

## L'autre démasqué : techniques dramatiques dans la comédie anglaise du dix-huitième siècle

Hérou Josette

### Pour citer cet article

Hérou Josette, « L'autre démasqué : techniques dramatiques dans la comédie anglaise du dix-huitième siècle », *Cycnos*, vol. 2. (L'Autre), 1986, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/763>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/763>  
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/763.pdf>

### Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118      ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

*Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.*

Josette HEROU

L'AUTRE DÉMASQUÉ : TECHNIQUES DRAMATIQUES  
DANS LA COMÉDIE ANGLAISE DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

*The world is a perfect masquerade.*  
Baker, *The Humours of the Age*

*Every man is a player on the stage of  
the world and acts a different part  
from his own natural character...*  
Wycherley, *Epigrams*

L'équation entre le monde et la scène a été posée de nombreuses fois, depuis les théoriciens de l'Antiquité, Aristote, Séneque, en passant par la célèbre tirade de Shakespeare qui commence par «All the world is a stage». Cette proposition est indispensable aux pièces dont nous allons parler, puisque leur finalité est d'amuser et d'instruire par l'expérience : il faut que le théâtre renvoie à la vie. Le monde est un théâtre et le théâtre à son tour le représente.

Comme dans le monde, la vie sur scène procède d'une dialectique entre l'apparence et la réalité, l'extérieur et l'intérieur; cependant les conditions du jeu dramatique transposent ces réalités : tout doit s'exprimer en signes sensibles. L'extérieur qui consiste en une gestuelle, en déplacements dans l'espace scénique traduit en fait des mouvements intérieurs : réactions, raisonnements, sentiments. Cette démarche peut être rapprochée de celle qui prévaut dans les cercles mondains et que décrit Burnaby dans sa comédie *The Reform'd Wife* :

The world, that seldom makes a true judgement, content themselves with the appearance of things and your character is drawn from the airs you make in public. (1).

L'illusion théâtrale ajoute cependant une nouvelle dimension, une distanciation. Les spectateurs portent des jugements personnels, esthétiques ou moraux; ils ressentent du plaisir ou sont outrés par un spectacle qu'ils jugent mauvais; ils sont également influencés par l'atmosphère de la salle : la relation individu/groupe se produit dans la salle et sur scène : satisfaction symbolique des désirs et réalisation d'une cohérence, d'un compromis avec le milieu ambiant : libération, compensation pour des injustices réelles ou imaginaires, meilleure adaptation. Au terme de leurs épreuves les amants pourront être heureux, les ennemis seront reconciliés, les bons parents vieilliront en paix, ceux qui ne méritent ni leur place ni leur fortune les perdront (2).

L'analyse que fait Gérard Genette et qu'il applique au roman peut, avec quelques modifications être appliquée à la comédie et résume bien les interactions qui se produisent pendant la représentation (3). Les actants, protagonistes de l'action et acteurs qui les incarnent, sont au cœur de l'action dont ils assurent le déroulement; ils constituent le niveau diégétique, compliqué du fait qu'il y a plusieurs intrigues superposées dans la plupart des pièces; l'auteur enfin semble absent, mais il parle dans les prologues et épilogues; il est très souvent metteur en scène et acteur de sa propre pièce, comme ce fut le cas de Cibber, Garrick et

Foote. A cette grille d'analyse s'ajoute le niveau variable de caractérisation des personnages qui établit une hiérarchie entre les acteurs : protagonistes, types convenus dont le rôle est purement fonctionnel, figurants, participants à l'intrigue principale ou secondaire, rôles dont l'importance varie au cours de la même pièce. S'agit-il d'une altérité réelle ou de la fragmentation de la vision de l'auteur ou encore de la projection des désirs des spectateurs ? Le personnage n'est pas une personne ; il en est le signe.

