? »<sup>1283</sup> » Frontin, de sa part, prend la parole et lui montre qu'ils sont deux passants qui veulent rester un peu dans cette auberge car ils sont épuisés de leur long voyage : « Deux cavaliers charmants ; allons, la fille, un bon feu, un bon lit, et vous aurez pour boire en conséquence. Nous resterons fort peu de temps ici, mais nous dépenserons beaucoup, entendez- vous ? »<sup>1284</sup> » Cette réplique, si audacieuse de la part d'un valet, effraye la tourière qui l'entend de l'extérieur sans ouvrir la porte. D'ailleurs, elle apparaît très inquiète

---

<sup>1280</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 23.

<sup>1281</sup> *Ibid.*

<sup>1282</sup> *Ibid.*

<sup>1283</sup> *Ibid.*, I, 4, p. 23.

<sup>1284</sup> *Ibid.*

de ces propos lancés sans aucune conscience ; c'est pour cela qu'elle supplie Dieu de sauver le couvent de tout ce qui est mauvais et des gens irresponsables : « Ah ! Bon Dieu ! Qui sont donc les impies qui osent tenir un pareil propos ?<sup>1285</sup> » Encore une fois, Frontin ne comprend pas toute cette inquiétude de la part de la tourière surtout qu'ils ne demandent qu'à passer cette nuit-là car ils sont épuisés de leur marche nocturne. De plus, il demande à cette dame de ne pas se fâcher : « Doucement, doucement ; ne nous fâchons pas, s'il vous plaît [...]»<sup>1286</sup> Enfin, il lui explique le but de cette arrivée : « [...] il s'agit de nous donner à coucher pour cette nuit [...]»<sup>1287</sup>. » Quant à la tourière, elle pense que ces révélations de la part de ce valet montrent qu'il ne sait pas que cette maison est une sainte visitation. Dans cette optique, elle décide de savoir si ces deux passants se sont vraiment trompés en choisissant le bon endroit pour coucher cette nuit-là : « Eh ! Pour qui nous prenez-vous donc ?<sup>1288</sup> » Cette interrogation nous montre que la tourière a, en quelque sorte, un doute sur la véritable intention de ces deux passants. Frontin répond honnêtement : « Eh ! Parbleu, pour ce que vous êtes. N'êtes-vous pas de fort honnêtes gens, Qui, pour des prix également honnêtes, Donnez à coucher aux passants ?<sup>1289</sup> » Il est évident que cette tirade explique la bonne intention de ces deux passants ; ils ne savent pas que cette maison est un couvent. De plus, ils ne veulent qu'y passer la nuit tranquillement. Dans cette perspective, la tourière leur révèle que cet endroit qu'ils prennent pour une auberge est un couvent : « Ah ! Quel blasphème ! Sainte Vierge ! Comment ! Prendre pour une auberge, La sainte Visitation !<sup>1290</sup> » Cette réponse choque les deux passants : « La sainte Visitation ! Oh ! L'aventure est singulière !<sup>1291</sup> » Pour cela, Belfort accuse son valet d'oser mener une telle histoire : « Monsieur Frontin tout bonnement voulait, Passer la nuit au monastère<sup>1292</sup>. » De ce fait, la tourière redemande la protection divine pour toutes les visitandines du couvent : « Au couvent des Visitandines. Dieu, protège tes orphelines !<sup>1293</sup> » Cette scène nous affirme que la tourière essaie de faire tout son possible

---

<sup>1285</sup> *Ibid.*

<sup>1286</sup> *Ibid.*

<sup>1287</sup> *Ibid.*

<sup>1288</sup> *Ibid.*

<sup>1289</sup> *Ibid.*

<sup>1290</sup> *Ibid.*, I, 4, p. 24.

<sup>1291</sup> *Ibid.*

<sup>1292</sup> *Ibid.*

<sup>1293</sup> *Ibid.*

pour protéger les visitandines : elle parle aux deux passants sans ouvrir le portail ; elle est traumatisée en entendant les propos de Frontin qui souhaite y passer la nuit ; enfin, elle demande à Dieu de protéger ses orphelines. De ce point de vue, il nous semble que toute la société du couvent est conservatrice loin de tout mécréance douteuse.

Dans le deuxième acte, le thème de la religion revient avec le monologue de la sœur Euphémie après sa rencontre si triste avec M. Belfort, le père de son amant, en rappelant l'histoire sentimentale de ce couple déchiré. Ainsi, elle affirme que le but de son séjour au couvent remonte à l'absence de son amant : « [...] je ne puis me le cacher à moi-même, c'est l'absence de son fils qui m'a conduite ici...<sup>1294</sup> » Cette déclaration, si dangereuse de la part d'une visitandine, nous explique son intention réelle en séjournant au couvent. De même, elle sait bien que ses sentiments sont considérés comme une trahison surtout dans cet endroit sacré. Par contre, elle ne supporte plus de les cacher puisqu'elle n'en a plus la force : « [...] Je trahis mon devoir en le conservant, et je n'ai pas la force de m'en séparer<sup>1295</sup>. » A cet effet, elle souhaite se libérer afin de retrouver sa vie perdue : « [...] La trop faible Euphémie Voudrait ! Te voir encore. Reviens, reviens, et je brise ma chaîne [...]<sup>1296</sup>. ».

Il est évident que le monologue de la sœur Euphémie nous éclaire sur sa vision après son installation au couvent. En premier lieu, elle assure que le but de son séjour ne vient qu'à cause de l'absence de son amant. En deuxième lieu, elle est consciente qu'elle a un devoir mais elle sait bien qu'elle le trahit non seulement en pensant à son amant, mais de plus en conservant son portrait avec elle. En dernier lieu, elle souhaite se débarrasser de cette société car elle veut briser ses chaînes imposées et elle compare la religion à un pouvoir qui enchaîne les gens faibles. En bref, elle souhaite le retour de son amant car elle pense à sa vie sentimentale plus qu'à sa vie religieuse.

Dans la scène suivant ce monologue tragique de la sœur Euphémie, la tourière raconte à Belfort, qui vient d'entrer déguisé en religieuse, que ce couvent a une préférence divine particulière : « [...] Je crois que le Seigneur a pour elle une prédilection particulière. Toutes

---

<sup>1294</sup> *Ibid.*, II, 2, p. 29.

<sup>1295</sup> *Ibid.*

<sup>1296</sup> *Ibid.*

nos sœurs sont si vertueuses, si méritantes ! [...] <sup>1297</sup>. » La tourière ne cesse de décrire les moindres détails de toutes les sœurs du couvent : « [...] Par exemple, sœur Sainte-Anne est bavarde, sœur Joséphine est coquette, sœur Augustine fait la prude [...] <sup>1298</sup>. » Par contre, elle essaie de ne pas trop commenter la situation amoureuse de la sœur Euphémie car elle pense que c'est un sujet indiscutable au couvent : « Oui, un mauvais sujet, qui s'est fait renfermer pour ses fredaines ; mais, grâce au ciel, la voilà tout-à-fait dans le port ; lundi elle prononce ses derniers vœux <sup>1299</sup>. » Cette scène nous montre les propos contradictoires de la tourière qui mélange tout : médisance, défauts, satire et moqueries de toutes les visitandines du couvent. Ces propos expliquent, en quelque sorte, la double personnalité de la tourière qui apparaît comme une femme conservatrice, mais ensuite, nous comprenons, grâce à ses propos pleins de médisance, sa vraie personnalité sans aucune exagération.

A la fin de la pièce, plus précisément, à la scène IX et dernière du deuxième acte, toutes les sœurs du couvent chantent en sollicitant la bonté et la protection divines afin de soutenir leur couvent après la découverte faite par M. Belfort en dévoilant le déguisement de son fils et celui de Frontin : « Bonté divine ! Ah, quel scandale ! Que dans notre sainte maison, Sous les habits d'une vestale, Se soit introduit le démon <sup>1300</sup>. ».

A ce propos, le souci moral, en abordant la question de la religion, n'est pas assez clair au cours de la progression de l'action dramatique. Ce qui est évident c'est que l'auteur des *Visitandines* a lié la religion avec le désir humain. Cela nous explique que la religion détruit la vie sentimentale des individus. Par ailleurs, nous constatons que la sœur Euphémie est l'objet cherché par le héros. En parallèle, le cas de cette sœur n'est pas unique car dès le début de la pièce, nous avons remarqué qu'il y d'autres sœurs qui pensent à l'amour et au mariage. La sœur Euphémie paraît très attachée à son amour et en fin de compte, elle l'aura, mais les autres n'ont pas encore cette chance car si elles l'avaient, peut-être qu'elles n'hésiteraient pas à quitter le couvent et à vivre leur vie loin de tout pouvoir religieux. En somme, il est important de savoir, après la lecture de la pièce, que l'amour triomphe et qu'aucun pouvoir ne

---

<sup>1297</sup> *Ibid.*, II, 3, p. 29.

<sup>1298</sup> *Ibid.*

<sup>1299</sup> *Ibid.*

<sup>1300</sup> *Ibid.*

peut l'empêcher. De même, le rêve de l'amour et du mariage n'est pas un péché et c'est clair avec le dénouement de cette action. Quant à la société de la visitation, elle est comme les autres sociétés ; les sœurs pensent à leur vie privée, la tourière parle sans aucune contrainte religieuse et le jardinier de la visitation aime le vin et se trouve souvent en état d'ivresse.

### **III. 4. 4. Les personnages ridicules**

Les personnages ridicules sont présents dans la plupart des pièces de Picard comme des sources comiques incessantes tout au long de l'action dramatique. Sachant qu'il s'agit parfois de maîtres, de valets, de ministres, de femmes, etc. Il est important de dire que, par ces personnages ridicules, Picard a suivi le schéma moliéresque en abordant le ridicule comme non seulement une perspective comique, mais aussi comique et bouffonne. Pour cela, nous nous concentrerons, dans cette analyse, sur quelques personnages ridicules qui paraissent au cours de notre lecture. D'abord, dans *Les Visitandines*, nous distinguons deux personnages ridicules : la tourière qui ne cesse de juger, médire et critiquer le caractère des religieuses et Grégoire, le jardinier de la visitation, qui est un personnage avide et insoucieux et qui ne travaille pas sans boire et fréquenter les cabarets. Ensuite, dans *Médiocre et Rampant*, nous nous intéresserons à Dorival qui représente, si nous pouvons dire, l'idée de la médiocrité et de l'avidité, comme le titre nous l'annonce. Enfin, il nous reste *Les Deux Philibert* dans laquelle nous distinguerons Philibert cadet comme un personnage ridicule par excellence, mais nous nous contenterons de ceux des deux premières pièces qui nous donneront une idée presque complète sur les ridicules de Picard et leurs conséquences.

#### **III. 4. 1. 1. La tourière médisante et bavarde**

Dans *Les Visitandines*, les deux passants arrivent au couvent, dans la scène 4 du premier acte, et demandent à la tourière de leur donner à coucher car ils se sont égarés dans l'obscurité de la campagne en rentrant à leur pays. D'abord, dès qu'elle entend qu'on frappe, elle invoque la bonté divine pour protéger le couvent : « Bonté divine ! Ah ! Quel train : qui va

là ? Qui va là ?<sup>1301</sup> » C'est Frontin qui lui répond qu'ils sont deux cavaliers charmants qui veulent rester peu de temps, mais ils vont beaucoup dépenser. Par conséquent, elle pense que le couvent sera attaqué par ces impies qui osent montrer leur but sans aucun embarras : « Ah ! Bon Dieu ! Qui sont donc les impies qui osent tenir un pareil propos ?<sup>1302</sup> » Cette réponse montre, en quelque sorte, le caractère de cette tourière qui juge rapidement sans vérifier les véritables intentions de ces passants surtout quand elle demande à Frontin s'ils sont vraiment sérieux quant au fait de vouloir coucher dans cette maison : « Quoi ! Vous voulez coucher dans la maison !<sup>1303</sup> » Par contre, elle pense qu'ils se sont trompés en cherchant. C'est pour cela qu'elle leur dit : « Eh ! Pour qui nous prenez-vous donc ?<sup>1304</sup> » Frontin lui précise qu'ils n'y sont venus que pour passer la nuit en non pas pour d'autres choses. Pour cela, elle leur déclare qu'ils se sont trompés car ce n'est pas une auberge mais une sainte visitation :

Ah ! Quel blasphème ! Sainte Vierge !  
Comment ! Prendre pour une auberge  
La sainte Visitation !<sup>1305</sup>

Par conséquent, Belfort et son valet se trouvent choqués par ces révélations. La tourière supplie de nouveau d'épargner le couvent de ces malins esprits :

Pour le couvent quelle cruelle injure !  
Je parierais qu'une telle aventure  
N'est qu'un tour du malin esprit,  
Qui voudrait bien avoir un lit  
Au couvent des "Visitandines.  
Dieu, protège tes orphelines !<sup>1306</sup>

De cette manière, il nous semble que la tourière montre un caractère ridicule tout au long de cette scène, la seule dans laquelle elle paraît au cours du premier acte. Pour cela, il nous reste le deuxième épisode qui montre beaucoup de détails plus clairs sur le caractère de cette tourière. C'est dans la scène III du deuxième acte que Grégoire amène Belfort, déguisé en religieuse, au couvent. Cette rencontre nous montre les détails les plus ridicules de la tourière : d'abord, elle lance son premier jugement dès qu'elle voit Belfort : « Ah ! Comme

---

<sup>1301</sup> *Les Visitandines*, I, 4, p. 23.

<sup>1302</sup> *Ibid.*

<sup>1303</sup> *Ibid.*

<sup>1304</sup> *Ibid.*

<sup>1305</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1306</sup> *Ibid.*

elle paraît douce et aimable ! Entrez, entrez, ma sœur.<sup>1307</sup> » Cette réaction est assez étrange car dès que Belfort entre, elle l’embrasse et sort avertir l’abbesse de son arrivée : « Vous étiez attendues ici avec impatience ; voulez-vous bien permettre, ma sœur ? (Elle l’embrasse<sup>1308</sup>.) » Il est clair qu’elle n’est pas sortie avertir l’abbesse car à la suite de l’embrassement, elle commence à lui révéler les secrets des religieuses et leur caractère jusqu’à la fin de la scène. La réplique suivante explique tout ce qui précède :

Toutes nos sœurs sont si vertueuses, si méritantes ! Ce n’est pas que je les regarde comme parfaites. Par exemple, sœur Sainte Anne est bavarde, sœur Joséphine est coquette, sœur Augustine fait la prude... Moi, qui vous parle, je suis d’une étourderie, d’une vivacité... Mais on se passe mutuellement ses petits défauts. Sœur Euphémie encore...<sup>1309</sup>

Ce bavardage inutile de la part de la tourière encourage Belfort à en savoir plus sur le caractère et la personnalité de la sœur Euphémie surtout quand il remarque que la tourière arrête de décrire son amante. Pour cela, il lui demande de lui dire quel est le défaut de la sœur Euphémie. La tourière lui répond naïvement en disant qu’elle est amoureuse d’un certain Belfort : « Ne me trahissez pas. Elle n’a pris le voile que par désespoir d’amour ; je suis au fait. Elle aime un certain Belfort<sup>1310</sup>. » Belfort est ainsi assuré pour la deuxième fois que Euphémie l’aime. Pour cela, il laisse la tourière parler pour savoir en fin de compte tous les détails attachés à Euphémie. La tourière continue jusqu’au moment où Belfort assure que la sœur Euphémie n’a pas encore prononcé ses derniers vœux : « Oui, un mauvais sujet, qui s’est fait renfermer pour ses fredaines ; mais, grâce au ciel, la voilà tout à fait dans le port ; lundi elle prononce ses derniers vœux<sup>1311</sup>. » Belfort, qui l’écoute attentivement, sait presque tout ce qui est nécessaire afin de bien organiser son plan d’enlèvement. À la fin de la scène, la tourière lui demande la permission d’aller avertir l’abbesse en montrant qu’elle est contente de parler avec lui : « Mais adieu, ma sœur ; votre entretien a tant de charmes, qu’on oublie

---

<sup>1307</sup> *Ibid.*, II, 3, p. 29.

<sup>1308</sup> *Ibid.*

<sup>1309</sup> *Ibid.*

<sup>1310</sup> *Ibid.*

<sup>1311</sup> *Ibid.*

tout auprès de vous. Je cours avertir madame l'abbesse. Ne vous dérangez pas, je vous en prie. (Elle sort.)<sup>1312</sup> ».

À la lumière de cette analyse, nous avons remarqué que la personnalité de la tourière se distinguait par quelques aspects évidents. Son caractère à côtés de celui des visitandines contribue par excellence au succès de cet opéra-comique<sup>1313</sup>. En premier lieu, elle juge autrui dès le premier regard. En deuxième lieu, elle considère les religieuses comme des faibles orphelines. En troisième lieu, elle aime bavarder et médire sur les religieuses. En quatrième lieu, elle prétend qu'elle peut distinguer les gens amoureux. En dernier lieu, elle fait confiance rapidement aux gens sans aucune contrainte.

### **III. 4. 1. 2. Grégoire : le jardinier ivrogne et complice (ivre, insoucieux, avide)**

Le caractère de Grégoire est clair dès sa première partition dans la scène VIII du premier acte. D'abord, il sort du couvent en chantant son ivresse :

Quand je suis soûl dès le matin,  
On m'accuse d'aimer le vin,  
[...]  
Eh ventregué ! Comment donc faire ?  
Pour l'empêcher d'aimer le vin.  
Mes sœurs, apprenez à Grégoire  
Comment on travaille sans boire<sup>1314</sup>.

Ces propos nous montrent que ce jardinier aime boire dès le matin car il ne peut travailler qu'après avoir bu du vin. De plus, il ne sait pas comment convaincre la société de la visitation qu'il ne peut pas renoncer à cette mauvaise habitude. Suite à cette déclaration, il commence à lire son agenda du jour sans être conscient que les deux passants, Belfort et Frontin, le surveillent :

Or sus, plus de propos, lisons,  
Sur l'agenda de mes commissions,  
Ce qu'à la ville je vais faire<sup>1315</sup>.

---

<sup>1312</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1313</sup> Voir la préface des *Visitandines* dans laquelle l'auteur met en valeur les situations et les détails qui aident à créer le succès de cette pièce. Louis-Benoît Picard, *Œuvres de L. B. PICARD, op. cit.*, p. 79.

<sup>1314</sup> *Les Visitandines*, I, 8, p. 26.

Après ces propos, Belfort recommande à son valet d'être attentif car il va révéler son programme dans la ville. Grégoire commence par sa première mission qui est l'accueil de la nouvelle religieuse qui va venir s'installer au couvent dans lequel il travaille :

Grégoire ira d'abord  
S'informer sur le port,  
De la sœur Séraphine<sup>1316</sup>,

Par conséquent, Belfort décide de s'introduire sous le nom de cette sœur. Grégoire, qui continue de lire ses missions, montre qu'il va ensuite prier le père Boniface afin d'envoyer un autre directeur à sa place pendant sa maladie :

Puis au couvent des Capucins  
Prier le père Boniface  
D'envoyer, un de ces matins,  
Un révérend père à sa place.  
Il est malade, et chaque sœur  
Pour son salut tremble de peur<sup>1317</sup>.

Il est certain, à l'aide de ces propos, de prouver que Grégoire aime boire du vin ainsi qu'il ne donne pas tant d'importance à la société de la visitation qui l'accuse et le blâme de passer ses journées dans un état d'ivresse. Comme il a peur d'oublier ses missions il essayant de se les rappeler en les lisant en voix haute. Également, dans la scène suivante, il rencontre le cocher, déjà ivre, qui est en train de chercher le couvent. Par contre, Grégoire montre son dégoût en lui parlant lorsque le cocher lui adresse ses propos. Grégoire lui recommande de s'éloigner : « Passez votre chemin, l'ami. Les ivrognes doivent laisser les honnêtes gens en repos<sup>1318</sup>. » Quant au cocher, il lui dit qu'il est chargé de remettre une lettre et un paquet de la part de la sœur Séraphine qui ne peut pas venir ce jour. Grégoire, au cours de leur dialogue, lui demande à nouveau de prendre de la distance car il sent le vin : « Parlez donc d'un peu plus loin, car vous sentez le vin<sup>1319</sup>. » À la fin de la scène, Belfort et Frontin sortent de leur cachette et entrent en scène pour mettre fin de la dispute entre Grégoire et le cocher à propos

---

<sup>1315</sup> *Ibid.*, I, 8, p. 27.

<sup>1316</sup> *Ibid.*

<sup>1317</sup> *Ibid.*

<sup>1318</sup> *Ibid.*, I, 9, p. 27.

<sup>1319</sup> *Ibid.*

des visitandines. Enfin, Frontin et Belfort réussissent à convaincre les deux hommes d'aller au cabaret pour faire connaissance.

Avant de passer à l'épisode suivant, nous avons remarqué que Grégoire, malgré son ivresse, évite de parler avec les ivrognes parce qu'il n'aime pas sentir le vin. Ensuite, il paraît fidèle aux visitandines car il se fâche dès qu'il entend le cocher lancer des injures sur leur compte. Enfin, il accepte directement la proposition de Belfort :

Monsieur, vous me voyez tout prêt.  
Je n'ai refusé de ma vie  
Une aussi galante partie.  
Ah ! L'honnête homme que voilà !  
Acceptons ce qu'il nous propose ;  
Mais aucun excès pour cela,  
La tempérance est une belle chose<sup>1320</sup>.

Nous constatons que cette invitation joue un rôle important dans la progression de l'action dramatique. Grégoire accepte les demandes de Belfort afin de passer sous le nom de la sœur absente. Ensuite, il accepte que Frontin passe aussi sous le nom du père directeur à la place du père malade. Par conséquent, nous remarquons que Grégoire, dans la scène IV du deuxième acte, amène Belfort, déguisé en sœur. De plus, il ne cesse de recommander Belfort de rester plus conscient sans faire aucune sottise : « Ah ça, monsieur, vous voilà dans le couvent ; n'allez pas faire de sottises, au moins<sup>1321</sup>. » Car il est le seul responsable de ce quiproquo :

Gardez-vous bien de vous rendre coupable,  
Et surtout soyez sage, au moins par charité.  
De vos méfaits dans la communauté  
Songez que je suis responsable<sup>1322</sup>.

En somme, le caractère de Grégoire paraît ridicule par excellence. Il se comporte sans aucune exagération artificielle, il montre son admiration pour le vin, il ne rate aucune occasion pour aller au cabaret, et enfin, il joue un rôle primordial en se rendant complice du déguisement de ces deux passants alors qu'il ne les connaît pas. Ce personnage décrit les

---

<sup>1320</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1321</sup> *Ibid.*, II, 4, p. 30.

<sup>1322</sup> *Ibid.*

types sociaux qui ne donnent pas tant d'importance à leur travail et qui perdent leurs valeurs à cause de l'argent ou à cause de quelques faveurs données.

### III. 4. 1. 3. L'employé médiocre et rampant

Le titre de notre pièce étudiée *Médiocre et Rampant* est un repère plus ou moins indicateur sur le sujet de l'action dramatique. En effet, cette pièce raconte et décrit l'histoire d'un employé dans les bureaux du ministre, Dorival, qui ne cesse d'utiliser tous les moyens de parvenir malgré sa médiocrité professionnelle pour obtenir quelques privilèges qu'il ne mérite pas. Laroche, un autre employé et ami de Dorival, essaie de démasquer les faits de ce médiocre après avoir perdu son poste déjà donné, à l'aide de Dorival, à un parent de la part de Michel, domestique au service du ministre. Pour cela, nous tenterons de souligner, d'une part, la médiocrité de cet employé qui profite de tout ce qui l'entoure afin d'atteindre ses buts personnels et, d'autre part, comment Laroche arrive à le démasquer devant le ministre et sa famille ainsi que les autres employés.

Avant de passer aux scènes dans lesquelles Dorival fait état son génie professionnel, artistique et littéraire auprès de la famille du ministre, il nous semble nécessaire de suivre cette histoire dès le début de la pièce. D'abord, Laroche vient avertit Firmin, le troisième employé dans les bureaux du ministre, et son fils Charles, jeune officier, qu'il a perdu son poste : « Non, ma place est donnée ; D'hier soir je suis supprimé tout à fait<sup>1323</sup>. » À cause d'un complice de la part de son ami Dorival : « C'est un trait d'amitié de Dorival<sup>1324</sup>. » qui obtient ses avantages par le fait de flatter afin de ramper : « [...] Sachez flatter, ramper, vous aurez une place ; C'est le plus sûr moyen : Dorival l'a choisi ?<sup>1325</sup> » De plus, il leur apprend que ce Dorival médite d'ailleurs d'autres projets importants sans nier qu'il n'hésite pas à rendre service au ministre et à sa famille afin d'obtenir la place d'ambassadeur ainsi que la fille de ce nouveau ministre :

---

<sup>1323</sup> *Médiocre et Rampant*, I, 2, p. 108.

<sup>1324</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1325</sup> *Ibid.*

Le voilà donc chéri de toute la famille,  
Adoré de la mère, estimé de la fille.  
Déjà de l'ambassade il est presque certain,  
Et de Laure bientôt il demande la main<sup>1326</sup>.

Par contre, la déclaration de Charles qui est amoureux de la fille du ministre, change le plan de Laroche qui trouve que cette nouvelle sera utile pour la conduite de son projet : « [...] Grâce à cet incident, je crois que l'on pourrait<sup>1327</sup>. » Par ailleurs, il promet à Firmin et son fils une bonne récompense : « [...] Vous avez l'ambassade, et Charles épouse Laure.<sup>1328</sup> » En parallèle, Firmin et Charles se trouvent hésitants face à ce grand projet mené par Laroche qui a déjà perdu son poste. À la suite de la même scène, Laroche leur montre qu'il est sérieux et veut les servir : « Ainsi vous refusez mes offres tous les deux. N'importe, malgré vous, je veux vous rendre heureux<sup>1329</sup>. » Face à cette description, il est évident que Laroche connaît de nombreux détails sur la vie de Dorival ainsi que ses futures intentions.

Quant à Dorival, il paraît, pour la première fois dans la scène V du premier acte, dans laquelle il vient remettre ses devoirs demandés. D'abord, celui du ministre : « (remettant une liasse de papiers à Ariste.) Voici l'ouvrage en question : J'ai cru devoir y joindre une explication<sup>1330</sup>. » Ensuite, celui de Mme. Dorlis, la mère du ministre : « (remettant un papier à madame Dorlis.) Demain on joue une pièce nouvelle. Voici la loge<sup>1331</sup>. » Enfin, celui de Laure, la fille du ministre : « (remettant une brochure à Laure.) Mademoiselle Peut lire ce roman moral<sup>1332</sup>. » Cette scène explique le rôle bien joué par Dorival qui essaie d'avoir la satisfaction non seulement du ministre, mais aussi de la part de toute la famille afin qu'il puisse les convaincre de son talent et son honnêteté. Pour cela, Ariste lui apprend qu'il veut le nommer chef des bureaux :

Je m'en rapporte à vous. Pesez l'ancienneté,  
Le zèle, les talents, surtout la probité.  
Mais pour la signature on m'attend là sans doute<sup>1333</sup>.

---

<sup>1326</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>1327</sup> *Ibid.*

<sup>1328</sup> *Ibid.*

<sup>1329</sup> *Ibid.*

<sup>1330</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>1331</sup> *Ibid.*

<sup>1332</sup> *Ibid.*

<sup>1333</sup> *Ibid.*

Cette réaction est venue lorsque Dorival informe le ministre qu'il faut un chef pour les bureaux : « Il nous manque en nos bureaux, un chef en ce moment [...] <sup>1334</sup> » Dans cette scène Dorival affirme, devant le ministre et sa famille, qu'il est habile et vaillant par excellence. En outre, ses recommandations à Ariste pour nommer un chef précipitamment expliquent encore une fois qu'il connaît bien les choses qui manquent dans les bureaux pour que le travail reste continu sans aucun problème.

L'arrivée de Michel, le valet de chambre du ministre, pour rencontrer Dorival dans la scène VII du même acte montre ainsi la médiocrité de ce dernier. Michel qui vient pour remercier Dorival : « [...] Je viens remercier monsieur, tout au contraire <sup>1335</sup>. » après avoir placé son neveu dans les bureaux du ministre : « D'avoir placé mon neveu <sup>1336</sup>. » Cette rencontre explique que Dorival a joué un rôle important et discret en employant ce neveu dans le salon du ministre. D'autre part, Dorival paraît malaisé dès le début de la rencontre, mais dès qu'il sait que cette personne est celle qui vient de la part du ministre, il change de ton immédiatement :

Voyez quelle erreur !

Michel, valet-de-chambre, homme de confiance...

Pardon, mille pardons de mon inconséquence.

Je suis honteux du ton qu'avec vous j'avais pris :

D'honneur, je vous prenais, monsieur, pour un commis <sup>1337</sup>.

L'excuse de Dorival à Michel, le valet du ministre, affirme comment ce rampant change avec les gens proches du ministre. Ainsi, il est évident qu'il paraît plus obéissant avec ces gens qu'avec les autres. Michel, de son côté, constate l'obéissance de Dorival. Pour cela, il commence à lui parler sévèrement : « Et quand je le serai <sup>1338</sup>. » Mais encore, il lui recommande de parler poliment : « Mais avec tout le monde on doit être poli <sup>1339</sup>. » Dorival admet qu'il s'est trompé en considérant les gens tous pareils. Pour cela, il affirme qu'il en a

---

<sup>1334</sup> *Ibid.*

<sup>1335</sup> *Ibid.*, I, 7, p. 113.

<sup>1336</sup> *Ibid.*

<sup>1337</sup> *Ibid.*

<sup>1338</sup> *Ibid.*

<sup>1339</sup> *Ibid.*

oublié : « Vous avez bien raison, c'est un moment d'oubli<sup>1340</sup>. » et il avoue sa culpabilité lorsque Michel l'avertit que cet oubli est désagréable : « Je le crois, et je sens combien je suis coupable<sup>1341</sup>. » Ces propos indiquent l'obéissance de Dorival avec les gens attachés au ministre ainsi qu'avec les gens de qualité.

Plus tard, Dorival montre à Ariste qu'il pense que Laroche est soutenu par quelqu'un après avoir entendu ses accusations si audacieuses. Cet aveu, de la part de Dorival, a pour but de convaincre le ministre qu'il y a des gens qui souhaitent que Dorival devienne ruiné : « Tant de gens désirent ma ruine<sup>1342</sup>. » Suite à cela, Dorival soupçonne Firmin, mais il n'arrive pas à croire que Firmin soit capable de pousser les gens les uns contre les autres en rappelant son honnêteté et sa probité avec tout le monde.

Egalement, la rencontre de Dorival avec son cousin Robineau, en présence de Mme. Dorlis, explique la double personnalité de ce médiocre. Robineau vient à Paris pour devenir riche à l'aide de Dorival : « Je viens faire fortune<sup>1343</sup>. » Cette révélation montre la nativité de ce premier. Par conséquent, Dorival lui recommande d'avoir quelques vertus aidant à obtenir cette fortune : « Sois franc, modeste, honnête, et ta fortune est faite. Voilà tous mes secrets, cousin, en vérité<sup>1344</sup>. » Par contre, dès la sortie de Mme. Dorlis, qui les laissent parler aisément, Dorival gronde son cousin de cette conduite devant Mme. Dorlis mais directement, il lui promet un bon poste : « Viens, suis-moi ; je saurai t'employer comme il faut<sup>1345</sup>. » Dans cette scène, nous distinguons la capacité de Dorival d'être à la fois l'homme sage, bien évidemment devant Mme. Dorlis, et l'homme intrigant et rampant en parlant uniquement avec Robineau.

De même, dans un monologue de Dorival, il insiste sur l'idée de l'utilité. C'est la raison pour laquelle il trouve que Firmin et son fils seront utiles pour lui afin qu'il puisse rester l'employé le plus talentueux aux yeux du nouveau ministre :

---

<sup>1340</sup> *Ibid.*

<sup>1341</sup> *Ibid.*

<sup>1342</sup> *Ibid.*, II, 5, p. 117.

<sup>1343</sup> *Ibid.*, II, 7, p. 119.

<sup>1344</sup> *Ibid.*

<sup>1345</sup> *Ibid.*

Ce Firmin et son fils me sont, à l'instant même,  
Nécessaires tous deux pour hâter mes projets ;  
Servons-nous en d'abord, et nous verrons après<sup>1346</sup>.

Pour cela, c'est dans la scène suivante où Dorival prie Firmin d'écrire un ouvrage critique sur les erreurs de l'ancien ministre, déjà demandé par le ministre :

Dans mes projets il est entré fort vivement ;  
Et veut que cet écrit soit fait incessamment.  
Il m'en avait chargé ; mais le détail immense  
De ma place... D'honneur, je frémis, quand j'y pense<sup>1347</sup>.

Pour cela, Firmin accepte de préparer cet ouvrage et lui recommande de garder le secret en craignant son fils. Suite à cette scène, Dorival aperçoit Charles, en portant un papier à la main, et le retient. Dans cette rencontre, Dorival lui demande de composer quelques couplets à la demande de Mme. Dorlis :

Moi, je vous cherche exprès ;  
Elle m'a pour ce soir demandé des couplets.  
Or j'ai fait dans mon temps quelques pièces légères ;  
Mais mon esprit s'est bien rouillé dans les affaires :  
Si c'était, non pas moi, mais vous qui les fissiez,  
Cela serait charmant. Vous me les confiez<sup>1348</sup> ;

Charles, en regardant son papier, hésite à donner ses vers à Dorival surtout après avoir entendu ses défauts et ses aventures de la part de Laroche. Par contre, dès que Dorival sait que Charles essaie de cacher son papier sur lequel il a écrit quelques couplets à Laure, il l'interroge : « Comment ! Ce sont des vers ?<sup>1349</sup> » Charles, de sa part, refuse de le lui donner, mais Dorival, en parlant, lui enlève le papier :

(Lui arrachant presque le papier.)  
Pauvre enfant que vous êtes !  
Donnez cela ; je veux vous servir malgré vous ;  
Votre père bientôt consentant à vos goûts...  
Mais je l'entends<sup>1350</sup>.

---

<sup>1346</sup> *Ibid.*, III, 3, p. 121.

<sup>1347</sup> *Ibid.*, III, 4, p. 122.

<sup>1348</sup> *Ibid.*, III, 5, pp. 122-123.

<sup>1349</sup> *Ibid.*, III, 5, p. 123.

<sup>1350</sup> *Ibid.*

Dans cette scène, nous voyons comment Dorival crée des fausses histoires afin de convaincre les autres. Ainsi, il essaie de montrer la vérité pour que les autres tombent dans la pitié. Dans la scène suivante, Firmin entre en scène et lui remet des papiers à l'insu de Charles. Alors, il est important, après ces deux scènes, d'affirmer que Dorival utilise tous les moyens possibles pour profiter des autres, notamment Firmin et Charles. Ce médiocre paraît simple et modeste à la fois mais dès qu'il obtient ce qu'il veut, il cherche à les éloigner et les négliger pour qu'il reste le seul qui soit capable de faire ses devoirs devant le ministre.

Dans cet ordre d'idées, Dorival remet la chanson à Mme. Dorlis : « (remettant la chanson à madame Dorlis.) Vous m'aviez demandé quelque chanson bien tendre. J'ai fait ce que j'ai pu, madame, et la voilà<sup>1351</sup>. » Ainsi que le mémoire à Ariste : « (remettant le mémoire à Ariste.) Il est fait ; le voici<sup>1352</sup>. » Avec ces deux services rendus, Dorival pense que son projet va réussir, mais il lui reste à éloigner Firmin et son fils pour que tout évolue sans aucune intervention gênante de leur part. Pour cela, il affirme cette intention dans cet aparté : « (À part.) Bon ! Tâchons d'éloigner ce Firmin qui me gêne [...]»<sup>1353</sup> » Cette scène nous éclaire sur la capacité de Dorival à rendre les services au bon moment sans laisser aucun doute. De plus, dès qu'il a obtenu tout ce qu'il veut, il se débarrasse des gens qui l'aident car il les considère comme des ennemies qui menacent ses projets professionnels et personnels.

Dans un autre ordre d'idées, l'arrivée des invités conduit Dorival à changer la suite de son projet. C'est pour cela qu'il demande à Mme. Dorlis de ne pas mentionner son nom surtout après avoir aperçu le jeune Firmin qui est le vrai auteur de la romance que Laure va chanter. Ainsi, il avertit Charles qu'il a remis la chanson à Mme. Dorlis : « (bas à Charles.) A madame Dorlis j'ai remis la chanson<sup>1354</sup>. » Ensuite, Dorival montre à Mme. Dorlis qu'il a prié Charles de consentir à mettre son nom comme le véritable auteur de la romance car il est écrivain : « Je l'ai prié de vouloir bien se dire auteur de la romance. Il daigne y consentir<sup>1355</sup>. »

---

<sup>1351</sup> *Ibid.*, IV, 2, p. 126.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, IV, 3, p. 126.

<sup>1353</sup> *Ibid.*

<sup>1354</sup> *Ibid.*, IV, 4, p. 128.

<sup>1355</sup> *Ibid.*

Cette intrigue bien faite décrit comment Dorival a changé le déroulement de l'action de peur que ses mensonges soient découverts.

Au cours de cette scène, Ariste lit le mémoire que Dorival lui a remis avant que Laroche commence à chanter la romance. Au fur et à mesure, Ariste montre sa satisfaction pour cet ouvrage de qualité et Mme. Dorlis pense que Dorival, par les derniers vers chantés, veut épouser la jeune Laure. C'est la raison pour laquelle elle, d'abord, lui accorde la main de sa petite-fille : « Dorival, c'en est fait, vous épousez Laure<sup>1356</sup>. » Puis, c'est Ariste qui lui fournit l'ambassade : « Dorival, vous aurez l'ambassade<sup>1357</sup>. » Suite à cela, il nous semble que Dorival a réussi dans ses projets destinés à avoir l'ambassade et la main de Laure. Néanmoins, l'intervention de Laroche qui vient demander à Charles les nouvelles de la soirée rompt tout ce qui précède. D'abord, il demande à s'entretenir avec Ariste pour la dernière fois afin de lui démontrer la manie et la médiocrité de ce Dorival. Ensuite, après l'entretien, Laroche et Ariste décident de faire tomber le masque de Dorival en prétendant une histoire de disgrâce arrivant au ministre à cause d'un certain ouvrage critique. C'est plus précisément dans la dernière scène du cinquième acte et dernier où Laroche lance un appel de réunion : « Madame, et vous Firmin, venez, unissons-nous<sup>1358</sup>. » car il vient de recevoir une nouvelle sur le compte du ministre : « Pour consoler Ariste en sa disgrâce<sup>1359</sup>. » Ainsi, il ajoute : « Il a perdu sa place<sup>1360</sup>. » À cet effet, Mme. Dorlis, Laure, Dorival et Charles montrent leur inquiétude face à cette mauvaise nouvelle. Ariste, calme, fait allusion que le coupable sera puni à cause de son travail :

Jeune homme, croyez-moi, le ciel est équitable,  
Le châtement atteint tôt ou tard le coupable<sup>1361</sup>.

Par voie de conséquence, Dorival avoue qu'il n'est pas l'auteur : « Eh ! Mais ce n'est pas moi<sup>1362</sup>. » Cet aveu montre comment Dorival se retire immédiatement de cet embarras afin

---

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1357</sup> *Ibid.*

<sup>1358</sup> *Ibid.*, 8, p. 135.

<sup>1359</sup> *Ibid.*

<sup>1360</sup> *Ibid.*

<sup>1361</sup> *Ibid.*

<sup>1362</sup> *Ibid.*

de démasquer son collègue Firmin dans l'interrogation car ce dernier est le véritable auteur. Firmin assure qu'il est l'auteur : « Moi seul en suis l'auteur<sup>1363</sup>. » Pour partager le châtement avec Dorival : « [...] Ce danger, avec vous je dois le partager ; [...] »<sup>1364</sup> Enfin, pour atteindre le résultat cherché par Ariste et Laroche, Charles assure que son père n'est que l'honnête et le fidèle loin de toute médiocrité :

Bien, mon père. Voilà parler en honnête homme ;  
Et tant de modestie, avec tant de fierté,  
Voilà le vrai talent, voilà la probité.  
Allez, votre disgrâce, Ariste, est honorable ;  
Mon père n'a pu rien écrire de coupable ;  
Et Laure à ce revers peut devoir le bonheur<sup>1365</sup>.

