

Université de Montréal

Censure théâtrale et lecture publique au XVIIIe siècle :
les cas de La Harpe et de Beaumarchais

par
Christine Auclair

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M. A.
en études françaises

août 2002

© Christine Auclair, 2002



Université de Montréal

Université de Montréal

PQ
35
U3f
2002
v.022

Censure théâtrale et lecture publique au XVIII^e siècle
les cas de La Harpe et de Beaumarchais

par
Christine Aulair

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M. A.
en études françaises



2002

© Christine Aulair, 2002

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Censure théâtrale et lecture publique au XVIIIe siècle :
les cas de La Harpe et de Beaumarchais

présenté par :

Christine Auclair

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilbert DAVID

président-rapporteur

Benoît Melançon

directeur de recherche

David TROTT

membre du jury

Sommaire

L'étude d'une pratique culturelle telle la lecture à haute voix dans les salons du XVIIIe siècle s'inscrit nécessairement dans l'histoire des représentations. En effet, c'est par l'analyse de représentations écrites des événements qu'il est possible d'observer leur déroulement. La présente étude relève aussi de l'histoire du théâtre ainsi que de l'histoire de la censure et se propose de voir comment des textes dramatiques interdits ont pu circuler grâce aux salons au XVIIIe siècle. Le système censorial en place à cette époque était, en théorie, rigoureux; néanmoins, il avait des faiblesses très visibles.

Deux cas particuliers ont été choisis : celui de Mélanie (1770) de Jean-François de La Harpe et celui du Mariage de Figaro (1781) de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. La censure interdisait que ces deux pièces soient représentées officiellement par la Comédie-Française, mais les auteurs ont réussi à la contourner en allant lire leur texte dans les salons. Au XVIIIe siècle, ces cercles, réunions de nobles et d'hommes de lettres, constituaient le véhicule le plus fort de l'opinion publique. Un autre moyen de déjouer la censure a été utilisé par La Harpe et par Beaumarchais : les représentations privées. Des spectacles particuliers ont en effet été organisés pour permettre à un public choisi de voir jouer ces pièces que la censure redoutait tant. Ces spectacles de société avaient lieu, entre autres, dans des villes de province, où le système censorial n'avait pas le même poids qu'à Paris. Ce sont les représentations écrites de ces lectures et de ces spectacles privés qui nous ont permis d'étudier une pratique précise du XVIIIe siècle : la circulation d'un texte dramatique clandestin.

Mots-clefs : Histoire des représentations, Théâtre du XVIIIe siècle, Censure, Salon, Théâtre de société.

Abstract

Reading aloud a play in a salon, in eighteenth century France, was a cultural habit of importance. In order to study the conditions of such an activity, one needs to rely on the study of literary representations. This thesis investigates the written representations of this cultural habit, using theater and censorship history, to find how a prohibited play could be made public through the salons. The censorship system, directed by the French state, was supposedly strict at the end of the Enlightenment but also had apparent weaknesses.

Two different cases have been chosen : Mélanie (1770) by Jean-François de La Harpe and Le mariage de Figaro (1781) by Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. The official performance of these plays at the Comédie-Française had been forbidden by state censorship. However, the playwrights outwitted the interdiction by reading aloud their play in different salons. In the eighteenth century, these salons were mostly gatherings of aristocrats and writers. They constituted the principal network of public opinion. The forbidden plays were also performed in private theaters. Usually those spectacles took place outside Paris, where the censorship system was directed by the local parliament. Written representations of salon readings and of private performances permitted us to depict an eighteenth century cultural practice : the circulation of a prohibited play through a social network.

Keywords : Eighteenth century French theater, Censorship, Salon, Private theater, History of representations.

Table des matières

Page titre.....	i
Identification du jury.....	ii
Sommaire.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Dédicace.....	vii
Remerciements.....	viii
Introduction	1
Chapitre I – <u>Histoire des représentations</u>	6
Étude des lectures en salon : méthodologie.....	7
Histoire culturelle, de la culture ou des cultures.....	11
Chapitre II – <u>La censure</u>	16
Petite histoire de la censure.....	18
Un système bien organisé.....	24
Chapitre III – <u>La Harpe et <i>Mélanie</i></u>	33
Une pièce (plus ou moins) anticléricale : la <u>Mélanie</u> de La Harpe.....	34
Lectures en société.....	39
Jouer <u>Mélanie</u> à l'extérieur de Paris.....	48
Chapitre IV – <u>Beaumarchais et <i>Le mariage de Figaro</i></u>	60
Lire à la Comédie-Française.....	62
Lire en société.....	66
Lire chez le roi.....	79
Les représentations privées devant la cour.....	82
La levée de l'interdiction.....	93

Conclusion	97
Deux cas de campagne anticensure.....	98
Les textes dramatiques en société.....	102
L'affaire <u>Charles IX</u>	105
 Bibliographie.....	 110
 Annexe 1 – <u>Tableau synthèse de l'affaire <i>Mélanie</i></u>	 ix
 Annexe 2 – <u>Tableau synthèse de l'affaire du <i>Mariage de Figaro</i></u>	 xii

*À André,
ma moitié d'orange...*

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier Monsieur Benoît Melançon, mon directeur de recherche, d'avoir été un guide efficace tout au long de ce travail, par ses corrections minutieuses et ses recommandations toujours justes.

Je dois aussi remercier mes parents, Michel et Esther, ainsi que ma sœur Myriam, d'avoir toujours encouragé la poursuite de mes études. Merci pour tout.

Merci à mes amis et collègues, Marie-Andrée qui m'a si bien remonté le moral lors de nos entraînements hebdomadaires, et François (tu vois que la comète est en plein envol).

Je tiens également à remercier Roselyne Chevalier de m'avoir si généreusement accueillie chez elle pendant mes années de baccalauréat.

Au travail, tout au long de mes études, j'ai souvent trouvé le sourire grâce à cinq petites gymnastes pleines d'énergie avec qui j'ai travaillé pendant ces deux années : Annie, Mélanie, Meyranie, Alanna et Geneviève.