L'identification des personnages est rendue difficile par des procédés techniques : oppositions, répétitions, inversions de rôles, jeux de miroirs, réponses en écho qui traduisent l'ambivalence, les côtés positifs et négatifs de leur caractère et de leurs relations. Polidore, dans *The Intriguing Chambermaid* de Fielding ne sait comment régler sa conduite ou apprécier les autres ; il constate : «as many qualities enter into the composition of a great knave or an eminent fool as an agreeable person.» (4). L'apparence cache les réalités émotionnelles, les attirances ou les antagonismes : Rakeit, dans la même pièce l'exprime très bien : «I am too polite to be jealous» (5). Mais, contrairement à ce qui se passe dans la vie, la réalité éclate en un court laps de temps, une polarisation se dessine à mesure que l'intrigue se noue et la vérité est totalement ou partiellement révélée au dénouement dont la vraisemblance n'est plus alors que secondaire. Il s'agit d'un échantillon de la vie sociale, imité ou parodié et l'action se déroule en vase clos : les conséquences sont fortement contrastées.

La pièce se termine le plus souvent par un ou plusieurs mariages, des réconciliations, l'exclusion des méchants ou des sots : désirs satisfaits, amour partagé, vengeance, punition. Charlotte, dans la même pièce de Fielding, épouse Goodall, après que les calomnies accumulées contre lui ont été dissipées, mais Oldcastle, le prétendant éconduit, fuit en exprimant sa rage. Le ridicule qui accompagne cette sortie est, pour Shaftesbury, un test de la vérité mais ne saurait prendre le pas sur la raison (6). C'est ce conflit entre la prééminence de la raison et l'irrésistible poussée de l'imaginaire qui suscite une tempête sur la scène comique car, si la plupart des résolutions sont conventionnelles, certaines servent de banc d'essai pour des types de relations non encore constituées ou du moins rares dans les milieux concernés. La «Steinkirk scene» de *The Careless Husband* de Cibber en est un exemple : elle inaugure un nouveau type de rapports entre époux. L'imaginaire peut introduire des classifications différentes de celles établies dans la société : truands/héros, monde utopique de la pastorale, des Arlequinades ou de la lune, rapports réglés par l'amour et non par le droit ou l'argent (7).

Quels types d'altérité trouve-t-on sur la scène comique ?

Paradoxalement, il faut partir du «soi» dont l'objectivation est indispensable pour qu'il y ait relation.

La prise de conscience et le développement de la personnalité peuvent se faire selon deux profils : ouverture, désir d'authenticité, amour ou recherche du pouvoir, de l'avoir, ferméture, intrigue, masque. Steele exprime cette préoccupation dans le titre de sa pièce, *The Conscious Lovers* (8) et dans le couplet qui termine l'acte III. (Indiana pense à celui qu'elle aime) :

As conscious honour all his actions steers,

So conscious innocence dispels my fears.

Ce développement ne va pas sans un certain narcissisme, partout présent au théâtre ; chez les acteurs qui se donnent à voir, les spectateurs qui s'imaginent vivre par emphatie l'action représentée, l'auteur qui voit sa propre pièce ou écrit une de ces «rehearsal plays» comme *The Critic* de Sheridan ou l'introduction de *The Minor*

de Foote. La démarche que décrit G.H. Mead s'applique au théâtre, lieu d'expérimentation moins dangereux que la vie en société :

L'individu, en tant que tel, n'entre dans sa propre expérience que comme objet et non comme sujet; et il n'y entre comme objet qu'en partant des relations et interactions sociales, c'est-à-dire de ses rapports avec les autres individus dans un milieu social organisé... ce n'est qu'en prenant l'attitude des autres envers lui qu'il est capable de devenir ainsi objet pour lui-même. (9).

Il est évident qu'une telle démarche est influencée par les mutations sociales, par exemple la présence de spectateurs issus des couches moyennes de la société, et par les idées politiques ou religieuses qui sous-tendent les pièces : le traité de Jeremy Collier (10) et la controverse qui suivit ont imprimé un ton moralisateur à la comédie «sentimentale». Le sujet, mis en situation de compétition, cherche à réussir par imitation, opposition, émission de communications ou rejet de l'opposant; il peut également fuir, refuser la clairvoyance et préférer se déguiser pour être un autre à ses yeux : il avance délibérément avec un masque permanent, sa personnalité d'origine n'existe plus : c'est le cas des *fops* dont les dentelles cachent la silhouette et qui changent de nom.