Ariste affirme qu'il n'a pas perdu sa place, mais il a voulu démasquer le médiocre qui profite des autres et cherche à les détruire sans aucune reconnaissance. De plus, il leur révèle la vérité :

Ainsi chacun de vous a trahi son secret.  
Firmin, puisque c'est vous qui fîtes ce mémoire,  
Recueillez-en donc seul et le prix et la gloire.  
Il honore à la fois votre esprit, votre cœur,  
Et le gouvernement vous nomme ambassadeur.  
Je suis ministre encore, et je m'en félicite,  
Puisque je puis ainsi payer le vrai mérite<sup>1366</sup>.

Partant de ce fait, il démasque Dorival et met fin à sa fourberie incessante :

Vous voilà donc connu,  
Homme fourbe en talent comme fourbe en vertu ?  
Il m'a donc cru, le traître, à lui-même semblable !<sup>1367</sup>

Dans cette perspective, tout est découvert grâce à Laroche qui rompt tous les projets menés par Dorival qui représente à la fois l'employé médiocre et rampant. Il est évident, après avoir lu la pièce, qu'Ariste, en tant que ministre, n'arrive pas à bien gérer son poste sauf avec le soutien d'autrui. Ainsi, il est important de signaler que le ministre aime son travail, mais il n'a pas le talent nécessaire ni la capacité administrative de faire face aux responsabilités. Par

---

<sup>1363</sup> *Ibid.*

<sup>1364</sup> *Ibid.*

<sup>1365</sup> *Ibid.*

<sup>1366</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>1367</sup> *Ibid.*

contre, l'arrivée d'Ariste en tant que nouveau ministre montre la succession rapide des ministres car cela est indiqué au cours de l'action. Enfin, nous pouvons dire que Dorival n'est pas stupide, mais très intelligent puisqu'il a la capacité d'avoir une bonne relation avec tous les employés bien qu'ils sachent qu'il a des projets cachés liés à des faveurs auprès de tous les ministres qui se sont succédés dans ce salon-là.

Avec ces personnages ridicules, nous constatons que Picard a cherché, d'une part, à « [...] retracer le tableau des mœurs et des ridicules du temps où il vivait<sup>1368</sup> » et, d'autre part, à constituer des types sociaux pleins de vivacité et d'humour. Ces choix éveillent chez les lecteurs et les spectateurs une curiosité en suivant le parcours de ces personnages ainsi que leurs suites à la fin de ces pièces. Il est nécessaire de signaler que les comédies de Picard montrent des réalités quotidiennes, des phénomènes sociaux et des modes vécus. Picard tentait par ces ridicules d'aborder tous les types de la société qui se cachent derrière leurs buts avides et leur délires incessants. Généralement, Picard a mis le doigt sur de nombreux traits des comportements presque universels. De cette manière, Picard « restaure les ambitions et les habitudes de la comédie de mœurs : peindre les types caractéristiques de la société contemporaine, avec un souci de réalisme presque documentaire, et, pour ne pas trahir ce réalisme, concevoir des personnages sans grande individualité, pour qu'ils soient représentatifs<sup>1369</sup> ». En somme, nous ne pouvons pas négliger que la comédie, sous couvert de comique et de bouffonnerie, touche à des questions sérieuses et presque réelles.

Effectivement, le théâtre de Picard avait une finalité morale claire car « Picard adopte quelquefois la position du moraliste<sup>1370</sup> ». C'est dans la comédie de notre auteur que le comique se mêle à l'utile pour donner, en fin de compte, un théâtre soucieux de toute instruction morale sans aucun didactisme. Les textes dramatiques de Picard sont chargés de corriger les vices des hommes car le théâtre pour lui a une grande vertu pour la correction. Pour cela, nous témoignons que Picard se souciait de moraliser mais il n'a point négligé l'ambiance de la comédie et ses sortes de comique.

---

<sup>1368</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, *op. cit.*, p. 441.

<sup>1369</sup> Pierre Voltz, *La comédie*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>1370</sup> Jean-Marie Thomasseau, « Rire pendant et après la révolution... », *op. cit.*, p. 15.

A ce propos, Picard était un bon observateur ; « [...] il avait lu la vie humaine plus que dans les livres<sup>1371</sup> ». Picard lui-même confesse dans de nombreuses préface ce souci attaché à l'intérêt et l'utilité de son théâtre. D'abord, dans la préface des *Visitandines*<sup>1372</sup>, il insiste sur les causes du succès de cet opéra-comique après avoir décrit les caractères, les mœurs et les habitudes des couvents de nonnes. Ensuite, dans celle de *Médiocre et Rampant*<sup>1373</sup>, il assure, en premier lieu, que le l'auteur comique doit peindre les hommes et leurs mœurs. En deuxième lieu, ces personnages ridicules appartiennent, en quelque sorte, aux traits généraux déjà représentés par le grand classique Molière. En troisième lieu, il est évident que les mœurs changent dans la société. Cela est évident après avoir constaté que Picard « [...] copiait la société, à mesure qu'elle passait devant lui<sup>1374</sup> ». Pour cela, Picard a essayé de peindre celles du jour dans les pièces qu'il compose ainsi qu'il n'épargne pas l'état du ridicule de l'époque. En dernier lieu, cette pièce est un tableau révélateur de la France de l'année 1797 étant gouvernée par le directoire. C'est dans cette époque où les ministres n'avaient pas le titre d'Excellence. Enfin, dans celle des *Deux Philibert*<sup>1375</sup>, Picard révèle que la critique lui reprochait d'avoir montré un homme raisonnable comme M. Duparc se choisissant un gendre sur la parole d'un maître de musique. Ainsi, il affirme que la fin de son premier acte et tout le second acte renferment des détails de mœurs assez vrais. A la fin de cette préface, Picard avoue que c'est un grand bonheur pour l'auteur dramatique d'avoir à peindre un ridicule. Dans cet ordre d'idées, il nous semble que le théâtre de Picard « [...] est un miroir à mille facettes, qui réfléchit la physionomie vraie de la révolution et du consulat, de l'empire et de la restauration<sup>1376</sup> ». Ce théâtre renferme une utilité liée parfaitement à l'instruction, à la purgation des vices et des passions vicieuses et à la correction d'erreurs au sens étroit et de mœurs sociales au sens large.

A la suite de notre analyse de ce corpus qui contient trois pièces de Picard : *Les Visitandines*, *Médiocre et Rampant* et *Les deux Philibert*, il est clair que l'auteur a respecté la

<sup>1371</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, *op. cit.*, p. 478.

<sup>1372</sup> Louis-Benoît Picard, Préface aux *Visitandines*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>1373</sup> Louis-Benoît Picard, Préface au *Médiocre et Rampant*, In *Œuvre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, pp. 397-401.

<sup>1374</sup> Edouard Monnais, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux*, *op. cit.*, p. 478.

<sup>1375</sup> Louis-Benoît Picard, Préface aux *Deux Philibert*, In *Œuvres de L. B. PICARD*, *op. cit.*, pp. 127-129.

<sup>1376</sup> Charles Lemesle, Préface au *Théâtre républicain...*, *op. cit.*, p. 1.

structure classique des œuvres dramatiques. La seule critique qui affirme cette estimation est celle de Louis Allard dans son ouvrage intitulé : *La comédie de mœurs en France au dix-huitième siècle, de Picard à Scribe*. Cet auteur nous apporte plus de précision sur cette évaluation. D'abord, il nous indique que Picard était conscient de la structure de la règle des trois unités notamment l'unité de lieu ainsi que celle de temps :

De point de vue de la structure traditionnelle de la comédie classique, il ne s'est permis de liberté, et encore dans des pièces de pure intrigue en prose, qu'avec l'unité de lieu, depuis longtemps malmenée sur toutes les scènes. Il a religieusement respecté la règle des vingt-quatre heures [...] <sup>1377</sup>.

C'est-à-dire que malgré le décalage qui sépare l'époque classique à celle de Picard, nous distinguons que cet auteur n'a pas négligé la structure traditionnelle du grand siècle du théâtre français. Ensuite, Picard a pris en considération toutes les conventions classiques qui garantissent une représentation tout à fait admise par le public : « Par ailleurs il lui a été bienveillant sur des conventions alors admises, d'autant plus qu'en général la majorité se composait de bourgeoisie, qui ne chicanait pas les conditions de leur plaisir <sup>1378</sup>. » A l'encontre à ce qui précède, Louis Allard reproche à Picard la précipitation et l'accumulation de nombreux faits dans une durée délimitée en vingt-quatre heures : « Le souci de se resserrer dans les vingt-quatre heures lui fait accumuler, précipiter les situations avec une ridicule invraisemblance. Les sentiments ont des explosions brusques, les caractères changent en un clin d'œil <sup>1379</sup>. » D'une façon générale, Picard tombe parfois dans l'invraisemblance afin de mettre en œuvre d'autres règles comme celle de temps et celle de lieu.

Quant à notre analyse, il est capital de savoir que Picard, dans ces trois pièces, a respecté la règle des trois unités : l'unité de lieu est bien délimitée en vingt-quatre heures et justifiée tout au long de l'action dramatique ; l'unité de lieu est aussi respectée en plaçant l'action de la pièce dans des localités non seulement proches, mais encore vraisemblables ; et l'unité d'action en donnant une action unique et principale soutenue par d'autres actions secondaires. Par ailleurs, les règles de la vraisemblance ne sont pas parfaitement respectées surtout en examinant les trois types d'invraisemblances qui passent invisibles devant le

---

<sup>1377</sup> Louis Allard, *La Comédie de mœurs en France*, op. cit., p. 430.

<sup>1378</sup> *Ibid.*

<sup>1379</sup> *Ibid.*

public. A cet égard, nombreux sont les exemples : les personnages parés d'une psychologie étrange ; l'accumulation rapide de tant de faits dans la même pièce ; le déguisement invraisemblable ; les suites bizarres des personnages ; les coïncidences surprenantes ; les justifications maladroitement. Pour cela, nous trouvons que notre estimation sur la vraisemblance concorde, en quelque sorte, avec le reproche de la critique que nous venons de citer. Mais encore, les convenances de la bienséance qui paraissent parfois impolies et choquantes surtout en ce qui concerne la bienséance interne et externe car toutes les règles liées à la vie sentimentales et la déclaration d'amour étaient à la mesure exacte des exigences classiques déjà recommandées. Il ne nous reste qu'à rappeler que le théâtre de Picard avait une mission et une finalité morales qui marquent la quasi-totalité de ses œuvres dramatiques. C'est dans ces œuvres que notre auteur tentait de donner des tableaux pleins d'utilité et d'humour sans heurter le goût de son public.

A la suite de notre démarche analytique de principaux fondements de la dramaturgie classique dans trois des comédies de Picard, il nous serait judicieusement intéressant de parcourir chronologiquement les premières pièces de ce dramaturge dont la parution correspond aux années révolutionnaires de 1789 à 1799. A ces dates, s'ajoutent les trois pièces que nous avons analysées tout au long de notre troisième partie consacrée à la dramaturgie de Picard en comparaison avec la dramaturgie classique. Par conséquent, cette partie nous permettrait de retracer l'évolution de la pensée de Picard et de démontrer les idées principales qui sont en étroite relation avec notre recherche. En effet, étant l'un des rares critiques sur le théâtre oublié de Picard, nous avons rencontré tant de difficultés pour accéder à la quasi-totalité de son œuvre. De fait, cette initiative a le mérite de faciliter au lecteur l'accès au texte dramatique de Picard, notamment celui que nous avons jugé indispensable pour les chercheurs de ce domaine.





**Quatrième partie :**  
**Anthologie dramatique**

ENCORE  
DES MENECHMES,  
COMÉDIE

EN TROIS ACTES ET EN PROSE,

*Représentée, pour la première fois, au  
Théâtre de Feydeau, en 1791; remise au  
Théâtre de Louvois, par les Comédiens de  
l'Odéon, le 18 floréal an 10.*

Par L. B. PICARD.

---

A PARIS,

Chez { H U E T, Libraire, rue Vivienne, N.º 8;  
A son Dépôt, Palais du Tribunat, galerie du  
Théâtre Français, N.º 26;  
R A V I N E T, Libraire, rue Froidmanteau, N.º 179;  
C H A R O N, Libraire, passage Feydeau.

---

AN X. — 1802.

Quoique créée en 1791, la pièce, qui semble n'avoir pas eu beaucoup de succès, a dû attendre la reprise de 1802 pour bénéficier d'une édition.

#### **IV. 1. *Encore des Ménechmes*<sup>1380</sup> (1791)**

##### **1. Repères<sup>1381</sup>:**

**Le genre :** comédie

**La première représentation :** le 9 juin 1791<sup>1382</sup>.

**L'établissement et le nombre des représentations :** au théâtre Feydeau et atteint seulement neuf représentations en deux mois.

**La forme et la structure :** trois actes et en prose. Quarante-deux scènes jouées par neuf personnages et divers figurants.

**Les personnages :** M. Dorsigny, colonel de cavalerie ; Mme. Dorsigny, sa femme ; Sophie, sa fille ; Dorsigny, son neveu même uniforme que son oncle, au premier au second acte ; Mme. De Mirville, sa nièce ; Valcour ; ami de Dorsigny neveu ; Lormeuil, prétendu de Sophie ; Champagne, valet de Dorsigny neveu ; deux gardes, un postillon, un notaire, trois laquais.

**Les thèmes traités dans la pièce :** l'amour et le mariage, la relation maître/valet, l'amitié, la ville et la province, le rôle des femmes, la tolérance, etc.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

###### **Acte I :**

---

<sup>1380</sup> Louis-benoît Picard, *Encore des Ménechmes*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, pp. 1-21. Il s'agit que toutes les pièces mentionnées dans cette partie anthologique appartiennent à la même édition.

<sup>1381</sup> Voir le chapitre sur l'œuvre de Picard dans la première partie, dans laquelle nous avons donné toutes les informations liées à toutes les pièces de Picard classées par ordre chronologique.

<sup>1382</sup> Il est nécessaire de signaler que la date de la première représentation se déferencie d'un ouvrage à l'autre, mais nous gardons les dates mentionnées dans l'ouvrage dont nous empruntons les textes choisis de chaque pièce.

La scène de la pièce est à Paris. Le théâtre représente un salon. On aperçoit un jardin dans le fond.

Valcour, ami de Dorsigny neveu, entre au salon avec précaution et commence à lire un billet dans lequel il est prié de venir pour un rendez-vous avec M. Dorsigny. Tout de suite, Dorsigny neveu entre en scène, déguisé, en portant une perruque, accompagné de son valet Champagne. Valcour reconnaît son ami dès le premier regard. Dorsigny neveu apprend que c'est Valcour qui a écrit ce billet et non pas M. Dorsigny. Il apprend d'autre part qu'il s'est déguisé avec l'habit de son oncle et sa perruque après s'être enfui de sa garnison à Strasbourg à cause d'une querelle avec son lieutenant-colonel. Après cette rencontre si rapide, Dorsigny neveu demande à son ami de l'aider à faire ses plans en le chargeant, tout d'abord, d'avertir sa sœur Mme. Mirville de son arrivée au salon de son oncle M. Dorsigny. Dorsigny neveu révèle à Champagne, son valet, que le but de cette fuite est de revoir sa chère cousine Sophie. Mme. Mirville entre en scène et interroge Dorsigny neveu sur la cause de son retour précipité ainsi que sur le futur gendre de Sophie. A moment-là, elle pense qu'elle parle à son oncle, mais Dorsigny neveu lui informe qu'elle s'est trompée en le prenant pour l'oncle. Mme. Mirville, surprise de cette ressemblance si frappante, lui dit que son oncle est allé à Toulon pour ramener le jeune homme qui va épouser Sophie. Entendant ces propos, Dorsigny neveu se sent perdu et commence à révéler son amour. C'est la raison pour laquelle il décide de rompre ce funeste mariage avant le retour de son oncle de voyage.

Champagne, de son côté, rassure son maître en lui faisant part d'un sublime projet afin d'arrêter ce mariage. Ce projet permet à Dorsigny neveu de passer pour l'oncle devant Mme. Dorsigny et sa fille Sophie en prétendant qu'il veut rompre ce mariage car il n'a pas pu ramener le jeune prétendu. En parallèle, la tante reçoit une lettre de la part de son neveu dans laquelle il lui demande la main de sa cousine. Alors, pour mettre en œuvre ce projet, Mme. Mirville demande à son frère d'écrire précipitamment cette lettre et de la donner à Champagne pour qu'il puisse la remettre à Mme. Dorsigny plus tard. Cependant, Mme. Dorsigny prend encore Dorsigny neveu pour son mari. Dorsigny neveu, un peu embarrassé, lui dévoile que ce mariage n'aura pas lieu car M. de Lormeuil est mort après un duel avec un rival pendant un bal.

Dans la scène suivante (VII), Sophie arrive et prend encore une fois le neveu pour le père et l'embrasse. Mme. Dorsigny prévient sa fille qu'un terrible accident a rompu son mariage avec le jeune prétendu. D'autre part, Dorsigny neveu demande à Sophie de ne pas être triste et de ne pas cacher son inclination. Sophie leur déclare qu'elle n'aime pas ce jeune homme car elle pense à un autre. Mme. Dorsigny profite de ce moment pour dire que sa fille aime son cousin Dorsigny neveu :

SOPHIE, *s'arrêtant tout à coup en voyant Dorsigny*. Mon père.

MADAME DORSIGNY. Eh bien ! Ma chère enfant, as-tu peur d'embrasser ton père ?

SOPHIE. Non, maman.

DORSIGNY NEVEU, *embrassant Sophie*. *À part*. Qu'ils sont heureux ces pères ! Tout le monde les embrasse.

MADAME DORSIGNY. Tu ne sais peut-être pas qu'un terrible accident a rompu ton mariage ?

SOPHIE. Quel accident ?

MADAME DORSIGNY.

M. de Lormeuil est mort.

SOPHIE. Ciel !

DORSIGNY NEVEU. Eh bien !

SOPHIE. Eh bien ! Tout en donnant des regrets à ce malheureux jeune homme, je ne puis que me féliciter de voir encore s'éloigner le jour où je dois vous quitter.

DORSIGNY NEVEU. Eh ! Mais, ma chère enfant, si ce mariage te contrariait, pourquoi ne pas nous l'avoir dit ? Nous sommes bien loin de vouloir forcer ton inclination.

SOPHIE. Je le crois ; mais la timidité.

DORSIGNY NEVEU. Il faut la vaincre : allons, réponds-moi avec franchise.

MADAME DORSIGNY. Assurément. Écoute, écoute ton père, il va te pailler raison.

DORSIGNY NEVEU. Tu haïssais donc bien d'avance M. de Lormeuil ?

SOPHIE. Non. Mais je ne l'aimais pas.

DORSIGNY NEVEU. Et tu ne voudrais épouser que celui que tu aimes.

SOPHIE. C'est bien naturel.

DORSIGNY NEVEU. Tu aimes donc quelqu'un ?

SOPHIE. Je n'ai pas dit cela.

DORSIGNY NEVEU. Mais à peu près ; voyons, confie-moi le secret tout entier.

MADAME DORSIGNY. Un peu de courage ; oublie que c'est à ton père que tu parles.

DORSIGNY NEVEU. Imagine-toi que c'est le meilleur, le plus tendre de tes amis qui t'interroge ; celui que tu aimes sait-il qu'il est aimé ?

SOPHIE. Eh, mon Dieu ! Non.

DORSIGNY NEVEU. C'est un jeune homme ?

SOPHIE. Un jeune homme bien aimable, mais qui me le paraît encore bien davantage, parce qu'on lui trouve beaucoup de ressemblance... Avec vous, un jeune homme qui porte le même nom que nous, et qui nous est déjà lié par le sang... Vous ne devinez pas ?

DORSIGNY NEVEU. Pas tout à fait encore.

MADAME DORSIGNY. Je le devine, moi ; je parie que c'est son cousin Dorsigny.

DORSIGNY NEVEU. Eh bien ! Sophie, tu ne réponds pas ?

SOPHIE. Approuvez-vous mon choix ?

DORSIGNY NEVEU, *réprimant un grand mouvement de joie, À part.* Il faut faire le père. (Haut.) Mais. Non.

SOPHIE. Eh ! Pourquoi ? Mon cousin est plein d'esprit, de sentiments.

DORSIGNY NEVEU. Lui ? C'est un fou qui, depuis deux ans qu'il a quitté Paris, n'a pas écrit deux fois à son oncle.

SOPHIE. Mais il m'a écrit à moi, mon père.

DORSIGNY NEVEU. Ah ! Il t'a écrit, et tu lui as répondu, sans doute ?

SOPHIE. Non, quoique j'en eusse bien envie ; vous me promettiez tout à l'heure de ne point gêner mon inclination ; maman, parlez donc pour moi à mon père.

MADAME DORSIGNY. Allons, M. Dorsigny, il faut se rendre ; elle ne pouvait mieux choisir.

DORSIGNY NEVEU. J'entends bien tout ce que vous pourrez me dire ; que leurs fortunes sont égales ; que, supposé que Dorsigny soit un peu dissipé, le mariage range bientôt un jeune homme ; que tu l'aimes, d'ailleurs.

SOPHIE. Ah ! Beaucoup ; ce n'est qu'au moment où l'on m'a proposé M. de Lormeuil que je me suis aperçue que je l'aimais... D'amour ; si, de son côté, il pouvait aussi m'aimer... D'amour.

DORSIGNY NEVEU. *Fort vivement.* Eh ? Peut-on t'aimer autrement, ma chère... Ma chère fille... Allons, je suis bon père, et je me rends.

SOPHIE. Je puis donc à présent répondre à mon cousin.

DORSIGNY NEVEU. Assurément. *À part.* Que le rôle de père est agréable à jouer, quand on a d'aussi jolies confidences à recevoir<sup>1383</sup>.

Après cette scène de confession, c'est Champagne, en postillon, qui arrive en portant une lettre de la part de son maître Dorsigny neveu et la remet enfin à Mme. Dorsigny qui commence à la lire devant sa fille. Dans cette lettre Dorsigny neveu déclare son amour pour sa cousine Sophie et demande de la lui accorder dès son retour à Paris. Dorsigny neveu donne la liberté à Sophie de choisir. Sophie lui obéit sans plus attendre. Par conséquent, Dorsigny appelle trois laquais pour les charger de certaines missions : la première est d'inviter le notaire à souper ce soir-là ainsi que de demander à la poste des chevaux pour minuit ; la deuxième mission pour le deuxième laquais est d'aller chez le bijoutier et le prier d'apporter ce qu'il a de plus nouveau ; la troisième est de prendre deux mille francs et les payer à M. Simon car il doit lui payer ses dettes. Précipitamment après cette scène pleine de vivacité, Dorsigny neveu sort en se sauvant dans un cabinet au moment où sa sœur vient l'avertir que son oncle est revenu avec un jeune homme qui semble être le nouveau prétendu. Mme. Dorsigny, Sophie et Mme. Mirville sortent comme si de rien n'était, sans prêter attention au retour de M. Dorsigny et du nouvel arrivant. M. de Lormeuil, étonné par cette rencontre si froide de la part de sa prétendue et du reste de la famille. Brusquement, les trois laquais entrent en scène l'un après l'autre après avoir exécuté toutes les missions chargées par Dorsigny neveu. Néanmoins, M. Dorsigny ne comprend pas les propos de ces trois laquais concernant l'invitation du notaire, la réponse du bijoutier et dernièrement, le fait d'avoir une quittance approuvant que les dettes sont acquittées de la part de Dorsigny neveu.

## **Acte II :**

Dorsigny neveu demande à sa sœur de lui apprendre, pendant son absence, tout ce qu'il se passera. Valcour entre en scène en montrant à son maître qu'il a bien des choses à dire, mais il est un peu pressé. Dorsigny neveu, après avoir entendu la voix de son oncle, s'enfuit par la porte au moment où Valcour raconte ses affaires sans s'apercevoir de la fuite de Dorsigny neveu. Valcour, en parlant à Mme. Mirville, ne s'aperçoit ni de la fuite de Dorsigny

---

<sup>1383</sup> *Encore des Ménechmes*, I, 7, p. 5-6.

neveu, ni de l'arrivée de M. Dorsigny, qui se place précisément où était son neveu. Valcour montre que le lieutenant-colonel n'est pas mort après leur conflit qui a obligé Dorsigny neveu à laisser sa garnison après avoir cru qu'il était mort. Mme. Mirville demande à M. Dorsigny de ne pas prêter attention à ce fou qui parle sans conscience. M. Dorsigny est étonné de voir ce spectacle, même si ce n'était pas le premier qu'il aie vu depuis son retour à Paris. M. Dorsigny profite de la présence de Mme. Mirville pour lui présenter le nouveau prétendu. Au cours de cette rencontre, Lormeuil croyant que Mme. Mirville est sa future prétendante, celle-ci lui apprend qu'il se trompe. Lormeuil, de sa part, s'excuse de cette méprise.

Egalement, Sophie présente ses excuses à son père à cause de son départ brusque. Elle leur montre qu'elle était occupée par les affaires de son mariage. M. Dorsigny informe son futur gendre que sa fille l'a aimé avant de le connaître car il lui en a fait une description flatteuse avant de partir. M. Dorsigny fait signe à Mme. Mirville pour sortir rejoindre Mme. Dorsigny car il faut que Lormeuil et Sophie restent ensemble. Lormeuil, de sa part, est inquiet après avoir entendu les propos de la jeune fille. En plus, il pense qu'il y a un mystère derrière ce discours qui cache de nombreuses énigmes à résoudre. Sophie révèle son inclination vers son amant ainsi qu'elle a été aussi élevée avec lui. Au cours de cette discussion et en pensant qu'elle parle à un ami de son père, elle déclare son amour à son cousin Dorsigny. Par contre, Lormeuil l'avertit que le futur prétendu n'est pas mort puisque c'est lui-même. Par conséquent, Lormeuil sort chercher Dorsigny neveu afin de comprendre cette histoire racontée.

Mme. Dorsigny révèle à son mari que toutes les affaires sont convenues grâce à son accord, bien entendu l'amour et le mariage de sa fille à son cousin. M. Dorsigny ne comprend rien à tout ce que sa femme lui dit. En outre, il pense que quelqu'un s'est donné les airs de prendre sa place en son absence. Mme. Mirville entre en scène pour réconcilier son oncle avec sa tante après avoir entendu leur dispute. M. Dorsigny lui demande de juger. Alors, tous les deux racontent leur histoire à Mme. Mirville. Par conséquent, Mme. Mirville voudrait profiter de ce malentendu pour inventer une nouvelle histoire servant à masquer l'aventure de son frère et son valet pour demander la main de Sophie sans le consentement de son père. C'est pour cela qu'elle informe sa tante que son oncle a fait des plaisanteries et lui demande de

prendre les choses en riant. Par contre, Mme. Dorsigny, ferme les yeux sur les propos délirants de son mari et quitte la scène contrariée. M. Dorsigny se trouvant incapable de comprendre cette folle journée, laisse à Mme. Mirville le soin de démêler les propos de sa tante si elle y parvient.

Champagne, un peu ivre, entre en scène. Il fait signe à M. Dorsigny, en riant, pour le rejoindre. Champagne pense que celui-ci est son maître puisque son maître Dorsigny neveu ressemble à son oncle dans la figure et dans les habits. Champagne interroge M. Dorsigny pour savoir s'il est satisfait de son valet et de son rôle qu'il a joué afin de rompre le mariage de Sophie avec Lormeuil. En plus, il lui déclare que tout est bien fait grâce à ses conseils, mais le problème sera quand M. Dorsigny reviendra. Suite à cette scène, M. Dorsigny surprend Champagne en lui disant que l'oncle est déjà revenu. M. Dorsigny découvre que cette fausse histoire a été créée par ce maudit valet. Champagne, se montrant mécontent, regrette son aveu devant l'oncle. Par ailleurs, dès que Champagne aperçoit Dorsigny neveu, il se jette aux pieds de son maître pour s'excuser de ses aveux et l'avertit que son oncle est revenu car il le prend pour le neveu. Dorsigny neveu est incertain de ce qu'il faut faire. Mme. Mirville lui recommande, tout d'abord, de sortir de la maison pour ne pas rencontrer l'oncle ou bien le futur prétendu de Sophie. C'est la raison pour laquelle elle le conduit, avec Champagne, jusqu'à la porte. Au moment où il va sortir, Lormeuil le retient en le prenant pour l'oncle. Mme. Mirville informe son frère que celui-ci l'a pris pour l'oncle. Alors, elle lui conseille d'en profiter. Mme. Mirville et Champagne sortent. Lormeuil commence à discuter avec Dorsigny et le prie de ne pas gêner l'inclination de la jeune Sophie puisqu'elle aime son cousin. C'est pour cela qu'il le presse de les marier. Egalement, Lormeuil trouve que ce sacrifice est un devoir lorsque Dorsigny neveu l'interroge sur son acceptation à renoncer à cette union. Par contre, Lormeuil, en examinant attentivement Dorsigny neveu, reconnaît que celui-ci n'est pas l'oncle. Lormeuil n'était pas fâché de rencontrer le neveu ; il le salue et le remercie de ses trois coups mortels. En plus, il lui offre son amitié et lui demande la sienne. Dorsigny neveu, étonné, se montre incapable de comprendre cette situation contradictoire de la part de Lormeuil qui lui demande un service. Dorsigny neveu voulait bien l'aider après cette scène si reconnaissante. Lormeuil lui demande la main de sa sœur, Mme. Mirville car

dès qu'il l'a vue, il l'a aimée. Dorsigny neveu y consent et le félicite d'avance. En plus, il est très content parce que sa sœur sera heureuse d'être l'épouse d'un homme respectable comme Lormeuil. Dorsigny neveu avertit sa sœur que Lormeuil est tombé amoureux d'elle. Mme. Mirville y consent pour faciliter le mariage de son frère avec Sophie. Champagne, seul, pense à son rôle bien joué. Par contre, il ne sait pas que son maître et Lormeuil se sont séparés fort bons amis après leur entretien.

### **Acte III :**

M. Dorsigny avertit Lormeuil de ne pas se fâcher de l'intervention de son neveu pendant son absence. En plus, il le prie de ne commettre aucune violence puisqu'il se charge de le punir lui-même. Quant à Champagne, il ramène deux gardes en voulant mettre fin entre ces deux rivaux qui aiment Sophie : un pour accompagner Lormeuil et l'autre pour conduire Dorsigny le neveu à Strasbourg car il a quitté sa garnison sans avoir un congé. M. Dorsigny essaie de les empêcher de le retenir car ils se sont trompés en prenant l'oncle pour le neveu, mais Champagne affirme au garde que celui-ci est le neveu parce que l'oncle n'est pas encore revenu. Ainsi, il lui demande de l'emmener à Strasbourg et appelle le postillon, déjà ivre, qui va conduire Dorsigny neveu à Strasbourg. Par ailleurs, M. Dorsigny se montrait incapable de résister pour ne pas y aller car il est l'oncle et demande à Champagne de le suivre puisqu'il est son valet, mais Champagne refuse et préfère aller voir sa femme qu'il n'a pas vue depuis longtemps. Lormeuil avertit M. Dorsigny, avant son départ, que son voyage ne sera pas long. Le postillon et l'oncle sortent. Lormeuil fait signe à son garde pour le suivre. Champagne montre sa joie, après leur départ, pour le mariage de son maître qui sera sans la présence de l'oncle. Champagne avertit Mme. Mirville qu'il a envoyé l'oncle à Strasbourg à la place du neveu lorsqu'elle l'interroge sur son oncle. Mme. Mirville voudrait cacher la vérité au moment où elle entend que sa tante l'appelle. Par conséquent, elle lui révèle que Champagne lui a dit que l'oncle est parti. Mme. Dorsigny ne comprend pas pourquoi son mari est parti si brusquement et sans l'informer. Champagne informe toute la famille que son maître est arrivé, bien entendu Dorsigny neveu. Le neveu apparaît sans perruque et avec l'uniforme de son régiment. Champagne alerte Mme. Dorsigny que l'oncle est parti par ordre du gouvernement ; il est chargé d'une négociation importante et secrète lorsqu'elle lui a demandé

de leur expliquer la cause de ce départ brusque de Dorsigny l'oncle. D'autre part, Champagne déclare à son maître que l'oncle, avant son départ, approuve l'union de sa fille avec son cousin. Sophie leur avoue qu'elle ne fera aucun scrupule à épouser son cousin. Mme. Dorsigny leur proclame qu'il faut qu'elle attende la première lettre de son mari pour consentir le mariage de sa fille. Le notaire arrive en remettant une lettre de la part de M. Dorsigny par laquelle il avait ses raisons pour que le mariage se fasse cette nuit même. Champagne informe son maître que l'oncle a cherché le notaire pour le mariage de Lormeuil. Le notaire remet la lettre à Mme. Dorsigny pour la lire devant tous les présents. Mme. Dorsigny ne se trouve que satisfaite de cette union surtout en l'absence de son mari.

Tout à coup, Champagne et Dorsigny neveu sont choqués de voir que M. Dorsigny est revenu avec Valcour dans la même chaise. Mme. Dorsigny interroge son mari sur sa mission chargée par le gouvernement. Par contre, M. Dorsigny reste traumatisé de ces nouvelles. Mme. Dorsigny l'avertit que Champagne lui a dit tout ce qui se passait. Le notaire montre qu'il est en train de signer le contrat malgré son absence lorsque M. Dorsigny l'a vu présent cette nuit-là. Par conséquent, M. Dorsigny ne sait pas comment se marier sans le futur mari, mais Mme. Dorsigny lui déclare que Dorsigny neveu sera le futur. Toutefois, Mme. Dorsigny lui apprend que le premier prétendu est déjà mort. Lormeuil arrive avec son garde et prie M. Dorsigny de ne pas empêcher sa fille d'épouser son cousin qui l'aime. M. Dorsigny trouve que le retour de Lormeuil dans son pays, sans mariage, est un grand scandale. Cependant, Dorsigny neveu avertit son oncle que Lormeuil a demandé la main de sa sœur Mme. Mirville. Enfin, M. Dorsigny, se trouve obligé, après avoir compris d'une part qu'ils avaient déjà un projet bien planifié, et après avoir constaté d'autre part que tout le monde est satisfait de ces décisions, d'approuver le mariage de sa fille avec son cousin Dorsigny et celui de Lormeuil avec sa nièce Mme. Mirville.

LES  
**VISITANDINES,**  
COMÉDIE  
EN DEUX ACTES,  
MÊLÉE D'ARIETTES.

*Représentée sur le Théâtre de la rue Feydeau,  
le 7 août 1792.*

PICARD. *Louis-Ber*



A PARIS.

Chez } MARADAN, Libraire, rue du Cimetière  
          } Saint-André-des-Arcs, N<sup>o</sup>. 9.  
          } CHARON, Libraire, Galerie du théâtre  
          } de la rue Feydeau, N<sup>o</sup>. 8.

---

1792.

## **IV. 2. *Les Visitandines*<sup>1384</sup> (1792)**

### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie mêlée d'ariettes ou opéra-comique.

**La première représentation :** le 7 juillet 1792.

**L'établissement et le nombre des représentations :** aux Délassements comiques, aux Amis de la Patrie et au théâtre Molière. Cette pièce atteint deux cent quatre-vingt-six représentations en six ans et sept mois.

**La forme et la structure :** deux actes en prose et en vers. Dix-huit scènes jouées par treize personnages et d'autres figurantes (religieuses).

**Les personnages :** Belfort ; amant de Euphémie ; Frontin, son valet ; Grégoire, jardinier de la visitation ; un cocher de la diligence ; M. Belfort, père de Belfort, médecin ; l'Abbesse ; la Tourière ; les religieuses (sœur Euphémie, sœur Agnès, sœur Joséphine, sœur Augustine, sœur Victorine, sœur Ursule et d'autres religieuses).

**Les thèmes traités dans la pièce :** l'amour et le mariage, la relation maître/valet, l'amour d'une visitandine, le déguisement, etc.

### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

#### **Acte I :**

Le théâtre représente une campagne ; on voit sur le côté la porte d'entrée d'un couvent, le guichet de la tourière et les fenêtres grillées des religieuses. Il fait nuit. L'ouverture annonce un orage.

---

<sup>1384</sup> *Les Visitandines*, pp. 22-34.

Au couvent, la sœur Agnès montre à Joséphine, une autre sœur de la visitation, qu'elle avait peur de la violence de l'orage cette nuit-là. Par conséquent, les deux sœurs commencent à revendiquer la bonté de Dieu pour apaiser cet horrible orage. Peu à peu, l'orage s'apaise. Suite à cette scène, Agnès raconte à Joséphine qu'elle faisait un rêve de mariage et d'amour qui a surpris son cœur. Par contre, elle pense que ce rêve est un péché, notamment pour une religieuse. Joséphine lui répond qu'elle ne peut pas prononcer un jugement à propos de ce rêve et lui recommande de consulter leur directeur. Encore une fois, l'orage redouble et fait augmenter à nouveau sa frayeur en ayant l'impression que ce rêve est sans doute un péché. Face à cette instabilité, toutes les sœurs déclarent leur frayeur de cette foudre et ne cessent de prier leur divin sauveur d'épargner leur couvent. Ainsi, elles décident de fermer toutes les fenêtres et d'aller chez madame l'Abbesse.

Belfort, l'amant de la sœur Euphémie, et Frontin, son valet, sont en train de chercher un endroit pour dormir car ils se sont égarés dans un lieu effrayant surtout avec l'arrivée de cet orage. Belfort déclare son manque à sa maîtresse. Par ailleurs, Frontin aperçoit un couvent au fond. Il confirme à son maître qu'il a vu une grande maison comme une auberge en face d'eux. Par conséquent, ils partent sans hésitation, mais personne ne répond au moment où ils frappent à la grande porte de la maison. Au moment où la Tourière du couvent apparaît derrière le guichet de la porte, ces deux passants lui demandent d'ouvrir la porte car ils sont perdus et cherchent une auberge pour passer la nuit. Après une longue discussion avec cette dame qui leur annonce que cette maison est une sainte visitation, ainsi elle leur montre son étonnement face à leur demande, à savoir d'avoir un lit dans un couvent, et commence à prier le Dieu de protéger ses orphelines de ces méchants étrangers. Les deux passants sont tristes face au refus de la Tourière de la sainte visitation, parce qu'ils pensaient qu'il s'agissait d'une auberge. Quant à Frontin, il tombe de fatigue ; il est épuisé de cet accompagnant avec son maître Belfort à cause de son long voyage infini autour de l'Europe. Belfort persuade son valet qu'il est venu en France afin de chercher son père, après avoir entendu d'un de ses amis que son père pleure la mort de son fils car il ne l'a pas vu depuis longtemps. De plus, sa maîtresse Euphémie lui manque et il voudrait bien la voir après cette longue absence. Frontin est étonné d'entendre que son maître aime une seule fille car pendant leur voyage, il a

remarqué son libertinage et ses aventures dangereuses dans toutes les villes visitées. Belfort, de son côté, considère ces aventures passées comme une sorte de folie de jeunesse, mais son amour pour Euphémie est différent parce qu'il souhaite l'épouser, une fois arrivé chez son père.

Soudain, les deux passants entendent un prélude de harpe du côté du couvent lorsqu'ils aperçoivent de la lumière dans une de ses chambres. C'est Euphémie qui chante, derrière sa fenêtre, des couplets montrant son amour oublié et rappelant ses souvenirs. Belfort pense qu'il reconnaît cette voix ; il déclare que c'est la voix d'Euphémie. C'est pour cela qu'il va lui répondre sur ses couplets chantés, mais le bruit des cloches, qui annoncent les matines, couvre sa voix et empêche Euphémie de l'entendre. Simultanément, ils entendent une voix à l'intérieur du couvent demandant l'assistance de toutes les sœurs pour faire les matines. Euphémie ferme sa fenêtre et descend. Le jour vient peu à peu. Belfort demande à son valet son soutien afin d'entrer au couvent en déguisement et en portant l'habit et le ton des sœurs. Les deux passants se cachent au moment où ils entendent l'ouverture de la porte. Ils voient Grégoire, le jardinier de la visitation, presque ivre, qui sort du couvent en portant un panier. Il commence, sans attention, à lire en voix haute l'agenda de ses commissions. Les deux passants, cachés, entendent toutes les affaires de cet homme au cours de ce jour-là, surtout le fait qu'il doit accueillir la sœur Séraphine qui va s'installer au couvent. En plus, il doit demander au père Boniface, qui est à ce moment-là malade, d'y envoyer un directeur à sa place. Belfort et son valet, après avoir entendu ces propos, décident de s'introduire sous ces noms. Par conséquent, Belfort s'introduit à la place de la sœur Séraphine et Frontin à la place du nouveau directeur. En sortant du couvent, Grégoire conseille au cocher de s'éloigner et de ne pas discuter avec les honnêtes gens en état d'ivresse. Le cocher lui dit qu'il a une commission à faire ; il est en train de rechercher le couvent des visitandines pour livrer un paquet et une lettre de la part de la sœur Séraphine qui ne peut pas venir ce jour-là. Grégoire lui déclare qu'il travaille dans le même couvent. Le cocher lui donne les affaires de cette sœur afin de les porter au couvent. Belfort et Frontin, cachés, profitent ces nouvelles et trouvent que le meilleur moyen d'entrer au couvent et de tromper la tourtière est de s'emparer de cette lettre et de ces habits. C'est pour cela qu'ils s'avancent peu à peu et parlent, l'un à Grégoire et

l'autre au cocher pour les concilier après avoir entendu leur tapage en se moquant l'un de l'autre.