Enfin, plus que tout, merci à André. Merci de m'avoir soutenue, encouragée et aimée même dans les moments difficiles. Sans toi rien de tout ça n'aurait existé. Puisque je sais que tu respectes avant tout le silence, je t'envoie le reste par la pensée.

Introduction

Introduction

L'histoire culturelle est une discipline très active actuellement et de plus en plus de chercheurs se penchent sur l'étude des pratiques culturelles. Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous ferons la distinction entre les différentes façons de parler d'histoire culturelle. Parmi les pratiques culturelles qu'il est possible d'étudier, la lecture est l'objet d'une attention particulière de la part d'historiens comme Roger Chartier. Les travaux de ce dernier sont précieux pour tout ce qui concerne les textes et leurs lecteurs. Ceux-ci, au cours des siècles, n'ont pas toujours été les lecteurs solitaires que nous connaissons aujourd'hui : la lecture s'est trouvée être fréquemment l'objet d'une réunion de groupe. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, la lecture à haute voix prit le chemin des salons et devint une activité de société très prisée. Par là, les salons ont constitué une façon parallèle de faire circuler des écrits destinés à la représentation ou à la publication; parmi ces écrits, on retrouvait même ceux qui n'étaient pas autorisés à passer par une voie officielle.

Pour les auteurs du XVIIIe siècle, qui nous intéressent ici, la censure est une réalité qui trace la limite entre le permis et l'interdit; cependant, lorsqu'un texte est censuré, il lui est tout de même possible de circuler dans la clandestinité. C'est ainsi que les lectures publiques en salon ont aidé certains auteurs à contourner l'interdit et que, souvent, elles ont contribué à rendre leur œuvre enfin officielle. Cette situation a touché plusieurs genres de textes tels les vers, les éloges, les lettres et même les pièces de théâtre. Ce dernier type de texte soulève une série de questions, celle-ci par exemple : le salon étant généralement un lieu de lecture de formes courtes, comment

pouvait-on y lire un texte aussi long qu'une pièce? Quoi qu'il en soit, de nombreux auteurs dramatiques, faute de pouvoir faire représenter leur œuvre sur un théâtre officiel, ont eu recours à ce stratagème permettant à leur pièce de circuler malgré l'interdit appliqué par la censure.

Dans les vingt dernières années de l'Ancien Régime, deux événements, au théâtre, ont fortement retenu l'attention du public parisien : Mélanie de Jean-François de La Harpe (1770) et Le mariage de Figaro de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1781) ont été interdits de représentation à Paris. Leurs auteurs, afin de faire circuler leur texte et de s'allier des partisans, ont eu recours à des lectures de leur pièce dans diverses sociétés. Les lectures de La Harpe et de Beaumarchais sont très intéressantes, car elles remplacent, puis préparent les représentations publiques sur les scènes de théâtre. Ces lectures sont fréquemment évoquées, mais bien des questions restent sans réponse à propos de leurs conditions précises.

C'est à l'aide de représentations écrites par des contemporains de ces séances de lecture que nous avons pu étudier ces conditions. Les questions soulevées par l'étude de telles réunions sont nombreuses. Tout d'abord, on peut s'interroger sur l'endroit où avaient lieu ces lectures et chez qui on se réunissait. La question du public se pose également. Qui assistait à ces réunions? Pareil spectacle suppose évidemment un lecteur, voire plusieurs. Qui lisait le texte? Plusieurs hypothèses sont possibles : ce pouvait être l'auteur lui-même, un invité du salon, des acteurs ou un lecteur professionnel engagé à cette fin. De plus, un texte dramatique est destiné d'abord à être joué. On doit donc imaginer une lecture particulière des pièces dans un salon. Mais de quel type? S'agissait-il d'une lecture à un seul ton de voix ou jouait-on les personnages? Y avait-il des interruptions et des commentaires des auditeurs?

Comme il s'agissait de textes censurés, on peut même penser que le texte pouvait ne pas être lu dans sa version intégrale. Enfin, il importe aussi de s'interroger sur la durée de ces lectures, une pièce de théâtre pouvant être un texte long à lire.

Pour mieux comprendre la portée de ces lectures clandestines, il faut évidemment réfléchir à la censure et à son processus. Notre étude s'inscrit donc dans l'histoire du théâtre, dans laquelle l'histoire de la censure, qui sera l'objet de notre deuxième chapitre, tient une place importante. La structure du système censorial s'est bâtie dans le temps pour arriver à l'état qu'on lui connaissait au XVIII^e siècle et que l'on croyait très strict. Pourtant, la censure commençait alors à s'essouffler et à montrer ses faiblesses; les pièces de La Harpe et de Beaumarchais ont été interdites puis autorisées en l'espace de quelques années.

Les lectures en salon ont permis aux auteurs de rendre leur pièce publique et elles auraient contribué à la levée de leur interdiction. Pour contourner la censure, les auteurs ont non seulement eu recours à des lectures publiques, mais également à des spectacles privés, ce qui signifie qu'une pièce clandestine pouvait être lue ou jouée chez des particuliers. Nous avons aussi retrouvé des traces de ces séances dans les diverses représentations écrites par des gens y ayant assisté, et leur analyse nécessite une approche théorique particulière. Il ne faut pas oublier que ces textes s'inscrivent dans un environnement politique et social clairement déterminé. Une interprétation subjective des événements y est à l'œuvre et l'auteur a un point de vue tout personnel sur eux. Le troisième chapitre sera consacré au cas de La Harpe, alors que le quatrième traitera de celui de Beaumarchais.

À la suite de l'analyse des représentations écrites évoquées ci-dessus, nous sommes en mesure de faire ressortir plusieurs caractéristiques des modes semi-

publics de lecture des textes clandestins au siècle des Lumières. Dans un premier temps, l'affaire de la Mélanie de La Harpe est celle d'une pièce que l'auteur a lui-même lue en public, mais qui a surtout circulé par des représentations sur les théâtres de société. D'un autre côté, le cas du Mariage de Figaro se présente principalement comme une bataille entre des partis aristocratiques, par une série de lectures publiques de l'auteur. Ces deux campagnes anticensure, bien que quelque peu différentes, révèlent des aspects importants des lectures et des spectacles en société à la fin du XVIIIe siècle, voire du fonctionnement de la société juste avant la Révolution.