Les autres se présentent en cercles de plus en plus larges : ils forment un couple avec le sujet : Hommes/femmes, pères/fils, maîtres/valets, tuteurs/pupilles. Les frères Would-be dans *The Twin Rivals* de Farquhar ou le vieux et le jeune Philpot dans *The Citizen* de Murphy sont parmi les nombreux exemples (11). Puis les groupes sont de plus en plus étendus : famille, coteries, clubs, cercles de jeux groupes de malfaiteurs, habitants d'un quartier; finalement citadins et campagnards, étrangers, sauvages et civilisés. Ces cercles conditionnent les relations en leur sein, avec les membres des autres groupes ainsi qu'avec les nouveaux venus. Leur degré d'ouverture est très variable. Le «beau monde» de la Restauration et du début du dix-huitième siècle était très fermé; les efforts pour y pénétrer sont la source de nombreuses intrigues et situations comiques.

Les actions se construisent à partir de ruptures d'équilibre, l'influence des autres se faisant sentir plus rapidement au plan cognitif, celui des idées, qu'au plan conatif, celui des actions : le jeune Duberley ayant hérité et changé de rang, veut se conformer aux exigences de cette position mais sait seulement se comporter comme un goujat (12); la passion et l'ambition viennent déranger un ordre établi et entraîner le malaise de tout un groupe. Les exemples en sont très divers : mariages empêchés, quiproquos, rivalité des coureurs de dot ou même efforts bien intentionnés, bienveillance active qui échoue, faute de lucidité : le jeune Honewood de *The Good-Natured Man* l'apprit à ses dépens (13).

Le dynamisme du jeu scénique provient également de la charge affective, de l'énergie produite par les désirs, les attirances et les répulsions : jalousie, agressivité, désir de vengeance dressent des obstacles devant les héros et donnent raison à la théorie de Hobbes qui veut que l'égoïsme et l'intérêt personnel soient les ressorts de l'activité humaine. La raison peut maîtriser ces impulsions; des tendances contraires peuvent se manifester. Les forces antagonistes à l'intérieur d'un individu sont renforcées par les pressions morales, les convenances qui dictent la conduite idéale.

Reste-t-il un peu de liberté dans les choix individuels ? La comédie le permet dans certaines limites. L'intelligence, en particulier celle des «true wits», peut redresser les situations aberrantes causées par des écervelés, jeunes ou moins jeunes ou par les intrigants mal intentionnés. Cette clairvoyance cède la place peu à peu

aux raisons du cœur, au mérite personnel; de nouvelles normes s'installent donnant la primauté à la sincérité, à la sympathie, à l'affection. Le couple folie/raison est supplanté, surtout à partir de 1760, par l'opposition cœur/dureté, sous l'influence des transformations sociales, des idées religieuses et de penseurs. Pour Shaftesbury, sans doute le plus influent, l'homme est essentiellement bon; la société est régie par la Providence; on atteint le naturel en se réalisant dans ses relations avec les autres; le vrai, la nature sont une conquête à partir des obscurités initiales (14). Ce changement de ton peut être illustré par la comparaison de deux extraits de la scène finale de *The Minor* de Foote et de *I'll tell you What* de Mrs. Inchbald :

*Sir William* : Now, brother, I hope you will allow me to be a good plotter, all this was brought to bear by my means.

*Shift* : With my assistance, I hope you will own, Sir.

*Sir William* : That's true, honest Shift, and thou shalt be richly rewarded. (15).

Dans la pièce de Foote, la vérité éclate grâce à la lucidité des héros «positifs»; la justice poétique s'exerce. Dans l'extrait suivant les protagonistes font preuve d'initiative et d'imagination : il faut décider d'un comportement, inventer et non retrouver une vérité pré-établie. Mr. Anthony vient de retrouver sa fille :

*Mr. Anthony* : You are my daughter — and let the infamy you have escaped serve only to make you more amiable — make you compassionate — compassionate to your own weak sex, in whatsoever suffering state you see them. (16).