**Acte II :**

Le théâtre représente l'intérieur du parloir.

M. Belfort, le médecin, arrive au couvent et dès qu'il aperçoit la sœur Euphémie, il commence à lui raconter l'histoire de son fils et ses voyages infinis avec son valet. Euphémie, de sa part, souhaite le retour de Belfort à son père et non pas pour elle car elle ne veut jamais quitter cette maison, la considérant comme un asile. Après la sortie de M. Belfort, elle ne cesse de penser à sa conduite avec son amour pendant l'absence de son amant Belfort. Aussi, elle montre que c'est l'absence de Belfort qui l'a poussée à devenir religieuse dans ce couvent. Tout à coup, Grégoire et Belfort, déguisés, sonnent à la grille du couvent au moment où Euphémie chante un couplet amoureux. Grégoire avertit la Tourière qu'il a amené avec lui la sœur Séraphine. Belfort, caché sous le masque d'une religieuse, apparaît par sa politesse et sa bonté en entrant au couvent. La Tourière lui déclare qu'elle a de la chance d'être parmi ces aimables sœurs et lui raconte les vertus et les défauts de chaque sœur. Belfort profite de la franchise de la Tourière et l'interroge sur la sœur Euphémie. La Tourière lui déclare que celle-ci est tombée d'un amour désespérant pour un certain Belfort. Suite à cette scène, Grégoire profite de la sortie de la Tourière pour recommander à Belfort de ne pas faire des sottises au couvent parce que Frontin, le valet de Belfort, lui révèle que son maître est libertin. Par contre, Belfort lui promet qu'il est tout à fait converti après tout le libertinage de sa jeunesse. Également, Grégoire a l'air étonné de son histoire avec Belfort et comment celui-ci lui a donné beaucoup d'argent afin de lui permettre d'entrer au couvent. Grégoire demande à Belfort d'être prudent dans sa parole lorsqu'il a entendu la voix de l'Abbesse et de la Tourière s'approcher.

La Tourière et l'Abbesse sont contentes d'accueillir la sœur Séraphine et le nouveau directeur. Grégoire leur avertit que le père Hilarion va venir à la place de père Boniface. De plus, il voudrait prendre son déjeuner au couvent. Par conséquent, l'Abbesse ordonne la Tourière de commencer à préparer le déjeuner pour tout le couvent. D'autre part, l'Abbesse demande à Grégoire de ne pas fréquenter les cabarets où il y passe presque toutes ses

journées. Grégoire lui jure qu'il n'ira plus dans ces pareils lieux. Par contre, L'Abbesse veut vérifier les traits de Belfort parce que le portrait décrit dans la lettre de la sœur Séraphine ne ressemble pas à la personne présente. C'est pour cela qu'elle commence à lire la lettre à Belfort qui se trouve embarrassé d'entendre ces minutieux détails qu'il ne possède pas. Belfort, faussement, montre qu'il est malade et commence à tousser. Cependant, l'Abbesse lui demande de chanter un de ses cantiques lorsqu'elle lit que cette sœur sait bien chanter des cantiques de Noël. Belfort ne cesse de tousser en prétendant avoir perdu sa voix à cause de cette malheureuse maladie.

Dans la scène suivante (VII), la Tourière appelle toutes les sœurs pour saluer et embrasser la nouvelle arrivante. Pour ce motif, toutes les sœurs montrent leur joie en sentant un plaisir inattendu de la part de cette sœur. La sœur Euphémie le reconnaissant au moment où il s'approche pour l'embrasser, pousse un cri de surprise et tombe évanouie dans ses bras.

Euphémie se réveille en regardant Belfort qui ne l'a point quittée pendant son évanouissement. Tout à coup, la Tourière aperçoit, sous la guimpe de sœur Euphémie le portrait d'un joli homme. L'Abbesse montre que ce portrait est le même que celui de la sœur Séraphine, trait pour trait, mais en homme. Belfort lui répond qu'il s'agit du portrait de son frère. Euphémie, de sa part, affirme qu'elle a bien connu ce jeune homme. De plus, Belfort commence à leur décrire les caractères de son frère jusqu'au moment où Euphémie certifie que ces détails décrits n'appartiennent pas à son amant. D'autre part, Belfort leur avertit que son frère est devenu sage après les déboires de sa jeunesse. La Tourière entre en scène et avertit l'Abbesse que le père Hilarion est arrivé au couvent. À ce propos, l'Abbesse demande aux sœurs de se préparer avant l'arrivée du nouveau directeur :

LA TOURIÈRE. Venez, venez, mes sœurs, la voilà, la voilà.

L'ABBESSE. Allons, embrassez toutes la nouvelle arrivée.

BELFORT. J'allais vous demander moi-même la permission d'embrasser mes nouvelles compagnes.

SŒUR JOSÉPHINE. Je n'ai jamais embrassé aucune de nos sœurs avec autant de plaisir.

SŒUR AGNÈS. C'est la dernière venue, mais j'en veux faire ma bonne amie.

SŒUR EUPHÉMIE. (*Au moment où Belfort va pour l'embrasser, elle le reconnaît, jette un cri de surprise, et tombe évanouie dans ses bras.*) Ah ! Ah ! Dieu !

BELFORT. Ah ! Mon Dieu ! Mon Dieu ! Elle se trouve mal. Elle s'évanouit, mes sœurs.

SŒUR JOSÉPHINE. Voici de l'eau de Cologne.

SŒUR AGNÈS. Eh ! Non, l'eau de Mélisse est meilleure.

SŒUR URSULE. Ah ! Mon Dieu ! Qu'est-ce que j'ai donc fait de mon éther ?

L'abbesse. Ce que c'est que de nous cependant ; desserrez-la donc, sœur Sainte Ange.

BELFORT, *qui n'a point quitté Euphémie*. La voilà, la voilà qui revient.

LA TOURIÈRE. Qu'elle est intéressante !

BELFORT. À qui le dites-vous, ma sœur ?

L'ABBESSE. Eh bien ! Mon enfant, comment vous trouvez-vous ?

SŒUR EUPHÉMIE. Très bien, madame, ce n'est rien.

BELFORT. Une vapeur qui vous aura prise ?

SŒUR EUPHÉMIE. Pas autre chose.

LA TOURIÈRE, *qui a trouvé le portrait sous la guimpe de sœur Euphémie*. Tenez, sœur Euphémie, voilà ce que j'ai trouvé sur vous.

SŒUR EUPHÉMIE. Ah ! Je sais ce que c'est, un portrait que j'ai fait de mémoire.

SŒUR JOSÉPHINE. Voyons-le donc. Ah ! Le joli jeune homme.

L'ABBESSE, *prenant le portrait*. Voyons : mais attendez donc ; je ne me trompe pas ; c'est le portrait de sœur Séraphine !

BELFORT. Mon portrait ! Oh ! C'est singulier.

L'ABBESSE. Oui, voilà tous vos traits. Seulement ici vous êtes en fille, et là vous êtes en homme.

BELFORT. C'est mon frère sans doute. Vous connaissez l'original du portrait ?

SŒUR EUPHÉMIE. Je l'ai beaucoup connu autrefois.

BELFORT. C'est lui-même, un jeune homme de vingt-cinq ans, n'ayant des yeux que pour une personne charmante, qu'il adore depuis son enfance... N'est-il pas vrai ?

SŒUR EUPHÉMIE. Ce n'est donc pas celui que j'ai connu.

BELFORT. Oh ! C'est bien lui, vous voulez dire qu'il a fait quelques étourderies ; si vous saviez comme il s'en est repenti, comme il est devenu sage et raisonnable. (*À L'ABBESSE.*) Vous me pardonnez, madame, de mettre un peu de chaleur à défendre un frère que j'ai toujours regardé comme un autre moi-même.

L'ABBESSE. Comment donc ? C'est bien naturel, ma chère enfant, bon sang ne peut mentir ; il est fort bien au moins ce jeune homme. En changeant son habit, on le prendrait pour un chérubin.

BELFORT. Il s'en faut pourtant que l'original soit un ange.

LA TOURIÈRE. Madame, madame, je me trompe fort, ou voici le père Hilarion.

L'ABBESSE. Mes sœurs, c'est un nouveau directeur qui nous arrive, prenez l'extérieur qui vous convient, et que votre discrétion fasse honneur au couvent<sup>1385</sup>.

A cette fin, Frontin, en capucin, arrive au couvent en affichant fièrement qu'il est le nouveau directeur de cette maison. En plus, il montre sa modestie et sa gentillesse devant toutes les sœurs. La Tourière leur présente M. Belfort, le docteur, qui est venu, après être invité pour assister le déjeuner du nouveau directeur. M. Belfort, le docteur du couvent et le père de Belfort, y entre en saluant toutes les sœurs et spécialement la sœur Agnès et la sœur Joséphine qui étaient malades depuis sa dernière visite. L'Abbesse lui présente la nouvelle arrivante, la sœur Séraphine. Belfort montre sa pudeur au moment où le docteur lui demande de ne pas se cacher. M. Belfort reconnaît son fils. Belfort demande à son père de lui pardonner. Les sœurs sont étonnées de ce spectacle imprévu ; elles pensent que la sœur Séraphine est la fille de leur docteur, mais M. Belfort leur déclare que celui-ci est son fils. La sœur Euphémie leur déclare son amour à Belfort qui a été obligé de faire tout cela pour la voir au couvent. L'Abbesse consulte Frontin, en tant que nouveau directeur, sur ces mystères. Frontin a l'air en colère de ce scandale dans la sainte maison. M. Belfort veut connaître la personne pour laquelle l'Abbesse demande son avis. L'Abbesse lui dit qu'il s'agit du nouveau père et saint homme qui prendra la place du père Boniface pendant sa maladie. Par contre, M. Belfort lui dit que le père Boniface se porte à merveille et il va revenir ce soir-là. Dans le dernier vaudeville, M. Belfort montre son consentement à Belfort qui lui a demandé d'épouser son amante car il n'a pas fait cette aventure que pour s'unir.

---

<sup>1385</sup> *Ibid.*, II, 7, p. 32.

**LE CONTEUR,**  
*OU*  
**LES DEUX POSTES,**  
**COMÉDIE.**

EN TROIS ACTES, EN PROSE.

*REPRÉSENTÉE, pour la première fois, au théâtre de la  
Nation, le 4 février 1793.*

PAR L. B. PICARD.



A AVIGNON,  
Chez BONNET Freres, Imprimeurs-Libraires,  
vis-à-vis le puits des Bœufs.

---

1793.

Comme pendant toute la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle,  
l'édition des pièces de théâtre jouées à Paris se poursuit à l'époque de  
la Révolution

### **IV. 3. *Le Conteur ou Les Deux Postes*<sup>1386</sup> (1793)**

#### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie.

**La première représentation :** le 4 février 1793.

**L'établissement et le nombre des représentations :** au Théâtre de la Nation, au Théâtre Français, au Feydeau, aux Variétés et à la Cité. Cette pièce atteint cinquante-trois représentations en six ans et sept mois.

**La forme et la structure :** trois actes en prose. Trente-neuf scènes jouées par quatorze personnages.

**Les personnages :** Duflos, vieux militaire aveugle ; Mme. Bertrand, sa sœur ; Angélique, sa fille ; Mercour, amant d'Angélique ; Florvel, prétendu d'Angélique ; Dupré, valet de Duflos, ancien valet de Mercour ; Jacquinet, autre valet de Duflos, qui lui sert de guide ; George, valet de Florvel ; Milord Splin, voyageur ; Milady Splin, sa femme ; Champagne, valet et courrier de Milord Spin ; M. Le Blanc, maître de poste et aubergiste ; Mme. Le Blanc, sa femme ; Suzanne, servante d'auberge de la seconde poste.

**Les thèmes patents au cours de la pièce :** l'amour et le mariage, la relation maître/valet, l'argent et la fortune, le déguisement, etc.

#### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

##### **Acte I :**

La scène se passe au château de M. Duflos. Le théâtre représente un salon.

Mercour, amant d'Angélique, arrive au château de M. Duflos, vieux militaire aveugle et père de la jeune Angélique. Mercour se présente devant les valets de M. Duflos sous le nom

---

<sup>1386</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Conteur ou Les Deux chaises*, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, pp. 35-52.

de M. Ducastel qui est un des anciens camarades de M. Duflos. Pour cela, il leur montre qu'il voudrait rendre visite à son ancien camarade alors qu'il passait près de son château.

Jacquinet, valet de Duflos qui lui sert de guide, sort avertir son maître de la visite de son camarade. Mercour, de son côté, rencontre son ancien valet Dupré qui est à ce moment-là valet de Duflos et lui dit qu'il s'est déguisé afin de se présenter à M. Duflos, qui va marier sa fille à son rival Florvel, le prétendu d'Angélique, qui doit venir en cette soirée chez sa prétendue. Par conséquent, Mercour a l'intention de désabuser Mme. Bertrand, la sœur de M. Duflos, de ce Florvel afin de rompre le mariage de son amante. M. Duflos entre en scène en saluant M. Ducastel. Également, il est très heureux de le voir après une longue absence. Mercour montre que l'amour l'oblige à fréquenter ces champs puisque sa prétendue demeure près de cet endroit-là. M. Duflos raconte l'histoire de sa fille étant amoureuse d'un jeune homme très aimable et sociable qui s'appelle Mercour, mais Mme. Bertrand, la sœur de M. Duflos, essaie toujours de la tromper et de l'obliger à épouser un fils d'un riche banquier de Paris qui s'appelle Florvel. Ainsi, M. Duflos trouve sa fille qui passe toute la journée à se désoler. C'est pourquoi il faut précipiter cette union.

M. Duflos présente sa fille à Mercour. Ce dernier ne cesse pas de lancer des regards et des propos amoureux, en plus de leur montrer qu'il est toujours en quête de son amour perdu. M. Duflos lui demande de déclarer ses sentiments intimes devant eux si la présence d'Angélique ne le gêne pas. Par conséquent, Mercour leur peint tous traits de cette maîtresse en affichant un portrait d'elle. M. Duflos passe le portrait à sa fille puisqu'il ne voit plus. Angélique, toute troublée, reconnaît qu'il s'agit de Mercour et que ce portrait est le sien, parce qu'elle le lui a elle-même donné. De plus, elle se trouve incapable de cacher son amour devant son amant. C'est pour cela qu'elle décide de le suivre sans aucune hésitation pour qu'ils puissent se marier.

Également, M. Duflos présente, à nouveau, son ancien ami à sa sœur. Elle est heureuse de le voir car elle l'a connu par les récits militaires racontés par son frère. Au cours de cette soirée, Dupré demande à M. Duflos de leur raconter une de ses anciennes histoires. Mercour montre à son ami son bon gré à l'écouter. Au fur et à mesure que M. Duflos raconte son récit,

ils s'endorment sauf Mercour et Dupré. A cette fin, Dupré, d'une part, s'approche de Mme. Bertrand et lui enlève les clefs de la maison et Mercour, d'autre part, tire légèrement le bras d'Angélique des mains de sa tante en mettant à sa place le valet Jacquinet. Angélique se trouve obligée de suivre, doucement, les pas de Mercour et Dupré qui ont ouvert la porte afin de s'enfuir ensemble. M. Duflos achève son conte en interrogeant Mercour sur la certitude de cette histoire, mais personne ne lui répond car les autres sont endormis. Florvel et son valet George entrent directement dans le château lorsqu'ils trouvent les portes ouvertes. Ils se présentent à M. Duflos qui est étonné de leur présence. Ainsi, Mme. Bertrand, qui se réveille peu à peu, choquée de les voir à l'intérieur du château bien que toutes les portes fussent fermées. Elle déclare, après avoir perdu les clefs, que M. Ducastel s'est enfui avec Dupré en enlevant sa nièce avec eux. M. Duflos lui révèle que M. Ducastel est un homme d'honneur et il ne peut pas s'enfuir rapidement en ayant une jambe de bois. Mme. Bertrand recommande à Jacquinet de préparer sa chaise simultanément avec M. Duflos qui a pris la chaise de Florvel. A cette fin, Florvel se trouvait seul avec son valet en regardant ce qui se passe pour sa prétendue.

## **Acte II :**

La scène se passe à l'auberge de la première poste après le château de M. Duflos. Le théâtre représente une salle d'auberge.

A l'auberge, Mme. Le Blanc, aubergiste, essaie de convaincre son mari d'aller se coucher car il est tard, mais il lui répond qu'il reste des chevaux dans la poste et qu'il ne peut pas les laisser sans surveillance. Champagne, le courrier de M. Milord frappe à la porte et leur demande de préparer un souper et deux chevaux pour son maître car il va voyager en Angleterre avec sa femme. Par ailleurs, il a payé toutes ses demandes car son maître l'a chargé de tout préparer afin de ne pas gaspiller du temps. En même temps que Mme. Le Blanc commence à préparer le souper, Champagne ne patiente pas et décide de partir sans rencontrer son maître et sa femme lorsqu'ils ont tardé à venir. M. Le Blanc entend qu'on frappe à la porte et il croit que c'est M. Milord qui va prendre ses chevaux recommandés par son valet.

En fait, ce sont Mercour, Angélique et Dupré qui arrivent à la place de M. Milord. Mme. Le Blanc pense que Mercour est celui de M. Milord. Dupré affirme les propos de cette aubergiste et oblige son maître d'accepter tout, surtout quand Mme. Le Blanc leur dit qu'il ne reste dans cette auberge que ses chevaux commandés. Ainsi, Mme. Le Blanc leur donne le souper et leur dit que tout est payé et que les chevaux sont bien traités. Précipitamment, ils prennent la fuite après avoir mangé et retiré les chevaux. Pendant que Mme. Le Blanc est très contente de parler aux anglais en constatant que ceux-ci ne parlent pas aisément la langue anglaise, M. Milord et sa femme sont arrivés pour prendre leurs chevaux commandés. Mme. Le Blanc leur répond qu'elle ne voit qu'un courrier qui a commandé deux chevaux avec un souper, et cette commande est déjà donnée. Par ailleurs, elle leur apprend qu'il ne reste plus de chevaux ou de souper dans l'auberge. A ce moment-là, M. Milord a peur de tarder dans ces lieux car il a essayé, en vain, de tuer Florvel. Également, il souhaite partir aussitôt sans rencontrer cet homme-là à nouveau. Par conséquent, il demande à se loger cette nuit-là. Mme. Le Blanc leur donne une chambre pour se reposer un peu en attendant le retour d'autres chevaux à l'auberge. Mme. Le Blanc doute de l'identité de ces gens-là puisqu'ils n'ont pas l'air anglais.

M. Duflos, guidé par son valet, et Florvel arrivent à la même auberge en cherchant la prétendue Angélique. M. Duflos demande à Mme. Le Blanc si elle a vu une jeune personne enlevée par quelqu'un. Mme. Le Blanc montre qu'elle est déjà arrivée et a pris une chambre dans cette auberge. Alors, pour tenir sa sœur au courant, M. Duflos envoie son valet pour lui dire ce qui se passe et la ramener. A ce moment-là, M. Duflos décrit la personne qui l'a enlevée ; Ducastel, un vieillard, incapable de faire cette aventure surtout avec sa jambe en bois. Mme. Le Blanc déclare que cet homme était jeune et ne correspond pas à cette description. Pour cela, M. Duflos veut le voir pour certifier son identité, mais Florvel lui conseille de rendre plainte auprès d'un magistrat. En outre, il faut que Mme. Le Blanc vérifie et découvre doucement cette histoire en parlant avec cette fille enlevée. Pour atteindre ce résultat, Mme. Le Blanc a peur de ne pas être capable de persuader cette fille d'abandonner cet homme afin de revenir dans sa famille qui l'attend ardemment. Enfin, Mme. Le Blanc entre dans la chambre de Mme. Milady, l'épouse de M. Milord, et constate que l'homme est

endormi. Précipitamment, elle cherche à la convaincre de mettre fin à cette aventure si audacieuse parce que toute sa famille vient pour la libérer. Outre que M. le père va chercher un magistrat pour rendre plainte contre cet homme. C'est pour cela qu'il faut avouer et dire la vérité devant eux. En conséquence, Mme. Milady raconte à Mme. Le Blanc la cause de leur fuite ; M. Milord a tiré sur un jeune homme qui s'appelle Florvel quand il l'a vu dans sa chambre à coucher, mais il n'est pas mort. Quoiqu'il arrive, Mme. Le Blanc demande à Mme. Milady d'aller voir sa famille. Pendant ce temps-là, Florvel est seul car M. Duflos et son valet sont sortis chercher un magistrat. Pour cela, Mme. Le Blanc ramène avec elle Florvel pour voir la fille recherchée qui vient d'entrer à l'auberge. Florvel, traumatisé en la voyant, se rappelle son acte avec elle à Paris. Parallèlement, Mme. Milady avait peur de le voir car cet homme et celui sur lequel son mari a tiré auparavant mais qui n'est pas mort. Tout à coup, M. Milord se réveille en envisageant que Mme. Le Blanc vient pour lui dire que les chevaux sont prêts surtout quand il la voit dans la chambre. En outre, il est choqué lorsqu'il voit Florvel dans la même chambre. M. Milord le menace à nouveau et le prie de ne pas rester dans ces lieux car il ne voudrait pas répéter le spectacle de Paris.

M. Duflos arrive à l'auberge et appelle l'aubergiste. Mme. Le Blanc vient en amenant Milady. M. Duflos, ne fait pas conscience, ne cesse pas de gonder Milady en la prenant pour sa fille. À cet effet, Mme. Milady est très étonnée d'entendre les accusations de ces gens fous dans cette auberge. Mme. Le Blanc se trouve avoir accusé ces gens à tort. Elle déclare à nouveau qu'elle n'a vu qu'un Milord qui voyage avec sa femme. Pour cette raison, M. Duflos et sa femme sortent pour rechercher leur fille perdue. M. Milord et sa femme prennent leurs chevaux et partent toute suite.

### **Acte III :**

La scène est à l'auberge de la poste suivante.

Suzanne, la servante de l'auberge de la seconde poste, attend l'arrivée de l'homme anglais et sa femme puisque leur courrier, Champagne, a commandé pour eux des chevaux et

un souper. Cette servante semble contente de voir ces voyageurs et leur parler car elle voudrait pratiquer sa langue maternelle, à savoir l'anglais. Tandis que M. Le Blanc et Dupré arrivent pour prendre les chevaux. Suzanne, en pensant que ceux-ci sont les voyageurs qui l'attendent, essaie de parler l'anglais avec Dupré, qui se trouvant incapable de lui répondre, lui explique qu'il a quitté l'Angleterre depuis son enfance. Suzanne a des doutes sur l'identité de cet homme car il ne comprend ni ne parle l'anglais. En revanche, M. Le Blanc, avant de rentrer à son auberge, lui explique que le maître de ce valet est vraiment anglais puisqu'il joue un rôle dans le parlement d'Angleterre. Au moment où Suzanne pense qu'il ne viendra personne puisqu'il est tard après la sortie de ces gens-là, elle se trouve traumatisée en entendant, d'une part, la voix de nouveaux arrivés qui sont M. Milord et sa femme et, d'autre part, M. Duflos, sa sœur, Florvel et Jacquinet. D'abord, M. Milord demande à Suzanne de préparer ses chevaux commandés par son courrier. Par contre, elle lui apprend que ceux-ci sont déjà pris. Ensuite, M. Duflos voudrait, au même temps, quatre chaises pour suivre les voleurs de sa fille. Précipitamment, Suzanne ordonne à Jaques de préparer la commande de Duflos.

Par la suite, M. Milord et sa femme prennent, pour la deuxième fois, une chambre pour se reposer et pour attendre l'arrivée d'autres chevaux à la poste. D'autre part, Florvel et Jacquinet sont sortis après avoir averti M. Duflos, qui commence à raconter ses histoires militaires à Suzanne, de ne pas raconter à nouveau ses histoires ennuyeuses car ils se sont endormis lorsqu'il les leur a racontées. Au cours de cette narration, Suzanne lui demande la permission d'aller ouvrir la porte lorsqu'elle entend qu'on frappe. C'est l'arrivée de Mercour, Angélique et Dupré qui sont revenus à l'auberge sans avoir l'intention de voir et de rencontrer la famille de cette fille enlevée. Ils sont surpris de voir M. Duflos. C'est pourquoi ils commencent à parler doucement pour ne pas faire du bruit car ils ne veulent pas rencontrer la famille d'Angélique. Cependant, ils décident de tout expliquer à cette famille ; Mercour apparaît avec une main enveloppée ; Dupré commence à conter leur aventure avec les brigands de la forêt à Suzanne qui a découvert que Dupré n'est pas un vrai anglais. Pour seconder son maître, Dupré prie Suzanne d'emmener Angélique à l'extérieur et l'éloigner de la vue de sa famille puisqu'il voudrait parler à Duflos. En conséquence, Mercour et Dupré

entrent à l'auberge en montrant leur fatigue et leurs blessures à M. Duflos. Dupré leur explique qu'il a retrouvé Angélique. M. Duflos demande à sa sœur de venir voir sa nièce.

Dans la scène suivante, Dupré essaie de convaincre M. Duflos et sa sœur en leur racontant l'aventure afin de récupérer Angélique de la main des voleurs. Il leur explique que pendant la soirée au moment où M. Duflos racontait ses histoires et au moment où tous sont endormis, Angélique a été enlevée par les brigands de cette forêt, il leur explique aussi la querelle de Mercour avec des brigands de la troupe de la forêt pour libérer Mademoiselle. Mercour, fatigué, intervient en affirmant ces propos. Enfin, Dupré informe Duflos que le vieillard, avec sa fausse jambe de bois, est mort puisque c'était un vrai voleur. Mercour montre une blessure à son bras lorsque Mme. Bertrand l'interroge sur tout ce qui s'était passé. À cet effet, Duflos remercie Mercour et lui présente sa reconnaissance après avoir eu ce zèle et cette bravoure imprévue. Suzanne entre en ramenant Angélique à son père :

MADAME BERTRAND. Que dites-vous, monsieur Duflos ? Ma nièce est retrouvée ? N'est-ce point encore une fausse nouvelle ? Où est-elle ? Où est-elle ?

DUPRÉ. Chut ! Madame, parlez bas ; elle est là qui repose.

MADAME BERTRAND. Comment ! C'est ce coquin de Dupré, je crois !

DUFLOS. Oui, vraiment, c'est ce scélérat ; il faut le faire pendre.

DUPRÉ. Doucement, doucement donc, monsieur ; ne pendons personne, s'il vous plaît.

DUFLOS. Comment malheureux ! Après avoir favorisé l'enlèvement de ma fille...

DUPRÉ. Moi ! Ah, monsieur, avez-vous pu me croire capable d'une pareille action ? Non, monsieur, vous ne le croyez pas.

MADAME BERTRAND. Nous ne le croyons pas !

DUPRÉ. Non, vous ne le croyez pas. Ah ! Que vous vous repentirez de ces odieux soupçons, quand vous saurez que c'est à moi, monsieur, que vous devez le retour de mademoiselle.

DUFLOS. À toi !

DUPRÉ. À moi, oui, monsieur, à moi. Je m'étais endormi tantôt, comme madame, pendant cette superbe histoire que vous racontiez. Je me réveille ; on avait enlevé mademoiselle ; je prends un cheval... J'arrive à cette poste, tout en nage. Demandez à cette fille, monsieur, avec quelle chaleur j'ai pris des renseignements sur le cher objet que vous poursuiviez.

SUZANNE. Oui, oui, monsieur. Oh ! C'est bien vrai. C'est un garçon précieux, dont vous ne sauriez trop payer le zèle.

DUPRÉ. Vous l'entendez, monsieur, je ne lui fais pas dire. Enfin, à une demi-lieue d'ici, j'entends un coup de pistolet, j'accours. Je vois la chaise arrêtée. C'était monsieur Mercour que le ciel envoyait au secours de mademoiselle. N'est-il pas vrai ?

MERCOUR. Oui, monsieur, c'était moi-même. J'arrivais de Paris, où mes affaires m'avaient moins retenu que je ne comptais.

DUPRÉ. À ma vue les lâches prennent la fuite, mais il avait fait mordre la poussière au ravisseur. Vous savez bien ce prétendu vieillard, avec sa fausse jambe de bois ?

DUFLOS. Oui.

DUPRÉ. Vous ne le verrez plus ; il est mort.

DUFLOS. Je ne m'étais pas trompé. C'étaient des brigands de la troupe de cette forêt.

DUPRÉ. Oh, mon Dieu, oui ! Ils conduisaient mademoiselle dans leur caverne.

MADAME BERTRAND. Vous êtes blessé, Mercour ?

MERCOUR. Oh ! Ce n'est rien, madame... Une légère blessure au bras... J'aurais donné ma vie de bon cœur pour pouvoir vous rendre mademoiselle votre nièce.

DUFLOS. Ah, Mercour ! Quelle reconnaissance ne vous dois-je pas ! Et toi, mon cher Dupré... Tiens, prends ma bourse.

DUPRÉ. Fi donc, monsieur ! Croyez-vous que ce soit l'intérêt

LE CONTEUR. Qui me guide ? Je n'ai fait que mon devoir ; et si je prends, c'est uniquement pour ne pas vous désobliger.

SUZANNE. Voici mademoiselle votre fille<sup>1387</sup>.

Angélique entre en scène en s'excusant auprès de sa famille. De plus, elle leur déclare son refus d'épouser ce prétendu Florvel. Ainsi, M. Duflos et Mme. Bertrand donnent leur accord de ne pas consentir à cette liaison. C'est pour cela qu'ils veulent partir pendant le sommeil de Florvel, afin de ne pas s'opposer après l'arrivée d'Angélique. Enfin, Duflos révèle son envie d'accorder la main de sa fille à son libérateur. Quant à Champagne, il apparaît, à la fin, en état d'ivresse. Il commence à révéler à Milord et sa femme tout ce qui s'est passé en les attendant car il a rempli tous ses devoirs demandés, mais leur retard les empêche de prendre les chevaux au moment voulu. Dupré recommande à Milord et sa femme de prendre leur route d'Angleterre car tous les autres vont revenir au château de M. Duflos à l'exception de Florvel qui va rentrer à Paris quand il sera réveillé. Duflos prend la main de

---

<sup>1387</sup> *Ibid.*, III, 11, p. 51.

Mercour qui sera son nouveau gendre et lui montre qu'il est content de trouver la personne qui ne dormira pas quand il racontera.

# LE COUSIN

DE

TOUT LE MONDE,  
COMÉDIE EN UN ACTE, EN PROSE.

Par L. B. <sup>ouïs</sup> PICARD.

*Représentée pour la première fois, sur le  
Théâtre des Variétés du Palais, le 22  
Juillet 1793.*

---

Prix, 1 liv. 5 sols.

---



A PARIS,

Chez la Citoyenne TOUSSON, galeries du Théâtre de  
la République, à côté du passage vitré.

---

1793.

#### **IV. 4. *Le Cousin de Tout le Monde*<sup>1388</sup> (1793)**

##### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie.

**La première représentation :** le 22 juillet 1793.

**L'établissement et le nombre des représentations :** aux Variétés, à la Cité, à la Maison Égalité et aux variétés Amusantes. Cette pièce atteint soixante et une représentations en trois ans.

**La forme et la structure :** un acte et en prose. Seize scènes jouées par neuf personnages et divers figurants.

**Les personnages :** M. Albert, négociant ; Mme. Albert, sa mère ; Henriette, sa fille ; Sinclair, son neveu, amant d'Henriette ; M. Robin, prétendu d'Henriette ; Mme. De la Guiardière, cousine de M. Robin ; M. Bernard, usurier ; Doustignac, Gascon, son cousin ; un garçon traiteur ; plusieurs parents des deux familles, personnages muets.

**Les thèmes traités dans la pièce :** amour et mariage, l'argent et la fortune, l'amitié, la relation maître/valet, etc.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

La scène est à Paris, dans une promenade publique. On voit sur le côté la maison d'un traiteur, sur la porte duquel est écrit : *Robert fait noces et festins*.

Dans une promenade publique, Doustignac est venu à Paris pour rencontrer son cousin M. Bernard, usurier. En se promenant, il lit une annonce de mariage sur la maison d'un traiteur. Ainsi, il attend l'heure du dîner afin d'entrer à la maison de la noce. Sinclair entre en scène en lisant la même annonce. Il est surpris car cette noce appartient à sa belle cousine Henriette. Sinclair, jusqu'à ce moment-là, n'a pas osé encore lui déclarer son amour sachant

---

<sup>1388</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Cousin de Tout le Monde*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., pp. 53-63.

qu'ils signeront le contrat ce soir-là. Tout d'un coup, il rencontre Doustignac, qui est son ancien camarade. Tous les deux sont contents de se voir à nouveau. Doustignac lui déclare son histoire et la cause de son arrivée à Paris ; il est à court de patrimoine, c'est pour cela qu'il est en train de rechercher son cousin M. Albert, le fameux usurier à Paris, puisqu'il est son unique héritier. Sinclair, de son côté, lui confesse son amour pour sa cousine qui épousera un jeune riche M. Robin car son père souhaite la lui donner à cause de son commerce et sa fortune.

En outre, M. Robin souhaite l'épouser parce qu'il a la même avidité pour la richesse. Doustignac, de son côté, veut affirmer son amitié à son ami en entrant ensemble à la noce pour réaliser leurs buts ; le dîner pour Doustignac et la femme pour Sinclair. Sinclair a peur et s'intimide face à l'aveu de ses sentiments mais Doustignac le persuade d'entrer à la maison de la noce où Doustignac va brouiller le père avec le futur mari pour donner la chance à son ami Sinclair de discuter seul avec sa cousine. Doustignac donne son habit noir avec ses gants blancs à Sinclair et lui demande de les enfiler toute de suite. Sinclair voudrait discuter avec sa cousine s'il la trouvait seule. Sinclair se trouve obligé de lui parler lorsqu'il la voit seule avec sa grand-mère. Pour cela, Sinclair entre en scène au moment où Mme. Albert essaie de convaincre Henriette de ce mariage car Henriette semblait très triste de cette suite. Henriette leur déclare qu'elle n'est pas amoureuse de M. Robin qui ne parlait, au cours de leurs entretiens, que de son commerce et ses affaires. Henriette regarde Sinclair tendrement et lui explique que la timidité est un défaut pour les amants. Parallèlement, Sinclair trouve que cette timidité est le seul obstacle à cet amour. En plus, il a besoin d'être encouragé par elle surtout dans ces moments-là, sa noce avec M. Robin. Mme. Albert demande à Sinclair de composer des couplets pour les chanter pendant la soirée de la noce. Sinclair leur informe qu'il n'a rien de nouveau qu'une romance qu'il a écrite avant la noce. Mme. Albert demande à Henriette de chanter cette romance dans laquelle Sinclair raconte son histoire amoureuse avec sa cousine sous les noms des deux héros, Chloé et Lindor, qui vivent un amour partagé. Mme. Albert voudrait connaître le dénouement de cette romance puisqu'elle ne l'entendait pas lorsqu'Henriette l'a achevée. Sinclair lui révèle qu'il y a un rival qui menace cet amour et celui-ci va l'épouser si elle l'accepte. Henriette commente cette histoire d'amour en accusant

le héros qui ne déclare pas son amour à elle et même s'il le déclare, il est bien tard. Sinclair n'a pas peur car si elle approuve les moyens nécessaires pour rompre ce mariage, la fin de la romance est parfaite. Mme. Albert s'aperçoit que les familles de M. Albert et M. Robin sont arrivées ; elle demande à Sinclair et Henriette d'entrer avant l'arrivée des gens.

M. Robin à la tête de sa famille et M. Albert à la tête de l'autre arrivent à la maison de Noce. M. Robin offre un poquet à Henriette. M. Albert présente son nouveau gendre à sa famille et ses parents. Il recommande à son gendre de se lier d'amitié à Sinclair. M. Robin, de son côté, présente sa cousine Mme. Girardière à la famille de M. Albert par un accent impoli et inconvenant. Néanmoins, elle l'injurie et lui ordonne de ne pas se scandaliser dans ces moments en déclarant aussi que celui-ci aime montrer qu'il a de l'esprit. M. Robin, se trouve insulté devant tout le monde ; il essaie de s'innocenter de ces propos en affirmant que ses sentiments le guident à marier Henriette et non pas ses intérêts. Doustignac entre en scène en saluant tout le monde avec un air de connaissance. Les deux familles ne le connaissent pas et chacune montre qu'il est un parent de l'autre famille. M. Robin pense que cet hôte est un parent de sa future lorsque Doustignac le complimente sur sa conduite avec sa cousine. D'autre part, il informe Henriette, en la saluant, qu'il est issu de germain ; un parent du côté de M. Robin. Sinclair demande à Doustignac d'occuper à brouiller M. Robin et M. Belfort. Doustignac lui affiche son attention à ce sujet, mais il ne le fera qu'après le dîner. Doustignac commence à discuter avec Mme. Albert et Mme. Girardière en démontrant sa gentillesse ; il se trouvait le cousin de tout le monde à cause de cette heureuse union. M. Albert avait soif de rencontrer M. Bernard, qui l'a invité à la noce, car il avait l'intention de lui demander un emprunt afin de payer la dot de sa fille parce que personne ne sait encore qu'il était ruiné et forcé d'emprunter. Aussi, il est très heureux de rencontrer M. Robin qui l'aide toujours et sans lui, il ferait faillite.

M. Albert demande à M. Bernard de lui prêter vingt mille écus au moment où il entre en scène, mais M. Bernard lui a indiqué qu'il n'a que la moitié de cette somme à ce moment-là. M. Albert l'oblige à faire tout son possible ; il lui donne deux heures, pour avoir la somme entière. M. Bernard a peur de ce fait surtout parce que M. Albert ne lui a jamais remboursé son ancien crédit. D'autre part, M. Bernard raconte son histoire avec un de ses parents,

Doustignac, qui est venu à Paris pour chercher à gagner de l'argent, mais M. Bernard est obligé de lui fermer sa porte. M. Albert recommande à M. Bernard de ne pas perdre de temps et d'aller rassembler le reste de l'argent. M. Bernard, seul, cherche à trouver un moyen de compléter la somme demandée par M. Albert. Il commence à penser à son crédit que M. Robin doit lui rembourser pour le prêter à M. Albert afin de lui éviter d'aller en prison. M. Robin demande au serviteur de prier M. Vacarmini, les musiciens avec tous les symphonistes, de venir donner un concert à la porte de la maison. Aussi, il lui demande de préparer cent bouteilles lorsqu'ils y viendront. M. Robin montre ses vraies intentions vers la dot et la richesse de sa future épouse. Ainsi, il est très inquiet lorsqu'il voit M. Bernard qui vient pour chercher ses créanciers. M. Bernard veut lui faire une petite précaution car il a une sentence par corps contre lui, puisqu'il n'a pas payé ses dettes, et il ne voulait pas la mettre en exécution sans l'avertir. M. Robin lui donne un rendez-vous deux heures après pour lui payer ses créanciers. M. Bernard très heureux d'avoir un rendez-vous avec M. Albert, qui veut emprunter vingt mille écus, et avec M. Robin, qui va payer trente mille francs, dans la même heure et le même lieu. Doustignac raconte à M. Robin l'histoire amoureuse entre Henriette et Sinclair depuis deux ans. De plus, M. Albert est sur point de faire faillite car il demande à M. Bernard d'emprunter la dot de sa fille. M. Albert apparaît avec un air triste surtout quand il voit Doustignac avec M. Robin. De plus, M. Robin a l'impression que le mariage rompra.