Chapitre I

Histoire des représentations

Chapitre I

La Harpe et Beaumarchais ont mené une campagne de lectures en salon afin de contourner l'interdit qui pesait sur leur pièce. Plus largement, il semble que la lecture à haute voix, de textes variés, ait fait partie des pratiques courantes des salons littéraires d'Ancien Régime. L'étude des circonstances de ces lectures, intéressantes notamment par leur part de clandestinité, s'inscrit ici dans une perspective sociohistorique; il importe d'étudier ce type d'événements à la lumière du contexte historique et social dans lequel on les trouve. L'approche que nous défendrons sera celle de l'histoire des représentations, puisque c'est uniquement à l'aide de représentations écrites des lectures que nous pourrions approcher les événements réels. Par ailleurs, les travaux dans le domaine de l'histoire des représentations s'inscrivent dans un domaine plus vaste : l'histoire culturelle. Depuis quelques années, cette histoire de la culture remet à l'étude, mais sur de nouvelles bases, des éléments depuis longtemps étudiés par ce qu'Antoine de Baecque nomme « l'histoire sociale classique¹ ».

Étude des lectures en salon : méthodologie

Dans un premier temps, il appert que les lectures à haute voix faisaient partie des pratiques culturelles courantes des salons littéraires. Les interrogations à ce sujet

¹ Antoine de Baecque, « La Révolution française : régénérer la culture ? », dans Pour une histoire culturelle, volume dirigé par Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1997, p. 193-213.

sont nombreuses. Comment aborder ce genre de pratique déterminé par un contexte historique éloigné du nôtre? L'étude des lectures, ou plutôt des représentations de lectures, doit d'abord se pencher sur les conditions immédiates de ces lectures. Comment lisait-on une pièce de théâtre dans un salon? Comment les pièces étaient-elles reçues par l'auditoire, en tenant compte qu'elles étaient censurées? Les écrits qui traitent de ces lectures sont-ils à considérer comme véridiques? Nous avons dû, pour tenter de répondre à ces questions, adopter une démarche méthodologique précise.

La période dans laquelle se situent nos deux cas est particulière, puisque de multiples bouleversements culturels la marquent. Le XVIII^e siècle est lourd des facteurs qui contribueront, dans l'ensemble, à la Révolution française et à la chute de l'ancien ordre social. Les événements qui nous intéressent se situent entre 1770, année où La Harpe commence à faire connaître Mélanie dans les sociétés, et 1784, moment où Beaumarchais fait représenter officiellement Le mariage de Figaro. Les démêlés des deux auteurs avec le système censorial sont similaires, mais ils se déroulent à des moments différents dans l'histoire. La pièce de La Harpe circule dans une couche sociale de grande influence : la noblesse. Dans le cas de Beaumarchais, le roi incarne l'autorité principale pour une des dernières fois de l'histoire de l'Ancien Régime, tandis que l'aristocratie peut encore constituer l'appui le plus puissant d'un auteur. Le travail sur les représentations de lectures devra nécessairement tenir compte de ce double contexte historique.

Les représentations relatent des événements qui, parfois, ont été décrits plusieurs années plus tard. Travailler sur ces représentations implique d'étudier le contexte des événements rapportés, mais également les circonstances de leur écriture. Souvent, un mémorialiste écrit avec un recul qui lui permet d'interpréter d'une façon

nouvelle les situations qu'il a vécues. La position sociale nouvelle de ce mémorialiste peut également le mener à d'autres conclusions. Les événements sont décrits comme il les a vécus, par rapport à sa position et à sa perception arbitraire des choses à l'époque, mais aussi par rapport à sa position et à sa perception au moment de la rédaction. Tout en tenant compte de ces contextes changeants, le point de départ à privilégier, dans l'étude des représentations, sera ce qui se trouve dans le texte. En effet, l'étude textuelle attentive des représentations devra être constamment rejointe par l'étude du contexte des événements étudiés ainsi que du contexte de leur écriture. Les travaux défendant ce type de méthodologie, qu'on retrouve chez des historiens comme Roger Chartier ou Robert Darnton, se font plus nombreux depuis quelques années. Que vise exactement cette discipline en émergence qu'est l'histoire des représentations?

En fait, ce sont les pratiques culturelles d'une population que l'on étudie à l'aide des représentations. Ces dernières constituent le seul témoignage des façons dont les choses étaient vécues par les contemporains de l'époque étudiée. L'histoire des représentations s'inscrit dès lors d'une manière toute particulière dans l'ensemble plus vaste qu'est l'histoire culturelle, car, si l'on en croit Roger Chartier, « toute histoire, qu'elle se dise économique ou sociale ou religieuse, exige l'étude des systèmes de représentation et des actes qu'ils génèrent. Par là, elle est culturelle². » C'est précisément le travail que fait Chartier, par exemple, à propos des pratiques de lecture avant la Révolution française. Par ailleurs, l'histoire des représentations doit être distinguée de l'histoire des idées. Celle-ci, déjà largement pratiquée, s'intéressait

² Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1987, p. 17.

surtout aux idées des groupes, sans observer nécessairement les pratiques reliées à ces idées. D'après Antoine de Baecque, c'est la distinction que propose Chartier pour justifier le titre de son ouvrage Les origines culturelles de la Révolution française, en opposition au texte antérieur de Daniel Mornet, Les origines intellectuelles de la Révolution française : « Chartier explique ce remplacement sémantique par un transfert d'échelle : de l'étude des idées à celle des représentations. Des bibliothèques des philosophes aux pratiques culturelles du siècle des Lumières dans leur ensemble, écritures, impressions, lectures, discussions, croyances³. » Ce déplacement sémantique change la nature de la discipline.