Ce changement de comportement est surtout visible dans les personnages féminins et dans les pièces «sentimentales», depuis celles de Cibber et de Steeleet, dans la deuxième partie du siècle avec les œuvres de Kelly et Cumberland et les auteurs féminins comme Mrs. Cowley, Griffith et Inchbald. Cet élément voisine avec d'autres dans une même pièce ou est utilisé à des fins parodiques, par Sheridan et dans *The Goodnatur'd Man* de Goldsmith. Foote présente de touchantes victimes dans *The Nabob* mais dans *The Minor* la mère, Mrs. Cole est grotesque et redoutable, elle fut d'ailleurs incarnée par Foote lui-même, déguisé.

La distinction établie par Ruth Benedict entre la «shame culture» et la «guilt culture» rend bien compte de ce changement : la première, où domine le sens de l'honneur et le règne des apparences correspondrait à la *comedy of manners* dont les techniques et les valeurs persistent et la deuxième, porteuse d'un sens du mal, du devoir moral et d'un humanisme bourgeois serait implicite dans les pièces moralisatrices et à tendance sociale. Ces deux systèmes coexistent chez le même auteur, dans la même pièce ou sur la même affiche, dans l'une des deux pièces présentées : notre lecture s'en trouve compliquée; il faut changer de système de référence. Le regard porté sur l'autre est totalement différent dans l'un et l'autre cas : ou l'autre n'est qu'un simple moyen pour réaliser ses désirs, ou il est considéré comme un partenaire dans une aventure commune. Ce conflit est illustré par ce passage de *The Lying Valet* de Garrick :

*Sharp* : (valet de Gayless) : Don't let your conscience and honour have the better of your poverty and good sense.

*Gayless* : Because I am poor shall I abandon my honour ?

*Sharp* : Yes, you must, Sir, or abandon me. (17).

Quelles méthodes sont employées pour rendre concrets les rapports aux autres ou leur absence ? Le masque sous toutes ses formes; il transforme ou cache la vérité, il est voulu ou inconscient. Dans la mise en scène, les miroirs placés en

évidence ou disposés sur les côtés, les transparences et les éclairages, dans les limites des moyens d'alors. Les statues, les marionnettes mêlées aux personnages comme dans le burlesque de Fielding, *The Author's Face*, enfin les allégories, héritées de l'Antiquité (des comédies de Lucien en particulier) comme dans *Lethe* de Garrick contribuent à créer l'illusion théâtrale et déroutent le spectateur qui doit décrypter ce qu'il voit. Les masques, portés par les dames dans la salle, sont fréquents sur la scène, surtout dans les arlequinades; les déguisements et les maquillages servent à changer de rôle, de sexe, d'âge, d'identité. Ces déguisements choisis délibérément, révèlent les désirs profonds des personnages, mais nous renseignent aussi sur les tendances inconscientes des auteurs.

L'hypocrisie est un masque plus dangereux, il est plus difficile à déceler pour les autres et il peut enfermer le sujet dans un personnage qu'il sera difficile de changer s'il le désire. C'est la faute la plus souvent dénoncée car elle pervertit toutes les relations, introduit le soupçon. En témoignent de nombreux titres de pièces (*The Lyar*, *The Lying Valet*, *The Double Dealer*), et des noms de personnages, Surface, Sharp, entre autres.

Le mensonge, les fausses professions d'amitié ou d'amour sont des symptômes d'un mal général : un bel exemple en est Mr. Bellamant dans *The Modern Husband* de Fielding qui déclare avec satisfaction :

It is the only age that hath scorned hypocrisy.

*Lord Richly* : Rather that hypocrisy is the only hypocrisy it wants. You shall have a known rascal set up for honour, a fool for a wit and your professed dear bosom fawning friend would refuse you ten guineas. (18).

Lord Richly avait déjà mis en garde Mr. Modern :

Take care of Bellamant... He is prudent enough in his amours to pass upon the world for a constant husband; but I know him, he is a dangerous man; (19).

Masques et déguisements doivent être complétés par un changement de comportement, de diction : valets changés en maîtres, amants qui veulent éprouver la fidélité de leur partenaire tentent de se rendre méconnaissables. Ces subterfuges sont momentanés; d'autres changements sont plus durables; *fops*, aventuriers, parvenus, cherchent à imiter leur nouveau milieu et cette personnalité d'emprunt peut, dans les cas de réussite, devenir une nouvelle identité. Les précepteurs aident de leur savoir les aspirants à la promotion sociale : maîtres peu scrupuleux et élèves peu doués fournissent des scènes burlesques dans *The Minor* ou *The Heir at Law* qui rappellent, sans les égaler, les scènes du *Bourgeois Gentilhomme* (20).