M. Robin déclare à M. Albert qu'il avait peur de sa conduite avec sa future en pensant aux affaires arrangées, par M. Albert, sur la dot de sa fille. M. Albert commence à lui révéler ses contes honteux concernant la petite cauchoise, la fille séduite par M. Robin pendant son voyage au pays de Caux et par conséquent, il vient épouser Henriette pour une seule cause, celle de payer les meubles achetés à cette fille séduite. M. Robin n'a jamais connu cette histoire et décide de ne pas adopter cette famille qui essaie, de près ou de loin, de rompre son mariage surtout quand il connaît aussi l'histoire d'amour entre Sinclair et sa prétendue. En conséquence, M. Albert va marier sa fille à Sinclair, l'honnête par rapport à M. Robin et ses mauvaises intentions. En outre, M. Robin déclare à M. Albert qu'il n'avait plus besoin de cette dot précisément quand il a su qu'elle était empruntée.

Dans la scène suivante (XV), Doustignac appelle tous les invités pour mettre fin à cette querelle entre le père et gendre. Il essaie aussi de les réconcilier, mais ils refusent ; tous les deux se disputent en affichant tous les secrets devant tous les invités ; M. Robin accuse M. Albert de mener une mauvaise conduite. Parallèlement, M. Albert est très fâché de se concilier avec un homme qui ose émettre des soupçons sur la vertu de sa fille. Doustignac leur propose, s'ils ne sont pas convenus, de se séparer de bon accord et sans bruit. Tous les deux acceptent :

DOUSTIGNAC. Eh ! Venez donc, venez donc, messieurs et mesdames, venez m'aider à mettre la paix parmi des gens qui se font la guerre sans savoir pourquoi.

MADAME ALBERT. Qu'avez-vous donc, monsieur Albert ? Madame de la Guiardière. Expliquez-nous donc ce qui vous met en colère, monsieur Robin ?

DOUSTIGNAC. Eh ! Non, eh ! Non, messieurs, point d'explication, embrassez-vous, et qu'il n'en soit plus question.

ROBIN. Moi, embrasser un homme qui m'accuse de mener une mauvaise conduite !

ALBERT. Moi, redevenir l'ami d'un homme qui ose concevoir des soupçons sur la vertu de ma fille !

MADAME DE LA GUIARDIÈRE. Accuser mon cousin Robin d'être un séducteur ! Je ne me possède plus.

DOUSTIGNAC. Madame de La Guiardière !

MADAME ALBERT. Attaquer la vertu de ma petite-fille ! Si je ne me respectais moi-même, je vous étranglerais, monsieur Robin.

DOUSTIGNAC. Madame Albert !

SINCLAIR, *à part*. Bon ! Voilà de quoi faire le quatrième couplet de ma romance.

ALBERT. Un fourbe !

DOUSTIGNAC. Monsieur Albert !

ROBIN. Un imposteur !

DOUSTIGNAC. Monsieur Robin !

ALBERT. Un libertin, un mauvais sujet !

DOUSTIGNAC. Monsieur Albert !

ROBIN. Un homme ruiné, un père imbécile, qui se laisse mener par sa fille !

DOUSTIGNAC. Monsieur Robin ! Monsieur Albert ! Eh bien ! Faut-il s'injurier de la sorte ? Si vous ne vous convenez plus, pourquoi ne pas vous séparer de bon accord et sans bruit ? Rien de si facile.

ALBERT. Vous avez raison. Au revoir, monsieur Robin.

ROBIN. Le conseil est fort bon. Votre serviteur, monsieur Albert.

ALBERT, à *Doustignac*. Une seule chose me fâche, c'est que ma fille ne puisse plus compter un galant homme comme vous au nombre de ses parents.

DOUSTIGNAC. Trop honnête, en vérité.

ROBIN, à *Doustignac*. Ce qui m'afflige, c'est d'être obligé de renoncer à l'honneur de vous appartenir.

DOUSTIGNAC. Vous me rendez confus.

ROBIN. Allons, allons, venez, mes chers parents... (*À part.*) Ah ! C'est monsieur Bernard : comment lui donner son acompte à présent ?<sup>1389</sup>

M. Bernard, l'usurier, entre en scène à l'heure prévue de ses rendez-vous ; le premier avec M. Albert, qui va emprunter vingt mille écus, la dot de sa fille, et le deuxième avec M. Robin qui va payer trente mille francs à ses créanciers. Tous les deux ont peur au moment où M. Bernard apparaît. Il les a vus en montrant sa joie de les trouver ensemble, sachant que ceux-là ont donné un même rendez-vous avec M. Bernard dans le même lieu et à la même heure. Tout de suite, M. Bernard leur demande de terminer ses affaires. Les deux personnages découvrent leurs buts respectifs, à savoir que M. Albert veut emprunter pour donner la dot à sa fille, M. Robin veut prendre cette dot afin de payer ses créanciers. Doustignac apparaît à nouveau pour montrer la vérité choquante. M. Bernard était fâché de revoir son cousin. M. Bernard, surpris, pensait que Doustignac était le cousin de M. Robin, aussi M. Robin a la même impression. Tout de suite, Mme. Girardière leur annonce que celui-là était le cousin de tout le monde : il n'est plus le cousin de personne. Doustignac déclare hautement qu'il est le cousin de M. Bernard. Doustignac se trouvait animateur d'une agréable société et c'était un plaisir de dîner, de converser et d'être le parent de chaque famille de ces gens-là. Outre, il a essayé de réconcilier M. Albert et M. Robin qui ont des affaires à régler avec M. Bernard ; il avait deux plans pour faire une suite heureuse à tout le monde au nom d'un concilier général : d'abord, il demande à M. Robin d'épouser sa cousine Mme. Girardière si elle consent à

---

<sup>1389</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

réconcilier avec lui ses créanciers. Par conséquent, elle accepte de payer toute la dette de son cousin à condition de l'épouser. Tous les deux acceptent ces conditions et ils se marient. Ensuite, il demande à M. Albert d'accorder la main de sa fille à son cousin Sinclair s'il consentait à l'épouser sans dot et à soutenir son oncle dans son commerce en se faisant associé avec lui. M. Albert consent, après l'accord de sa fille. Enfin, M. Bernard se trouvait fier de son aimable cousin et l'embrasse. Doustignac est très content de cette fin heureuse pour chacun d'eux. La scène se termine par un vaudeville plein de gratitude et de reconnaissance.

# LES CONJECTURES,

COMÉDIE

ENTROIS ACTES ET EN VERS,

*Représentée, pour la première fois, au  
Théâtre de la rue Feydeau, par les Comé-  
diens Français, le 28 vendémiaire, l'an 4 de  
la République.*

Par L. B. PICARD.

---

LUCCHESI SECONDE ÉDITION.

---



A PARIS,

Chez { H U E T , Libraire , rue Vivienne , N.º 8.  
A son Dépôt , Palais du Tribunat , galerie du  
Théâtre Français , N.º 26 ;  
R A V I N E T , Libraire , rue Froidmanteau , N.º 179 ;  
C H A R O N , Libraire , passage Feydeau.

---

AN X. — 1802.

Nouvelle édition de la pièce, qui avait déjà été publiée en 1796

#### **IV. 5. *Les Conjectures*<sup>1390</sup> (1795)**

##### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie.

**La première représentation :** le 20 octobre 1795.

**L'établissement et le nombre des représentations :** au théâtre Feydeau. Cette pièce atteint seulement sept représentations en un an.

**La forme et la structure :** trois actes et en vers. Cinquante-trois scènes jouées par sept personnages.

**Les personnages :** Michel, vieux soldat, cultivateur ; Rigolot, voisin de Michel ; Prosper, jeune voyageur ; Jaques, voiturier ; Marguerite, sœur de Michel ; Rose, fille de Michel ; Pauline, jeune villageoise.

**Les thèmes patents au cours de la pièce :** l'hospitalité, l'amour, la curiosité et la conjecture, la naïveté des parvenus, etc.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

###### **Acte I :**

La scène de la pièce est dans un village, chez Michel. Il est cinq heures du soir en automne. Michel et Rigolot sont d'un côté du théâtre, assis à une table, et lisent des papiers publics. Rose et Marguerite sont de l'autre côté, et travaillent.

La pièce s'ouvre avec Rigolot montrant à son voisin Michel sa profonde connaissance concernant les caractères des personnes qui vivent dans ces lieux, notamment dans ce village à l'aide de son art d'observation qu'il étudie depuis son enfance, son expérience pendant les

---

<sup>1390</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Conjectures*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., pp. 64-86.

cinquante ans de son âge et finalement grâce à son métier de barbier, grâce auquel il connaît tous les détails de la vie de tous les habitants en les rasant.

Marguerite l'interroge pour savoir s'il connaît aussi les caractères et les secrets des femmes comme ceux des hommes. Par conséquent, il lui montre qu'il est capable de décrire même les femmes ; il commence à la décrire en mentionnant, par exemple, leurs défauts. Rose, de son côté, souhaite ainsi décrire son futur mari, c'est pour cela que Michel demande à sa fille de décrire tous les caractères de son futur devant Rigolot et Marguerite. Au moment où Rose rappelle les qualités de son futur mari, Michel lui dit que tous ces propos sont inutiles par rapport à son discours avec Rigolot sur la politique et l'économie. Il montre à sa fille que ces qualités personnelles sont rares et n'existent que dans les romans.

Prosper arrive à la maison de Michel et demande s'il y a une auberge dans le village pour y passer la nuit. Michel lui répond qu'il n'y en a pas. A ces propos, Prosper demande à rester chez eux jusqu'au matin. Michel l'accueille et lui permet de rester chez lui pour la nuit. Prosper, très heureux de trouver une place pour dormir, remercie Michel de son hospitalité. Rose et Marguerite sont fascinées en voyant un jeune homme plein de génie et d'audace après avoir entendu ses propos avec Michel et Rigolot. Prosper, de son côté, fait la conversation en posant des questions à Michel ainsi qu'à toute la famille. Rigolot semblait inquiet de ce voyageur car pendant sa lecture d'un journal de Paris, il leur a dit, en regardant Prosper, qu'un prisonnier s'est enfui. C'est pour cela qu'il demande à Michel de vérifier l'identité de celui-ci en lui demandant son passeport au moins. Prosper leur dit qu'il a perdu tous ses documents pendant ce voyage à pied. Pour écarter tous les doutes, il leur donne son nom et précise qu'il passe par ce village pour se rendre dans sa patrie, Lormeuil. Par contre, il refuse de répondre à toutes les questions de Michel à propos de sa famille et son travail en souhaitant garder ses secrets et ses affaires sans avouer. Michel demande à Marguerite de préparer la chambre et le lit pour ce voyageur parce qu'il a l'air fatigué à cause de son long voyage. Prosper est ravi de cet accueil chaleureux de la part de Michel et sa famille.

Par ailleurs, Prosper demande à Michel de le réveiller tôt. Michel invite son voisin, Rigolot, à souper et à l'aider à servir ce nouvel hôte. Rigolot accepte l'invitation. Prosper dit à

Michel que sa fille est très charmante au moment où elle lui donne du vin. Rigolot pense que ce voyageur est un sot, mais Michel lui montre qu'il est poli et semble honnête au même temps. Marguerite a préparé la chambre et invite Prosper à y entrer et se coucher. Rose avoue à sa tante que ce jeune homme est vraiment intéressant. De nouveau, Rigolot persuade Michel de vérifier l'identité de ce voyageur ou de lui demander ses papiers, tandis que Michel lui conseille de ne plus douter des gens sans preuves convaincantes. En plus, il est nécessaire de ne pas donner des conjectures inutiles qui ne servent qu'à soupçonner autrui. Finalement, il souhaite, malgré tout, garder cet hôte car il lui demande l'hospitalité.

Après avoir entendu toute la conversation entre Michel et Rigolot, Rose et Marguerite posent aussi des questions similaires afin de connaître l'histoire et les secrets de ce jeune voyageur. Marguerite s'aperçoit qu'il a laissé son paquet dans la salle d'accueil. Pour cela, elle demande à Rose de le prendre et vérifier tout ce qu'il y a dedans. Rose, en le fouillant, ne trouve rien sur l'identité de ce voyageur, uniquement des choses sans importance : un étui, un portrait et un crayon. Suite à cela, elles deviennent très assoiffées de connaître la vérité surtout après n'avoir rien trouvé en fouillant le paquet posé. Marguerite pense que sa nièce est tombée amoureuse de ce jeune voyageur. Rose lui explique qu'il n'en est rien. Ensuite, Marguerite aperçoit Rigolot qui est entré dans la maison visiblement troublé ; il se parlait à lui-même à propos de ce passant et du but de sa visite ce soir-là. Marguerite lui demande de ne plus douter de cet arrivant, mais il lui montre une gazette dans laquelle il a lu une nouvelle concernant un prisonnier qui s'est enfui, demandant aux bons citoyens de faire circuler cette nouvelle. Michel refuse tous les soupçons de sa sœur à propos de Prosper lorsqu'elle l'oblige à le chasser. Après avoir entendu tous les doutes de sa famille avec son voisin Rigolot, Michel refuse de le livrer à la police puisqu'il ne peut pas chasser un hôte étranger. Rigolot fait signe à Prosper, qui s'est réveillé de son sommeil, de sortir en lui montrant la porte. Prosper se retrouve condamné par Rigolot qui fait de lui un prisonnier en fuite. D'autre part, Prosper est très fâché de trouver son paquet déjà ouvert. Marguerite lui demande de dire la vérité, mais il demande à être amené chez un juge pour les rassurer. Michel refuse cette proposition. Prosper trouve que Rigolot est très attiré par les conjectures.

## Acte II :

Après l'histoire créée par Rigolot sur le compte de Prosper, le premier pense de nouveau que ce voyageur est un officier de mérite surtout quand les soldats lui font un éloge si beau. Marguerite lui conseille de ne pas inventer des contes sans preuves. Rigolot revient à ses soupçons vers cet étranger qui semblait toujours mystérieux. Marguerite, seule, pense que ce voyageur est un homme militaire, bien sûr d'une classe supérieure, méritant l'amour de Sophie car son mariage convient à toute la famille de Michel.

Marguerite montre à sa nièce qu'elle sait que Prosper est un militaire. En plus, elle pense que ce militaire a des sentiments amoureux puisqu'il parle à chacun le langage qui convient et quand il regarde Sophie, il se tait. Sophie affirme toutes ses observations et le trouve aussi très pensif et très sensible.

Dans la scène suivante (IV), Rigolot informe Prosper que tout est découvert ; son secret et son grade militaire de général. Marguerite, après avoir entendu les révélations de Rigolot, rappelle qu'elle a lu plus d'une fois le nom du général Prosper dans la gazette. Prosper, étonné, en se trouvant, d'un seul coup, un général militaire dans la dernière conjecture de Rigolot :

RIGOLOTT, à Prosper.

Général, vous voulez vous déguiser en vain ;  
Les hommes comme vous, de talent, de courage,  
Ont un je ne sais quoi dans leur air, leur langage,  
Qui les trahit... Enfin vous êtes découvert.

MARGUERITE, à Rose.

Général, voyez-vous ! Le général Prosper,  
J'ai lu plus d'une fois ce nom dans la gazette.

ROSE.

Quoi ! Si jeune, il serait...

MARGUERITE.

Et sa jeunesse est faite.

Je crois, pour lui donner encore bien plus de prix.

RIGOLOT.

Confiez-vous à nous comme à de vrais amis,  
Général.

PROSPER.

Si par moi la chose est confirmée,  
Si je dis que je suis un général d'armée,  
Cela vous fera donc un grand plaisir ?

RIGOLOT.

Eh ! Mais,  
Pourriez-vous en douter ? Combien j'apprécierais,  
Pour ma part, un secret d'une telle importance :  
Ne vous obstinez pas à garder le silence.

PROSPER.

Je suis donc général, puisque vous le voulez.

RIGOLOT.

Soyez sûr du secret que vous nous révélez ;  
Des murs de ce logis ne craignez pas qu'il sorte.

PROSPER.

C'est comme je l'entends.

RIGOLOT.

Je sens comme il importe  
De cacher ce voyage, à pied, seul, sans éclat ;  
Peut-être s'agit-il du salut de l'état ;  
Une opération savante et militaire  
Vous occupe sans doute, et ces dames, j'espère,  
Se tairont. N'est-ce pas ? Pour Michel, il suffit,  
J'en réponds, c'est qu'il a quelque tact dans l'esprit.

PROSPER.

Oh diantre ! On s'aperçoit qu'un homme de mérite  
Tel que vous, le dirige en toute sa conduite.

RIGOLOT.

Oh ! Ce nom ne convient qu'à vous, et vos pareils ;

Mais il s'est assez bien trouvé de mes conseils.

D'accord.

MARGUERITE.

Le général se connaît en grands hommes,

Et vous êtes du nombre<sup>1391</sup>.

Prosper est satisfait de cette nomination car il pense qu'elle leur fera un grand plaisir au moment où Rigolot se présente, auprès de son général, comme un vrai ami. Michel et Rigolot profitent de cette occasion pour demander des nouveaux postes pour eux : d'abord, Michel voudrait être commandant ou gouverneur de quelque forte place ; ensuite, Rigolot semblait timide en demandant à occuper un poste d'un officier de santé. Par conséquent, Prosper montre son accord à Michel car il mérite cette place, mais il est choqué de nommer un barbier à un tel poste.

Marguerite pense que cette histoire militaire créée par Rigolot est un faux conte après avoir entendu Prosper parler tout seul. Rose ne souhaite pas voir Prosper dans ce grade militaire parce qu'elle l'aime dès le début comme un simple artiste. Prosper ne donne pas tant d'importance en entendant leurs conjectures infinies sur son compte. Marguerite lui déclare que leur curiosité les amène à interroger et à poser des questions pour dévoiler son histoire. Ainsi, elle lui demande pardon car à partir de ce moment-là, c'est l'amitié et l'estime qui règne entre eux.

Or, Prosper déclare son abdication de ce nom donné par Rigolot, à savoir général, lorsque Rigolot lui demande de révéler les secrets de sa mission militaires dans ces lieux. Michel gronde Rigolot au sujet de ses contes inutiles qui dérangent ce jeune voyageur. Rose déclare à sa tante ses sentiments pour Prosper car elle y pense depuis son arrivée. En plus, elle pense que l'amour est le seul but recherché par ce voyageur en arrivant à ce village. Marguerite a l'air convaincue car cette histoire semble acceptable.

---

<sup>1391</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

D'autre part, Michel entre en scène précipitamment en informant sa sœur et sa fille qu'il y a encore une jeune personne avec son fils à recevoir après avoir su qu'elle était égarée dans le bois. Marguerite, étonnée de cette nouvelle qui ressemble à l'histoire de Prosper, à savoir un voyageur égaré, sort avec Sophie pour les voir avant de les accueillir. Immédiatement, elles rentrent en ramenant Pauline, une jeune villageoise, et son fils dans les mains de Marguerite. Pauline semble lasse à cause de son long voyage dans la forêt, elle remet ses papiers à Michel pour qu'il puisse vérifier son identité. Par contre, Michel refuse de les prendre et lui demande de les garder car il lui fait confiance surtout après l'avoir accueillie chez lui.

La nouvelle arrivante s'excuse de ce dérangement. Marguerite l'invite à se reposer dans une chambre, presque réservée aux nouveaux passants. Tout à coup, Marguerite aperçoit un portrait sur l'enfant et le reconnaît. Elle le prend et le donne à Pauline qui le cache sans rien dire. Marguerite ne veut pas amplifier le sujet surtout devant Rose. Après cela, Rose amène Pauline à sa chambre pour qu'elle se repose. Marguerite, seule, est surprise de cette aventure étrange car le portrait est celui de Prosper. De plus, elle n'arrive pas à comprendre le rapport entre Prosper et cette jeune voyageuse. Pour cela, elle attend le matin, puisqu'il est tard à ce moment-là, pour consulter Rigolot à ce sujet.

### **Acte III :**

Dès le matin, Marguerite informe Rigolot au sujet du portrait de Prosper avec la jeune étrangère. Rigolot, en créant une nouvelle conjecture, affirme que cette étrangère est l'épouse de Prosper. De ce fait, il lui conseille de ne pas donner la chance à Pauline de voir son mari car cela augmenterait la dispute entre eux. Marguerite, après l'affirmation de Rigolot, souhaite déclarer tout à son frère et sa nièce surtout après avoir constaté que Rose pense à Prosper comme un amant. Dès que Rose sort après la demande de Rigolot, elle révèle à Michel que sa fille aime ce jeune étranger. En outre, il ajoute que cette jeune arrivante est l'épouse de Prosper. Par contre, Michel lui demande de ne pas occasionner des nouveaux contes sans vérifier.

Dans cet ordre de faits, Rose pousse sa tante à dire la vérité au moment où elle constate que sa tante dissimule quelque chose. Marguerite l'avertit que Prosper aime une autre fille à sa place. À la suite de cette nouvelle, Prosper entre en scène en cherchant Michel. Marguerite lui indique où Michel l'attend et lui demande de le rejoindre rapidement. Prosper évoque son envie d'avoir un amour éternel avec une honnête femme. En plus, il tire un livre de sa poche et le remet à Rose en lui disant qu'il a des choses à dire avant son départ. Rose, après ce court entretien, pense que Prosper n'a jamais aimé.

Pauline rejoint Marguerite et Rose dans la salle. Rose, au cours de leur discussion, aperçoit le portrait de Prosper au cou de Pauline. Marguerite supplie sa nièce de se taire à ce moment et lui demande d'empêcher Pauline de rencontrer Prosper. Pauline commence à raconter son malheur et son état misérable avec les hommes et leur indignement. Rose l'interroge à propos de ce portrait, mais Pauline se retire en se trouvant incapable d'avouer ses secrets. Dès que Marguerite aperçoit Rigolot, elle lui informe que Pauline porte le portrait de Prosper, mais elle n'avoue aucune information à propos de ce jeune homme. Rigolot n'arrive pas à comprendre le rapport qui lie ces deux personnes. Tous étaient inquiets de ne pas comprendre ce rapport étrange, surtout après le silence mortel de la part de chacun de ces passants.

Jaques, un voiturier, entre en scène en les interrogeant pour savoir s'ils ont vu une jeune femme étrangère. Marguerite sort précipitamment afin de la trouver car elle pense que Pauline aussi attend l'arrivée de ce voiturier. D'autre part, Rigolot et Rose profitent de la présence de quelqu'un lié à Pauline pour discuter avec lui pour connaître la vérité cachée derrière toute cette histoire. Tout à coup, Pauline entre en scène étonnée lorsqu'elle apprend qu'un voiturier demande à s'entretenir avec elle dans un village où personne ne la connaît. Jaques a livré un paquet. Pauline le prie de ne révéler cette histoire à personne. Après la sortie de Jaques, Rigolot cherche à tromper Pauline devant Marguerite et Rose ; il déclare qu'il sait tout au sujet de cette étrangère. Pauline, de son côté, affiche son malheur à cause de quelqu'un, mais elle croyait encore en lui. En plus, elle est surprise par les mots de Rigolot à propos d'un jeune voyageur lorsqu'il dévoile que la personne qu'il le connaît est derrière toute cette misère. Pauline l'interroge au sujet de ce prétendu.

Rigolot et Rose refusent de parler à Prosper quand ils l'ont rencontré. Rose lui indique que tout le monde connaît son histoire avec la jeune séduite et son fils illégitime. Prosper est très fâché de cette nouvelle histoire inventée, certainement, par Rigolot ayant un esprit tout à fait sceptique. En outre, Michel informe Prosper que son âme est alarmée après avoir connu ses mauvaises aventures, mais il n'a pas oublié sa première apparition comme un simple voyageur. Par conséquent, Prosper se trouve assiégé par tous ces soupçons de la part de toute la famille. En profitant cette réunion, Prosper a l'intention de déclarer son amour et son souhait d'épouser une jeune fille comme Rose. Marguerite et Rigolot organisent l'entrée de Pauline afin de la suspendre et de la tromper. Rigolot ramène Pauline à la salle où tous sont réunis. Pauline est choquée de voir Prosper ; elle n'avait pas l'audace de lui parler. C'est pour cela qu'elle lui remet un écrit dans lequel tout est raconté. Prosper lui recommande de garder le silence, mais elle veut tout révéler à cette honnête famille qui l'accueille. En conséquence, Prosper commence à raconter son histoire et sa raison qui le mène dans ce village ; il informe sa sœur Pauline qu'il a trouvé son séducteur qui est le père légitime de son fils, à savoir Belval. De plus, il lui informe qu'il se sent coupable et plein de remords et de douleurs. Pour cela, il souhaite réparer sa faute avec la jeune séduite en faisant le mariage. Prosper demande à sa sœur si elle consent à ce mariage avec Belval car il ne l'a jamais promis. Pauline montre son consentement surtout après avoir engendré un fils de ce prétendu. D'autre part, Rose montre à Marguerite son admiration pour la bonté de Prosper avec sa sœur. Tous ont été trompés par les soupçons lancés par Rigolot. Michel gronde Rigolot pour avoir inventé des conjectures injustes envers les braves gens.

LES AMIS  
DE COLLÈGE,  
ou  
L'HOMME OISIF  
ET L'ARTISAN.

COMÉDIE EN TROIS ACTES, EN VERS,

PAR L. B. PICARD;

*Représentée pour la première fois sur le  
Théâtre de la République, le 23 Frimaire,  
an 4<sup>e</sup>.*

---

Travaillez, prenez de la peine,  
C'est le fond qui manque le moins.

LAFONTAINE.

---

A PARIS,  
Chez HUET, Éditeur de Musique et de Pièces  
de Théâtre, rue Vivienne, N<sup>o</sup>. 8.

---

L'AN IV DE LA RÉPUBLIQUE.

#### **IV. 6. *Les Amis de collègue ou L'Homme oisif et l'Artisan*<sup>1392</sup> (1795)**

##### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie

**La première représentation :** deux dates différentes pour la première représentation de cette pièce : la première est le 24 novembre 1795 et la deuxième (d'après l'édition princeps de la pièce) est le 14 décembre 1795.

**Le lieu et le nombre des représentations :** au Théâtre Français, à l'Antoine et au Feydeau. Cette pièce atteint onze représentations en deux mois.

**La forme et la structure :** trois actes et en vers. Quarante-trois scènes jouées par sept personnages.

**Les personnages :** les camarades de collège : Clermont, jeune poète ; Robert, jeune menuisier ; Derville, jeune homme riche. Bonnard, leur ancien professeur de rhétorique ; Gabriel, domestique de Derville ; Mme. Robert, mère de Robert ; Sophie, sœur de Clermont.

**Les thèmes traités dans la pièce :** la satire de l'art, l'argent et la fortune, l'avidité, la relation maître/valet, l'amitié, la fraternité et la solidarité entre les gens du même rang, etc.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

###### **Acte I :**

La scène de la pièce est dans un village tout près de Paris. Le théâtre représente d'un côté la boutique de Robert ; de l'autre un bosquet faisant partie du parc de Derville, et la grille de sa maison. Dans le fond la campagne.

---

<sup>1392</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Amis de collègue ou L'Homme oisif et l'Artisan*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., pp. 87-106.

Robert, en examinant le soleil, ouvre sa boutique tôt par rapport aux autres jours. Derville, en face, s'assied devant la grille de son bosquet et pense à sa maîtresse en l'écrivant un billet doux. Il regrette de ne pas faire son mariage auquel il songe toujours. Gabriel, le domestique de Derville, déclare à son maître que cette fille aimée va épouser un jeune riche. Derville sort se promener et demande à son domestique de lui servir le déjeuner au jardin de sa maison où il se promène chaque matin. Clermont et sa sœur Sophie arrivent au village afin de voir Derville après avoir eu un rendez-vous avec lui. Gabriel les voit attentivement sans les connaître et pense à son maître car celui-là aime séduire les belles filles. Sophie montre à son frère qu'elle l'accompagne pour ne pas se quitter un seul instant et en même temps elle se promène en voyant ce beau village avec ses pittoresques paysages. En plus, elle souhaite partager les moments difficiles après les propos de leur propriétaire qui les oblige de payer leurs loyers dans les meilleurs de délai. Clermont lui montre que ces paysages lui permettent de donner des beaux vers. Sophie lui rappelle leur histoire car ils viennent à ce village pour emprunter mille francs à Derville, mais il lui répond qu'il est certain de son amitié avec ce dernier qui va lui donner cette somme d'argent sans aucune inquiétude. En outre, il se rappelle toutes ses histoires avec lui et son deuxième camarade Robert quand ils étaient des écoliers.

Clermont parle à sa sœur de son ancien camarade Derville comme un futur époux pour elle car il veut la présenter comme une adorable épouse après avoir pris sa demande, à savoir ses dettes à payer au propriétaire. Clermont sort chercher son camarade et s'avance vers le bosquet de Derville sans savoir qu'il lui appartient. Il demande à Gabriel de l'amener à son ancien ami Derville au moment où Derville prend son déjeuner. Derville ne reconnaît pas son ami, mais dès que Clermont lui se présente, tous les deux se reconnaissent et s'embrassent. Clermont, après un long dialogue avec Derville en rappelant tous leurs souvenirs quand ils étaient à l'école avec leur troisième ami Robert, commence à raconter son histoire en insistant sur son besoin de mille francs, les loyers de sa maison, pour les payer au propriétaire qui l'avertit de les payer ce soir-là. Derville présente ses excuses en lui expliquant que la veille il a perdu son argent au jeu et qu'il est à présent sans le sou. Clermont redécrit son état misérable et son vrai besoin de cette somme avant d'être saisi. Derville, de très mauvaise

grâce, accepte de lui donner cette somme ; il lui donne toute suite un billet de banque. Derville semble mécontent en les lui donnant. Clermont lui montre son refus de prendre ce billet si cette demande le gêne. Derville l'oblige à le prendre sans oublier de le rendre prochainement. Clermont lui dit qu'il va jouer sa comédie et souhaite qu'elle soit applaudie pour rembourser ses dettes et refuse à nouveau de prendre l'argent. Clermont sort du bosquet et se promène avec agitation. Robert aperçoit Clermont devant sa boutique et le reconnaît. Clermont lui raconte sa dernière histoire avec Derville. Pour cela, il va vendre ses meubles et ses livres afin d'avoir ces mille francs pour rembourser son propriétaire. Robert lui conseille de ne pas les vendre et lui demande de venir loger chez lui pour qu'ils commencent à travailler ensemble. Sophie vient chercher son frère. Elle le voit chez Robert et pense que celui-ci est l'ami fidèle de son frère, mais il lui déclare qu'il est choqué par Derville et son mauvais traitement face à sa demande et qu'il a rencontré Robert par hasard et le trouvait plus fidèle et plus tendre en comparaison avec Derville. Robert les accueille dans sa maison où il habite avec sa mère. Sophie très contente de Robert, admire ses traits surtout après avoir entendu ses histoires quotidiennes avec sa mère. Mme. Robert vient voir les hôtes, elle est très heureuse de les accueillir. Robert dit à Clermont qu'il attend leur ancien professeur de rhétorique qui vient souvent chez lui. Mme. Robert et Sophie vont préparer le dîner. M. Bonard arrive et ils partagent la soirée. Il est ravi de voir ses élèves ensemble surtout avec Clermont et son génie poétique inoubliable.

## **Acte II :**

Sophie et Mme. Robert parlent de leurs jeunes gens, Clermont et Robert. Sophie montre les caractères et les comportements de son frère qui portent toute fraternité avec elle. Egalement, Mme. Robert décrit le talent supérieur de son fils dans son métier de menuisier à côté de ses vertus à son égard, ainsi qu'avec tous les gens de la ville. De plus, elle souhaite voir l'épouse de son fils avant de mourir. Sophie regarde Robert attentivement et avec intérêt pendant leur sortie de la boutique. M. Bonard fait des comparaisons entre cette soirée chez Robert et celles chez les autres gens. Clermont raconte son histoire avec Derville et sa

surprise face à la réaction de ce dernier. M. Bonard sort comme à son habitude quotidienne ; il cherche les fleurs et les ramasse. Robert et Clermont sont très contents de leur professeur et de ses propos les plus estimables. Robert montre à Clermont qu'il va se venger de Derville en le mettant en comédie avec son histoire si riche et si pertinente. Sophie est très inquiète car le temps passe sans avoir la somme d'argent demandée par leur propriétaire. Clermont la rassure à propos de cet avertissement puisque Robert lui promet de payer toute cette dette. Robert, de son côté, leur annonce qu'il va faire tout son possible afin de payer cette somme. En plus, il n'a pas oublié les aides de Clermont et son soutien quand ils étaient écoliers. Mme. Robert rentre de sa visite. Elle leur explique l'état de Clermont ; il marchait, s'arrêtait, et puis il parlait tout seul pendant sa promenade dans le quartier. Sophie leur explique que son frère est poète et pendant ses promenades, il compose des vers. En outre, elle montre à Mme. Robert que Robert a promis à son frère de lui offrir la somme demandée. Robert demande à sa mère comment avoir cette somme et à qui faut-il demander ces mille francs ? Elle lui dit qu'il faut les demander à Derville car ce dernier doit rendre ses crédits à Robert. Par contre, Robert lui répond que Derville demande des nouveaux délais afin de rembourser ses anciennes dettes. Dès que Derville vient chercher Robert dans sa boutique, il aperçoit Sophie à l'intérieur et la regarde sans cesse. Robert lui demande de lui rendre service ; Robert lui montre qu'il a besoin d'une somme d'argent ce soir-là, mais Derville, en examinant Sophie, lui avoue qu'il n'a rien et son compte est trop faible pour donner cette somme. Finalement, Robert décide de vendre, discrètement, sa montre avec quelques couverts sans la connaissance de sa mère et quand Derville aura payé ses dettes, il les aurait. Robert sort. Derville pense à Sophie et souhaite la séduire pendant la sortie de celui-là. Robert veut sortir sans la connaissance de sa mère en portant ces couverts dans un mouchoir. Derville le voit de nouveau et lui présente ses excuses pour ne pas l'avoir aidé. Robert lui déclare qu'il n'a pas de temps à perdre car le temps presse. Derville se trouve seul avec Sophie, il lui demande de faire la connaissance, mais elle lui répond qu'elle dessine et qu'elle n'a pas de temps à perdre. Clermont entre en scène en voyant sa sœur et Derville ensemble. Derville souhaite séduire la sœur de son ami, mais il pense à son argent comme un outil utile pour servir ses intentions. Derville leur montre qu'il est coupable, c'est pour cela qu'il leur donne ces mille francs en leur offrant son portefeuille. Clermont, hésitant, est surpris de ce changement extrême. Derville le force à prendre cet

argent pour ne plus avoir à en chercher. Gabriel vient chercher son maître, il lui déclare que son notaire Dorval, un banquier de jeu, a pris la fuite et à cause de cela la banqueroute sera totale par cette nouvelle fatale apportée par Gervais. Derville est surpris de ces faits brusques car il a mis tout le reste de ses fonds chez ce notaire. Par conséquent, il sort en leur annonçant qu'il sera ruiné et sans ressources. Robert revient en portant un sac d'argent. Il le donne à Clermont. Clermont le remercie de cette générosité, mais il lui dit que Derville le forçait à prendre cette somme avec un air si franc, si tendre.

Robert est étonné par le comportement de Derville. Clermont leur donne l'impression que Derville est attiré par les attraits de Sophie et c'est pour cela qu'il adore la sœur et contraint le frère. Sophie leur dit qu'elle ne sera pas heureuse avec une personne comme celle-là. Mme. Robert est choquée par l'affaire de son fils qui vient de vendre tous leurs couverts. Elle est aussi très étonnée par l'histoire de Derville avec Clermont et sa métamorphose inattendue. Robert lui montre que Derville cherche à séduire Sophie pour l'épouser. Mme. Robert montre son refus et sa surprise de ce nouvel attachement entre Derville et Sophie. Clermont décide de rendre l'argent à Derville. De ce fait, Clermont arrive à la maison de Derville, mais il ne l'a pas trouvé. Gabriel, le domestique de Derville, lui dit que son maître est déjà parti à Paris pour rencontrer son notaire, M. Robertin. Clermont décide d'y courir pour lui donner sa dette car il a accepté les bienfaits de son ami intime Robert au lieu de l'aide de ce jeune ingrat. Gabriel révèle à Robert que son maître est ruiné. Mme. Robert gronde son fils de sa confiance en Derville, auparavant, Robert lui a prêté tout son argent. Robert veut le rattraper à Paris en raison de ces cruelles nouvelles.

### **Acte III :**

Derville raconte cet affreux aboutissement à son domestique car tout sera saisi et vendu à cause de ces créanciers chez son notaire. Gabriel lui conseille d'avoir du courage en le consolant. Par contre, Derville annonce sa défaite. De cette suite, Gabriel lui montre qu'il faut chercher un emploi, mais Derville refuse de travailler car il veut chercher la richesse perdue seulement avec les jeux et sans travailler. Gabriel promet à son maître de le servir jusqu'à la

fin et d'aller chercher ses créanciers chez M. Robert. Derville se rappelait ces mauvaises affaires avec ses amis si pauvres surtout avec ses conduites coupables ce matin-là avec son ancien camarade de collège. Clermont arrive à trouver Derville après son retour de Paris, il lui rend l'argent emprunté le jour même. Sophie vient chercher son frère chez Derville. Derville leur raconte son malheur et qu'il va faire faillite. Clermont est triste de la situation embarrassante dans laquelle son ami Derville est tombé et demande à Mme. Robert et à sa sœur d'oublier sa conduite. Mme. Robert leur montre qu'ils auront tout perdu car leur maison sera en vente après cette perte. Robert revient de Paris après avoir appris ces mauvaises nouvelles.

Dans la scène suivante (VII), Derville présente ses excuses à Clermont et lui demande de le pardonner après avoir maltraité ses amis à côté de ses aveux de malheur et de perte. Robert leur montre qu'il n'est pas perdu puisqu'il a encore son métier qu'il considère comme un trésor infini, et pour ne pas sentir cette perte, il propose à Derville de lui faire partager son métier dans son atelier. Derville accepte cette offre et décide de l'apprendre et de le pratiquer chez Robert. Clermont est admiratif de cette proposition et montre sa fierté d'avoir de tels amis. Ainsi, Mme. Robert décide d'aider son fils dans ses ouvrages pour payer tous les arrérages :

MADAME ROBERT.

Eh bien, Robert ?

ROBERT.

Eh bien ! Les créanciers, soi-disant de concert,  
Chez monsieur Robertin, disputent, s'injurient,  
Chacun produit son titre, et tous s'emporent, crient ;  
C'est à qui le premier aura part dans ton bien.  
Ce que j'y vois de clair, c'est que je n'aurai rien.

DERVILLE.

Et voilà ce qui fait mon plus affreux supplice.  
Sans peine de mes biens je fais le sacrifice ;  
Mais, Robert, dans ma perte avec moi t'entraîner

Je te connais, ami, tu vas me pardonner ;  
Mais pourrai-je jamais me pardonner moi-même ?

ROBERT.

Ce n'est pourtant pas là, mon cher, un mal extrême,  
Et tu m'en vois déjà presque tout consolé.

Je ne suis après tout qu'un peu plus reculé.

Et des richesses, moi, si peu je me soucie !

En tout temps, en tout lieu, je puis gagner ma vie,

Et fort honnêtement. N'ai-je pas mon métier ?

CLERMONT.

Mais lui ! Que fera-t-il ?

DERVILLE.

Irai-je mendier

Près d'un riche, en usant de basse flatterie ?

Choisirai-je pour vivre une infâme industrie ?

D'un riche dépouillé tel est pourtant le sort :

Être vil ou fripon. Plutôt cent fois la mort.

ROBERT.

Bien. Dans ta bouche, ami, j'aime un pareil langage.

Réponds-moi maintenant. Te sens-tu du courage ?

DERVILLE.

Oui, j'en ai, je le sens. Mes maux sont mérités ;

Par moi, sans m'avilir, ils seront supportés.

ROBERT.

Et ces maux finiront bientôt. Le Ciel est juste,

Il entend tes remords. Jeune, dispos, robuste,

On peut encore de toi faire un bon ouvrier.

Prends ce rabot. Je veux t'apprendre mon métier.