Une représentation d'une pratique quelconque, comme la lecture en salon, n'est pas un témoignage objectif sur l'événement en question. Ainsi que nous l'avons mentionné, l'écrivain interprète la situation représentée d'une façon particulière. Les représentations agissent comme véhicules d'information et elles contiennent des éléments révélateurs sur une pratique culturelle, mais elles donnent également, voire surtout, des indications sur la perception de celui qui écrit. Autre difficulté : dans notre travail, l'étude des lectures en salon se fera surtout à partir de représentations écrites; toutefois, les représentations peuvent aussi être picturales. L'histoire des représentations serait une étude globale qui ne devrait pas en effet se limiter à l'étude des textes. Dans « Sociale et culturelle indissociablement⁴ », Antoine Prost déplore d'ailleurs la séparation entre l'histoire et l'histoire de l'art. Pour lui, une image est révélatrice de pratiques culturelles et, trop souvent, on oublie d'en tenir compte.

³ Antoine de Baecque, *loc. cit.*, p. 203.

⁴ Antoine Prost, « Sociale et culturelle indissociablement », dans Pour une histoire culturelle, volume dirigé par Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1997, p. 131-146.

Cependant, en ce qui concerne l'étude des cas de La Harpe et de Beaumarchais, nous n'avons pas trouvé de représentation illustrée de leurs lectures. En fait, peu de tableaux présentent des lectures en société au XVIIIe siècle.

L'histoire des représentations n'est pas simplement une enquête, puisque nous avons affaire à des interprétations arbitraires des situations. De là vient aussi la difficulté d'un tel travail, car, ainsi que le note Roger Chartier⁵, il y a très peu de certitudes pour qui s'y livre. Il s'agit, pour l'historien, de pratiquer une interprétation d'une interprétation : il n'existe pas de représentation exhaustive de la réalité et, de plus, la description qu'une personne fait d'une situation vécue ne correspond pas nécessairement à ce qui était alors perçu comme la norme. Voilà d'où vient le besoin de rassembler le plus grand nombre possible de ces représentations, cela afin de comparer les points de vue. Dans un premier temps, il importe bien sûr de considérer ce qui a été retenu par tel ou tel témoin, mais ce qui n'a pas été retenu par lui et l'a été par un autre, peut aussi être significatif. Il faut essayer de saisir tout ce que le texte donne à comprendre, ce qui est présent comme ce qui ne l'est pas. Dans l'étude des représentations, l'historien doit donc tenir compte des choix du contemporain de l'événement. De cette façon, cette étude ajoute des éléments à l'étude des seules pratiques culturelles, voire, dans un domaine plus étendu, à l'histoire culturelle.

Histoire culturelle, de la culture ou des cultures

Depuis le milieu du XXe siècle, les historiens se sont faits plus nombreux à se

⁵ Roger Chartier, *op cit.*, p. 13-17.

pencher sur l'histoire culturelle. Cette discipline, particulièrement en expansion aujourd'hui, rouvre des champs d'étude qui avaient été, autrefois, explorés par d'autres « histoires ». Toutefois, l'histoire culturelle, de la culture ou des cultures, cherche encore une définition précise. Longtemps les historiens ont travaillé sur l'histoire des idées ou encore sur l'histoire des mentalités; l'histoire de la culture reprend ces horizons, mais dans une perspective nouvelle. C'est ce que met en lumière Daniel Roche :

Le mot *culture* reste un vocable ambigu et piégé dont l'emploi ne résout rien si l'on ne tient pas compte des manières dont on rapporte le « culturel » à autre chose, à des groupes sociaux, et alors il s'inscrit dans une compréhension plus large des dynamiques identitaires et de la hiérarchie des sociétés, à des territoires et à des ensembles géographiques historiquement construits⁶.

Pour cette raison, il est possible de parler d'histoire culturelle, d'histoire de la culture, d'histoire des cultures ou d'histoire des pratiques culturelles, au pluriel. Le culturel s'exprime dans les pratiques et les récits des contemporains de l'époque étudiée. Dans le cas des lectures en salon, il s'agit d'une pratique culturelle qui est surtout observable dans les représentations écrites.

L'histoire de la culture regroupe en outre des disciplines variées, celles-ci se présentant sous plusieurs appellations : histoire du livre, des mentalités, de l'imprimé, de la lecture, etc. Comme le dit Daniel Roche, « il s'agit d'étudier des comportements collectifs, des sensibilités, des imaginations, des gestes à partir d'objets précis, tels les livres, ou d'instance, telles les institutions de sociabilité⁷ ». En général, la culture d'un individu se définit par rapport aux divers groupes dans lesquels il s'inscrit. Ainsi

⁶ Daniel Roche, « Une déclinaison des Lumières », dans *Pour une histoire culturelle*, volume dirigé par Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1997, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

que l'écrit Antoine Prost, on ne peut pas s'interroger sur les « mentalités » sans « s'interroger sur les liens qu'elles nouaient entre les individus⁸ ». L'étude des lectures publiques permet celle d'un groupe distinct, les habitués des salons littéraires du XVIIIe siècle, et celle d'une circonstance culturelle particulière, la censure d'un texte dramatique. Il s'agit d'une dimension limitée de l'histoire de la culture, reliée à l'histoire du théâtre et à l'histoire de la lecture.

L'histoire de la culture a ses intérêts, mais aussi ses difficultés. Par exemple, la culture ne se saisit pas statiquement, elle est un phénomène mouvant en constante transformation. Dans l'étude de la culture, il importe de comprendre que chaque moment peut marquer un changement dans la pratique observée, dans sa transmission et dans son renouvellement. Georges Duby, qui s'est penché sur la question à plusieurs reprises, a bien vu ce qu'elle implique pour ceux qui la défendent :

Leur but : définir les modèles culturels qui, à tels moments, s'imposèrent à telles sociétés, rendre compte de leur succès, saisir enfin le mouvement, vif ou lent, souple ou saccadé, qui, au fil des temps, les transforme. [...] Mais il faut aussi que l'historien [...] observe avec autant de soin, dans le développement chronologique, comment les modèles culturels, issus de quelques secteurs privilégiés, furent ensuite reçus par la société tout entière. Car, dans l'histoire, toute culture apparaît comme transmise, et c'est au cours de cette transmission qu'elle épouse le mouvement interne qui la conduit à se renouveler⁹.