Le langage qui naturellement sert aux personnages à communiquer entre eux est aussi un code qui permet de déceler la qualité et l'appartenance sociale du locuteur : l'expression claire et élégante est réservée aux maîtres du jeu; pour eux, le caractère comique est limité aux traits d'esprit; les sots utilisent le calembour, les expressions enflées; ils sont souvent prolixes.

De nombreux procédés permettent de découvrir les véritables intentions sous les apparences trompeuses : l'ironie, les traits d'esprit, les insinuations, le double entendre permettent des tentatives prudentes en direction de l'autre. Dans leurs querelles quotidiennes Sir Peter et Lady Teazle en font la démonstration :

*Sir Peter* : This, Madam, was your situation; and what have I done for you ? I have made you a woman of fashion, of fortune, of rank; in short, I have made you my wife.

*Lady T.* : Well, then — and there is but one thing more you can make me to add the obligation, and that is...

*Sir Peter : My widow, I suppose ?*

*Lady T. : Hem ! Hem ! (21).*

Gay parodie les attitudes littéraires dans *The What do you call it*, Fielding emploie le vers et le style noble dans *The Tragedy of Tom Thumb*, le conte philosophique rend la leçon morale plus claire dans *The Toy Shop* (22); les intrigues secondaires présentent souvent un couple parallèle, généralement les domestiques dont les actes répondent en écho souvent parodique à ceux des héros. Foote décrit un procédé souvent employé par lui-même :

Either debasing lofty objects or raising humble ones are both found in Mr. F.'s *Tom Thumb*. (Dedication of *Taste*).

Les titres de pièces comportant le mot «intrigue», fréquents au cours du siècle, indiquent la volonté délibérée de certains personnages, d'influencer l'action par des complots ou menées subversives : les intrigants sont le plus souvent des domestiques, il y a des veuves et des courtisans; tous cherchent une promotion par des moyens extérieurs, mécaniques et non par le mérite. Ces tentatives jettent le doute sur la valeur des maîtres, puisque les rôles peuvent être inversés. En réalité, il n'en est rien car au cours de la pièce, les ambitieux sont remis à leur place, les envieux sont ridiculisés : la présomption ne paie pas et les héros positifs retrouvent leur place naturelle.

Le sourire ou le rire sont la réponse des spectateurs, la preuve que le message passe, qu'il y a connivence avec l'auteur dont les intentions sont bien comprises. Il y a donc une identification, en tous cas la reconnaissance de même code social et des mêmes valeurs, à l'intérieur desquelles se produisent des anomalies et des déviations, qu'il est urgent d'éliminer : elles constituent une maladie : c'est celle que soigne Esculape dans *An Hospital for Fools* (23).

L'opinion de Foote est représentative de l'attitude des auteurs comiques : après avoir attribué le nom de farce aux spectacles les plus vulgaires et revendiqué le nom de comédie pour ses propres œuvres, il expose son fonctionnement et ses effets :

Comedy, on the other hand, I define to be an exact representation of the peculiar manners of that people among whom it happens to be performed; a faithful imitation of singular absurdities, particular follies, which are openly produced, as criminals are publicly punished, for the correction of individuals, and as an example to the whole community.

(24).

Ce point de vue correspond à celui d'Aristote dans *La Poétique* et *La Rhétorique*, mais il ne rend pas compte de ce qui se passe réellement à la représentation où le jeu scénique provoque des sentiments mêlés, passant d'un extrême à l'autre : inquiétude, imagination, joie, plaisir. En dépit de ce que disent les préfaces et les prologues, il y a déjà chez les auteurs et dans le public la satisfaction de tendances réprimées par un transfert sur les personnages comme l'analyse Freud, auquel s'ajoute le plaisir de vivre une expérience commune et de rire ensemble. On découvre finalement que l'autre est en réalité le même. Au-delà des particularités des personnages et des situations, on retrouve les aspects comiques et parfois pathétiques de la nature humaine et c'est peut-être pour s'être trop attaché à peindre une certaine société, sans dépasser le niveau conjoncturel que la plupart des pièces de cette époque ont perdu beaucoup de leur intérêt à nos yeux et sont tombées dans l'oubli. Dans la comédie sentimentale ou la «gentle comedy», le rire a changé de camp : au comique de la situation se mêlent des éléments de farce; les protagonistes peuvent le déclencher, par leurs méprises par exemple : c'est le cas du