Mon père était peu riche, artisan de village.

Il m'a laissé pourtant un plus bel héritage

Que le tien, tu le vois. Dans notre adversité,

Tes biens ont disparu. Mon trésor m'est resté.

Ce trésor, c'est mon bras. Mon bras peut me suffire,  
Et sans avoir besoin de personne, sans nuire,  
À personne, avec lui, contre les coups du sort,  
Et contre les fripons, je serai toujours fort ;  
Qu'on me tourmente ici, j'emporte mon bagage,  
Et m'établis ailleurs. Cher Derville, partage  
Avec moi ce trésor. Compagnon, mets-toi là.  
Travaille, ton métier bientôt te nourrira,  
Et tu ne dépendras des hommes ni des choses.  
DERVILLE.

J'accepte, cher Robert, ce que tu me proposes.  
CLERMONT.

Vous m'enflammez tous deux. La proposition  
De Robert lui valait mon admiration.  
Derville, en l'acceptant, en est encore plus digne.

Avec sa fermeté, quiconque se résigne  
À travailler, après avoir tant végété  
Au sein de la mollesse et de l'oisiveté,  
Dans son cœur, à coup sûr, porte un grand caractère.  
D'avoir de tels amis, mon âme est presque fière.

SOPHIE. J'admire avec Clermont ce courageux parti.  
Tous les honnêtes gens en penseront ainsi.

MADAME ROBERT.

Eh bien ! Il aidera mon fils dans ses ouvrages,  
Et pourra nous payer ainsi nos arrérages<sup>1393</sup>.

A la fin de cette leçon de morale, M. Bonard arrive en apportant à Clermont quatre cents francs comme une somme partielle de cette dette. Derville, de son côté, affirme les bienfaits de Robert et le pardon de Clermont ainsi qu'il les remercie de ce traitement qui porte la vraie amitié entre eux. Bonard est joyeux de ces nouvelles et en même temps il est étonné

---

<sup>1393</sup> *Ibid.*, p. 104-105.

de cette histoire. Gabriel entre en scène en apportant d'heureuses nouvelles ; il montre à son maître que Dorval est arrêté avec tout l'argent volé et qu'il va le rendre. Derville, après ce bonheur, commence à leur montrer qu'il va être égoïste, dur et ingrat comme il était auparavant, mais son ancien professeur le persuade d'être riche et fort estimable en même temps. De plus, il lui demande de renoncer à cette oisiveté inutile et d'aider les gens les plus pauvres et de rembourser toutes ses dettes auprès de Robert. Derville est convaincu de ces propos et leur demande de rassembler tous les amis, les honnêtes gens et les hommes utiles dans une réunion afin d'annoncer la solidarité commune entre eux tous. Bonard glorifie le projet destiné à mettre tous les fonds ensemble à côté de sa pension. Sophie propose à chacun de choisir son occupation. Clermont décide de composer des pièces morales. Robert s'occupe de son métier. Derville va chercher les pauvres ouvriers pour les engager dans les affaires. Mme. Robert aura soin du ménage. Sophie va aider Mme. Robert dans ce ménage et commence à peindre les paysages pour que son art soit perfectionné. Gabriel veut servir tous de bonne grâce à côté de ses soins du jardin ainsi il va trouver sa place dans cette société juste. Clermont accorde la main de sa sœur à son ami Robert. Sophie consent à cette proposition. Enfin, Bonard achève la pièce par ses conseils lumineux ; il affirme que grâce au travail, les trois maux affreux seront loin : l'ennui, le vice et le besoin.

MÉDIOCRE ET RAMPANT,

OU

LE MOYEN DE PARVENIR,

COMÉDIE

EN CINQ ACTES ET EN VERS,

*Représentée pour la première fois sur le  
THÉÂTRE FRANÇAIS, le 1.<sup>er</sup> Thermidor,  
an 5.<sup>me</sup>*

Par L. B. PICARD.

---

Médiocre et rampant, et l'on arrive à tout.

POLLE JOURNÉE, Acte III.

---

A PARIS,

Chez HUE T, Libraire et Editeur de Pièces  
de Théâtre, rue Vivienne, N.º 8.

---

AN V, (ou 1797.)

#### **IV. 7. *Médiocre et Rampant ou Le Moyen de Parvenir*<sup>1394</sup> (1797)**

##### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie

**La première représentation :** deux dates différentes pour la première représentation de cette pièce : la première (d'après l'édition princeps de la pièce) est le 19 juillet 1797 et la deuxième est le 31 janvier 1798.

**L'établissement et le nombre des représentations :** à l'Odéon, aux Amis de la Patrie, au Marais, aux Variétés et à la Cité. Cette pièce atteint trente-deux représentations en un an et dix mois.

**La forme et la structure :** cinq actes et en vers. Quarante-trois scènes jouées par dix personnages.

**Les personnages :** Ariste, ministre ; les employés dans les bureaux du ministre : Firmin, Dorival et Laroche ; Charles, fils de Firmin, jeune officier ; Michel, Valet de Chambre du ministre ; Robineau, cousin de Dorival ; Mme. Dorlis, mère du ministre ; Laure, fille du ministre et un valet.

**Les thèmes patents au cours de la pièce :** l'amour et le mariage, la médiocrité, la politique et la succession des ministres, les faveurs et la corruption, l'amitié etc.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

###### **Acte I :**

La scène de la pièce est à Paris, dans un salon du ministre.

---

<sup>1394</sup> Louis-Benoît Picard, *Médiocre et Rampant ou Le Moyen de Parvenir*, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, pp. 107-136.

Dès le départ, Charles, fils de Firmin, vient d'apercevoir Laure, la fille du ministre, dont il est très amoureux. Il trouve que leur richesse, qu'un père qui travaille dans les bureaux du ministre à côté de son travail de jeune officier, sera utile pour demander la main de Laure qui réunit tout : fortune, rang et jeunesse. En plus, il pense que ce mariage laisse entrevoir un bon avenir professionnel pour son père, afin d'obtenir des privilèges ou bien un poste supérieur. Par contre, Firmin se montre convaincu de son poste et ne s'intéresse pas aux grands emplois. Laroche, avec un air triste, entre en scène en affichant son inquiétude puisque sa place dans les bureaux du ministre vient d'être accordée à quelqu'un d'autre avec l'aide de Dorival. C'est pour cela qu'il vise à se venger, mais Firmin lui recommande de ne pas commettre des sottises et d'être satisfait. Laroche montre que Dorival est hypocrite et fourbe en plus de préparer une manigance, surtout quand il sait que le ministre est en train de chercher un homme de mérite pour l'envoyer à l'étranger en tant qu'ambassadeur. Par conséquent, Dorival profite de cette occasion pour tout obtenir, le poste et la fille. Par contre, Charles est étonné d'entendre que son amante sera mariée à un autre. Il leur déclare qu'il l'adore. Laroche, en ayant l'idée de la vengeance, lance un projet à réfléchir ; Firmin prend la mission gouvernementale et Charles épouse la fille du ministre.

Ariste, le ministre, entre à la scène avec sa mère Mme. Dorlis. Ils sont enchantés de faire la connaissance de Dorival et de son accueil chaleureux dans cette ville. En plus, il est distingué par ces goûts artistiques en musique et en peinture. Ariste déclare qu'il pense à lui donner un poste honorable pour être heureux afin de plaire à Laure. D'autre part, Ariste interroge sa fille Laure à propos de leur nouvelle vie par rapport à leur vie champêtre. Elle montre son regret face au fait de laisser leur village. Aussi, elle avertit Mme. Dorlis qu'elle a vu Charles Firmin en ville. Mme. Dorlis le trouve intéressant. Ariste est inquiet en attendant Dorival qui tarde à venir.

Dans la scène suivante (V), Dorival arrive en remettant au ministre l'ouvrage demandé, une nouvelle pièce à jouer à Mme. Dorlis et un roman moral à lire pour la jeune Laure. Ensuite, il demande au ministre de ne pas oublier de choisir quelqu'un, selon l'ancienneté, le talent et le zèle, pour occuper la place demandée :

DORIVAL, *en saluant tout le monde.*

Enchanté de vous trouver ensemble.

ARISTE.

C'est vous ? Bonjour.

DORIVAL, *remettant une liasse de papiers à Ariste.*

Voici l'ouvrage en question :

J'ai cru devoir y joindre une explication.

ARISTE.

Fort bien.

DORIVAL, *remettant un papier à madame Dorlis.*

Demain on joue une pièce nouvelle.

Voici la loge.

MADAME DORLIS.

Il pense à tout.

DO RI VAL, *remettant une brochure à Laure.*

Mademoiselle

Peut lire ce roman moral.

MADAME DORLIS.

Vous l'avez lu ?

DORIVAL.

Mais le premier volume, oui, je l'ai parcouru.

LAURE.

Eh bien ?

DORIVAL.

Vous y verrez une scène touchante,

Un père malheureux, une fille méchante...

Des parents délaissés par des enfants ingrats !

Voilà de ces forfaits que je ne conçois pas,

Et qui me font frémir. Quelle reconnaissance

Peut égaler les soins donnés à notre enfance ?

MADAME DORLIS,

Dans tout ce qu'il vous dit il met un sentiment...

DORIVAL, à *Ariste*.

Il manque en nos bureaux, un chef en ce moment :  
La place est importante, et beaucoup y prétendent.

ARISTE.

Vous connaissez les droits de ceux qui la demandent.

Je m'en rapporte à vous. Pesez l'ancienneté,  
Le zèle, les talents, surtout la probité.

Mais pour la signature on m'attend là sans doute.

Je rentre.

DORIVAL.

Et moi je vais...

ARISTE.

Un mot.

DORIVAL.

Je vous écoute.

ARISTE.

Ne vous éloignez pas. J'aurais à vous parler.

DORIVAL.

C'est que j'ai ce matin beaucoup à travailler,  
Et le moindre retard...

ARISTE.

Tenez, je suis sincère :

Un homme honnête, instruit, me serait nécessaire ;

Vous êtes l'un et l'autre, ou du moins je le crois ;

Et mes projets sur vous peuvent être à-la-fois

Utiles à l'état, utiles à vous-même.

*(Il sort.)*<sup>1395</sup>

Mme. Dorlis remercie Dorival de ces services rendus et l'invite à venir pour la fête ce soir-là, mais il ne lui promet pas sa présence à cause de ses engagements. Dorival rencontre Michel, le valet du ministre, et lui demande quelques informations sur la vie privée du

---

<sup>1395</sup> *Ibid.*, p. 112.

ministre. Michel lui apprend qu'Ariste est en train de chercher une maison pour une femme. Immédiatement, Dorival pense qu'il s'agit d'une maîtresse liée discrètement au ministre.

## **Acte II :**

Ariste s'unit avec Dorival pour lui révéler qu'il a l'intention de le charger de cette mission à l'étranger car il a tous les talents nécessaires à ce poste supérieur. Tout à coup, Michel vient avertir le ministre qu'il y a quelqu'un qui voudrait lui parler en secret. Ariste demande à Dorival de revenir afin de terminer leur entretien au sujet de cette place à occuper, lorsqu'il constate que Dorival est pressé de sortir. Michel fait entrer Laroche et sort.

Laroche entame son discours par des accusations contre Dorival car il ne mérite ni confiance, ni respect à cause de ses faits scandaleux. Immédiatement, Ariste demande au valet d'appeler Dorival pour qu'il soit présent à l'entretien avec Laroche. Dorival entre. Ariste apprend à Dorival que cet arrivant vient de lancer des propos contre lui et que c'est pour cela qu'il faut y répondre en sa présence. Laroche continue de révéler son histoire avec Dorival et notamment leur travail ensemble sans oublier Firmin et sa situation. Dorival se défend adroitement en précisant qu'il réservait à Laroche une place de haut rang à ses côtés et lui propose une réconciliation. Laroche refuse et continue d'accuser Dorival d'avoir fait fortune par la fourberie, sans pouvoir fournir aucune preuve de ce qu'il avance. Dorival affirme qu'il a gagné son argent grâce à quinze ans de travail et rien d'autre. Laroche, se trouvant incapable de mettre fin aux sottises prononcées par Dorival, sort énervé. Ariste pense que Dorival est un homme honnête malgré tout. Dorival confirme ces propos et pense qu'il s'agit d'un coup d'un ennemi caché qui aurait envoyé Laroche pour le faire tomber, parce que beaucoup de gens désirent sa ruine. Dorival pense à son ami Firmin, mais loin de le soupçonner, il le complimente, lorsqu'Ariste l'interroge à ce sujet. Ariste demande impérativement à Dorival d'amener Firmin après avoir entendu tant de compliments sur son compte.

Dans la scène suivante Mme. Dorlis profite de la sortie de son fils et entre pour parler à Dorival. Elle lui demande d'écrire un couplet ou une romance pour que Laure puisse faire briller sa voix ce soir-là. Dorival lui promet d'écrire et sort. Robineau, cousin de Dorival,

arrive à Paris pour rejoindre Dorival afin de trouver un travail pour faire fortune. Dorival, surpris par cet imprévu, lui recommande d'être franc, honnête et modeste afin d'être riche. D'autre part, Robineau apprend à Dorival que sa mère est dans la misère après sa longue absence et lui demande d'aller chez elle prochainement. Dorival, embarrassé devant Mme. Dorlis, montre qu'il demandera au ministre un congé accidentel. Par ailleurs, Dorival, après s'être bien assuré que Mme. Dorlis est partie, gronde son cousin de ses propos devant elle. Robineau s'excuse et demande, à nouveau, à son cousin de trouver un bon travail pour lui. Dorival lui promet un poste convenable.

### **Acte III :**

Laroche informe Charles qu'il a tout révélé au ministre pour que Dorival soit perdu après ses actions illégales. Dorival s'approche. Charles préfère partir au jardin afin d'achever sa romance tandis que Laroche veut l'affronter. Laroche ne cache pas son inquiétude, devant Dorival, en disant que tous les mauvais plans sont en train d'apparaître. Dorival, seul, pense, d'une part, à Firmin et son talent pour rédiger l'ouvrage demandé par le ministre et, d'autre part, il pense à Charles Firmin pour écrire les couplets demandés par Mme. Dorlis. Par conséquent, Dorival cherche Firmin pour lui demander d'écrire l'ouvrage à sa place et aussi pour lui déclarer qu'il aura une place distinguée après son soutien auprès du ministre. Charles, un papier à la main, rencontre Dorival et cherche à partir, mais Dorival le retient. Il lui apprend qu'il a informé Mme. Dorlis de tous ses talents surtout son talent poétique. Charles, hésitant, ne veut pas remettre ses couplets à Dorival. Dorival profite de cette hésitation en lui arrachant le papier et le met dans sa poche droite. Ensuite, Firmin, arrive et remet son ouvrage à Dorival qui le met dans sa poche gauche et sort.

Laroche vient leur proclamer que le ministre va venir voir Firmin après avoir entendu son nom dans tous ses entretiens. Firmin et son fils affichent leur contentement de cette nouvelle. Laroche se retire et veut écouter le ministre en se cachant. Ariste arrive au bureau de Firmin. Il montre son contentement de voir Firmin et son fils, et les invite au dîner ce soir-là.

Par contre, Laroche profite de la présence du ministre pour rappeler encore les projets menés par Dorival. Tandis qu'Ariste prend sa défense pendant l'absence de Dorival.

#### **Acte IV :**

Laure trouve Dorival très aimable et honnête lorsque Mme. Dorlis l'interroge pour savoir si elle pense à lui car celui-ci veut l'épouser, mais Laure montre qu'elle ne l'aime pas. Dorival entre scène en remettant la romance à Mme. Dorlis. Il remet aussi l'ouvrage à Ariste en lui disant que tout est bien fait. D'autre part, il pense à éloigner Firmin, qui a écrit cet ouvrage donné, pour ne pas gêner ses projets avec le ministre. Ariste informe Mme. Dorlis et sa fille qu'il a invité Firmin et son fils au souper. Mme. Dorlis et Laure sont contentes de rencontrer ces honnêtes gens. Par contre, Dorival recommande à Mme. Dorlis de ne pas révéler son nom pendant la soirée où Laure va chanter sa romance.

Firmin et son fils arrivent chez le ministre. Dorival montre à Charles qu'il a remis sa romance à Mme. Dorlis. De plus, il lui dit qu'elle est informée que c'est le jeune Firmin qui l'a écrite. Ariste pense que l'ouvrage donné est un ouvrage de talent, c'est pour cela qu'il déclare que l'ambassade sera à Dorival. Parallèlement, Mme. Dorlis, très admirative de cette romance chantée par Laure, promet à Dorival de lui donner la main de Laure. Dorival, se trouvant chanceux d'avoir obtenu tout ce qu'il voulait, demande au ministre de nommer Firmin secrétaire pour l'accompagner dans cette mission diplomatique. Enfin, Charles raconte à Laroche que le ministre a accordé le poste d'ambassadeur à Dorival ainsi que la main de sa fille Laure.

#### **Acte V :**

Laroche cherche à tromper Dorival devant le ministre après avoir connu ses secrets dans toutes ses affaires disposées. Par conséquent, il demande à voir Ariste pour un entretien pour lui afficher tous les pièges de Dorival. Laroche rencontre le ministre et lui révèle tout. De plus, il lui informe qu'il est en train de démasquer ce fripon. Laroche sort en attendant la voix de Dorival. Dorival, en profitant l'occasion de trouver Ariste seul, rejoint le ministre pour

l'avertir de quelques secrets. Ariste, de son côté, lui révèle qu'il a pris soin d'envoyer son ouvrage. Dorival demande au ministre de ne pas entendre les méchants qui ont déjà lancé des soupçons ici et ailleurs. En plus, il lui décrit son histoire avec Michel qui a trouvé un logement si simple de l'extérieur, si charmant et décoré de l'intérieur pour la famille du ministre à Paris. Un valet arrive en remettant des lettres au ministre. Ariste les remet à Dorival pour s'en occuper. Dorival sort et laisse le ministre seul. Ariste n'arrive pas à comprendre la vérité et se trouve pris entre la bonté de Dorival et les attaques de Laroche.

Laroche revient à nouveau. Il essaie de convaincre le ministre de l'imposture de Dorival puisque l'ouvrage livré au gouvernement ne lui appartient pas. Tout à coup, Laroche se tait en entendant la voix de Dorival. Dorival est choqué de voir Laroche avec le ministre. Il avait peur de ses révélations. Laroche leur informe, tous les deux, qu'il y a une nouvelle si affreuse, qu'elle frappera tout le monde. Laroche appelle tout le monde à se réunir.

Il leur proclame que ce rassemblement est pour consoler le ministre car il a perdu sa place à cause d'un certain ouvrage. Dorival, confondu, annonce son abandon ; il n'est pas le vrai auteur. Firmin avoue qu'il a écrit cet ouvrage envoyé. Ariste félicite Firmin de son talent en écrivant l'ouvrage et lui informe que le gouvernement le nomme ambassadeur. Par contre, Ariste ordonne à Dorival de sortir. Laure et Mme. Dorlis sont contentes de Charles et de son goût poétique lorsque Laroche leur annonce que Charles est celui qui a écrit la romance chantée par Laure. Ariste promet à Charles la main de sa fille Laure.



LE VOYAGE  
INTERROMPU,  
COMÉDIE  
EN TROIS ACTES, EN PROSE;

*Représentée pour la première fois sur le Théâtre Français du faubourg Germain, à Paris, le 29 brumaire, an 7 de la République française.*

PAR L. B. PICARD.

---

---

Prix, 1 fr. 2 déc.

---

---

---

A AMSTERDAM ;  
Chez LEFRANC, Libraire, place de la Liberté,

---

AN VII.

L'adresse hollandaise de cette édition est probablement fictive

#### **IV. 8. *Le Voyage Interrompu*<sup>1396</sup> (1798)**

##### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie.

**La première représentation :** le 19 novembre 1798 : (date précisée par l'édition de la pièce).

**Le lieu et le nombre des représentations :** à l'Odéon, aux Amis de la patrie, au théâtre Favart et au Marais. Cette pièce atteint quarante-trois représentations en onze mois.

**La forme et la structure :** trois actes et en prose. Quarante-trois scènes jouées pas douze personnages et divers figurants.

**Les personnages :** Florimon, jeune musicien ; Dorlis, jeune peintre ; Victor, jeune jockey ; Mme. Dercour ; Sophie, fille de Mme. Dercour ; Javotte, servante de Mme. Dercour ; La Mortillière, promis à Sophie ; Bernard, valet de La Mortillière ; Jolivet, notaire ; Mme. Dufour, sage-femme ; Julien, clerc de Jolivet, enfant ; des chanteurs des rues.

**Les thèmes traités dans la pièce :** l'amour et le mariage, l'amitié, l'argent et la fortune, la relation maître/valet, la ville et la province, etc.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

###### **Acte I :**

La scène de la pièce est à Montargis. Le théâtre représente une place publique ; d'un côté une auberge, de l'autre la maison de madame Dercour.

Depuis huit jours, Dorlis et Florimon avec leur jockey Victor séjournent à Montargis en faisant un tour après avoir gagné, au dernier tirage de loterie, un terne sec de vingt-quatre mille francs. Florimon, jeune musicien, regarde Dorlis, jeune peintre, qui surveille avec curiosité les fenêtres de Mme. Dercour. Florimon pense que son ami est tombé amoureux

---

<sup>1396</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Voyage Interrompu*, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, pp. 137-160.

après avoir vu la jeune Sophie, la fille de Mme. Dercour, car ils se sont arrêtés dans cet endroit au départ pour une nuit, mais cela dure depuis huit jours et Dorlis refuse d'en partir. De plus, Dorlis pense que la maison de Mme. Dercour qui se trouve en face de leur auberge, renferme un trésor qui est l'adorable Sophie. Florimon avertit Victor, qui vient leur demander de suivre leur route à Rome, que Dorlis ne supporte pas le voyage parce qu'il est blessé au cœur. C'est pour cela qu'il faut trouver un moyen que ces deux amoureux restent ensemble. Victor lui montre son envie de l'aider dans cette aventure imprévue. Dorlis montre sa reconnaissance et son respect à son ami et son jockey pour accepter de mener une telle aventure. Par conséquent, Florimon lance son premier plan qui sera de se déguiser en père de Dorlis pour lui demander la main de la fille. Quant à Victor, il veut s'introduire dans la maison de Mme. Dercour car il se sent le courage de lui faire la cour pour servir son maître. Dorlis, timide, ne sait pas comment agir dans cette situation difficile. Florimon avertit Victor qu'il a une autre idée plus efficace à l'aide de la troupe des chanteurs italiens qui sont déjà dans la ville. C'est-à-dire que Florimon et Victor veulent prendre leurs instruments en se déguisant devant Mme. Dercour et sa fille pour les arrêter en tant que chanteurs. À ce moment-là, Sophie et sa mère sortent de leur maison. Florimon encourage Dorlis à les suivre et à causer avec elles. Mme. Dercour recommande Javotte, sa servante, de prier le jeune La Mortillière, promis à Sophie, de les attendre s'il vient pendant leur absence. Lorsque Mme. Dercour revient deux fois pour recommander quelques affaires à réaliser à Javotte, Sophie aperçoit de nouveau Dorlis qui la regarde et la suit pendant leur promenade depuis son séjour dans cette petite ville.

Suite à cette scène dans laquelle la mère ne cesse de décrire les beaux détails de l'amour, elle conseille à sa fille de ne pas y penser profondément. Cependant, Sophie révèle à sa mère que c'est une troupe de chanteurs italiens qui sont établis dans la ville depuis trois jours lorsqu'elle entend de la musique derrière le théâtre. Mme. Dercour, de sa part, demande à sa fille de les éviter car ils sont toujours ivres. Tout à coup, Florimon, portant une mauvaise perruque, et Victor, déguisé en femme, entrent en scène avec les autres chanteurs et arrêtent Mme. Dercour et sa fille. Florimon vient au-devant de Sophie et sa mère et commence à causer avec elles qui tentent de lui échapper, mais Florimon les retient. Dorlis, pendant toute

cette scène, s'élançant entre les dames et les chanteurs pour mettre fin à ce manque de respect en arrêtant les passants. De plus, il leur conseille de décamper de cet endroit-là avant de les châtier. Pour cette raison, Mme. Dercour montre son admiration face à la bravoure de ce jeune homme qui les défend sans même les connaître. Dès la fuite de ces insolents, Mme. Dercour retient Dorlis et le remercie de son honorable initiative auprès d'elles. Parallèlement, Dorlis montre son bonheur de cette rencontre si heureuse dans cette ville. Également, il se présente et leur décrit son parcours en suivant son métier. Partant de ce fait, Mme. Dercour lui montre, d'une part, son admiration face à son métier de peintre puisqu'elle apprécie beaucoup la peinture et, d'autre part, elle l'invite chez elle car elle marie sa fille à M. La Mortillière de Moulins. Entendant cette révélation la colère de Dorlis éclate et il commence à chercher un moyen de renoncer à cette union. Florimon et Victor reviennent en scène en apercevant Dorlis dans un état plein d'inquiétude. Il leur informe qu'il faut quitter cet endroit car la jeune fille va se marier ce soir-là avec son prétendu. Alors, Florimon recommande à Victor d'aller surveiller la route de Moulins et d'examiner les voyageurs afin de reconnaître ce fameux jeune et de le retenir aussi longtemps. De plus, il demande à Dorlis d'aller rejoindre la mère et sa fille car il va s'occuper de tout le reste. Dès la sortie de Dorlis, Bertrand, valet de La Mortillière, arrive en portant une lettre à la main et une valise sur l'épaule. Ce valet aperçoit Florimon et lui demande de lui indiquer la maison de Mme. Dercour. Par cette rencontre si hasardeuse, Florimon sait tout ce qui est nécessaire sur ce promis ainsi que sur ce valet qui lui apprend que son maître est en route. Florimon lui indique la maison de Mme. Dercour et sort rejoindre Victor. Tous les deux rencontrent M. de La Mortillière qui leur demande lui aussi de lui indiquer la maison de Mme. Dercour. Par contre, Florimon recommande Victor d'aller avec ce voyageur car la maison de cette dame est un peu loin de cet endroit-là. Victor sort avec La Mortillière et Florimon profite de cette absence car si ce promis ne se présente pas chez sa prétendue, il ne pourra pas signer le contrat. C'est pour cela qu'il a l'intention de mener une autre aventure avant l'arrivée de ce promis.

## **Acte II :**

La scène se passe chez madame Dercour. Le théâtre représente un salon ; une fenêtre dans le fond ou sur le côté.

À la maison de Mme. Dercour, Jovette, sa servante, pense que Dorlis est le nouveau prétendu de Sophie car Mme. Dercour et Sophie rentrent en le ramenant avec elles. Mais Sophie lui révèle qu'elles l'ont rencontré dans la rue pendant leur promenade et qu'il leur a rendu service. Pour cette raison, sa mère l'a invité à venir à la maison. De plus, Sophie déclare à Jovette qu'il est très galant avec ses tons réservés et souhaite constater ces vertus dans son futur prétendu. Jovette remet une lettre à Mme. Dercour de la part du Valet de la Mortillière et raconte à Sophie les nouvelles de la femme de Ricard, le notaire, et son état malheureux. Mme. Dercour ne sait plus si ce notaire viendra signer le contrat au cours de la maladie de sa femme. Tout de suite, elle aperçoit l'arrivée d'une chaise de poste en pensant que celle-ci qui amène son futur gendre. Dorlis, de sa part, trouve que c'est leur chaise et c'est son ami Florimon qui en descend à la place de M. de la Mortillière.

Ridiculement, Florimon entre à la scène en prétendant qu'il est M. de la Mortillière. Par ailleurs, il montre son étonnement au moment où il voit Dorlis ; il déclare qu'il le connaît depuis longtemps car ils étaient des amis intimes. Outre, il leur raconte qu'il se nomme de la Mortillière puisque son autre nom, Florimon, est donné au collège pour le distinguer de son autre frère de la Mortillière. Florimon, sous le nom de La Mortillière, commence à flatter Dorlis et à lui dire qu'il lui doit la vie. Mme. Dercour, très heureuse de ce hasard qui rassemble ces amis chez elle, sort chercher sa fille, en laissant les deux amis ensemble, pour l'avertir de l'arrivée de son promis. Florimon déclare à Dorlis son plan afin de l'aider à obtenir sa bien-aimée, Sophie. Par contre, Dorlis lui révèle qu'il a peur de l'arrivée de M. de la Mortillière car il doit venir à cette heure-là. Florimon le rassure en lui informant qu'il l'a envoyé avec Victor pour se promener afin de l'éloigner de la scène. Il ne reste plus qu'à se débarrasser du valet de La Mortillière car il est déjà dans la maison.

Tout à coup, Bernard entre en scène, mais il n'aperçoit pas son maître. Florimon lui dit que M. La Mortillière vient de sortir pour une affaire très pressée. Par conséquent, il oblige Bernard à rejoindre son maître car il en a besoin. Bernard sort en cherchant son maître. Au moment où Florimon pousse rudement Bernard d'un côté, Mme. Dercour et Javotte entrent de l'autre côté. Florimon montre sa colère, contre son valet qui vient de sortir, devant Mme. Dercour et remet de l'argent à Javotte pour le lui donner de sa part, ainsi que, il recommande de ne pas le faire entrer ultérieurement.

En outre, Florimon justifie à Mme. Dercour ce comportement avec son valet qui est presque ivre tout le temps. D'autre part, il revient à son plan par le fait de prétendre des histoires servant à aider son ami Dorlis comme celle de la fortune de l'oncle de Dorlis à Paris dont il héritera en grande partie. Dorlis, étonné, n'arrive pas à répondre aux questions de Mme. Dercour. Par conséquent, Florimon lui déclare que son ami aime Sophie. Par contre, Mme. Dercour ne comprend pas comment un promis accepte ces révélations sans s'inquiéter. Florimon lui répond qu'il vient faire le bonheur de sa fille. C'est pour cela qu'il abandonne toutes ses prétentions et tous ses droits. Mme. Dercour montre son admiration face à cette générosité étonnante, mais elle est inquiète de la réponse de sa fille qui ne connaît pas cet amour et ce changement inattendu. Dès l'arrivée de Sophie, Florimon lui révèle tout ce qui s'est passé et lui demande si elle consent à cette union. Mme. Dercour et sa fille hésitent face à cette proposition si rapide et n'arrivent pas à comprendre l'accélération de ces faits. Florimon profite de cette occasion et appelle Javotte pour amener le notaire. Sophie montre son accord et son obéissance à l'envie de sa mère. Pour ne pas perdre de temps, Florimon recommande à Javotte d'aller auprès du notaire malgré le fait que Mme. Dercour habite loin de l'endroit où habite ce notaire-là. Florimon, qui pense toujours à La Mortillière qui se promène, demande s'il y a un autre notaire dans cette petite ville. Javotte lui déclare qu'il y a le petit Jolivet qui demeure juste à côté. Précipitamment, Florimon lui demande d'aller le chercher. Au cours de la sortie de Javotte, Florimon révèle qu'ils ne sont pas venus pour juger les gens que pour faire le bonheur des amants au moment où Mme. Dercour commence à décrire les défauts de ce notaire et son bavardage. Quant au notaire, dès son arrivée, il ne cesse d'interroger Dorlis et Florimon de leurs nouvelles jusqu'au moment où Julien, clerk de

Jolivet, vient avertir son maître du retour de sa femme après un mois de voyage. Par conséquent, Jolivet sort avant d'achever le contrat de mariage. Florimon recommande à Mme. Dercour, afin de ne pas perdre du temps, d'aller chez l'autre notaire et ils sortent tous. Soudainement, Javotte informe Jolivet que tout le monde est parti chez l'autre notaire lorsque Jolivet revient et ne trouve personne. Très en colère, il annonce qu'il va aussi chez ce notaire afin de comprendre cette situation bizarre.

### **Acte III :**

La scène se passe au bout d'un faubourg, presque dans la campagne. On voit sur le côté une maison avec une fenêtre au-dessus de la porte.

L'action s'ouvre avec l'apparition de La Mortillière, épuisé, guidé par Victor qui lui fait la promenade loin de la maison de Mme. Dercour. À la fin de cette longue marche, ils arrivent à la maison de Ricard, le notaire, après l'indication de Victor que cette maison-là est celle de Mme. Dercour. La Mortillière commence à frapper à la porte fortement jusqu'au moment où Mme. Dufour, sage-femme, lui répond en haut en lui recommandant de ne pas frapper avec cette force sur la porte d'une malade. La Mortillière ne comprend pas car il ne savait pas qu'il y avait une dame malade dans cette maison. Après une longue discussion, Mme. Dufour leur apprend que c'est la maison du notaire Ricard. Par conséquent, La Mortillière perd patience et décide d'y entrer précipitamment. Dès l'entrée de La Mortillière, Victor aperçoit Florimon qui s'approche à la maison de Ricard. Victor lui apprend qu'il a fait introduire le jeune de La Mortillière dans la maison de ce notaire. Par contre, Florimon, traumatisé, lui révèle que toute la famille le suit puisqu'ils veulent dresser le contrat chez ce notaire à la place de celui-là qui habite dans le même quartier à cause d'un contretemps. Pour échapper à cette rencontre si dangereuse, Victor propose de les éloigner tandis que Florimon les voit en s'approchant.

Dans la scène suivante (VIII), Florimon s'assied en attendant sa compagnie et dès leur arrivée, il leur déclare que le notaire n'est pas dans sa maison car il avait une affaire brusque et c'est Victor qui est venu auparavant pour le prévenir, mais il ne l'a pas trouvé. À ce

moment-là, La Mortillière sort de la maison avec Ricard. Victor et Florimon se trouvent menteurs et embarrassés devant Mme. Dercour et sa fille. Tout le monde s'unit en regardant La Mortillière qui se dispute avec Ricard. De plus, La Mortillière pense qu'il est chez Mme. Dercour, selon l'indication de Victor :

MADAME DUFOUR. Eh ! Mon Dieu, voulez-vous donc la faire mourir la pauvre femme ? On vous entend du fond de la chambre à coucher.

RICARD. Madame Dufour a raison ; si vous continuez à disputer, disputez plus loin ou plus bas ; songez que l'état de ma femme demande des ménagements.

LA MORTILLIÈRE. Elle est donc votre femme ? Bon ! Tant mieux. Elle ne sera pas la mienne.

JOLIVET. Eh bien ! Donc, en deux mots, et sans faire de bruit, de quoi s'agit-il ? D'un contrat de mariage pour lequel vous m'avez mandé, madame Dercour ; il n'est pas fait encore ce contrat, et j'y ai des droits, et c'est moi qui le ferai, ici même à l'instant s'il le faut, et sans digressions pour cette fois.

FLORIMON. Eh ! Mon Dieu ! Voilà tout ce qu'il nous faut, mon cher Jolivet. *À part.* Si nous pouvions saisir le moment.

DORLIS. Ah ! C'en est trop enfin, et je rougis d'avoir pu garder si longtemps le silence.

VICTOR. Que va-t-il faire ?

DORLIS. On vous trompe, madame ; voilà le véritable La Mortillière, et dans tout ce que vous a dit mon trop imprudent ami, il n'y a rien de vrai, rien que mon amour pour mademoiselle, qui est trop pur, trop délicat, pour que je veuille ne devoir mon triomphe qu'à votre erreur.

FLORIMON. La belle équipée !

MADAME DERCOUR. Comment ! ...

SOPHIE. Que dites-vous ?

JOLIVET. Oh ! Oh !

RICARD. Voici qui change la thèse.

MADAME DUFOUR. Ces jeunes gens ! Comme ils vous attrapent !

LA MORTILLIÈRE. Ah ! Je le savais bien, moi !

FLORIMON. Eh bien, quoi ! Madame, c'est la vérité. Mais parce que je vous ai trompée, il n'en est pas moins vrai que Dorlis est jeune, riche, aimable, plein de talents.

VICTOR. Que ce matin il vous a généreusement rendu service.

SOPHIE. L'aveu même qu'il vient de faire prouve sa franchise et sa loyauté.

VICTOR. Et vous, cher La Mortillière, vous obstinez-vous à épouser la jeune personne ?

FLORIMON. S'il y a du danger à épouser une femme qui ne vous aime pas

VICTOR. Il y en a bien plus à en épouser une qui en aime un autre.

FLORIMON. Et puis, voyez l'alternative : si vous épousez, je vous ai insulté et je suis trop galant homme pour ne pas vous en rendre raison ; si vous n'épousez pas, je vous aurai rendu service, et j'ai des droits à votre amitié ; choisissez donc : nous embrasser, ou nous couper la gorge.

LA MORTILLIÈRE. S'embrasser. C'est beaucoup plus convenable.

FLORIMON. Vous l'entendez, madame : c'est un poltron.

MADAME DERCOUR. En effet, lorsque je le compare à votre aimable ami...

FLORIMON. Ne m'en croyez pas ; consultez ces deux jurisconsultes estimables.

VICTOR. Et madame, à qui son expérience et ses études ont donné des lumières...

RICARD. Oh ! Si mademoiselle votre fille penche pour ce jeune homme...

JOLIVET. Un mariage d'inclination, ma voisine.

MADAME DUFOUR. C'est le paradis sur la terre.

LA MORTILLIÈRE. Fort bien ; mais les frais de mon voyage, et ma malle, et mes effets !

FLORIMON. En traversant la ville, vous trouverez chez madame tout ce qui vous appartient ; de plus, nous avons dans l'auberge en face une bonne chaise de poste, deux excellents chevaux à votre service ; il ne vous manque qu'un postillon, et tenez, en voilà un tout trouvé ; c'est votre domestique<sup>1397</sup>.

Les propos se mêlent avec beaucoup de malentendus de la part de ces deux personnages, avec quelques interventions de la part des derniers arrivants. Par ailleurs, Jolivet, le premier notaire, arrive en se plaignant de ce comportement inacceptable, à savoir de l'avoir laissé pour chercher un autre notaire pour signer le contrat de mariage. À la dernière scène, Dorlis sort de son silence et leur déclare tous les détails cachés et les malentendus qui mènent à ces disputes infinies. Par conséquent, Ricard pense que ces propos vont changer la thèse de tout, Florimon leur expose sa fierté en accompagnant un jeune si aimable, riche et plein de talent comme Dorlis, Sophie trouve ce Dorlis exemplaire par sa franchise et sa loyauté. Enfin, La Mortillière choisit la réconciliation à la place de la querelle après les propos de Florimon sur son compte. Tout le monde consent et sort réconcilié en finissant avec un vaudeville, écrit par Jolivet, chanté avec beaucoup de sagesse et de vivacité.

---

<sup>1397</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

#### **IV. 9. *Les Comédiens ambulants* 1398 (1798)**

##### **1. Repères :**

**Le genre :** opéra-comique.

**La première représentation :** le 29 décembre 1798.

**L'établissement et le nombre des représentations :** au Feydeau. Cette pièce atteint quarante-trois représentations en onze mois.

**La forme et la structure :** deux actes et en prose. Dix-huit scènes jouées par douze personnages et divers figurants.

**Les personnages :** comédiens et comédiennes : Bellerose ; Floridor ; Roquebrune ; Ragotin ; Mme. Beauval ; Rosalinde ; Laurette. Les autres personnages : le siffleur ; Gervais, voyageur ; Hubert dragon ; Bertrand, garçon d'auberge ; Javotte, fille d'auberge ; le greffier du juge de paix et un charretier.

**Les thèmes traités dans la pièce :** le métier du comédien, la méprise, le voyage.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

###### **Acte I :**

La scène du premier acte est aux environs de Beaugency. Le théâtre représente une forêt ; sur un côté, les débris d'une vieille chapelle ; dans le fond, une colline.