Cette citation de Duby rend compte du travail spécifique de l'historien de la culture; il doit cibler l'instant qu'il étudie, mais il doit également considérer que cet instant est déjà en transformation. Puisque la culture bouge constamment, il lui est difficile de saisir précisément un moment culturel.

⁸ Antoine Prost, *loc. cit.*, p. 137.

⁹ Georges Duby, « L'histoire culturelle », dans *Pour une histoire culturelle*, volume dirigé par Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1997, p.429 et p.431

L'étude des représentations est, d'un certain point de vue, vouée à l'inachèvement, car il se trouvera toujours des trous à combler dans la connaissance que nous, êtres du XXe siècle, avons des pratiques culturelles du passé, et cela pour trois raisons. Tout d'abord, les représentations ne reflètent pas parfaitement la réalité. Ainsi que nous l'avons expliqué, il n'y a pas d'observateur objectif des pratiques culturelles; le parti pris du mémorialiste est suffisant pour influencer la représentation. Celle-ci est construite, entre autres, selon la position sociale de l'observateur, au moment où les événements se produisent; par exemple, la Révolution n'est pas racontée de la même façon par un aristocrate et par un artisan. Une interprétation est également à l'œuvre lorsque l'auteur décrit les événements avec un recul de quelques années, qui le conduisent à voir la situation d'un œil nouveau. En deuxième lieu, les représentations ne sont pas un recensement complet des pratiques d'une époque; il en manquera forcément. Il n'y avait pas un observateur-écrivain à chaque endroit où se tenait une séance de lecture publique, par exemple. Pour une même pratique culturelle, il n'existe donc pas une représentation pour chaque instant de son existence. Enfin, ces pratiques, étudiées pour un moment donné, ne sont plus valables dès ce moment même, pour une partie de la société, puisque leur transformation est déjà amorcée. Cela signifie que même avec un nombre important de représentations, si nous réussissons à définir une « norme », il y aura toujours des pratiques marginales (destinées elles-mêmes à devenir une nouvelle norme ou à disparaître).

Bref, les lectures de La Harpe et de Beaumarchais dans les salons seront principalement étudiées ici à l'aide de représentations écrites des événements. Les textes retenus se trouvent dans les correspondances, les Mémoires et les souvenirs de

gens présents à l'une ou l'autre de telles séances. Des relations de celles-ci sont également présentes dans certaines correspondances littéraires¹⁰, comme celles de Grimm ou de La Harpe, puisque c'était un genre très pratiqué au XVIIIe siècle. L'étude de ces textes contribuera à l'histoire des représentations, mais aussi à l'histoire de la lecture, dont la lecture à haute voix est un aspect important. Enfin, ce travail s'ajoutera aux nombreuses études portant aujourd'hui sur l'histoire de la culture, cela par sa contribution à l'analyse d'une pratique culturelle du XVIIIe siècle, les lectures publiques. Mais avant d'aborder l'étude de ces représentations, il convient de se pencher sur leur contexte, et notamment sur l'appareil de censure qui tente de s'imposer à la vie de l'esprit à la fin de l'Ancien Régime.

¹⁰ Les correspondances littéraires sont des comptes rendus des divers événements culturels parisiens. Généralement, elles sont adressées à des nobles, à l'extérieur de la métropole, dans le but de les informer sur les nouveautés sociales et culturelles.

Chapitre II

La censure

Chapitre II

Dans l'histoire de la France, la liberté de penser, de parler et d'écrire s'est transformée avec le temps. Certaines périodes furent plus tolérantes que d'autres. Pour sa part, la monarchie de l'Ancien Régime finissant, afin de solidifier sa situation absolutiste, s'est bâti un système de censure très sévère, mais pas toujours très efficace. Les dernières années du règne de Louis XVI coïncident avec une lente agonie de ce système : la censure avait vécu ses beaux jours. Le 24 août 1789, à l'Assemblée nationale, on sonne en théorie le glas de la censure, mais elle sera remise en question à chaque changement de régime apporté par le XIXe siècle, la bataille des censeurs étant loin d'être terminée en 1789.

Afin de comprendre l'évolution de la pensée, il est intéressant de se pencher sur les productions culturelles de différentes époques, mais également de voir ce qui n'a pas pu être produit officiellement. L'étude de deux cas de censure à la fin de l'Ancien Régime fait ressortir à quel point l'évolution sociale et intellectuelle s'est faite rapidement alors. À deux reprises, entre 1770 et 1784, la censure se prononce contre les représentations de deux pièces, puis elle lève l'interdit. Qu'un texte passe de la clandestinité à la légalité en si peu de temps révèle que des changements importants se sont produits dans les mentalités.

Tout d'abord, on observera comment la censure s'est constituée, comment d'une simple règle elle est devenue une institution. Par la suite, nous parlerons de son fonctionnement au XVIIIe siècle; c'est à cette époque qu'elle est à son apogée, mais c'est aussi le début de sa lente chute. Les cas de La Harpe et de Beaumarchais nous

montreront, par la suite, comment la censure s'est dressée contre leur pièce, puis de quelle façon elle s'est retirée. Ces batailles contre la censure permettent de mettre en lumière des luttes cruciales de la fin de l'Ancien Régime, dont certaines ont mené à la Révolution française.