jeune Marlow qui s'adresse à sa fiancée Miss Hardcastle en la prenant pour une servante, mais plus la tendance sentimentale s'affirme et plus on voit s'instaurer un partage des rôles : les personnages subalternes font rire, les maîtres du jeu dramatique restent sérieux, le sourire amusé et l'humour seuls leur sont permis.

Le dénouement auquel on aboutit par paliers ou qui survient brusquement dans la dernière scène établit un nouvel équilibre : succès, ascensions, chutes sont les conséquences de la découverte d'une vérité qu'on sent relative. L'unité et le bonheur qui découlent de la franchise des relations sont symbolisés par un ou plusieurs mariages ; pour l'individu, la prise de conscience entraînée est matérialisée par la reconnaissance par les autres dans les scènes de «cognitios» où les pères retrouvent leur fils, les amants l'objet perdu de leur amour. La justice poétique récompense ou punit (Freud). Le tri s'opère entre les *wits* et les *butts* ou bien dans les pièces plus nettement sentimentales sur des critères moraux. Sir Matthew Mite, le Nabab de la pièce de Foote sort de scène écrasé en lançant un dernier sarcasme : ses efforts pour ruiner toute une famille l'ont finalement perdu ; l'hypocrisie de Joseph Surface est démasquée, il est couvert de honte tandis qu'on pardonne les faiblesses de son frère Charles, car il est honnête (25).

On sent que l'instant de bonheur est fragile, que certains n'ont fait que changer de masque. Peut-on croire à la métamorphose des vauriens repentis, les «reformed rakes» ? Dans de nombreuses pièces, surtout de la deuxième moitié du siècle, le dénouement devrait logiquement être tragique et seul un *deus ex machina* permet de renverser la situation. Cela est-il dû à une vision trop optimiste ? à un manque de réalisme ? au désir de plaire au public ? Il s'agit à la fois d'une tradition ancienne qu'on reproduit et d'un désir profond des spectateurs : ils voulaient voir sur scène la vengeance, la justice et le pardon qui tourmentent ou préoccupent chacun, mais en même temps le corps social tout entier et les voyaient s'exercer sous leurs yeux. Ces préoccupations, que nous avons aussi, rendent acceptables, à notre avis, de nombreuses invraisemblances et font de ces pièces les psychodrames de l'époque.

Il existe donc de nombreuses formes du rapport aux autres dans le théâtre comique Anglais au dix-huitième siècle : il y a, de plus, une évolution du type et des niveaux de ces relations. D'un rapport de force à l'intérieur de conventions établies, on passe graduellement, selon les auteurs et le genre des pièces, à des échanges plus diversifiés et plus personnels, au désir d'émouvoir et d'être ému. La bienveillance et l'estime réciproque sous-tendent l'action et remplacent la veine satirique. Le sujet des comédies, les termes employés changent, il y a davantage de monologues, les «types» et les noms-étiquettes tendent à disparaître. De la comédie du ridicule on passe à une comédie de libre examen et de responsabilité personnelle. La communication devient plus intime, l'analyse psychologique plus fine, mais c'en est fait de l'esprit satirique et de la fête, à côté des comédies régulières sérieuses, pantomimes, burlesques et ballad operas se multiplient : le spectacle s'atomise, les interprètes sont plus importants que les textes ; ils attirent les foules.