Dans une forêt à Beaugency, Bellerose, en portant une valise sur ses épaules, descend de la colline et se repose avant d'arriver en ville. Dès le début, Bellerose se trouve attiré par la nature de cet endroit-là et sa grande fraîcheur en se rappelant son état amoureux et son hymen. Également, il commence à chanter en plein air avant de prendre une pause pour

---

<sup>1398</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Comédiens ambulants*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, pp, 161-174.

déjeuner. Hubert, dragon portant une valise semblable à celle de Bellerose, aperçoit ce voyageur tout seul dans ce lieu et lui demande de lui indiquer le chemin. Au cours de cette rencontre, ils s'aperçoivent qu'ils se connaissent puisqu'ils sont cousins. Hubert montre à son cousin qu'il n'est plus pressé de trouver son chemin et accepte son invitation à déjeuner avec lui. Bellerose profite de cette occasion pour interroger son cousin sur son pays après dix ans d'absence en voyageant en France sans oublier de l'interroger sur sa grande cousine Javotte et sa condition sociale. Hubert lui raconte toutes les nouvelles au cours de ces années et achève en décrivant une scène d'attaque qui s'est passée ce matin-même avec des brigands qui ont pris la fuite après avoir laissé tomber une de leurs valises. C'est pour cela qu'il a l'intention de déposer cette valise chez le premier juge de paix qu'il rencontre pour poursuivre ces voleurs. D'autre part, Bellerose commence à raconter ses histoires en faisant des métiers différents qui finissent par le fait de devenir comédien ambulant avec une troupe de comédiens et comédiennes. Soudain, Hubert examine les deux valises, à savoir celle qu'il a trouvée et celle de son cousin, et pense que sa valise trouvée ressemble à celle de Bellerose. Par contre, Bellerose lui répond que sa valise est plus légère puisqu'elle rassemble quelques papiers et le trésor de la troupe qu'elle reforme. En plus, Bellerose informe son cousin qu'il va à Beaugency pour faire l'ouverture du marchand forain le lendemain. Soudain, Ragotin appelle Bellerose de loin et dès qu'il entre en scène, il trouve deux valises abandonnées. Bellerose demande à Ragotin de porter sa valise car il va indiquer le chemin à son cousin du haut de la montagne. Quant à Ragotin, il examine les deux valises, presque pareilles, et choisit la valise d'Hubert en croyant qu'il a pris la plus lourde car elle renferme le trésor de la troupe. Ragotin met la valise d'Hubert sur ses épaules et rejoint Bellerose qui va par le haut de la colline. Hubert redescend. Gervais, voyageur, appelle Hubert qui sort sans l'entendre. À cette fin, Gervais, tout seul, ne cesse de raconter son histoire horrible avec ceux qui ont volé sa valise. Par ailleurs, il s'assied sur une pierre dans la vieille chapelle et s'endort. Sur le haut de la colline, la charrette des comédiens paraît traînée par un maigre cheval chargé de malles et effets de la troupe. Trois femmes sont sur la charrette et les hommes aident à la pousser. Ces comédiens et comédiennes rencontrent à nouveau Bellerose et Ragotin et commencent à échanger leurs nouvelles. Pour bien se préparer à l'ouverture du marchand forain, ils débent les répétitions pour jouer leur nouvelle pièce. Bellerose prend le rôle du capitaine des voleurs

et tire avec son pistolet. Gervais, dans la vieille chapelle, se réveille en ayant peur de rencontrer de nouveau des voleurs surtout en les entendant parler de l'argent. L'acte se termine au moment où les comédiens reprennent leur chemin et Gervais s'enfuit plus loin.

## **Acte II :**

La scène du deuxième acte est à Beaugency. La scène est dans une salle d'auberge. Les malles des comédiens sont dans le fond.

Dans une auberge à Beaugency, les comédiens s'installent en déposant leurs malles afin d'aller chercher une salle pour leurs spectacles. C'est dans l'attente de l'arrivée d'autres comédiens qui sont en retard sous prétexte de se promener dans les aires du pays, Rosalinde, une comédienne, interroge Bellerose de la raison pour laquelle il voudrait que les gens de la ville les prennent pour des marchands forains et non pas des comédiens. Bellerose pense que l'idée de se cacher derrière ce masque aide à s'assurer qu'il n'y aura pas de comédiens à l'ouverture de cette fête. À la salle de l'auberge, ils se réunissent et commencent à discuter à propos de leurs affaires et leurs activités dans cette ville ainsi que pour arranger les rôles et les chants de leurs pièces. Au cours de leur discussion, Gervais arrive en cherchant l'auberge de la ville. Soudain, il aperçoit les comédiens dans l'auberge et reconnaît leur capitaine Bellerose. Suite à cette scène, Bertrand, garçon d'auberge, invite Gervais à y entrer et lui montre ces comédiens sous le nom des marchands forains. Dès que Bertrand sort avec les comédiens, Gervais rencontre Javotte, fille d'auberge, et lui avertit que ces faux marchands sont des voleurs puisqu'il les a vus auparavant dans la forêt. Par conséquent, il la prie de le conduire chez le juge de la ville pour lui déclarer tout ce qui se passait dans la forêt. Javotte révèle à Bertrand, dès son retour, que ce voyageur, à savoir Gervais, prétend que ces gens sont des voleurs et non pas des marchands. Pour cela, il est allé informer le juge de leur histoire surtout en volant un coche dans la forêt. À ce moment-là, Javotte et Bertrand voient le greffier sortir en accompagnant Gervais. Le greffier arrive à l'auberge et leur déclare qu'il est certain qu'il existe dans la forêt une bande de voleurs car il a reçu une plainte de la part d'un

voyageur à qui ils ont enlevé sa valise. Par contre, il est étonné de voir ces voleurs avoir l'audace de s'installer dans l'auberge sans aucun souci. Précipitamment, il demande à Javotte de lui montrer leurs valises et ordonne à Bertrand de briser les serrures pour les ouvrir et examiner les effets volés. Bertrand ouvre les malles et découvre que toutes ces malles comportent des affaires liées au théâtre comme des masques, des habits, des barbes et des moustaches, etc. Au cours de ce spectacle, les comédiens reviennent tandis que Bertrand, ordonné par le greffier, sort informer les gendarmes.

Dans la scène suivante (IX), les comédiens entrent en scène en apercevant les gens de justice qui les attendent. Gervais montre au greffier que Floridor, un de ces comédiens, est un honnête garçon. Bellerose pense que cette rencontre est une mauvaise plaisanterie comme c'est le cas de Floridor qui a la même impression. C'est pour cela que Bellerose donne sa valise au greffier comme preuve et lui demande de l'ouvrir afin d'assurer leur état car ce sont des honnêtes comédiens. Le greffier l'ouvre et découvre que cette valise rassemble tous les effets mentionnés qui doivent se trouver dans la valise volée ce matin-là. Bellerose leur dit que cette valise n'est pas la sienne lorsqu'il l'examine attentivement. Par ailleurs, il pense que Ragotin s'est trompé en portant la valise d'Hubert, le cousin de Bellerose. Malgré toutes ces explications, le greffier n'accepte pas ces prétentions et leur demande de marcher par la loi :

ROSALINDE. Savez-vous que cela fera une salle magnifique ?

RAGOTIN. Magnifique !

GERVAIS. Voyez-vous ? Ils parlent de l'église et des souterrains.

LE GREFFIER. Oui, vraiment. De par la loi !

BELLEROSE. Qu'est-ce que cela signifie ?

LE GREFFIER. Répondez.

LAURETTE. Ah ! Mon Dieu !

FLORIDOR. Écoutez donc, mon cher amateur, est-ce que vous auriez quelque mauvaise affaire sur le corps, par aventure ?

RAGOTIN. Ne plaisantez donc pas. Ne voyez-vous pas que ce sont des gens de justice ?

BELLEROSE. Me serait-il permis de vous demander ? ....

LE GREFFIER. Votre nom ?

BELLEROSE. Je respecte votre ministère ; mais il me semble qu'avant tout vous devez nous instruire

LE GREFFIER. C'est bien à des voleurs de grand chemin qu'on doit rendre compte.

TOUS. Nous des voleurs !

FLORIDOR. Qu'est-ce que cela signifie ?

GERVAIS, *au greffier, en montrant Floridor*. Pour celui-là, ne le confondez pas avec les autres ; c'est un honnête garçon ; j'en réponds.

ROQUEBRUNE. Comment ! Est-ce que tout ceci serait un tour de Floridor ?

BELLEROSE. Ce serait une très mauvaise plaisanterie.

FLORIDOR. Qu'est-ce que vous dites donc ? Que je suis...

GERVAIS. Un brave jeune homme qu'ils ont emmené de force ; oh ! Je nous connais en physionomies.

FLORIDOR. Et les autres sont

GERVAIS. Des malheureux qui vous ont attaqué. Je les ai vus.

FLORIDOR, *à part*. Ah çà, tout cela ne peut être qu'un badinage, amusons-nous. *Haut*. Oui, vous avez raison. Voyez-vous ce jeune gaillard, *en montrant Bellerose*, il ne se passe presque pas un soir qu'il n'empoisonne ou ne poignarde sa maîtresse ou son confident, et le plus souvent il finit par se tuer lui-même après eux.

GERVAIS. Comment ! Il se tue !

LE GREFFIER. Vous moquez-vous de nous ? En prison.

BELLEROSE. Comment ! En prison ; un moment, s'il vous plaît. Voulez-vous la preuve que nous sommes d'honnêtes comédiens ? Prenez cette valise, ouvrez vous-même, elle renferme nos papiers, nos répertoires signés et parafés par les officiers municipaux de toutes les villes où nous avons joué.

LE GREFFIER, *en ouvrant la valise*. Eh bien, voyons, voyons cette valise ; je ne demande pas mieux que de vous trouver innocents. Il est certain que tous les effets inventoriés peuvent appartenir à des comédiens ; et moi qui ai toujours été passionnément amoureux de la comédie, je serais charmé... Eh ! Mais, que vois-je ! Me trompé-je ! Non. Voilà tous les effets, qui, suivant ma note, doivent se trouver dans la valise volée ce matin.

BELLEROSE, *examinant la valise*. Eh mais ! Cette valise n'est pas la nôtre.

LE GREFFIER. Je le sais parbleu bien qu'elle n'soit pas à vous : c'est ce matin que vous l'avez enlevée à un pauvre voyageur qui cheminait tranquillement dans la forêt.

BELLEROSE. Comment ! .... Cette valise serait... Ah ! Je vois d'où provient la méprise. C'est ce diable de Ragotin qui, pendant que je causais avec le cousin Hubert...

RAGOTIN. Sans doute, c'est moi qui aurai fait le mal.

LE GREFFIER. Allons, allons, en prison.

FLORIDOR. Permettez-donc ; ce que j'ai dit n'était qu'une plaisanterie.

LE GREFFIER. Une plaisanterie ! Je vous trouve plaisant d'oser plaisanter avec la justice.

RAGOTIN. Monsieur le greffier, je me permettrai de vous observer que je ne suis qu'un amateur ; je suis la troupe au théâtre, mais je ne me soucie pas du tout de la suivre en prison.

LE GREFFIER. Allons, allons, marchez de par la loi<sup>1399</sup>.

Soudain, Hubert entre en scène en portant la valise des comédiens après avoir entendu un grand tapage de ce côté-là. Immédiatement, Il leur révèle qu'il est en train de chercher le greffier pour lui mettre la valise qu'il porte. De plus, il ajoute qu'il enlève cette valise à des brigands dans la forêt. Précipitamment, le greffier ouvre la valise et fait sortir tous les papiers. En lisant ces papiers qui rassemblent à des pièces comme *Tartuffe* et *Roméo et Juliette*, il découvre qu'ils appartiennent aux comédiens.

Enfin, Hubert profite de cette occasion et déclare au greffier que ces prétendus voleurs sont en effet des comédiens. Par conséquent, Bernard montre son contentement de voir des comédiens à Beaugency. En revanche, le greffier leur présente ses excuses et leur demande de le pardonner de cette méprise. Ragotin, de son côté, révèle que le lendemain sera l'ouverture du marchand forain. La pièce s'achève lorsque le greffier invite toute cette société à souper chez lui.

---

<sup>1399</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.



# LES VOISINS,

COMÉDIE

EN UN ACTE ET EN PROSE,

PAR M. L. B. PICARD,

*Représentée, pour la première fois, sur le Théâtre  
de la Cité, par les Comédiens Sociétaires de l'Odéon.*



A BRUXELLES,

CHEZ J.-B. DUPON, IMPRIMEUR-ÉDITEUR,

PRÈS DU POIDS DE LA VILLE,

*Et chez les principaux Libraires du Royaume.*

\*

1830.

Edition bruxelloise tardive, qui témoigne du succès durable des  
comédies de Picard

#### **IV. 10. *Les Voisins ou Les Trois voisins*<sup>1400</sup> (1799)**

##### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie.

**La première représentation :** le 9 juillet 1799.

**Le lieu et le nombre des représentations :** aux Variétés. Cette pièce atteint onze représentations en deux mois.

**La forme et la structure :** un acte et en prose. Vingt-deux scènes jouées sept personnages.

**Les personnages :** Durmont, ancien négociant ; Armand, commis chez un négociant ; Montbrun, Malinval et Lambert, voisins de Dumont ; Cécile, fille de Dumont ; un domestique de Durmont.

**Les thèmes traités dans la pièce :** l'image de Paris et de province, l'argent et la fortune, l'honnêteté et la reconnaissance, l'amour et mariage, le voisinage dans la campagne, etc.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

La scène est à Auteuil, dans la maison de campagne de Durmont. Le théâtre représente un salon donnant sur un jardin.

Durmont, ancien négociant à Paris, vient s'installer à la campagne en cherchant la tranquillité après avoir eu une fortune considérable. Dès le début de l'action, Durmont interroge sa fille Cécile sur cette jolie maison qu'il achète sur cette agréable place. Par contre, Cécile, étonnée par ces propos, trouve bizarre de s'installer dans cette campagne en renonçant toutes leurs affaires à Paris. Par contre, Durmont révèle à sa fille son envie de la voir mariée, mais elle lui montre qu'elle n'est pas pressée surtout en remarquant qu'il pense beaucoup à la fortune de ce futur gendre en ayant une classe pareille à la sienne. Par contre, son père avoue qu'il ne cherche pas la fortune que l'honnêteté et les mœurs douces chez ce futur jeune

---

<sup>1400</sup> Louis-Benoît Picard, *Les Voisins ou Les Trois voisins*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., pp. 175-188.

homme. Pour cela, il lui déclare qu'il a déjà invité le jeune Armand, commis chez un négociant, car il le trouve fort honnête ainsi que timide de ne pas pouvoir oser déclarer son amour. Par ailleurs, le domestique de Durmont arrive avertir son maître que le voisin Lambert vient le voir. Lambert entre en félicitant Durmont d'avoir acheté cette jolie maison ainsi qu'il lui montre qu'il est ravi de cette installation pour faire une bonne compagnie tous ensemble dans cet endroit-là. Dans la scène suivante, le domestique revient de nouveau en conduisant un autre voisin qui s'appelle M. Malinval. Au cours de cette rencontre qui rassemble le père, sa fille et les deux voisins, Durmont découvre, après avoir entendu les propos lancés de la part de ces deux voisins, la jalousie et le conflit entre ces deux voisins. Quant à Malinval, il invite Dumont et sa fille à dîner chez lui. À ce moment-là, le domestique avertit Durmont que le jeune Armand arrive pour le voir. Malinval accueille cet hôte chaleureusement et le présente à Durmont qui lui dit qu'il le connaît déjà. Les deux voisins ne cessent de décrire la ville de Paris et les mœurs de ses gens sans donner l'occasion à Durmont de causer avec le nouvel arrivant. De plus, Malinval les avertit qu'il n'y a point d'affaires avant le dîner. Lambert sort avec Durmont et Cécile. Quant à Malinval, il retient Armand et sortent tous les deux ensemble. Malinval profite de la présence de ce jeune homme et l'oblige à avouer tout surtout en venant chercher Durmont qui vient s'installer dans cette campagne. En parallèle, Armand se sent timide en avouant ses sentiments à quelqu'un qu'il ne connaît pas, mais Malinval commence à lancer ses doutes et la cause derrière cette visite amoureuse auprès de la jeune fille en devinant tout le reste. Par ailleurs, il demande à Armand de le charger de cette mission auprès du père de l'objet aimé. Armand montre son inquiétude à Malinval à cause de son état pauvre par rapport à celui de Dumont le fortuné, mais Malinval le rassure de ne pas craindre ces obstacles car il va s'occuper de tout afin d'arranger ce mariage sans aucun empêchement. Précipitamment, Malinval commence par le fait d'arrêter Durmont afin de lui décrire la situation de ce jeune homme Armand et son envie d'épouser Cécile car tous les deux s'aiment. Néanmoins, Malinval trouve que la pauvreté de ce jeune sera le seul empêchement devant ce mariage, tandis que Durmont lui révèle qu'il ne cherche pas un époux riche pour sa fille, seulement un homme qui a du sens et de l'esprit. Malinval laisse Dumont après le fait de consentir ce mariage et sort. Après cette rencontre, Malinval a réussi dans sa

négociation, mais il reste à obtenir le consentement de la fille prétendue. Par conséquent, il a l'intention de la trouver toute seule.

Dans la scène suivante (XII), dès que Malinval aperçoit Cécile seule, il entre en scène sans hésitation et commence à lui parler de l'amour du jeune homme en faisant quelque allusion sur une fausse histoire amoureuse, de la part d'Armand, avec une autre dame. Malinval veut, par cette intrigue faire éclater la jalousie de Cécille. En parallèle, il ne cesse de décrire la vraie envie d'Armand de l'épouser car il ne pense plus à cette dame-là :

CÉCILE, *à part*. Regardez donc un peu ce voisin Lambert ! Il ne quitte mon père que pour s'emparer d'Armand, et me voilà toute seule encore !

MALINVAL. Mademoiselle, me voilà prêt à vous tenir compagnie.

CÉCILE. Ah ! Pardon, je craindrais de vous déranger.

MALINVAL. Me déranger ! Jamais. Je suis enchanté de vous voir. Il faut que je vous parle.

CÉCILE. À moi ! Et qu'avons-nous à démêler ensemble, s'il vous plaît ?

MALINVAL. Rien, malheureusement. Autrefois, près d'une jeune personne, charmante comme vous, je me serais bien gardé de parler pour un autre.

CÉCILE. Venons au fait.

MALINVAL. Vous parliez tout à l'heure, à part vous, du jeune Armand ; c'est de lui que je veux vous entretenir.

CÉCILE. De lui ! Comment ?

MALINVAL. Il vous adore.

CÉCILE. Il m'adore !

MALINVAL. N'est-ce pas là le terme dont ils se servent pour dire qu'ils sont amoureux ? Enfin il brûle de vous épouser ; et comme il est fort timide, il m'a chargé de parler à votre père. Je l'ai fait.

CÉCILE. Il n'avait pas besoin, je crois, de votre entremise.

MALINVAL. Pardonnez-moi ; il connaît ma finesse, mon talent ; il s'est donc adressé à moi, et il a bien fait, car j'ai décidé votre père en sa faveur.

CÉCILE. Cela n'était pas bien difficile.

MALINVAL. Pardonnez-moi, très difficile, parce que la richesse de votre père Mais enfin j'ai peint le jeune homme sous des couleurs si avantageuses, si intéressantes...

CÉCILE. Vous le connaissez donc ?

MALINVAL. Beaucoup, et je l'aime de tout mon cœur. Il ne me reste plus qu'à servir mon jeune ami auprès de vous. Je vous dirai d'abord que c'est un jeune homme à qui les sacrifices ne coûteront rien pour s'attacher à vous.

CÉCILE. Comment ! Les sacrifices ? Que voulez-vous dire ?

MALINVAL. Qu'à son âge il est impossible qu'on n'ait pas quelque intrigue ; et je sais de bonne part qu'il a été en grand commerce de galanterie avec une très aimable dame.

CÉCILE. Que dites-vous ? Quoi ! Armand, ce jeune homme si délicat, que je me flattais d'avoir rendu sensible ; il se pourrait....

MALINVAL, *à part*. Bon ! La voilà jalouse ; elle l'aimera.

CÉCILE. Mais êtes-vous bien sûr de ce que vous dites ?

MALINVAL. Vous entendez fort bien qu'on n'avance pas des faits de cette importance sans les preuves les plus positives ; mais soyez tranquille, il sait comme un galant homme doit se conduire ; la belle vous est déjà sacrifiée.

CÉCILE. Et vous dites que cet homme-là m'aime ?

MALINVAL. Oui, sans doute, il vous aime ; raisonnablement, non pas comme dans les tragédies, mais comme on aime pour épouser. Quand on vous a vue, quand on vous connaît, comment cesser de vous aimer ? C'est ce qui paraîtra toujours inconcevable ; mais vous savez qu'un caprice, une fantaisie Et puis, un jeune homme Enfin on ne peut répondre de rien dans ce bas monde ; mais au moins en ce qui regarde les procédés, c'est un homme vraiment rare. C'est que vous êtes loin d'avoir en lui un de ces tyrans jaloux, toujours enfermant leurs femmes sous les verroux ; un de ces maris avarés, qui ne laissent pas à une femme de quoi satisfaire ce goût si innocent de la parure et de la bienséance.

CÉCILE. Eh mais ! Je suis bien loin de jamais prétendre...

MALINVAL. Attendez, attendez, vous n'y êtes pas. Vous recevrez la belle compagnie ; vous irez partout, dans les fêtes, les bals, les concerts ; la plus grande liberté dans votre toilette : vous vous habillerez à la turque, à la grecque, à la romaine ; votre mari sera homme à payer vos dettes, pourvu qu'elles ne s'élèvent pas trop haut ; il aurait tort d'ailleurs de faire le difficile : la dot que vous lui apporterez, et les affaires qu'il fera car je suis bien aise de vous dire qu'avec lui, si vous voulez augmenter votre fortune, il ne tiendra qu'à vous ; il vous mettra au courant. Vous saurez à propos assiéger les bureaux, solliciter les gens en place : cela fait bien ; on en retire toujours des bijoux, des diamants, des cadeaux ; ce que les gens du métier appellent des épingles pour madame.

CÉCILE. Je vous écoute, et je ne suis pas encore revenue de mon étonnement ! Quelle idée a-t-il donc de moi ? Et quelle idée en avez-vous vous-même qui venez m'étaler ainsi complaisamment....

MALINVAL. L'idée d'une femme charmante qui cherche à jouir des douceurs de la vie ; mais honnête, attachée à ses devoirs.

CÉCILE. Que ce portrait d'Armand est loin de celui que je m'en étais fait d'avance !

MALINVAL. Je suis charmé de pouvoir vous le peindre au naturel.

CÉCILE, *à part*. Je ne sais où j'en suis ; ce Malinval met une telle assurance dans ses discours ! Je tremble qu'il ne m'ait peint ce malheureux Armand sous de trop véritables couleurs. *Elle s'assied toute pensive*.

MALINVAL, *à part*. La voilà qui rêve profondément ; mes discours ont fait leur effet ; tout va bien. Allons chercher notre jeune ami : mais c'est lui que son bon destin m'envoie<sup>1401</sup>.

De nouveau, Malinval rencontre Armand et lui apprend qu'il a fait tout ce qu'il faut auprès du père et de la fille en donnant une image très riche de ses qualités et ses avantages. Ensuite, il le laisse en compagnie de Cécile et sort. Quant à Cécile, elle cherche à s'enfuir pour ne pas parler à Armand après avoir appris, par Malinval, son histoire amoureuse avec une autre dame. Ces propos bouleversent Armand et les obligent à chercher un nouveau moyen pour changer l'avis de la jeune fille et la convaincre de l'épouser. Tout à coup, Durmont retient sa fille et néglige la présence d'Armand en tentant de ne pas l'entendre. Afin de ne pas gaspiller le temps, Armand rencontre de nouveau, Lambert et lui décrit tout ce qui se passe auprès de la famille de Cécile. Ensuite, il le charge de parler à Dumont en éclaircissant sa vraie situation. Dès le retour de Malinval, Lambert leur révèle que Dumont et sa fille sont maltraités Armand après les propos de Malinval, bien entendu en mêlant quelque intrigue amoureuse pour éclater la jalousie de la fille. C'est pour cela que Lambert décide de chercher une solution pour remédier au mal causé à Durmont. Soudain, ils entendent la voix de Montbrun qui vient d'arriver. Lambert informe Armand et Malinval qu'il voudrait tout révéler à ce nouvel arrivant pour sortir de cet embarras et du malentendu auprès de la famille de Durmont. Lambert retient Montbrun et lui révèle l'histoire d'Armand et son amour pour Cécile. Par conséquent, Lambert charge Montbrun de tout réparer. Montbrun l'assure qu'il a envie d'aider ce jeune aimable Armand. Immédiatement, Montbrun entre en scène au moment où Dumont est en train d'apprendre à sa fille que Montbrun est le seul qui va donner des éclaircissements sur tout ce qui se passe. Dès son arrivée, Durmont interroge Armand qui vient demander Cécile en mariage. Quant à Montbrun, il lui déclare que ce jeune homme ne convient pas à Cécile car il se distingue par sa rigidité de principes sans oublier son état de pauvreté.

---

<sup>1401</sup> *Ibid.*, pp. 182-183.

Dans la dernière scène, tous les personnages se réunissent. Armand, impatient, interroge Durmont pour savoir s'il consent à ce mariage car sinon il va rentrer à Paris. Dumont lui répond, avec hésitation, qu'il n'a pas encore consenti surtout après les contradictions du discours de Malinval et celui de Montbrun sur son compte. Par ailleurs, Dumont apprend par Armand que Valbert, père d'Armand, lui a prêté une somme d'argent qui était la source de sa fortune actuelle. En plus, ce Valbert lui a demandé de rendre cette somme au premier honnête homme qui n'a pas une fortune et qui a une position semblable. Par conséquent, Dumont trouve qu'Armand est la personne la plus digne de cette aide. Armand, étonné, remercie Dumont d'avoir cette reconnaissance surtout après avoir accepté de lui accorder la main de sa fille. Tout se finit dans la joie, tous les personnages sont ravis de ce changement inattendu qui mène ce jeune homme à épouser Cécile comme une sorte de reconnaissance envers le fondateur Valbert.



LE COLLATÉRAL,

O U

LA DILIGENCE A JOIGNY ;

C O M É D I E

EN CINQ ACTES , EN PROSE.

Par L. B. PICARD.

REPRÉSENTÉE , pour la première fois , le 15 Brumaire  
an VIII , sur le Théâtre Feydeau , par les  
Comédiens sociétaires de l'Odéon.

Prix , 1 fr. 2 décimes.

---

A P A R I S ,

Chez { HUET , Libraire , rue Vivienne , n° 8.  
      { CHARON , Libraire , passage Feydeau.

---

A N V I I I .

#### **IV. 11. *Le Collatéral ou La Diligence à Joigny*<sup>1402</sup> (1799)**

##### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie.

**La première représentation :** le 6 novembre 1799.

**Le lieu et le nombre des représentations :** au Feydeau. Cette pièce atteint deux représentations en deux jours.

**La forme et la structure :** cinq actes et en prose. Soixante et une scènes jouées par dix personnages.

**Les personnages :** Montrichard, médecin ; Constance, sa nièce ; Derville, officier ; Pavaret, avocat ; Lasaussaye, marchand de bois ; Saint-Hilaire, comédien ; Mme. Saint-Hilaire, comédienne ; Rougeau, conducteur de la diligence ; André, valet de Montrichard ; Magdelon, servante de l'auberge.

**Les thèmes traités dans la pièce :** l'amour et le mariage, la fortune et l'héritage, l'avidité, l'amitié, la solidarité, etc.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

###### **Acte I :**

La scène de la pièce est à Joigny. Le théâtre représente une rue ; d'un côté, une auberge ; de l'autre, la maison de Montrichard, avançant sur le théâtre ; une sonnette à la porte, et deux fenêtres au-dessus de la porte. Il fait nuit.

---

<sup>1402</sup> Louis-Benoît Picard, *Le Collatéral ou La Diligence à Joigny*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, op. cit., pp. 189-220.

L'acte premier s'ouvre avec l'arrivée d'une diligence à Joigny. Rougeau, le conducteur de la diligence, et tous les passagers dans la voiture, recommandent leur postillon d'être vigilant car les rues de cette ville sont étroites. Dès leur arrivée, Saint-Hilaire, comédien, montre à Rougeau, avec un ton de déclamation, qu'ils ont pris beaucoup de temps pour arriver à cette ville par ce cabriolet si fatigant. Rougeau ne lui répond pas et lui conseille de ne pas laisser sa femme dans la voiture auprès de Pavaret, un avocat vif et galant. Précipitamment, Pavaret, en prétendant la galanterie, prend la main de Mme. Saint-Hilaire et la fait descendre malgré la demande de Saint-Hilaire de prendre la main de sa femme. Derville, un officier et un de ces passagers, montre à Pavaret qu'il était étouffé à cause d'un autre passager, Lasaussaye marchand de bois, mais Pavaret lui dit que celui-ci n'est venu que pour quelques affaires personnelles. À ce moment-là, tous les passagers sont au-devant d'une auberge où ils veulent passer la nuit. Rougeau sonne fortement à la porte de cette auberge jusqu'à l'apparition de Magdelon, servante d'auberge, qui leur ouvre l'auberge et commence à porter leurs sacs et paquets à l'intérieur. Lasaussaye, reste dehors et appelle le conducteur Rougeau pour lui dire qu'il va prendre ses valises car il va rester à Joigny. Pavaret, de sa part, l'invite à souper avec tous ces nouveaux arrivants, mais Lasaussaye lui informe qu'il va rejoindre son oncle puisqu'il y arrive pour hériter et épouser en même temps. Après la sortie de Lasaussaye, Derville révèle à Pavaret que les propos de ce nouvel héritier le contrarient car il aime la même fille avec laquelle il a des correspondances. Ainsi, cet arrivant veut l'épouser. Cette inquiétude de la part de cet officier est terminée grâce au génie de Pavaret qui lui propose un nouveau projet à faire pour éloigner le tuteur afin de voir son amante toute seule pour mettre en place un plan servant à leur amour et leur mariage avant le lendemain où Lasaussaye se présentera. C'est pour cela que Pavaret invente une fausse histoire à raconter à Montrichard, médecin et grand père de Constance, en commençant à sonner à sa porte. Dès l'apparition de Montrichard, Pavaret le supplie de venir à l'auberge qui se trouve en face de sa maison car sa femme est tombée en apoplexie en descendant de la voiture et il lui promet toute sa fortune s'il parvient à la remettre sur pied. Précipitamment, Montrichard appelle son valet André et lui demande de se préparer rapidement. Suite à cette fausse histoire, Pavaret recommande à Derville de profiter du moment de l'absence de ce tuteur pour voir son amante et lui parler de son arrivée et son but. Néanmoins, Derville ne sait pas comment s'y prendre au mieux. C'est

pourquoi Pavaret lui conseille de chanter une romance au-dessous de la fenêtre de cette amante. Montrichard demande à son valet de ne pas tarder et sort avec Pavaret et Derville. À ce moment-là, Pavaret montre à Derville que c'est le bon moment pour commencer cette nouvelle aventure. Par contre, André, inquiet de cette sortie nocturne si brusque, ferme la porte et s'endort peu à peu en pensant à son travail fatiguant toute au long de la journée. Derville profite du moment où le valet s'endort et commence à chanter sa romance. Constance, de son côté, ouvre sa fenêtre au moment où le chant débute et reconnaît la voix de son amant. Faute de temps, Derville lui apprend qu'il est arrivé à Joigny pour la demander en mariage à son tuteur. Par contre, elle lui déclare que ce dernier veut qu'elle se marie avec un autre. Derville la rassure et lui demande d'approuver ses moyens afin de faire le mariage malgré tous ces empêchements. Pavaret arrive précipitamment et leur demande de se séparer puisque le docteur le suit après un tour dans l'obscurité. Dès l'arrivée de Montrichard à sa maison, il cherche son valet et le secoue fortement en l'insultant d'avoir laissé la maison sans surveillance pendant son couchage. De plus, il l'interroge, d'une part, pour savoir si quelqu'un a dérangé sa nièce pendant son absence, et d'autre part, il lui demande s'il a des nouvelles de l'arrivée de son nouvel héritier qui tarde à venir.

## **Acte II :**

Cet acte se passe le lendemain matin.

Derville s'est trouvé incapable d'achever cette aventure, déjà commencée à l'aide de Pavaret, car il va rester seul après le retour de cet avocat. En plus, il ne sait pas comment trouver les meilleures ruses et tromperies comme celles que Pavaret lui suggère dès le début de leur arrivée à Joigny. En revanche, Rougeau entre en scène en montrant son inquiétude par le fait d'attendre la diligence qui tarde à arriver. De ce fait, Derville essaie de profiter de ce retard pour qu'il puisse achever son projet de mariage avec Constance. Pavaret avertit Derville qu'il a trouvé le moyen le plus victorieux contre la partie adverse, à savoir Lasaussaye, Montrichard et sa fille. Faute du temps, Derville est inquiet mais Pavaret le rassure de ne pas s'impatienter car il s'occupe de tout faire parfaitement. C'est pour cela que

Pavaret demande au conducteur de ne pas presser les passagers de quitter cette belle ville qui mérite un long séjour. Dans cet ordre d'idées, Pavaret informe Derville qu'il a l'idée d'empêcher la succession de l'héritage par le fait de prétendre qu'il y a quelque arrière-neveu et quelque petit-cousin afin de chicaner cette succession au tribunal, mais avant tout, il reste à voir cet héritier Lasaussaye pour faire sa connaissance. En attendant les chevaux, Magdelon leur propose de déjeuner pour passer le temps. Pavaret profite de cette proposition ; d'une part, il lui demande de le préparer, et d'autre part, il recommande à Derville de courir au-devant des relais avant leur arrivée dans cette petite ville. En même temps que Derville sort, Magdelon montre son admiration à Pavaret et l'interroge pour savoir s'il a besoin de quelques services de sa part. Par conséquent, il l'interroge pour savoir si elle connaît un certain Lasaussaye, mais elle lui répond qu'elle connaît seulement que celui qui va épouser la nièce du docteur Montrichard. Pendant ce dialogue, Magdelon lui montre que ce Lasaussaye arrive. Précipitamment, Pavaret se cache derrière la porte de l'auberge et lui recommande de causer avec cet arrivant. Pavaret comprend au fur et à mesure de la conversation entre Lasaussaye et Magdelon que cet homme est l'héritier de son oncle Jérôme Dorval. À la fin de cette scène, Magdelon rentre à l'auberge et Lasaussaye s'approche à la porte du docteur et sonne. André sort et parle à ce Lasaussaye en le prenant pour un malade qui vient voir le docteur jusqu'au moment où Lasaussaye se présente. Quant à Pavaret, il est toujours caché depuis la première rencontre entre Lasaussaye avec la servante, ensuite avec le valet du docteur et enfin avec sa rencontre avec le docteur dans laquelle Lasaussaye avoue qu'il est le seul et l'unique héritier de son oncle, mais il croit que son oncle lui a parlé d'une espagnole à qui il avait la cour. Pavaret, toujours caché, garde cette déclaration et rentre à l'auberge pour arranger quelques prétextes afin d'atteindre les meilleurs résultats destinés au mariage de Derville. Après cette sortie, Montrichard invite Lasaussaye au déjeuner et sortent tous les deux. Sous ce rapport, Pavaret montre à Derville qu'il a tout préparé et le rassure lorsque Derville vient l'avertir de l'arrivée des relais. En outre, Pavaret insiste sur l'idée que Lasaussaye ne les connaît pas puisqu'ils se sont rencontrés dans la nuit. Ensuite, ce qui concerne les passagers, il pense que le comédien et sa femme ne sont pas pressés, et concernant le conducteur, il va lui donner de l'argent et du vin afin de faire tout ce qu'ils lui proposent. Saint-Hilaire entre en scène après l'arrivée des relais et leur demande de partir, mais Pavaret l'invite à aller se promener avec sa

femme pour découvrir la beauté de cette ville et ses environs pendant deux heures seulement. À la fin de ce deuxième acte, Rougeau les avertit qu'il a préparé la diligence, mais Derville l'arrête en lui montrant qu'il a besoin de Pavaret dans une petite affaire avant le retour. Pavaret profite de ces propos si nécessaires à ce moment-là et leur demande de prendre le déjeuner à l'auberge. Ils rentrent tous à l'auberge.

### **Acte III**

La scène se passe chez Montrichard.

Montrichard informe sa nièce que Lasaussaye est venu pour recueillir son héritage et se marier avec elle. Par contre, Constance affiche son désaccord pour ce mariage car elle n'y pense pas surtout avec ce jeune homme. André vient les avertir que celui-là s'approche de leur maison. En conséquence, Constance est inquiète de cette rencontre en pensant à Derville et son ami Pavaret qui ne sont pas réapparus depuis leur dernière rencontre, la veille au soir. Pendant la rencontre de Constance avec Lasaussaye, elle lui déclare que sa décision est déjà prise à propos du mariage et se retire précipitamment. Lorsque Montrichard révèle à Lasaussaye que sa nièce n'est pas tout à fait d'accord pour ce mariage, André leur avertit qu'il y a quelqu'un qui veut parler à Lasaussaye. Montrichard lui demande de faire entrer cet étranger rapidement au moment où Lasaussaye a peur de rencontrer quelque débiteur de la succession. C'est étranger est Pavaret qui vient chercher Lasaussaye pour son ami Derville qui est venu d'Amérique en cherchant ses parents et ses cousins. Pavaret sort en disant qu'il va le chercher et va revenir immédiatement. Montrichard interroge Lasaussaye du nom de son oncle car Pavaret leur dit que ce prétendu porte le nom de Dorval. À cette suite, Lasaussaye, étonné en entendant ces propos, pense que ce prétendu est venu de la part de quelqu'un pour profiter de la fortune et de la succession. Tout à coup, Lasaussaye aperçoit Derville dans un uniforme militaire. Dans cette scène, la plus longue dans la pièce, Pavaret et Derville entrent en scène. Derville embrasse Lasaussaye fortement dès le premier regard. Lasaussaye commence à l'interroger sur la raison de sa venue d'Amérique. En revanche, Derville lui montre son soulagement quand il le voit, mais il est très triste de la mort de M. Dorval le

grand. Dans cette optique, Derville prétend qu'il ressemble à son oncle pour tromper Lasaussaye et Montrichard. Effectivement, Lasaussaye en doute et leur dit que celui-ci est peut-être un neveu comme lui. Dans cette hypothèse, Derville leur déclare que sa mère a adoré Dorval qui lui avait fait une promesse de mariage et il l'appelait sa chère espagnole. Par conséquent, ces propos étonnent Lasaussaye et Montrichard car Lasaussaye lui a parlé avant l'arrivée de ce Derville. De toute façon, Lasaussaye lui déclare qu'il n'est pas un fils légitime de Dorval, c'est pour cela, il ne sera jamais héritier. Pavaret le menace après l'avoir informé de la loi des cinq et douze brumaire an deux à propos de la succession, mais malgré toutes ces tentatives, Lasaussaye refuse cette parenté douteuse de la part d'un bâtard et sort pour chercher les correspondances de son oncle lorsque Montrichard et Pavaret parlent de quelques preuves et de titres affirmant le lien entre Derville et Dorval. Quant à Montrichard, il leur dit qu'il est créancier de cette succession, par contre, Derville lui conseille de ne pas regretter car il lui ferait un devoir d'acquitter. Lasaussaye arrive en leur déclarant qu'il a trouvé les preuves de ces propos prétendus de la part de Derville. Par conséquent, il leur révèle que son oncle a fait la cour en Amérique à une jeune personne charmante et il lui a fait une promesse de mariage, de plus, il leur montre un acte de naissance d'un enfant, une fille et non un garçon comme Derville l'a prétendu devant eux. Pour cette raison, Pavaret, apparaît en colère, leur présente ses excuses en venant avec ce jeune homme qui a pris un nom et une qualité qui ne lui appartiennent pas. En outre, Lasaussaye leur dit que rien ne prouve que cette fille existe encore. Derville est inquiet de cette vérité et se trouve embarrassé surtout quand Pavaret décide de les laisser et rentrer dans son pays. Dans cet ordre d'idées, Derville et Pavaret parlent de la nature et de l'amour devant Montrichard qui les interroge sur ces propos incompréhensifs. Mme. Saint-Hilaire arrive à la maison de Montrichard pour avertir ces deux jeunes que le conducteur s'impatiente car la diligence va partir. À la fin de cette scène, Pavaret arrange un nouveau projet avec l'arrivée de cette dame et sortent ensemble. Aussi, Derville se trouve tout seul et sort lorsque Montrichard lui demande d'expliquer tout ce qui se passait entre cette dame et Pavaret.

#### **Acte IV :**

La scène se passe dans l'auberge. Une porte de cabinet à la droite de l'acteur.