Petite histoire de la censure

L'histoire de la censure et son fonctionnement ont été l'objet d'études récentes. D'une part, les travaux de Georges Minois et de Barbara de Negroni ont bien cerné la censure dans ses aspects théoriques; d'autre part, les travaux de Robert Darnton ont contribué à une plus grande compréhension de la clandestinité des textes censurés. La censure est une action de surveillance et de contrôle de la circulation des idées; c'est pourquoi son étude tient une place si importante dans l'histoire de la culture. Au cours des siècles, elle s'est manifestée tant dans l'examen de textes destinés à l'impression que dans l'examen de textes destinés à la représentation en public. Puisque nous nous intéresserons plus loin à la censure touchant les textes dramatiques, il importe d'abord de distinguer la censure de l'imprimé de celle du théâtre. Ce dernier est, depuis fort longtemps, soumis à l'examen des autorités. Déjà, dans la Grèce antique, on ne tolérait point que les auteurs de comédies insultent la nation ou les personnages publics. En France, au Moyen Âge, les soties, farces et mystères attiraient des foules immenses, mais les rois pouvaient bannir du royaume tout comédien ou troubadour qui se serait moqué de lui. L'Église, quant à elle, était sévère envers tout ce qui pouvait maltraiter la religion catholique; en 1548, par exemple, les mystères furent interdits de représentation. Sans toujours être soumis à

une censure réglée, le théâtre était tenu à l'œil par les autorités depuis longtemps.

La nécessité d'une autre censure se fait sentir lorsque l'imprimerie apparaît, une invention qui répand efficacement les écrits, et par conséquent la culture. Au Moyen Âge, les idées circulaient assez lentement, mais l'invention de Gutenberg révolutionne la vie culturelle. L'impression des textes rend leur accès facile à un nombre plus élevé de lecteurs. Il ne faudra pas longtemps avant que le contrôle des livres commence à échapper au clergé.

La première censure de l'imprimerie est celle de l'Église, puisque c'est par le contrôle de l'écriture sainte qu'elle compte s'assurer l'adhésion des fidèles. Le clergé catholique craint en effet les réformes protestantes et la lecture libre de la Bible, l'interprétation personnelle des Écritures menant à la libre pensée et, peut-être, à la sédition. De plus, les humanistes, dorénavant plus indépendants d'esprit, ont, selon lui, le défaut de remettre en question d'anciennes valeurs : ils prônent un retour aux textes originaux (en grec et en latin) et à une foi plus individuelle, moins soumise à l'interprétation du clergé. La vie culturelle de tous les domaines (pas seulement en religion) est alors en effervescence pour plusieurs couches sociales, ainsi que le note Georges Minois :

Le livre, en augmentant brutalement le volume des connaissances disponibles, et en les mettant à la portée des catégories sociales nouvelles, essentiellement urbaines, met en relief le caractère archaïque de la tradition orale populaire. [...] Mais cette œuvre, qui s'accomplit à l'échelle de la société entière, pose un immense problème de contrôle culturel¹.

¹ Georges Minois, *Censure et culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1995, p. 40.

Si l'Église catholique détient un pouvoir spirituel sur la population française, le pouvoir temporel, lui, appartient au roi. Le conflit est imminent en ce qui concerne le contrôle du livre.

Après les remous féodaux et les guerres de religion, le pouvoir royal prend peu à peu ses distances du pouvoir clérical. Les mouvements qui mèneront la France à la monarchie absolue sont amorcés : le roi veut tenir son pouvoir de Dieu, mais il s'affirme indépendant du pape. Le monarque contrôle de plus en plus ses vassaux; sa personne représente l'État. Le premier édit de censure royale est celui de Châteaubriant, proclamé le 27 juin 1551, qui ordonne à tous les libraires d'afficher, dans leurs boutiques, une liste des ouvrages interdits. Des inspecteurs visitent deux fois par année les librairies. Toutefois, cette censure est encore bien loin du système complexe en place au XVIIIe siècle. C'est au début du XVIIe siècle, lorsque s'impose la monarchie de droit divin, que la censure royale prend un autre visage.

Au début du XVIIe siècle, alors que la montée du pouvoir royal absolu se fait sentir en France, les effets de l'humanisme de la Renaissance surgissent : de nouvelles idées émergent dans plusieurs domaines, dont les sciences (révolution galiléenne et logique cartésienne), les arts et la pensée religieuse (rivalité des jésuites et des jansénistes). La forte expansion de ces idées peut être dangereuse pour le pouvoir en place, qui craint de voir naître des ferments de contestation. Le cardinal de Richelieu, ministre tout-puissant, cherche à donner une unité à l'État français : « une foi, une loi, un roi ». La censure devient beaucoup plus qu'un moyen de protéger la religion catholique; elle est désormais très sensible en ce qui concerne le pouvoir royal. Chaque ouvrage destiné à l'impression doit recevoir un privilège du roi, afin d'être autorisé légalement. Dans le même temps, et de façon prévisible, les lecteurs

commencent à développer un goût pour les livres interdits. Ces derniers deviennent des objets très recherchés et se vendent à grand prix. Ainsi que l'indique Georges Minois, les lecteurs désirent connaître toutes les idées qui circulent, permises ou non.

Le livre, en se multipliant, fait circuler les idées, et pas seulement dans la république des Lettres; salons, correspondance, livres, conversations privées diffusent toutes les innovations. [...] On est au courant des idées les plus opposées aux siennes, car le livre permet de comparer, de mettre en lumière les contradictions, d'effectuer un tri progressif dans l'héritage hétéroclite de l'humanisme².

La censure relève désormais pleinement du pouvoir royal. Cependant, un conflit éclate, le pouvoir ecclésiastique voyant la censure des textes lui échapper et craignant de ne plus pouvoir contrôler ce qui est dit à propos des questions religieuses. Ce conflit est, en partie, causé par le chevauchement de certaines lois civiles et religieuses; il est difficile, parfois, de juger quel cas relève des parlements et quel cas relève du clergé. Par exemple, en 1645, la faculté de théologie de Toulouse censure un ouvrage du jésuite Annat, pour des questions de doctrine; le Conseil du roi se pose contre cette censure, à la demande des jésuites, et ordonne le retrait de l'interdiction³. À la fin du règne de Louis XIV, l'examen des textes et l'attribution des privilèges sont le travail d'une organisation efficace. Des censeurs, employés par l'État, scrutent attentivement, du moins en théorie, les textes à publier, ou les pièces à représenter, et y cherchent toute pensée séditieuse. L'État souhaite contrôler tous les domaines de pensée, même si le clergé conserve encore le droit d'examiner les textes qui traitent de religion; cette censure religieuse reste cependant subordonnée à la censure exercée par l'État.