Contrairement à ce que disaient les critiques et les auteurs de l'époque, la scène n'est pas le miroir du monde : elle est plutôt un modèle réduit, un champ d'expérimentation, limité par le cadre à l'italienne, les règles héritées du passé, les contraintes techniques et commerciales. La coexistence de vieux stéréotypes qu'on essaye de rajeunir, d'intuitions et de tâtonnements prouve le sérieux et la vitalité des recherches. Nous y voyons des problèmes d'identité personnelle, des difficultés de communiquer, d'accepter l'autre dans sa différence et la peur de l'inadaptation, de la marginalisation. Cette fonction du théâtre : la recherche de

l'identité personnelle et de la relation aux autres à travers le spectacle est une première ébauche des recherches modernes pour l'utilisation de techniques dramatiques dans la thérapeutique des troubles de la personnalité. C'est dans ce sens qu'ont travaillé Émile Dars, qui fut directeur du théâtre du Vieux Colombier et J.C. Benoît, médecin psychiatre et J.L. Moreno (26) en établissant ses psychodrames. Pour les spectateurs ne présentant aucun trouble particulier, le théâtre offre un terrain d'expérimentation de situation en groupe où les crises sont résolues sur un mode ludique, où l'imaginaire se déploie librement. Les comédies anciennes que nous avons mentionnées témoignent de préoccupations voisines des nôtres, sous un habit pittoresque et suranné. En dehors de la valeur dramatique de certaines et de leur caractère franchement divertissant, l'expérience de l'homme en relation qu'elles nous présentent justifie les efforts actuels pour adapter et représenter les plus significatives d'entre elles.

## NOTES

- (1) William Burnaby, *The Ladies' Visiting Day*, I, 1, Première 1701. *The Dramatic Works*, ed. Budd, Londres, 1731.
- (2) Georges Gurvitch, «Sociologie et théâtre», *Lettres Nouvelles*.
- (3) Gérard Genette in *Figures II*, Paris, 1969.
- (4) H. Fielding, *The Intriguing Chambermaid*, I, 1, 1734, *The Works*, ed. Arthur Murphy, Londres, 1762.
- (5) *Ibid.*, I, 4.
- (6) Anthony Ashley Cooper, earl of Shaftesbury, *Characteristics on Men, Manners, Opinions, Times*, Londres, 1733, section II.
- (7) Duvignaud Henri, *Spectacle et Société*, Paris, 1970, p. 712.
- (8) Richard Steele, *The Conscious Lovers*, 1722, *The Complete Plays*, Londres, 1894.
- (9) G.H. Mead, *L'esprit, le soi et la société*, ed. Française, Paris, 1963.
- (10) Jeremy Collier, *A short View on the Profaneness and Immorality on the English Stage*, Londres, 1698, 3ème ed. 1738.
- (11) Arthur Murphy, *The Citizen*, 1761, George Farquhar, *The Twin Rivals*, 1703.
- (12) George Colman the Younger, *The Heir at Law*, 1796.
- (13) Oliver Goldsmith, *The Good-Natured Man*, 1768.
- (14) Shaftesbury, *Essay on the Freedom of Wit and Humour*, *The Works*, 1717, vol. 1, p. 91.
- (15) Samuel Foote, *The Minor*, 1760.
- (16) Elizabeth Inchbald, *I'll Tell You What*, 1785, in *The British Theatre*, ed. Mrs. Inchbald, Londres, 1808.
- (17) David Garrick, *The Lying Valet*, 1741, I, 1.
- (18) Henry Fielding, *The Modern Husband*, 1731, *The Works*, IV, 5, 1732.
- (19) Fielding, *ibid.*

- (20) Foote, *The Minor*, Colman, *The Heir at Law*, pièces citées. Alamode, personnage de la pièce de William Killigrew, *Chit-Chat*, 1718.
- (21) Richard Binsley Sheridan, *The School for Scandal*, 1777, II, 1.
- (22) Robert Dodsley, *The Toy-Shop*, 1735.
- (23) *An Hospital for Fools*, James Miller, 1739.
- (24) Samuel Foote, *A Letter to the Reverend Author of Remarks Critical and Christian on the Minor*, ed. Bee, vol. 1, pxciv.
- (25) R.B. Sheridan, pièce citée.
- (26) E. Dars et J.C. Benoît, *L'expression scénique, Psychologie de l'expression*, Paris, 1964, p. 130.  
J.L. Moreno, *Le concept du rôle, lien entre la psychiatrie et la psychothérapie*, Paris, ed. Sociales, 1964.