Pavaret essaie de convaincre le conducteur des relais d'attendre trois quatre d'heures car il en a besoin pour terminer quelques faits nécessaires. Mme. Saint-Hilaire, en tant que passagère, accepte d'être à côté de Pavaret. Pour ne pas perdre de temps, Pavaret commence à planifier son complot à l'aide de cette dame et Derville, le futur prétendu. Magdelon arrive et leur révèle qu'elle a arrangé un rendez-vous avec Constance pour que Derville puisse la voir toute seule. De plus, elle cache Pavaret et Mme. Saint-Hilaire dans un cabinet car Lasaussaye la rattrape. Lasaussaye arrête Magdelon et l'interroge sur la dame qui est descendu à l'auberge. En plus, il la retient lorsqu'elle lui dit qu'elle court avertir la personne qui a donné rendez-vous pour le voir parce qu'il s'est disputé avec ce jeune officier dans la rue. Lasaussaye, étonné, pense que Pavaret s'est trompé comme lui en prenant ce Derville pour un vrai héritier. Au cours de ce rendez-vous, Pavaret commence le complot par le fait de présenter ses excuses auprès de Lasaussaye à propos de ce fripon de Derville et lui raconte toute son histoire puisque Derville avoue tout. Par ailleurs, il l'avertit que la vraie fille de Dorval, l'américaine, est arrivée à Joigny pour récupérer son héritage. C'est pour cela que Pavaret lui propose un mariage avec elle comme le meilleur moyen de garder cet immense héritage. À ce moment-là, l'américaine chante une chanson du pays. Pendant que Lasaussaye regarde qui chante par le trou de la serrure, Derville, au fond, parle bas à Pavaret qui lui recommande de se retirer précipitamment. Après ces regards cachés, Lasaussaye s'est trouvé capable de rompre son mariage avec la nièce du docteur et informe Derville d'aller auprès de sa cousine, l'américaine, pour lui déclarer son amour en demandant un rendez-vous pour arranger ce mariage brusque. Mme. Saint-Hilaire entre en scène et parle à Pavaret qui la remercie de son talent en jouant ce rôle si trompeur lorsque Lasaussaye sort chercher le docteur Montrichard.

#### **Acte V :**

Lasaussaye revient de sa visite auprès Montrichard, il avertit Pavaret que celui-là est inquiet de l'arrivée de cette cousine américaine en pensant à sa nièce comme un bon parti

pour le mariage. En revanche, Pavaret lui déclare qu'il a tout arrangé avec cette nouvelle cousine. Lasaussaye semblait timide de la rencontrer. Mme. Saint-Hilaire entre en scène et commence à parler à son cousin qui le trouve fort aimable. Quant à Lasaussaye, il montre à Pavaret son admiration pour cette réception si chaleureuse. Au fur et à mesure de cette rencontre, Pavaret, un porte-parole de Derville, ose demander cette cousine en mariage pour Lasaussaye. En entendant ces propos, l'américaine, embarrassée de cette proposition, les laisse et sort. Pour bien profiter de ce moment-là, Pavaret conseille à Derville de la suivre et de ne pas la laisser toute seule. Suite à cet ordre de faits, Derville arrête Pavaret pour lui annoncer qu'il a l'intention de déclarer au docteur Montrichard que Lasaussaye songe à un autre mariage. Soudain, Derville se retire en entendant la voix de Lasaussaye. Quant à Lasaussaye qui rencontre cette fausse américaine, il lui affirme qu'il n'a aucun engagement et son cœur est libre lorsqu'elle l'interroge sur sa vie sentimentale. André arrive pour les avertir que Montrichard, en colère, le suit avec sa nièce. C'est la raison pour laquelle la fausse américaine est devenue confuse de cette nouvelle qui indique qu'il y a quelque chose entre Lasaussaye et la nièce du docteur.

Dans la scène suivante (VII), Lasaussaye, troublé, se jette à ses pieds en lui montrant qu'il l'aime. À ce moment, Montrichard et sa nièce entrent en scène en apercevant Lasaussaye aux genoux de Mme. Saint-Hilaire. Constance, choquée de ce comportement, refuse d'épouser un esclave comme celui-ci, ainsi, Montrichard consent le mariage de sa nièce avec l'officier Derville et lui demande de prendre la main de sa fiancée. Néanmoins, Montrichard déclare à Lasaussaye que cet officier à qui l'amour seul avait inspiré cette ruse et qui ne craint pas d'hériter directement. Lasaussaye se trouvait obligé d'accepter le choix du docteur et leur présente sa cousine qui va l'épouser :

MONTRICHARD, *surprenant Lasaussaye aux genoux de madame Saint-Hilaire*. Que vois-je ? Monsieur de Lasaussaye aux genoux d'une autre femme !

CONSTANCE. Eh bien ! Mon oncle, voulez-vous encore me faire épouser un homme comme celui-là ?

MONTRICHARD. Que veut dire ceci ! Corbleu ? Monsieur de Lasaussaye, vous moquez-vous de moi ? Croyez-vous que la nièce du docteur Montrichard soit un parti à dédaigner ? Grâce au ciel, elle ne manque pas de soupirants, et vous n'êtes pas si difficile à remplacer.

LASAUSSAYE. Et là, là, docteur, point de courroux. Tenez, il ne faut pas se tromper dans la vie ; j'ai cru m'apercevoir que votre nièce ne se souciait pas autrement de mon alliance ; et ma foi, tout bien considéré, je crois que nous ferons bien d'en rester au point où nous en sommes.

MONTRICHARD. Oui ! Vous le prenez sur ce ton-là. Je me décide. Approchez, capitaine ; prenez la main de ma nièce, elle est à vous.

LASAUSSAYE. Comment ! Quoi ! Vous donnez votre nièce à ce capitaine qui nous a joué un tour si sanglant ! ..... Qui a osé se faire passer Ah ! Pour le coup !

MONTRICHARD. Oui, monsieur ; ce capitaine est un galant homme à qui l'amour seul avait inspiré cette ruse de tantôt, d'une fortune honnête, et qui ne craint pas d'héritier direct.

LASAUSSAYE. Eh bien ! Épousez, capitaine ; nous pourrons faire deux noces à-la-fois. Sans rancune, docteur ; et permettez que je vous présente ma future, Thérésina Velascos, ma cousine d'Amérique, qui semble arriver tout exprès à Joigny pour que je l'épouse.

MONTRICHARD. Qu'est-ce que vous dites ?<sup>1403</sup>

Soudain, Saint-Hilaire revient de sa longue démarche et demande à sa femme de le rejoindre. Par contre, Pavaret révèle à Lasaussaye que cet homme est le mari de cette fausse américaine ainsi qu'elle lui déclare son vrai nom et son métier. L'intrigue est presque finie ; le conducteur de la diligence vient leur dire que les trois quatre d'heure sont expirés, Montrichard leur affirme que cette dame n'est pas plus héritière et garde cette succession jusqu'à ce que la véritable héritière se présente, Mme. Saint-Hilaire apprend à Lasaussaye qu'il était avec elle et ces voyageurs dans la même diligence la nuit précédente, Pavaret demande à Mme. Saint-Hilaire de chanter un couplet en attendant que la voiture soit prête pour faire des adieux au docteur, au capitaine et à sa future.

---

<sup>1403</sup> *Ibid.*, p. 218-219.

LA PETITE VILLE,  
COMÉDIE 10

EN QUATRE ACTES ET EN PROSE.

Représentée pour la première fois par les Comédiens de l'Odéon, sur le théâtre de la rue de Louvois, le 19 Floréal an 9.

PAR L. B. PICARD.

---

J'approche d'une petite Ville, et je suis déjà sur une hauteur d'où je la découvre. . . . . Je me récrie et je dis : Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel et dans un séjour si délicieux ! Je descends dans la Ville, où je n'ai pas couché deux nuits que je ressemble à ceux qui l'habitent : j'en veux sortir.

( *La Bruyère, chap. F.* )

---

A PARIS,

Chez { HURT, Libraire, rue Vivienne, N<sup>o</sup>. 8.  
      { CHANON, Libraire, passage Feydeau.

---

AN IX ( 1801 ).

## **IV. 12. *La Petite Ville*<sup>1404</sup> (1801)**

### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie.

**La première présentation :** le 18 mai 1801.

**Le lieu et le nombre des représentations :** à la salle Louvois.

**La forme et la structure :** quatre actes en prose. Soixante-deux scènes jouées par douze personnages.

**Les personnages :** Desroches, jeune parisien ; Delille, son ami ; Dubois, leur valet. Les habitants de la petite ville : Riflard, Vernon, Mme. Senneville, Mme. Guibert, Nina Vernon, sœur de Vernon, Flore, fille de Mme. Guibert. Mme. Belmont, jeune veuve, cousine de Delille, Champagne, valet de Mme. Belmont, François, valet de Mme. Guibert.

**Les thèmes traités dans la pièce :** la ville et la province, l'amour et le mariage, la solidarité d'une petite société provinciale, l'argent et la fortune, l'amitié, etc.

### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

#### **Acte I :**

La scène de la pièce est aux portes et dans l'intérieur d'une petite ville. Le théâtre représente une jolie campagne ; on voit au fond la petite ville.

Desroches et Delille, deux jeunes parisiens, arrivent à leur destination tardivement par la faute de leur valet, Dubois, qui s'est endormi et qui essaie d'esquiver sa faute. Dubois leur révèle qu'une des roues est cassée et il va courir pour la réparer précipitamment. Delille informe son ami, après avoir vu quelques maisons de campagne, qu'ils ont des lettres à remettre dans cette petite ville. Aussi, c'est l'occasion de leur demander de dîner. D'ailleurs,

---

<sup>1404</sup>Louis-Benoît Picard, *La Petite Ville*, In *Théâtre de L. B. PICARD*, *op. cit.*, pp. 256-284.

Desroches avait une lettre de recommandation à Mme. Guibert, qui habite dans cette petite ville, de la part de son frère qui est un des amis de Desroches à Paris. De plus, il est admiratif du charme et de la nature de cette ville où peut-être se trouve le bonheur. Par contre, Desroches présente ses excuses pour avoir rompu son hymen avec la cousine de Delille à cause de l'intervention brusque d'un jeune militaire. Delille le gronde de ce fait surtout avant la vérification de l'identité de la parenté de cet intervenant. D'un autre côté, Desroches interroge son ami pour savoir s'il y a autant de corruption, d'intrigues et de mensonges dans cette petite ville par rapport à Paris. Delille lui apprend que toutes les villes se ressemblent dans autant de choses. Tout à coup, ils entendent un coup de fusil. Delille pense qu'ils seront attaqués par les voleurs. Après avoir entendu cet étrange causer avec son chien, ils pensent que c'est un chasseur. Riflard, en chasseur, entre en scène après l'appel de Delille. Desroches lui demande de leur indiquer le court chemin pour arriver à la ville qu'ils aperçoivent. Riflard les y conduit. Les deux parisiens trouvent que cet homme donne une bonne idée de la politesse du pays après avoir constaté le bon accueil en demandant le pardon car il ne les a pas vus du premier abord. En plus, ces deux parisiens sont charmés par la manière dont ce villageois dépeint la ville. Riflard aperçoit au loin Mme. Senneville que Desroches connaît après l'avoir vue à Paris. Riflard ne cache pas son affection pour cette dame et court la rejoindre. Desroches montre son admiration et sa satisfaction de cette rencontre avec ce chasseur, mais Delille ne cache pas son doute de ces vertus provinciales. Dubois arrive en déclarant que le charron a besoin de vingt-quatre heures pour être en bon état. Alors, ils devront patienter jusqu'à la fin de la journée pour réparer la chaise. Par conséquent, Desroches semblait ravi de passer cette journée dans ce lieu champêtre. Desroche et Delille sont d'accord pour y rester. Riflard revient en ramenant Mme. Senneville. Desroches lui se présente. Immédiatement, elle le reconnaît et les invite à dîner chez elle. Desroches déclare qu'il a une lettre à remettre à Mme. Guibert. Mme. Senneville leur informe qu'elle connaît bien cette dame. C'est pour cela qu'elle voudrait l'inviter pour rencontrer ces deux étrangers. Delille présente ses excuses car ils doivent prendre le chemin de retour, mais Desroches, après avoir entendu les excuses de son ami, déclare qu'ils ont l'honneur d'accepter cette invitation. Mme. Senneville montre son envie d'inviter quelques habitants à dîner avec ses hôtes qui sont arrivés de Paris. Vernon entre en scène. Mme. Senneville le présente aux jeunes parisiens

comme un habitant qui a l'habitude de faire des procès avec tous les gens de la ville. Vernon cache sa haine pour la ville de Paris ainsi que pour les parisiens quand il entend que ces gens sont d'origine parisienne. A part, il pense que les parisiens ne viennent que pour enlever leurs femmes ou pour gagner leur argent. Dubois informe Delille discrètement que sa cousine, Mme. Belmont, est venue le voir tout seul sans la présence de Desroches. D'autre part, ils sortent tous vers la petite ville sauf Delille qui les suit jusqu'au fond et revient pour rencontrer Mme. Belmont. Champagne interroge Dubois de son maître puisque Mme. Belmont est pressée. Delille revient en ayant peur de délaisser Desroches seul avec ces habitants. Mme. Belmont avertit son cousin qu'elle est venue pour suivre les pas de Desroches afin de connaître ses raisons de rompre son mariage avec elle. Delille lui répond que Desroche a une vivacité de caractère et de l'expérience de l'infidélité et l'inconstance, mais aussi il n'a pas compris pourquoi son amante était en compagnie avec un autre jeune homme au bal. Tout à coup, Champagne, accourant, déclare que Desroche quitte sa compagnie et revient. Delille conseille à sa cousine de se cacher dans une auberge près d'eux. Desroches rejoint son ami et l'interroge sur son absence. Delille lui révèle qu'il l'a laissé seul avec Mme. Senneville qui l'a prise tendrement. Desroche pense à rester beaucoup de temps dans cette ville, mais Delille lui donne vingt-quatre heures pour prendre de nouveau le chemin du retour.

## **Acte II :**

Le théâtre représente une rue. D'un côté une auberge, de l'autre la maison de Vernon.

Mlle. Vernon, vieille fille, révèle à son frère qu'elle est sur le point de se marier surtout après avoir vu le jeune Desroches, qui vient s'installer à l'auberge qui se trouve en face de leur maison. Vernon, son frère, est habitué à entendre les galanteries de sa sœur et il lui informe qu'il est invité chez Mme. Senneville avec ces deux parisiens cette nuit-là. Mlle. Vernon voudrait rejoindre son frère pour une seule raison, celle de rencontrer ce jeune parisien. Elle est persuadée que ce jeune parisien sera son futur amant. Delille interroge son ami Desroches sur son impression en examinant la ville. Desroches déclare qu'il est tombé amoureux de la fille qui habite en face de leur auberge. Tous les deux ne sont pas sûrs de

l'âge de cette fille-là. Tout à coup, Mlle. Vernon paraît à sa fenêtre. Tous les deux la regardent et l'examinent. Desroche cherche son valet, après avoir écrit une lettre amoureuse pour la remettre à cette fille. Dubois entre en scène après son tour de promenade dans cette ville. Il avertit Delille, discrètement, que sa cousine loge dans l'autre auberge et elle l'attend avec impatience. Delille prétend qu'il veut sortir seul sous prétexte de se promener. Delille sort et rejoint sa cousine Mme. Belmont. Desroches demande à Dubois d'aller remettre sa lettre d'amour à la jeune personne qui habite dans la maison signalée sans faire des quiproquos avec les gens de cette maison-là afin de remettre la lettre à la personne demandée. Desroches, seul, fait une révérence à Mlle. Vernon qui est à la fenêtre. Elle la lui rend, et ferme. Dubois apprend à son maître qu'il a remis la lettre à la fille et par conséquent, elle va lui envoyer une réponse tout de suite. Desroches, content de cette nouvelle, lui donne de l'argent. Desroche, après la sortie de Dubois qui va ramener la réponse, se trouve chanceux de se marier avec cette jolie femme. Dubois revient en portant la réponse. Desroches l'ouvre, commence à lire et constate que Mlle. Vernon accepte sa proposition et lui donne rendez-vous dans un quart d'heure. Dubois ne comprend pas comment son maître est tombé amoureux de cette vieille fille. Vernon cherche sa sœur en disant qu'elle avait des plans romantiques surtout après avoir vu ces deux parisiens au moment où Dubois, caché, a entendu tous ces propos. Vernon revient à sa maison pour s'assurer que sa sœur n'est pas sortie sans sa connaissance. Il lui montre son inquiétude de la laisser seule surtout après avoir connu ses intentions de mariage. Par contre, elle lui répond qu'elle n'y pense pas bien que le jeune parisien a envoyé une lettre par laquelle il demande de la voir. Vernon était surpris de cette révélation, mais sa sœur l'assure qu'elle a complètement refusé ce rendez-vous. Néanmoins, Vernon comprend que sa sœur a déjà donné rendez-vous à ce jeune parisien. A cette fin, il sort en lui souhaitant toute sorte de prospérité dans ses amours. Mlle. Vernon, seule, trouve les propos de son frère sceptiques et pense qu'il en doute.

Dans la scène suivant (XV), Desroche court au-devant de Mlle. Vernon qui vient de sortir de sa maison. Par contre, il pense qu'il s'est trompé car cette dame est peut-être la mère ou bien la tante de la fille à qui il a adressé la lettre d'amour. Par conséquent, il cherche à l'abandonner :

DESROCHES, *sortant de l'auberge*. C'est elle. Amour, amour, fais-moi réussir près de ce jeune et intéressant objet.

MADemoiselle VERNON. Je tremble, je n'ose approcher.

DESROCHES. Elle hésite. Courons au-devant d'elle. (*Il s'approche.*) Mademoiselle ! (*Examinant mademoiselle Vernon.*) Oh ciel ! Que vois-je ?

MADemoiselle VERNON. Ma démarche, monsieur, doit vous étonner, sans doute.

DESROCHES. Ce n'est pas elle, ce ne peut pas être elle.

MADemoiselle VERNON. La vôtre ne me surprend pas moins.

DESROCHES. Quelle est donc cette femme-là ?

MADemoiselle VERNON. A peine osé-je lever les yeux.

DESROCHES. Madame . . .

MADemoiselle VERNON. Eh bien, monsieur.

DESROCHES. Ne prenez pas de moi une idée trop désavantageuse.

MADemoiselle VERNON. Ah ! Mon cœur n'est que trop porté à vous excuser.

DESROCHES. Non, je vous dois la vérité, je suis le seul coupable dans cette Circonstance.

MADemoiselle VERNON. Je voudrais me le persuader.

DESROCHES. Mademoiselle votre fille est innocente.

MADemoiselle VERNON. Ma fille, monsieur !

DESROCHES. Ou mademoiselle votre nièce. (*A part.*) C'est une tante, peut-être.

MADemoiselle VERNON. Ma fille, ma nièce, que veut dire ceci, monsieur ?

DESROCHES. Que c'est moi seul qui ai tout conduit, qui le premier me suis hasarde d'écrire, qu'on ne m'a répondu que pour me confondre ou s'assurer de la pureté de mes intentions, et que ces intentions sont si louables . . .

MADemoiselle VERNON. Comment, monsieur, est-ce pour m'insulter, pour m'humilier que vous vous trouvez au rendez-vous que j'ai eu la faiblesse de vous donner ? Que parlez-vous de fille et de nièce ?

DESROCHES. Comment ! Se pourrait-il ? Vous seriez l'objet charmant ... ?

MADemoiselle VERNON, *en minaudant*. Ah ! Charmant !

DESROCHES. Quoi ? Ce serait vous ? (*A part.*) Peste soit de ma vue basse ! 10

MADemoiselle VERNON. Vous paraissez interdit, confus.

DESROCHES. Pas du tout, mademoiselle. (*A part.*) Maudit soit ce Delille qui m'affirme qu'elle est adorable !

MADemoiselle VERNON. Outre l'inconséquence réelle de ma démarche, apprenez que je tremble d'être surprise par cet argus sévère et surveillant, dont je vous ai parlé dans ma lettre.

DESROCHES. C'est pour cela qu'il faut nous séparer au plus tôt. Vous me faites mourir d'inquiétude.

MADemoiselle VERNON. Un moment, permettez-moi de vous dire . . .<sup>1405</sup>

A la suite de cette rencontre, Vernon vient les surprendre ensemble. Alors, il accuse Desroche d'avoir le zèle de séduire les femmes de cette petite ville. Ainsi, il profite de cette occasion et demande à Desroches de se marier avec sa sœur au lieu de la courtiser. Desroche montre son refus de se marier car il n'en a plus envie. Delille arrive, en voyant son ami avec Mlle. Vernon et son frère. Ainsi, Vernon ne cesse de menacer Desroche d'un procès s'il ne l'épouse pas et sort. Les deux parisiens songent à changer d'auberge surtout après cette aventure avec les voisins. De plus, ils décident aussi d'aller rendre visite à Mme. Guibert avant leur départ. Desroche rentre dans l'auberge. Mme. Belmont entre en scène en retenant Delille au moment où il est en train de suivre son ami. Elle déclare qu'elle est incapable de voir les sottises de Desroches dans cette ville surtout après son aventure scandaleuse avec Mlle. Vernon qui n'est ni jeune, ni jolie. Delille lui montre que celui-là est assez heureux car il sera engagé dans un procès avec Vernon. Egalement, il lui prie de s'éloigner avant l'arrivée de Desroches qui sort de l'auberge. Cependant, elle n'a pas le temps de partir, il se contente de baisser son voile et part. Desroches ne la connaît pas lorsqu'elle prend le chemin et interroge son ami de cette dame, mais Delille lui répond qu'il a aussi des pareilles aventures dans cette ville. Tous les deux sortent pour rendre visite à Mme. Guibert.

### **Acte III :**

Le théâtre représente le salon de madame Guibert.

François, le valet de Mme. Guibert, accueille les deux parisiens. Tous les deux sont face à un malentendu ; François les prend comme des marchands, des comédiens, et enfin, comme

---

<sup>1405</sup> *Ibid.*, p. 268.

des hommes de loi. A cette suite, Desroches lui demande d'aller avertir sa maîtresse car ils sont pressés. Dans l'attente de François, les deux parisiens, en observant la demeure, sont admiratifs des toiles accrochées dans le salon. Desroches réinterroge son ami de la dame voilée qu'il l'a vue avec lui, mais Delille ne lui a révélé aucune idée à propos de sa cousine. François revient avec Mme. Guibert au salon. Ce premier lui déclare que ces hôtes sont les hommes de loi : le plus jeune, Desroches, est l'avocat, et l'autre est le procureur. Mme. Guibert leur explique ses problèmes avec M. Vernon tandis qu'ils lui répondent qu'ils ne sont pas des hommes de loi, mais deux voyageurs parisiens qui sont arrivés à cette ville pour remettre quelques lettres à certains habitants. Par conséquent, Desroches lui remet une lettre de recommandation de la part de son frère qui habite à Paris, dans laquelle, le frère de Mme. Guibert prie sa sœur de bien accueillir ces honnêtes jeunes gens. Par conséquent, Mme. Guibert leur demande de quitter l'auberge où ils se sont installés pour venir loger chez elle. Les deux parisiens refusent cette invitation, mais Mme. Guibert insiste. Delille montre à son ami que le seul intérêt de venir chez cette dame est de se débarrasser de la maudite auberge qui donne sur la maison de M. Vernon. Mme. Guibert charge François d'ouvrir le petit appartement pour ces hôtes qui vont y loger. Desroches interroge Mme. Guibert sur sa fille surtout après avoir entendu tant d'éloges de la part de son frère. Cependant, Delille demande à Mme. Guibert de les laisser retourner un instant à l'auberge pour donner quelques ordres à leur valet. Pour cela, elle les prie de se hâter de revenir car à leur retour, elle voudrait leur présenter sa fille.

Mme. Guibert appelle sa fille, Flore et commence à lui décrire l'histoire des deux parisiens qui viennent de la part de son frère en ayant une lettre de recommandation dans laquelle Desroches apparaît un bon parti en tant qu'époux après avoir hérité de trente mille livres de rente. C'est pour cela que Mme. Guibert a l'intention de faire un concert afin de séduire ce jeune parisien par le fait de montrer les talents de sa fille. Les deux parisiens reviennent chez Mme. Guibert. Elle leur présente sa fille unique comme une fille talentueuse pas ses goûts artistiques et musicaux. Flore, confuse et embarrassée, n'est pas capable de chanter sous prétexte qu'elle est enrhumée. Mme. Guibert la force à chanter et la prie de laisser sa timidité de côté. Alors, Flore commence à chanter des vers déjà recommandés par sa

mère. Delille révèle à Desroches que la voix de Flore ressemble à la voix de sa femme. Mme. Guibert et sa fille sont étonnées de cette nouvelle. Delille leur assure que Desroches s'est marié avec une jeune veuve il y a six mois. Cependant, Mme. Guibert demande à sa fille de sortir. Après la sortie de Flore, Mme. Guibert informe, discrètement, les deux parisiens qu'elle a trouvé un autre appartement au lieu du premier qu'elle leur promet. Dubois, qui est arrivé en portant les malles, est prié de ne pas entrer à l'appartement car Mme. Guibert a changé d'avis pour ce lieu promis. Au moment où François revient, Mme. Guibert lui refait signe de dire non afin de ne pas accueillir ces gens chez elle. Par conséquent, François leur montre que l'autre appartement est occupé. Mme. Guibert leur présente ses excuses pour ce malentendu. D'autre part, Mme. Senneville entre au salon où tous sont réunis. Elle invite Mme. Guibert et sa fille à dîner chez elle le lendemain car elle a déjà invité ces deux hôtes. Mme. Guibert est embarrassée de ne pas pouvoir loger ces deux parisiens. Desroches montre qu'ils vont chercher une autre auberge pour ne pas gêner Mme. Guibert. C'est la raison pour laquelle Delille demande à Dubois de remporter les malles de nouveau. Mme. Senneville les prie de venir loger chez elle car elle a un appartement libre. Mme. Guibert recommande à François de conduire Dubois à la maison de Mme. Senneville. Dubois sort en portant les malles. Mme. Senneville montre aux deux voyageurs qu'elle est au courant de l'aventure de Desroches avec Mlle. Vernon. Les deux parisiens sont confus après avoir entendu cette nouvelle qui était partout diffusée sûrement par M. Vernon. François revient en montrant qu'il a conduit le valet de ces maîtres chez elle, mais Lucile, la femme de chambre de Mme. Senneville n'a pas laissé entrer Dubois. Précipitamment, Mme. Senneville sort, en conduisant les deux parisiens et recommande Mme. Guibert de ne pas tarder à venir dîner comme prévu.

#### **Acte IV :**

Le théâtre représente une place. Dans le fond, la maison de Mme. Senneville ; sur un côté, la maison de M. Riflard. Il fait nuit.

Riflard montre son inquiétude à Mme. Senneville après avoir connu son intention de loger ces deux parisiens chez elle. M. Vernon arrive. M. Riflard le prend comme témoin contre ces deux étrangers pour persuader Mme. Senneville de ne pas les accueillir ainsi qu'il faut que tous prennent une décision contre eux car leurs affaires touchent la réputation de la petite ville. Delille remercie Mme. Senneville de son hospitalité. Par contre, il comprend en entendant Riflard et M. Vernon qu'il y a encore quelques choses contre eux. Après avoir passé la soirée, chacun rentre chez lui. Delille montre à son ami comme les gens de cette petite ville le traitent sévèrement. Par contre, Desroche pense à Mme. Senneville comme une femme honnête et généreuse qui mérite tout compliment. Au cours de leur promenade dans le jardin, Delille avertit Desroche qu'il a des choses à faire dans la ville et sort. Desroches, étonné, ne comprend pas comment sortir dans une heure si retardatrice dans une ville où ils ne connaissent personne. Dubois, chargé de toutes les malles, remet trois lettres adressées à Desroches : celle de la part de Mme. Senneville dans laquelle elle leur présente ses excuses de ne pas pouvoir les loger ; celle de la part de Riflard dans laquelle elle leur donne rendez-vous hors de la ville le lendemain à l'aube car il veut un duel ; enfin, celle de M. Vernon qui demande à Desroches de comparaître en justice à cause de ses actions scandaleuses dans la petite ville.

Desroches se trouvait coupable de quitter Paris. Mais en parallèle, il montre sa haine à sa ville natale surtout après l'acte de trahison de la part de sa cousine Mme. Belmont au moment où Delille l'interroge de son désespoir et son inquiétude en séjournant à Paris. D'autre part, Dubois avertit Delille, discrètement, que Champagne, le valet de Mme. Belmont veut le voir. Par conséquent, Delille charge Dubois de s'occuper de Desroche. Alors, Dubois s'approche de Desroches et l'empêche de voir Champagne. Champagne informe Derville que sa cousine veut partir cette nuit-là après avoir connu toutes les aventures de Desroches. Delille lui demande de tâcher de l'emmener le rejoindre pour profiter de la circonstance. Champagne sort l'avertir. Desroches montre son envie de punir tout ce qui l'abuse ; une leçon d'armes à Riflard, et une leçon de procédés à Vernon. Par contre, Delille lui apprend qu'il voudrait rester un peu dans cette magnifique petite ville. Champagne informe Delille qu'il a ramené Mme. Belmont. Delille montre à Desroche qu'il va courir à son rendez-vous et sort.

Dans l'obscurité, Mme. Belmont prend Desroches pour Delille. Desroches reconnaît la voix de son amante. Elle déclare que le jeune officier qui a causé avec elle, le jour de son hymen, était son frère. Desroches est choqué en entendant ces propos. Finalement, Desroches et Mme. Belmont se reconnaissent. Tout à coup, Delille s'approche en déclarant à Mme. Belmont que Desroches reconnaît ses torts et il est entièrement corrigé. Par contre, Desroches pense toujours à son duel avec Riflard. C'est la raison pour laquelle Delille court chez Riflard pour mettre fin à cette querelle. Delille révèle à Riflard que Desroche l'attend pour le duel dans cette heure-là puisqu'ils se préparent pour revenir à Paris car Desroches va épouser Mme. Belmont. Riflard descend de sa maison afin de certifier les propos de Delille sur le compte de Desroches. Dubois revient en déclarant qu'il n'a pas trouvé des places dans les auberges de la ville puisque le lendemain sera le jour de la foire. Riflard annule son duel avec Desroches en montrant son compliment aux gens mariés. Delille le charge de passer leurs saluts à tous les habitants de la ville et partent. Riflard, seul, est content en ayant l'honneur de donner une belle image et une bonne idée de leur petite ville aux yeux des étrangers notamment les parisiens.





LES

360105

# DEUX PHILIBERT,

COMÉDIE

EN TROIS ACTES ET EN PROSE ;

PAR L. B. PICARD ,

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE ;

Représentée pour la première fois sur le Théâtre Royal  
de l'Odéon , le 10 août 1816.

DEUXIÈME ÉDITION.

PRIX : 1 franc 50 centimes.



A PARIS ,

CHEZ GIDE , LIBRAIRE , RUE SAINT-MARC , N° 20.

1817.

Sous la Restauration, l'imprimerie est en train d'entrer dans la phase moderne de son histoire : même les brochures dévolues aux pièces de théâtre en bénéficient...

#### **IV. 13. *Les deux Philibert*<sup>1406</sup> (1816)**

##### **1. Repères :**

**Le genre :** comédie.

**La première représentation :** le 10 août 1816.

**Le lieu et le nombre des représentations :** cette pièce est jouée deux cent cinquante fois jusqu'au printemps 1829.

**La forme et la structure :** trois actes et en prose. Cinquante-trois scènes jouées par douze personnages.

**Les personnages :** Philibert aîné ; Philibert cadet ; Duparc, ancien notaire ; Clairville, maître de musique ; Pastoureau, cousin de Duparc ; Joseph, valet de Duparc ; Comtois, valet de Philibert aîné ; le portier de la maison de M. Duparc ; un traiteur ; Madame Dervigny, belle-mère de Duparc ; Sophie, fille de Duparc ; Marianne, servante de Duparc, femme de Joseph.

**Les thèmes traités dans la pièce :** l'amour et le mariage, la corruption, l'oisiveté, l'amitié, etc.

##### **2. Résumé détaillé de la pièce :**

###### **Acte I :**

Le premier acte se passe à Paris. Le théâtre représente une rue solitaire dans le quartier des Invalides. D'un côté, la maison de Duparc ; de l'autre, celle où demeure Philibert aîné. On voit au fond les boulevards.

Dans le quartier des Invalides, Philibert aîné vient louer un appartement en face de la maison de M. Duparc, ancien notaire. Dès le matin, Philibert aîné décide de rendre visite au père de la fille qu'il a rencontré il y a un mois, tandis que le portier de Duparc l'avertit qu'ils ne sont pas encore réveillés. A cette fin, Philibert aîné entre à la maison de Duparc pour lui écrire une carte portant son nom. En sortant de la maison, Sophie, la fille de Duparc, aperçoit,

---

<sup>1406</sup> Louis-Benoît Picard, *Les deux Philibert*, In *Théâtre de L. B. PICARD, op. cit.*, pp. 647-677.

Philibert aîné et le reconnaît après quelques rencontres dans la ville. Comtois, le valet de Philibert aîné, lui montre la maison de Duparc en lui décrivant le charme de la jeune fille dans laquelle elle demeure. De plus, il lui explique que les avantages de cette fille sont rares en rassemblant la fortune, la situation sociale et tous les privilèges distingués. Brusquement, un traiteur entre en scène en cherchant M. Philibert. Ce traiteur vient pour récupérer le prix du souper commandé par M. Philibert et ses compagnons le soir précédent car ce jour-ci est le jour de recouvrements. Cependant, Comtois lui dit que son maître ne soupe pas chez les traiteurs et que son maître a un autre frère portant le même nom. Le traiteur insiste pour être payé puisqu'il s'agit de la même adresse signée par M. Philibert. Après une longue dispute entre Comtois et ce traiteur, Philibert aîné lui paie la somme demandée sans aucune plainte. Dès sa sortie, Comtois ne cesse de décrire le mauvais parcours de Philibert cadet qui met son frère aîné dans une situation difficile devant les gens. En revanche, Philibert aîné, qui ne donne tant d'importance aux propos de son valet sur le compte de son frère, pense toujours à Sophie et ne sait pas comment se présenter devant son père pour lui demander la main de la bien-aimée. Pour cela, il profite de la présence de Clairville, maître de musique, qui entre en scène pour lui conseiller la bonne démarche afin qu'il rencontre Duparc. Au cours de cet entretien, Philibert aîné comprend que Clairville est l'ami proche de Duparc et qu'il est le maître de musique de la jeune Sophie. De ce fait, il le prie de le présenter à Duparc comme ami proche. Clairville ne lui promet pas sans nier son honnêteté et sa probité. Plus tard, au cours de l'entretien de Duparc avec Clairville, ce dernier comprend que Duparc est en train de chercher un gendre qui convient à sa fille surtout après avoir obtenu une promesse de la part de M. Mercour, qui vient d'être nommé ministre, destinée à employer le futur gendre dans un bon poste gouvernemental. Suite à ces propos, Clairville lui révèle qu'il vient de recevoir la confiance amoureuse d'un jeune homme qui aime Sophie. Immédiatement, Duparc informe Mme. Dervigny, sa belle-mère, de cette bonne nouvelle lorsqu'elle entre en scène. Ainsi, Duparc reconnaît le père de ce jeune homme au moment où Clairville leur explique que ce jeune homme s'appelle Philibert. Par conséquent, Duparc lui recommande d'inviter ce jeune en lui remettant un billet d'invitation de sa part. Sophie en doute après avoir entendu les propos de sa grand-mère en comprenant qu'il y aura des personnes qui viennent pour la première fois chez son père comme le cas d'un ami de Clairville. Clairville rencontre Philibert

aîné et lui remet la carte d'invitation de la part de Duparc ainsi qu'il lui recommande d'aller avec Pastoureau, le cousin de Duparc, dans son cabriolet car Duparc lui en charge. Par ailleurs, il lui dévoile que ce père le presse de lui trouver un jeune homme qui est digne à la fois de sa fille et d'une place majeure dont le duc de Mercour lui permet de disposer. Dans un autre ordre d'idées, Philibert cadet vient voir son aîné en commençant à lui raconter ses histoires surtout avec le traiteur. Philibert aîné lui dit qu'il a déjà payé son repas car ce traiteur est venu le chercher en suivant l'adresse donnée. A cette fin, Philibert aîné rentre chez lui en laissant son cadet à la porte avant l'arrivée de Joseph, valet de Duparc, qui vient chercher M. Philibert pour lui remettre l'invitation du Duparc. Joseph entre en scène et remet cette invitation au cadet lorsqu'il connaît que celui-ci s'appelle Philibert sans prendre en considération qu'il s'est trompé en adressant l'invitation à la bonne personne. Philibert cadet accepte l'invitation et montre sa joie d'aller à la campagne en accompagnant Pastoureau et Joseph dans le cabriolet. Quant à Philibert aîné, impatient, court frapper à la porte de Duparc, mais le portier lui annonce qu'il arrive trop tard car tout le monde est déjà parti ainsi qu'il ne connaît bien l'endroit où se trouve vraiment la maison de son maître en leur disant certains noms des villages proches. Partant de ce fait, Philibert aîné décide d'aller vers la campagne en cherchant la maison de Duparc, accompagné de Comtois.

## **Acte II :**

Le deuxième acte se passe à la campagne. La scène est à la maison de campagne de Duparc. Le théâtre représente un salon donnant sur un jardin.

La jeune Sophie révèle à sa confidente que son père et sa grand-mère cachent une surprise pour elle surtout après avoir invité des gens qui viennent pour la première fois à la maison de campagne. Duparc et Mme. Dervigny rejoignent Sophie et commencent à lancer des propos séduisants sur le jeune homme qui s'appelle Philibert mais ils ne savent pas pourquoi il n'est pas encore venu. Sophie pense que c'est la même personne qu'elle rencontre souvent en promenant. Sous ce rapport, Joseph entre en scène en avertissant Duparc que Pastoureau arrive avec le jeune invité. Sophie, de son premier regard, pense que cet hôte n'est

par la personne qu'elle attend. Philibert cadet, malgré cette première rencontre avec Duparc et sa famille, ne cesse pas de démontrer ses caractères ridicules ; il demande à Pastoureau de lui servir le déjeuner en oubliant qu'il est invité au souper. Duparc et Mme. Dervigny, en regardant les sottises de cet invité, sont d'accord de ne pas hâter leur jugement sur le compte de ce futur prétendu. De plus, Sophie et Mme. Dervigny assurent que Clairville s'est trompé en décrivant ce jeune homme. Philibert cadet dévoile ses projets d'affaires devant Duparc qui ne comprend pas les démarches suivies par ce jeune. Suite à cet entretien, Duparc recommande Mme. Dervigny de causer avec cet invité afin de bien comprendre la situation en approfondissant la conversation.

Dans la scène suivante (IX), Mme. Dervigny l'interroge de ses intérêts en finissant par son envie d'épouser. Philibert cadet, traumatisé, pense qu'il va se lancer dans un projet de mariage et devenir le gendre de Duparc surtout il n'y pense pas préalablement :

MADAME DERVIGNY. Oui, à mon tour à présent.

PHILIBERT CADET. Je ne vois pas ce qui m'empêcherait de retourner au billard.

*Il va pour sorti et rencontre madame Dervigny.*

MADAME DERVIGNY. Monsieur Philibert.

PHILIBERT CADET. Madame.

MADAME DERVIGNY. Je suis bien aise aussi d'avoir une conversation avec vous.

PHILIBERT CADET. Madame, c'est beaucoup d'honneur....

MADAME DERVIGNY. Vous avez cherché à vous lier avec mon gendre, et nous nous sommes empressés de vous inviter. Notre maison est fort agréable. Nous donnons des bals, des concerts, et quand on a vos talents....

PHILIBERT CADET. Oh ! Mes talents.

MADAME DERVIGNY. On nous avait bien dit que vous étiez modeste.

PHILIBERT CADET. J'ai quelque sujet de l'être.

MADAME DERVIGNY. Vous êtes excellent musicien ?

PHILIBERT CADET. Je joue la contre-danse.

MADAME DERVIGNY. Vous dessinez ?

PHILIBERT CADET. Pour m'amuser, je crayonne.

MADAME DERVIGNY. Vous faites des vers ?

PHILIBERT CADET. Des vers ! Moi !

MADAME DERVIGNY. Ne vous en défendez pas. Mon gendre et moi, nous aimons beaucoup la poésie.

PHILIBERT CADET. Oh ! Alors.... (*A part.*) Peste ! On me suppose bien habile.