²Ibid., p. 107.

³Voir ibid., p. 85

Peu à peu, la censure s'est installée dans la société française et elle fait désormais partie intégrante du paysage culturel. Dans les provinces éloignées de la capitale, elle est exercée par les parlements et par les autorités des grandes villes. À Paris, elle forme une institution solide qui pourchasse ce qui peut être dit ou écrit contre le roi ou contre le clergé. Il importe toutefois de ne pas amplifier inutilement la portée du système censorial : dans le foisonnement d'idées de l'âge classique, il n'était pas possible de tout arrêter. Différentes façons de contourner la censure se sont avérées très efficaces pendant de nombreuses années, avant que la police ne réussisse à y mettre fin. Par exemple, on introduisait des feuillets de textes censurés entre les pages de livres permis, on attachait les ballots d'imprimés clandestins sous les voitures ou encore, ainsi que l'explique Robert Darnton, des aventuriers franchissaient les frontières, par les montagnes, en transportant sur leur dos des paquets de textes clandestins, imprimés à l'extérieur de la France⁴. Le roi se rend compte qu'il est difficile d'arrêter la totalité des écrits potentiellement nuisibles; une censure trop sévère provoquera l'apparition d'une circulation illégale des textes de mieux en mieux organisée.

Dans le cas des textes dramatiques, il devient progressivement obligatoire de les soumettre au même processus que tout texte à publier, cela afin d'éviter de répandre rapidement, pour un grand auditoire, toute critique envers les autorités spirituelles ou temporelles. Les grands du XVII^e siècle apprécient le théâtre, Louis XIII, Richelieu et Louis XIV protègent les auteurs et les comédiens, mais le système censorial ne cesse pas pour autant d'être en vigueur. Louis XIII, par exemple, ne

⁴ Voir Robert Darnton, Bohème littéraire et Révolution, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes études », 1983, p. 112-139.

voulait pas sur scène de « paroles lascives [qui puissent] blesser l'honnêteté publique⁵ ». Quant à Louis XIV, sa sévérité envers ce qui touche à son autorité ou envers toute irrégion se fait sentir surtout à la fin de son règne. Sa mort marque la fin d'une époque et l'ouverture vers une nouvelle façon de penser la censure :

Rarement la mort d'un roi a autant coïncidé avec une rupture culturelle que celle de Louis XIV. [...] Dorénavant, rien ne sera plus comme avant 1715. La crise de la conscience européenne a atteint les dirigeants. La raison n'est plus cette inconnue dont parlait Boileau en 1671, puisqu'elle a maintenant droit de cité dans les cercles les plus officiels⁶.

La monarchie de droit divin s'est consolidée avec le règne de Louis XIV. La censure royale a définitivement pris le dessus sur la censure ecclésiastique : on prend conseil des autorités cléricales dans le cas de traités religieux, bien sûr, mais le mécanisme de censure ainsi que l'autorisation relèvent du bureau de la Librairie, ce dernier dépendant du garde des Sceaux. S'ouvre alors l'ère du culte de la raison; les idées nouvelles et leurs auteurs sont souvent protégés par de grands personnages. La censure devient plus timide, sans pour autant s'adoucir quand elle se manifeste. On accorde ainsi la permission tacite à certains ouvrages suspects qui ne peuvent pas être interdits sans soulever de mouvement de contestation. Des auteurs réputés dangereux ont l'appui de gens souvent importants dans l'administration du royaume. Un exemple connu de cette situation est celui de Malesherbes et de l'Encyclopédie : Malesherbes, directeur de la Librairie, appuyait l'entreprise encyclopédique; il aurait averti Diderot d'une perquisition de la police et aidé à cacher les textes compromettants.

⁵ Victor Hallays-Dabot, Histoire de la censure théâtrale en France, Genève, Slatkine reprints, 1970, 340 p., réimpression de l'édition Dentu, Paris, 1862, p. 26

⁶ Georges Minois, op. cit., p. 181.

Depuis le XVII^e siècle, on pratique une censure préventive plutôt que répressive. Que ce soit pour être imprimés ou représentés, les textes doivent être examinés par un censeur spécialiste du domaine concerné par l'ouvrage. On aurait cependant tort de représenter la censure comme une institution étouffante pour les auteurs. Certes, il fallait protéger l'unité du royaume en ne soulevant pas inutilement les foules, particulièrement dans le cas du théâtre, car celui-ci attirait beaucoup de gens et propageait rapidement les idées nouvelles : la lecture d'un livre dépend évidemment de l'alphabétisation, mais tout le monde pouvait en théorie aller voir les spectacles. Le roi pouvait dès lors craindre un soulèvement enflammé par le théâtre. Cela sert à expliquer fréquemment l'arrêt prononcé sur certaines pièces, notamment Mélanie, de La Harpe, et Le mariage de Figaro, de Beaumarchais. Au siècle des Lumières, la crainte des rois était-elle justifiée? Les événements entourant ces deux pièces ont dépassé la sphère strictement royale, puisque les interdictions furent levées par la poussée de l'opinion publique.

Un système bien organisé

Lorsque s'achève le règne de Louis XV en 1774, la censure constitue un ensemble réglé dans les moindres détails. Pour les gens de l'époque, elle fait partie du paysage culturel. Depuis les premiers édits royaux prononcés en faveur de la censure, celle-ci s'est perfectionnée au point de devenir un filtre qu'on imagine efficace. Pourtant, elle s'est aussi affaiblie considérablement; Louis XVI, à son accès au trône, a entre les mains un système dont plusieurs faiblesses ressortent. Le groupe de censeurs employés par le bureau de la Librairie fait bien son travail, croit-on, mais la

circulation clandestine des textes se développe. La montée de l'esprit philosophique éveille de nouvelles perspectives, que le gouvernement juge parfois menaçantes. Le roi sait que plus il resserrera le filet, plus il y aura de tentatives illégales pour s'en défaire. L'interdit appliqué à un texte stimule la curiosité des lecteurs, et bien des imprimeurs étrangers ont fait des affaires d'or en fournissant aux Français des textes interdits.