MADAME DERVIGNY. Mais ce que j'estime plus que le talent, c'est le caractère.

PHILIBERT CADET. Le mien est excellent.

MADAME DERVIGNY. C'est la conduite, ce sont les mœurs.

PHILIBERT CADET. Ah ! Sous ce rapport....

MADAME DERVIGNY. On nous a fait de vous un éloge qui ne laisse rien à désirer.

PHILIBERT CADET. En vérité !

MADAME DERVIGNY. Tenez, monsieur Philibert, je suis une bonne femme, qui ne sait pas cacher ce qu'elle a dans le cœur ; d'ailleurs, ce que j'ai à vous dire ne nous engage à rien. Mon gendre n'est plus là. Est-ce que vous n'avez jamais songé à vous marier ?

PHILIBERT CADET. Mais.... je ne dis pas que, s'il se présentait un bon parti, surtout une femme aimable.... aimante....

MADAME DERVIGNY. Je sais ce qui vous attire ici.

PHILIBERT CADET. Vous savez....

MADAME DERVIGNY. Quand il n'y aurait que la vive impression qu'à produite sur vous la vue de ma petite-fille.

PHILIBERT CADET. Impression bien naturelle.

MADAME DERVIGNY. Oh ! Oui, bien naturelle. Nous savons que vous la trouvez jolie.

PHILIBERT CADET. Charmante.

MADAME DERVIGNY. Parfaite, voilà le mot.

PHILIBERT CADET. Oui, madame, parfaite. (*A part.*) Est-ce qu'on croirait ? .... Ma foi !

MADAME DERVIGNY. Soyez franc, vous l'aimez.

PHILIBERT CADET. Eh bien ! Oui, madame, je l'aime. (*A part.*) Et pourquoi pas ?

MADAME DERVIGNY. Eh bien ! Monsieur, c'est à vous à justifier la réputation qui vous a précédé.

PHILIBERT CADET. Ah ! Diable !

MADAME DERVIGNY. Et vous pouvez espérer....

PHILIBERT CADET. Oui, madame, je m'amenderai, je nie corrigerai. MADAME DERVIGNY. Comment vous vous corrigerez ?

PHILIBERT CADET. C'est-à-dire, je conserverai le peu de vertus qui me restent ; je tâcherai d'y joindre celles qui me manquent, et si j'ai le bonheur de devenir le gendre de monsieur votre gendre Ah Dieu ! Quelle félicité, quelle tendresse, quel délicieux avenir ! *A part.* Me voilà lancé.

MADAME DERVIGNY, *à part.* Ce jeune homme est vraiment original. Poursuivons<sup>1407</sup>.

Dans cet ordre d'idées, Joseph vient avertir Mme. Dervigny que M. Derlac et sa femme sont étonnés de voir Philibert cadet à la maison de Duparc ainsi qu'ils ne partagent pas l'avis favorable de Duparc qui veut le prendre comme futur mari pour sa fille. De ce fait, Mme. Dervigny quitte le cadet en pleine inquiétude. Philibert cadet rencontre Marianne, servante de Duparc et femme de Joseph, et cherche à la séduire en l'embrassant mais l'intervention de son mari, à la scène suivante, l'en empêche. Marianne se défend devant son mari et Duparc en affirmant qu'elle est innocente car c'est lui qui a fait cette attaque honteuse. Duparc est irrité par les histoires menées par cet invité ainsi que les propos de M. Derlac et sa femme sur son compte. Pour cela, Duparc révèle au cadet les propos lancés par M. Derlac. De cette fin, Duparc lui demande d'aller jouer au billard. Philibert cadet sort en accompagnant Pastoureau. Sous ce rapport, Mme. Dervigny et Duparc regrettent cette connaissance avec ce malheureux et décident de mettre fin à ces bêtises. Sophie entre en scène en montrant son inquiétude de rencontrer ce jeune prétendu et demande à son père de ne pas la sacrifier dans ce mariage prévu car elle n'a plus envie de se marier même si avec son cousin Pastoureau lorsque son père lui recommande à la place de ce malheureux. Tout à coup, Marianne entre en scène en prévenant ses maîtres que Philibert cadet se querelle avec Pastoureau, soutenu par M. Derlac. Suite à cette querelle, déjà éclatée à cause le jeu du billard, tout le monde regrette cette invitation. Philibert cadet arrive en voulant suivre son entretien avec Duparc, mais ce dernier lui tourne le dos ainsi que les autres en lui recommandant de parler seulement à Pastoureau.

---

<sup>1407</sup> *Ibid.*, p. 664-665.

Pastoureau, déjà chargé par Duparc de chasser cet invité, apprend le cadet que Duparc s'est trompé en l'invitant. Partant de ce fait, Philibert cadet montre sa joie après avoir vu le charme et la beauté de ce pays où il vient pour la première fois ainsi qu'il décide d'assister la fête de village qui aura lieu ce soir-là. Le cadet, en sortant, embrasse de nouveau Marianne.

### **Acte III :**

Le troisième acte se passe à la campagne. Le théâtre représente une place de village ; on voit d'un côté la grille du jardin de Duparc, de l'autre un café ; on lit sur les portes vitrées du café, Ici on joue au noble jeu de billard ; à côté du café, un cabaret ; au fond, une montagne.

Philibert cadet sort en rappelant sa situation malheureuse jusqu'au moment où il aperçoit le café. Philibert aîné paraît sur la montagne sans avoir vu son cadet qui est sur le point d'entrer au café. Philibert aîné et son valet arrivent et s'asseyent devant la grille de la maison de Duparc pour se reposer après leur long itinéraire fatiguant. De plus, ils ne savent pas que cette maison est celle qu'ils cherchent. Ainsi, au moment où Philibert aîné montre son incompréhension de ne pas recevoir l'invitation de Duparc, Joseph arrive, derrière la grille, mais il refuse de les faire entrer surtout après avoir entendu que ce maître s'appelle Philibert et vient de la part de Clairville. De ce fait, Comtois avertit son maître qu'il va faire un tour afin de vérifier s'il y a une autre porte à la maison. Philibert cadet, sur le balcon du café, aperçoit son aîné et descend en lui racontant son aventure dans ce pays-ci. Après avoir entendu ce récit, Philibert aîné comprend la méprise dans laquelle il est tombé. Comtois entre en scène en déclarant qu'il y avait un intrigant qui a volé le nom de son maître en se présentant à la famille de Duparc. En outre, il le prévient que Duparc vient de promettre la main de sa fille à son cousin Pastoureau. Pour cela, Comtois révèle qu'il compte sur une servante pour les aider afin de se présenter à Duparc et Mme. Dervigny. Philibert cadet, de son côté, montre à son frère qu'il a envie de faire le duel avec Pastoureau, mais son aîné le prie de se retirer car il lui a fait tant de mal au cours de cette journée-là. Par conséquent, Philibert cadet revient au café pour jouer de nouveau au billard. Comme convenu, Marianne vient écouter l'histoire de Philibert aîné. Suite à cet entretien, elle s'assure que la famille de

Duparc est tombée dans un quiproquo méprisant. C'est la raison pour laquelle elle décide d'aller chercher Duparc et Mme. Dervigny et les ramène afin d'entendre ces nouveaux propos de la part de Philibert aîné qui paraît à la fois honnête et sérieux. Dans cet entretien, Philibert aîné fait comprendre à Duparc et Mme. Dervigny qu'il est vraiment l'ami de Clairville ainsi qu'il est l'amoureux de la jeune Sophie. Clairville rejoint son ami Duparc au moment où le cadet aperçoit tant de personnages qui entourent son frère aîné. Le cadet entre en scène et commence à rappeler son enfance décevante par rapport à celle de son frère aîné qui a été élevé avec soin, tendresse et sévérité. De plus, il éclaire la méprise dans laquelle son aîné est la victime après avoir reçu la carte d'invitation qui était déjà destinée à son frère aîné. Sophie, à son tour, entre en scène et reconnaît Philibert aîné qui n'hésite plus à déclarer son amour en demandant instantanément sa main à son père. En revanche, Duparc, s'est engagé déjà avec Pastoureau, ne sait pas comment sortir de cette situation embarrassante. Pour cette raison, Mme. Dervigny interroge Pastoureau s'il est satisfait d'épouser une jeune personne malgré elle ainsi que Duparc, de sa part, lui apprend qu'il y a eu véritablement une erreur car la personne qu'ils attendent vient d'arriver. Pastoureau se désengage. Duparc accorde la place et la main de sa fille à Philibert aîné.

## **Conclusion**



En guise de conclusion, l'aventure de Picard s'étend pendant quarantaine d'années et se reflète à la fois dans sa vie personnelle et dans ses pièces de théâtre. A l'instar de grands dramaturges, Picard suit son ambition et son talent pour réaliser ses rêves et devenir un grand dramaturge : d'un simple comédien jouant le rôle de Tartuffe, il devient chef d'une troupe et acquit progressivement grâce à ses amis des privilèges qui lui permettent de prendre la direction de l'Opéra et le théâtre de l'Odéon et finit par intégrer l'Académie française. Or, la lecture de la biographie de Picard nous donne l'image d'une volonté hors de commun à réussir et à s'imposer devant les obstacles qui ne cessent de surgir tout au long de la vie de notre dramaturge. Mais cette vie tumultueuse n'a été qu'une source d'imagination féconde pour Picard qui transpose les éléments de sa vie sur la scène de théâtre parisien pour en faire un exemple que les autres peuvent suivre afin de réussir pendant les années les plus dures de l'histoire de la France. De plus, son imagination féconde nous donne un héritage littéraire considérable se résumant en plus de soixante-seize pièces de théâtre et six romans. Dans chacune de ses pièces, il peint la société de son temps ; une société qui s'évolue en clin d'œil à cause des mouvements politiques qui l'agitent. Une simple lecture des titres de ses œuvres dramatiques nous pousse à dire qu'il n'a épargné personne en évoquant les hypocrites, les fripons, les sottises des parvenus, les valets audacieux, les maîtres amoureux, les bassesses et les platitudes de l'homme ruiné, etc. Cette peinture de ces personnes qui dépravent la société n'a pour but que de « punir le vice et de récompenser la vertu » en mêlant « l'utile et l'agréable » ; des devises chères aux grands dramaturges classiques et auxquelles Picard a fait illusion dans ses plusieurs préfaces doctrinales. Cependant, la réception de l'œuvre de Picard se heurte devant des moments douloureux et des jugements impitoyables, mais il occupe une position plus qu'honorable sur la scène littéraire, grâce à son abondance et à son message moral.

Ainsi, l'analyse de *La Petite Ville*, considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de Picard montre bien la dimension morale qu'essaie Picard d'emprunter aux dramaturges classiques comme Molière où il dépeint les caractères et les mœurs de son époque en articulant province et ville : un thème cher aux penseurs du siècle des Lumières. En effet, la province apparaît,

pour Picard, comme le lieu par excellence où les hommes ont gardé ce qui leur est naturel et loin de toutes les illusions trompeuses qui se trouvent dans la ville.

De même, l'examen de cette pièce nous donne l'image d'une pièce bien travaillée selon les règles classiques et la fidélité aux ressources des idées présentes dans la pièce. Picard a respecté, dans cette pièce, les règles classiques de trois unités, la vraisemblance et la bienséance afin d'augmenter sa crédibilité. Or, le respect de ces règles et les procédés comiques auxquels recourent Picard ne font qu'insister sur la dimension morale de la pièce et représentent une voie sûre pour bien mener la critique adressée aux gens de la ville, leurs mœurs, leurs caractères et leurs modes de vie. Or, c'est dans ce sens que nous pouvons lire l'affirmation citée préalablement d'Alexandre Dumas : « *le petit Molière du XIXe siècle ou le moderne Molière* ».

En fait, Picard s'inspire, tout au long de sa carrière, du génie moliéresque. Car, à ses yeux, Molière est le grand moraliste qui a tout décrit. L'inspiration moliéresque est présente dans quelques préfaces des pièces de Picard, ainsi que dans la notice de l'œuvre complète de Molière, rédigé par Picard lui-même. De même, c'est suite à la lecture de Molière que notre dramaturge décide de s'enfoncer dans le monde théâtral afin de développer son talent remarquable et diffuser ses idées sur la grande scène. Picard a consacré toute sa vie pour le théâtre de sorte qu'il reste présent toujours sur les scènes parisiennes durant les quarante ans de son vivant.

Cependant, l'originalité de Picard reste plus ou moins discutable en vue des idées et des thématiques conventionnelles qu'il a emprunté du théâtre classique en général et de la comédie en particulier. De même, le théâtre de Picard peut être lire comme une « tableau de la vie humaine » où il a essayé de faire un exposé de tous les vices et les tares des êtres sociaux, tout en suivant les pas de la Bruyères. Reste à souligner, enfin, les tentatives de Picard de renouveler le théâtre de son temps et de le faire revivre comme au Grand Siècle.

Sur le plan esthétique, ses tentatives de renouveler le théâtre classique apparaissent dans ses trois pièces : *Les Visitandines* en 1792, *Médiocre et Rampant* en 1796 et *Les Deux Philibert* en 1816. Dans ces trois pièces, Picard semble suivre à la lettre les règles traditionnelles du théâtre classique, car elles garantissent, pour lui, une représentation tout à

fait parfaite et admise par le public. Mais cet attachement aux règles classiques était, aux yeux des critiques, comme le point faible de théâtre de Picard dans un temps où la seule norme qu'on peut considérer est l'Homme et toutes les autres normes se sont effondrées. Dans le même sens, cet attachement aux règles classiques empêche la créativité littéraire de se déployer et de prendre ses dimensions les plus vastes. A ce titre, nous avons vu comment Louis Allard avait reproché à Picard la précipitation et l'accumulation de nombreux faits dans une durée délimitée en vingt-quatre heures. De même, la recherche permanente de notre dramaturge à respecter les trois unités comme celle de temps et de lieu ne fait qu'écarte les actions de la pièce de la vraisemblance pour se prolonger dans l'invraisemblance inévitable, faute de suivre les règles classiques à la lettre.

Or, dans le corpus de trois pièces que nous avons analysé, il est important de souligner que Picard respecte, dans ces trois pièces, la règle de trois unités : l'unité de lieu est bien délimitée en vingt-quatre heures et justifiée tout au long de l'action dramatique ; l'unité de lieu est aussi respectée en plaçant l'action de la pièce dans des localités non seulement proches, mais encore vraisemblables ; et l'unité d'action en donnant une action unique et principale soutenue par d'autres actions secondaires. Mais cette même règle qu'a suivi Picard conduit les pièces vers l'invraisemblance. A ce titre, nombreux sont les exemples : les personnages parés d'une psychologie étrange ; l'accumulation rapide de tant de faits dans la même pièce ; le déguisement invraisemblable ; les suites bizarres des personnages ; les coïncidences surprenantes ; les justifications maladroitement. Pour cela, nous trouvons que notre estimation sur la vraisemblance concorde, en quelque sorte, avec le reproche de la critique que nous venons de citer. Mais encore, les convenances de la bienséance qui paraissent parfois impolicées et choquantes surtout en ce qui concerne la bienséance interne et externe car toutes les règles liées à la vie sentimentales et la déclaration d'amour étaient à la mesure exacte des exigences classiques déjà recommandées.

Mais reconnaissons quand même à notre écrivain le mérite d'avoir défini un principe d'écriture théâtral qui lui est propre et qui semble influencer tous les écrivains de la période. Ce principe est basé sur la représentation des mœurs, les portraits des stéréotypes sociaux, des intrigues bien serrées et structurées qui motivent le va-et-vient sur la scène. Enfin, nous

pouvons affirmer que le théâtre de Picard nous rappelle les souvenirs d'autrefois, comme une sorte du miroir à mille facettes qui reflète l'image de la société française d'après la Révolution française, tout en mêlant satire, réalisme et comique. Tous ces éléments placent Picard dans un rang très honorable parmi les auteurs secondaires, mais le succès que ses pièces ont obtenu *Le conteur ou les deux postes* (267 représentations), *Les deux ménages* (210 représentations), *Les trois quartiers* (122 représentations), *La Petite Ville* (103 représentations) fait de lui l'homme de son temps qui mérite d'être placé dans les grandes bibliothèques.

Tous ces mérites font de Picard le « petit Molière » de son temps, mais reste à savoir pourquoi il n'a gardé qu'une place médiocre dans la littérature française. A cette interrogation, nous pouvons affirmer, tout d'abord, que Picard n'était pas le seul dramaturge qui a été oublié durant son temps, mais presque tous les dramaturges qui ont vécu la même période se sont prolongés dans les ténèbres de l'oubli. Cela revient, à notre avis, à la place qu'occupe le théâtre du Grand Siècle dans la littérature, une place qui incite les critiques à négliger tout ce qui est minoritaire au profit de ce qui est grand. Le discours critique néglige complètement le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle et même du XIX<sup>e</sup> siècle au profit du roman. Ajoutons à cette tendance du discours critique, les bouleversements politiques et sociaux durant la période où a vécu notre écrivain ne font que placer l'accent sur tout ce qui est politique et écarter tout ce qui est relatif à l'Art.

Enfin, tout cela n'empêche pas d'adresser certains reproches à notre écrivain quant à son esthétique théâtrale, comme : l'écriture à la hâte, la médiocrité de la versification, la répétition, les caractères très conventionnels de ces personnages, la longueur de ces pièces. Mais tous ces reproches restent au niveau de la forme et ne touchent pas le message que notre dramaturge essaie de transmettre à son temps et de son temps comme les grands moralistes des siècles précédents.

En définitive, vue de la limite qu'une thèse de doctorat nous impose, le texte de Picard est encore d'une richesse extraordinaire, surtout avec ses 76 pièces de théâtre et ses 6 romans. Nous pouvons citer à titre d'exemple, l'ensemble des préfaces que place Picard à la tête de chacune de ses comédies représente une terre fertile pour la compréhension de son théâtre et

du théâtre de ses contemporains ; de même, son style pourra faire ainsi l'objet d'une recherche approfondie ; ainsi que l'influence des grands moralistes et grands dramaturges sur ses comédies ; enfin ses romans et ses discours sont également à analyser et à étudier pour pouvoir faire sortir le mieux d'un homme qui avait son temps, mais qui se décline après sa mort à cause des événements politiques terribles qui ne laissent aucun lieu pour l'art en général et la littérature en particulier.



## Index des pièces de théâtre de L. Benoît Picard

### A

*Absence et Riche et Pauvre (l')*, 52  
*Acte de naissance (l')*, 32, 47, 58, 96  
*Agiotage ou le Métier à la mode (L')*, 52, 102  
*Album (l')*, 52  
*Alcade de Molorido(l')*, 49, 58, 99  
*Ami de tout le monde(l')*, 49, 98, 116  
*Amis de collègue ou l'Homme oisif et l'artisan (Les)*, 43  
*Andros*, 42  
*Arlequin friand*, 41  
*Avare fastueux (L')*, 47

### B

*Babouc*, 53  
*Badinage Dangereux (le)*, 39  
*Bertrand et Raton ou l'Intrigant et sa dupe*, 47  
*Bon garçon (le)*, 53, 102

### C

*Café du printemps (Le)*, 50, 58, 100  
*Capitaine Belronde (Le)*, 51, 58, 101  
*Capitulations de conscience (les)*, 49, 58, 98, 99  
*Collatéral ou la Diligence à Joigny (Le)*, 31, 45, 58, 92  
*Comédiens ambulants (Les)*, 44, 58, 91, 498, 563  
*Comédiens par testament (Les)*, 53  
*Conjectures (Les)*, 43, 58, 89, 90, 459, 562  
*conteur ou Les deux postes( Le)*, 41  
*conteur ou Les deux postes(Le)*, 41  
*cousin de tout le monde (Le)*, 41

### D

*Demoiselle de compagnie (La)*, 52  
*Deux Lions (les)*, 49, 99  
*Deux Ménages (Les)*, 52, 101

*Deux Philibert (Les)*, 15, 50, 58, 80, 81, 100, 110, 239,  
253, 254, 255, 256, 264, 265, 266, 267, 277, 284, 286,  
291, 305, 306, 307, 309, 310, 314, 315, 320, 326, 328,  
329, 340, 341, 343, 344, 350, 351, 357, 358, 361, 379,  
387, 388, 392, 400, 416, 545

*Duhautcours ou le Contrat d'Union*, 46, 94

### E

*Ecolier en vacances (L')*, 42, 59, 88  
*Encore des Ménechmes*, 40, 85  
*Enfant trouvé (L')*, 42, 89  
*Enlèvement des Sabines (l')*, 40, 86  
*Entrée dans le monde (L')*, 45, 58, 91, 104

### F

*Filles à marier (les)*, 48, 58, 97

### G

*Grande Ville ou les Provinciaux à Paris (La)*, 46, 94

### H

*Héritage et mariage*, 52, 101

### I

*Influence des Perruques ou le Jeune Médecin (L')*, 49

### J

*jeu de bourse ou la bascule (Un)*, 52

### L

*landaw ou L'hospitalité (Le)*, 52  
*Lantara, ou Le Peintre au cabaret*, 49

*Lendemain de Fortune ou les Embarras du Bonheur*, 50, 76, 99

## M

*Maison en Loterie (La)*, 51, 101

*Manie de briller (La)*, 48, 58, 97, 110

*Mariage des grenadiers ou L'Auberge de Munich (Le)*, 49

*Marionnettes ou un Jeu de la Fortune (les)*, 48, 75, 97

*matinée de Henri IV (Une)*, 51, 58, 101

*Médiocre et Rampant*, 13, 15, 22, 29, 44, 46, 61, 63, 66, 70, 77, 90, 91, 105, 238, 239, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 262, 263, 276, 281, 288, 301, 302, 305, 313, 319, 325, 326, 340, 350, 355, 356, 357, 372, 378, 388, 389, 400, 406, 415, 416, 479, 545, 553, 562

*Moitié du chemin (La)*, 41

*Monsieur de Boulanville ou la Double Réputation*, 50, 100

*Monsieur Musard ou Comme le temps passe*, 47, 58, 96

*Monsieur Sans-Gêne ou L'Ami de collège*, 50, 100

## N

*Noce sans mariage (la)*, 47, 58, 97, 103, 110

## O

*Oisifs (les)*, 49, 58, 99

## P

*Passé, le Présent, l'Avenir (le)*, 29, 40, 86

*Perruque blonde (La)*, 42, 68

*Petite Ville (La)*, 7, 11, 14, 32, 36, 46, 58, 65, 74, 75, 78, 79, 93, 94, 95, 103, 106, 107, 109, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 149, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 169, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 208,

209, 210, 212, 214, 215, 216, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 523, 544, 547, 560, 563

*Première Réquisitoire (La)*, 53

*Prise de Toulon (La)*, 41, 58, 88

*Prometteurs ou l'Eau bénite de cour (Les)*, 50, 100

## R

*Ricochets (les)*, 33, 49, 58, 75, 76, 79, 80, 97, 98, 110, 182

*Rose et Aurèle*, 42, 45, 59, 88

## S

*Saint-Jean ou les plaisants (La)*, 46, 95

*Susceptible(le)*, 47, 58, 96

*Suspects (Les)*, 43, 45, 89

## T

*Tracasseries ou Monsieur et Madame Tatillon (les)*, 47, 58, 96

*Trois Maris (Les)*, 31, 45, 93

*Trois quartiers (Les)*, 52, 102

*Trois voisins (Les)*, 45, 92, 505, 563

## V

*Valentin ou le Paysan romanesque*, 50, 100

*Vanglas ou Les Anciens amis*, 51, 101

*Vieille tante ou les Collatéraux (La)*, 50, 99

*Vieux Comédien (Le)*, 47, 95

*Visitandines (Les)*, 15, 26, 40, 45, 58, 67, 68, 77, 86, 116, 239, 248, 249, 255, 256, 259, 260, 261, 274, 275, 278, 281, 287, 300, 312, 318, 319, 322, 324, 325, 337, 338, 339, 345, 347, 353, 354, 355, 366, 367, 394, 397, 399, 400, 401, 403, 415, 416, 433, 545, 562

*Voyage interrompu (Le)*, 44, 45, 58, 64, 91, 110

*Vraie Bravoure (La)*, 41, 43, 45, 88

## **Bibliographie**



## 1. Éditions des œuvres de Louis-Benoît Picard :

PICARD, Louis-Benoît, *Théâtre de L. B. PICARD*, Nouvelle édition précédée d'une biographie de l'auteur par M. Édouard Fournier, Laplace, Sanchez et C<sup>ie</sup>, Éditeurs, Paris, 1880.

- *Théâtre de L. B. PICARD*, Nouvelle édition précédée d'une biographie de l'auteur par M. Édouard Fournier, Laplace, Sanchez et C<sup>ie</sup>, Éditeurs, Paris, 1881.
- *Théâtre de L. B. PICARD*, Tome I-II, Mame, Imprimerie-Librairie, Paris, 1812.
- *Théâtre de L. B. PICARD*, Tome III-IV, Mame, Imprimerie-Librairie, Paris, 1812.
- *Théâtre de L. B. PICARD*, Tome V-VI, Mame, Imprimerie-Librairie, Paris, 1812.
- *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome III-IV, chez J. N. Barba, Librairie, Paris, 1821.
- *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome V-VI, chez J. N. Barba, Librairie, Paris, 1821.
- *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome VII-VIII, chez J. N. Barba, Librairie, Paris, 1821.
- *Œuvre de L. B. PICARD*, Tome IX-X, chez J. N. Barba, Librairie, Paris, 1821.
- *Théâtre républicain posthume et inédit*, précédée d'une préface de Charles Lemesle, Jean Nicolas Barba, Paris, 1832.
- *Théâtre de PICARD*, avec une introduction par M. Louis Moulin, Garnier frères, Libraires- Éditeurs, Paris, 1877.
- *Mémoires de Jacques Fauvel*, vol. I-IV, Publication Antoine-Augustin Renouard, Paris, 1823.

## 2. Articles relatifs à l'œuvre de PICARD

BOURDIN, Philippe, « Fustiger les parvenus : autour de *Médiocre et Rampant*, de Louis-Benoît PICARD », In *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Martial POIRSON (dir.), Desjonquères, Paris, 2008, p. 227-246.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Rire pendant et après le révolution, l'écriture comique de Louis-Benoît PICARD », In *Théâtre N° 4*, L'Harmattan, Paris, p. 11-24.

### 3. Articles dans lesquels Picard apparaît

BOURDIN, Philippe, « Le brigand caché derrière les tréteaux de la révolution. Traductions et trahisons d'auteurs », In *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 364 | avril-juin 2011, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 14 septembre 2016. URL : <http://ahrf.revues.org/12020> ; DOI : 10.4000/ahrf.12020

- « Les limites d'un impérialisme culturel : le théâtre français dans l'Europe de Napoléon », In *Le Mouvement Social*, 4/2015 (n° 253), p. 89-112.

COHEN, Déborah, « David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène. 1810-1815*, Fayard, Paris, 2004 », In *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 3/2006, n° 53-3, p. 189.

MATHIAS, Auclair, « L'atelier des décors de l'Opéra (1803-1822) », *Revue de la BNF* 1/2011 (n° 37), p. 5-10

MOREL, Anne-Rozenn, « Le principe de fraternité dans les fictions utopiques de la Révolution française », In *Dix-huitième siècle* 1/2009 (n° 41), p. 120-136.

PLATELLE, Fanny, « La révolution de 1848 dans les « comédies politiques » de Johann Nestroy », In *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 367 | janvier-mars 2012, mis en ligne le 28 septembre 2012, [consulté le 04 janvier 2017] URL : <http://ahrf.revues.org/12440> ; DOI : 10.4000/ahrf.12440

### 4. Etudes générales sur le théâtre :

ALLARAD, Louis, *La Comédie de mœurs en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, tome I, de Picard à Scribe (1795-1815) Imprimerie de l'université Harvard, Cambridge, 1923.

ARISTOTE, *Poétique*, Trad. Hardy, Gallimard, Paris, 1990. (Trad. Ÿmile Egger, Paris, Durand, 1849).

- AUBIGNAC, François Hédelin Abbé de, *La Pratique du Théâtre*, Champion, Paris, 2001.
- BARRY, Daniels et RAZGONNIKOFF, Jacqueline, *Patriotes en scène : Théâtre de la République (1790-1799)*, Edition ArtLys, Paris, 2007.
- BEAUMARCHAIS, *Beaumarchais Théâtre*, édition Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1980.
- *Le Mariage de Figaro*, Bordas, Paris, 2003.
- BERTHIER, Patrick, *Le théâtre en France de 1791 à 1828 : le Sourd et la Muette*, Champion, Paris, 2014.
- BERTRAND, Dominique, *Lire le théâtre classique*, Dunod, Paris, 1999.
- BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio essais, Gallimard, Paris, 2006.
- BLANC, André, *Lire le classicisme*, Dunod, Paris, 1995.
- BOILEAU, *Art Poétique*, Garnier Flammarion, Paris, 1969.
- BOSSANGE, Hector, *Ma bibliothèque française*, Bossange, Paris, 1855.
- BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Nizet, Paris, 1945.
- BRUYERE Jean de la, *Les caractères*, GF Flammarion, Paris, 1965.
- CHAILLOU, David, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène. 1810-1815*, Fayard, Paris, 2004.
- CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, Édition. Alfred C. HUNTER *Opuscules critiques*, Éd. A. C. Hunter, Genève, 2007.
- CHARVET, Pascal, *Pour pratiquer les textes de théâtre*, J. Duculot, Paris, 1992.
- CONSTANT, Benjamin, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1957.

- CORNEILLE, Pierre, *Théâtre complet*, Tome I, Ed. G. Couton, Garnier frères, Paris, 1971.
- CREBILLON, Prosper Jolyot de, Préface aux *Égarements du cœur et de l'esprit*, éd du Boucher, Paris, 2002.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique*, Seuil, Paris, 1996.
- DUMAS, Alexandre, *Mes Mémoires*, édition Gallimard, Paris, 1966.
- DUVAL, Alexandre, *Ouvres complètes d'Alexandre Duval*, Chez J. N. Barbara. Littéraire, Paris, MDCCCXXLL.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le théâtre français au 19ème siècle : 1789 -1900*, Armand Colin, Paris, 1999.
- GILOT, Michel et SERROY, Jean, *La Comédie à l'âge classique*, Belin, Paris, 1997.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique Structurale*, PUF, Paris, 2007.
- GRUFFAT, Sabine, *Le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Ellipses, Paris 2003.
- HORACE, *Art Poétique*, In *Œuvres de Horace*, Tome I, traduction par Leconte de Lisle, Alphonse Lemerre éditeur, Paris, 1873.
- LANE, Philippe, *La périphérique du texte*, Nathan, Paris, 1992.
- MANS, Peletier du, *Art poétique*, Les Belles Lettres, Paris, 1930.
- MESNARDIERE, Hippolyte-Jules Pilet de, *La Poétique*, Antoine de Sommaville, Paris, 1640.
- MOLIERE, *Œuvres complètes de Molière*, avec une notice par M. L. B. Picard, Tome I, Baudouin frères, 1825, Paris.

MOZET, Nicole, *La ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque : fantasme et idéologie*, Slatkine Reprints, Genève, 1998.

POREL, Paul et MONVAL, Georges, *L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français (1782-1818)*, Alphones Lemerre Éditeur, Paris, 1876.

PRUNER, Michel, *L'Analyse du texte de Théâtre*, 2<sup>e</sup> édition, Armand Colin, Paris, 2012.

RYNGARET, Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, éd Nathan, Paris, 2000.

SCHERER, Jaques, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1986.

STANDHAL, Henri Beyle, *Paris-Londres : chroniques*, Stock, Paris, 1997.

STERNBERG, Véronique, *La poétique de la comédie*, Sedes, Paris, 1999.

TISSIER, André, *Les spectacles à Paris pendant la révolution. Répertoire analytique chronologique et bibliographique*, Tome I : 1789-1792, Droz, Genève, 1992.

- *Les spectacles à Paris pendant la révolution. Répertoire analytique chronologique et bibliographique*, Tome II : 1792-1795, Droz, Genève, 2002.

UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Mémo, Paris, 1996.

- *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996.

VOLTZ, Pierre, *La comédie*, A. Colin, Paris, 1964.

ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006.

## **5. Dictionnaires et annales :**

*Annales littéraires ou Choix chronologique des principaux articles de littérature insérés par M. Dussault, dans le journal des Débats, depuis 1800 jusqu'à 1817*, tome IV, Maradan et Lenormant, Paris, 1818.

ARNAULT, Antoine-Vincent, JAY, Antoine, JOUY, Etienne de, *Biographie nouvelle des contemporains : ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes...*, Tome XVI, Dufour et C<sup>ie</sup>, Paris, 1827.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 2008.

*Dictionnaire des girouettes, ou Nos contemporains peints par eux-mêmes*, par une société de girouettes, éd. II, Alexis Eymery, Paris, 1815.

*Dictionnaire des Littérateurs français et étrangers*, sous la direction de Jacques Demougin, deuxième édition, Larousse, Paris, 1994.

FELLER, François-Xavier de, *Dictionnaire historique ou biographie universelle des hommes qui se sont faits un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*, Huitième Edition, Henrion, Paris, 1835.

GEOFFROY, Julien Louis, *Cours de Littérature dramatique ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, Tome IV, Pierre Blanchard, Paris, 1819.

MOANNAIS, Edouard, *Éphémérides Universelles ou Tableau Religieux, Politique, Littéraire, Scientifique et Anecdotique*, Tome 12, Corby libraire-éditeur, Paris, 1835.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004.

*Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, tome XVIII, Artus Bertrand, Paris, 1823.

# Table des matières

<b>Dédicace</b> .....	9
<b>Remerciement</b> .....	11
<b>Sommaire</b> .....	13
<b>Introduction</b> .....	15
<b>Première partie : Louis-Benoît Picard, sa vie et ses œuvres</b> .....	23
I. 1. Louis-Benoît PICARD .....	27
I. 1. 1. La vocation d'un jeune comédien.....	28
I. 1. 2. L'affrontement parental et l'éloignement de Paris .....	29
I. 1. 3. Retour à Paris et nouveaux amis.....	30
I. 1. 4. La réconciliation avec le père et sa mort .....	33
I. 1. 5. Un nouvel essor plus triomphant .....	34
I. 1. 6. Refuge en Normandie et Nouveau retour .....	37
I. 1. 7. Picard directeur et membre de l'Académie française : .....	39
I. 2. L'œuvre littéraire de Picard.....	43
I. 2. 1. L'œuvre dramatique de Picard de 1789 à 1807 .....	44
I. 2. 2. L'œuvre de 1807 à 1821 .....	54
I. 2. 3. L'œuvre de 1821 à 1829 .....	56
I. 2. 4. D'autres productions littéraires.....	59
I. 2. 5. Les éditions de l'œuvre dramatique et romanesques de Picard .....	61
I. 3. Les sources d'inspiration de Picard.....	65
I. 3. 1. Picard et Molière.....	66

I. 3. 2. Quelques sources d'inspiration de Picard.....	71
I. 3. 3. Les auteurs influencés par Picard : .....	81
I. 4. La réception de l'œuvre de Picard.....	88
I. 4. 1. La réception de l'œuvre dramatique de Picard de 1789 à 1798 : .....	89
I. 4. 2. La réception de l'œuvre de Picard de 1798 à 1812 : .....	95
I. 4. 3. La réception de l'œuvre de Picard de 1815 à 1821 : .....	104
I. 4. 4. La réception de l'œuvre de Picard de 1821 à 1829 : .....	105
<b>Deuxième partie : Analyse et synthèse de <i>La Petite Ville</i> (1801), un des chefs-d'œuvre de Picard.....</b>	<b>110</b>
II. 1. Approche du texte théâtral .....	116
II. 1. 1. Le paratexte .....	116
II. 1. 2. Le texte.....	132
II. 2. Structure de l'action dramatique .....	148
II. 2. 1. L'organisation du texte dramatique.....	148
II. 2. 2. Le temps dramatique .....	156
II. 2. 3. L'espace dramatique.....	159
II. 3. Le personnage .....	164
II. 4. Portée critique et finalité morale de la pièce.....	182
II. 4. 1. L'image de Paris et de la province .....	184
II. 4. 2. La solidarité d'une petite société.....	189
II. 4. 3. L'argent et la fortune .....	191
II. 4. 4. L'amour et le mariage .....	194
II. 4. 5. La relation maître/valet .....	202
II. 5. Les sortes de comique .....	210
II. 5. 1. Le comique de mots .....	211

II. 5. 2. Le comique de gestes.....	214
II. 5. 3. Le comique de situation .....	216
II. 5. 4. Le comique de caractère.....	224
II. 5. 5. Le comique de mœurs .....	226
<b>Troisième partie : Fondements esthétiques de la dramaturgie classique dans l'œuvre dramatique de Picard.....</b>	<b>234</b>
III. 1. La règle des trois unités .....	238
III. 1. 1. Le temps dramatique.....	240
III. 1. 2. Le lieu dramatique.....	253
III. 1. 3. L'unité d'action.....	264
III. 2. La vraisemblance .....	290
III. 2. 1. La vraisemblance de l'unité de temps.....	295
III. 2. 2. La vraisemblance de l'unité de lieu .....	307
III. 2. 3. La vraisemblance de l'unité d'action .....	312
III. 2. 4. Les trois types d'invraisemblances selon J. Schérer.....	316
III. 3. La bienséance.....	325
III. 3. 1. La bienséance externe .....	331
III. 3. 2. La bienséance interne.....	339
III. 3. 3. La vie sentimentale et la déclaration d'amour .....	346
III. 4. La portée thématique et la finalité morale du théâtre .....	357
III. 4. 1. L'amour et le mariage .....	360
III. 4. 2. L'argent et la fortune.....	381
III. 4. 3. La religion, le plaisir et l'interdiction .....	386
III. 4. 4. Les personnages ridicules .....	392
<b>Quatrième partie : Anthologie dramatique .....</b>	<b>412</b>

IV. 1. <i>Encore des Ménechmes</i> (1791).....	414
1. Repères:.....	414
2. Résumé détaillé de la pièce :.....	414
IV. 2. <i>Les Visitandines</i> (1792) .....	424
1. Repères :.....	424
2. Résumé détaillé de la pièce :.....	424
IV. 3. <i>Le Conteur ou Les Deux Postes</i> (1793) .....	432
1. Repères :.....	432
2. Résumé détaillé de la pièce :.....	432
IV. 4. <i>Le Cousin de Tout le Monde</i> (1793).....	442
1. Repères :.....	442
2. Résumé détaillé de la pièce :.....	442
IV. 5. <i>Les Conjectures</i> (1795).....	450
1. Repères :.....	450
2. Résumé détaillé de la pièce :.....	450
IV. 6. <i>Les Amis de collègue ou L'Homme oisif et l'Artisan</i> (1795).....	460
1. Repères :.....	460
2. Résumé détaillé de la pièce :.....	460
IV. 7. <i>Médiocre et Rampant ou Le Moyen de Parvenir</i> (1797).....	470
1. Repères :.....	470
2. Résumé détaillé de la pièce :.....	470
IV. 8. <i>Le Voyage Interrompu</i> (1798) .....	480
1. Repères :.....	480
2. Résumé détaillé de la pièce :.....	480

IV. 9. <i>Les Comédiens ambulants</i> (1798) .....	488
1. Repères : .....	488
2. Résumé détaillé de la pièce : .....	488
IV. 10. <i>Les Voisins ou Les Trois voisins</i> (1799) .....	496
1. Repères : .....	496
2. Résumé détaillé de la pièce : .....	496
IV. 11. <i>Le Collatéral ou La Diligence à Joigny</i> (1799) .....	504
1. Repères : .....	504
2. Résumé détaillé de la pièce : .....	504
IV. 12. <i>La Petite Ville</i> (1801) .....	514
1. Repères : .....	514
2. Résumé détaillé de la pièce : .....	514
IV. 13. <i>Les deux Philibert</i> (1816) .....	527
1. Repères : .....	527
2. Résumé détaillé de la pièce : .....	527
<b>Conclusion</b> .....	535
<b>Index des pièces de théâtre de L. Benoît Picard</b> .....	543
<b>Bibliographie</b> .....	545
1. Éditions des œuvres de Louis-Benoît Picard : .....	547
2. Articles relatifs à l'œuvre de PICARD .....	547
3. Articles dans lesquels Picard apparaît .....	548
4. Etudes générales sur le théâtre : .....	548
5. Dictionnaires et annales : .....	551
<b>Table des matières</b> .....	553