Au XVIIIe siècle, on l'a vu, la censure est presque entièrement du domaine du roi. Celui-ci ne la gère évidemment pas seul et il se prononce rarement en personne sur un texte; cependant, il conserve le pouvoir arbitraire de dire « oui » ou « non ». La censure royale est désormais la seule censure préventive dans le royaume. Cela signifie que seuls les censeurs du roi et le lieutenant de police examinent les écrits avant leur parution. La censure exercée par le clergé ou par les parlements existe toujours, mais son pouvoir est répressif, elle ne peut agir véritablement qu'après l'accès du public au texte. D'ailleurs, cette censure cléricale ou parlementaire est généralement responsable de ce que Barbara de Negroni appelle « les censures à grand spectacle », c'est-à-dire les condamnations publiques, telles que le pilon ou le bûcher⁷.

La censure a mis deux siècles à devenir un système dont on souhaitait l'infaillibilité, du point de vue de tous les pouvoirs. C'est la position que défend Madeleine Cerf :

La surveillance de tout ce qui touche à la « librairie » s'est organisée dès l'apparition de l'imprimerie; puis elle s'est compliquée et systématisée jusqu'à devenir ce monstre protéiforme si souvent évoqué dans les correspondances du XVIIIe siècle, cette Censure que la Révolution libératrice et triomphante,

⁷ Voir Barbara de Negroni, Lectures interdites : le travail des censeurs au XVIIIe siècle, Paris, Albin Michel, coll. « Albin Michel Histoire », 1995, 377 p.

en l'abolissant, achève d'ériger en symbole des forces de réaction de l'Ancien Régime⁸.

Cette censure bien orchestrée touche l'ensemble des productions écrites du royaume, peu importe le sujet traité dans le texte. Les textes scientifiques, les traités religieux et les textes littéraires doivent être soumis à l'examen du bureau de la Librairie. Dans le corps des censeurs, chaque membre est reconnu pour sa spécialité :

Dans le dernier quart du XVIIIe siècle, les censeurs sont plus de cent soixante-dix. [...] Ils se répartissent en six genres : 1. Théologie; 2. Jurisprudence; 3. Belles Lettres, histoire; 4. Histoire naturelle, chimie, médecine; 5. Mathématiques; 6. Géographie, Beaux-Arts, Hydraulique, Mécanique et Arts⁹.

En plus de couvrir tous les domaines du savoir, la censure se préoccupe de tous les types de publications. Elle jette un regard sur les livres, mais également sur les pièces de théâtre, les journaux, les placards et les pamphlets (ceux-ci sont des genres de plus en plus répandus, particulièrement dans les grandes villes). Dès qu'un auteur désire rendre publique une de ses œuvres, son texte doit traverser un système de filtrage très organisé.

C'est le bureau de la Librairie qui dirige les opérations de la censure et il est supervisé dans sa tâche par la Chancellerie et par le garde des Sceaux. Le lieutenant de police lie le bureau de la Librairie et les censeurs : les textes passent par ses mains lors du tri des ouvrages à examiner. On attribue les textes aux censeurs selon le domaine dans lequel ils travaillent. Leur examen doit être précis et ne rien laisser passer, ne serait-ce qu'une allusion qu'on pourrait interpréter dangereusement. Toute critique de la religion, de la monarchie et des bonnes mœurs est arrêtée. « La grille à

⁸ Madeleine Cerf, « La censure royale à la fin du XVIIIe siècle », *Communications*, 1967, vol. 9, p. 2.

⁹ *Ibid.*, p. 5-6.

laquelle on voit les censeurs se référer constamment dans leurs jugements est essentiellement négative. C'est le triple interdit de toute censure : ne rien laisser passer qui porte atteinte au pouvoir établi, à la morale constituée, à la religion reconnue¹⁰. » Le censeur produit un rapport très détaillé sur l'ouvrage examiné. Il peut approuver la publication, suggérer quelques modifications, ou tout simplement refuser le texte. S'il décide d'approuver ou de modifier une œuvre, il appose son paraphe au bas de chaque page du manuscrit afin d'éviter que des feuilles soient insérées après l'approbation. L'auteur ne peut pas choisir son censeur; cependant, il lui est permis d'en demander un deuxième, en cas de conflit ou d'insatisfaction à propos du jugement rendu. (Beaumarchais a beaucoup exploité cette possibilité dans ses affaires avec la censure.) Lorsque le censeur termine son rapport, il l'envoie, avec le manuscrit, au bureau de la Librairie qui se charge de remettre les permissions; s'il y a publication, son nom apparaît dans le livre.

Lors de la constitution de ce système, chaque ouvrage approuvé recevait un privilège royal; ce privilège consistait en une permission de publier donnée par le roi et imprimée au début de l'ouvrage. Toutefois, d'autres types de permissions sont apparus au XVIIIe siècle, la montée des idées nouvelles étant un flot bien difficile à contenir. Le roi doit reconnaître que le refus n'est plus la meilleure des solutions, d'autant plus que des gens importants s'intéressent à ces nouvelles idées et que la clandestinité se développe à cause de la politique sévère sur les textes. En 1715, on introduit la permission tacite, cette illégalité reconnue et tolérée. Cela signifie que les idées contenues dans le texte ne sont pas approuvées par l'autorité, mais qu'il n'y a pas de raison impérieuse d'en interdire la publication. Le censeur n'est donc pas

¹⁰ Ibid., p. 11.

responsable des idées qu'on a laissé circuler, car son nom n'apparaît pas dans le texte. Plus tard dans le siècle, on commence à pratiquer la simple tolérance. On indique au libraire que la police fermera les yeux sur la vente d'un texte, et qu'il sera averti d'avance si une perquisition des inspecteurs de la Librairie se fait chez lui. L'avantage de cette procédure consiste à mettre le bureau de la Librairie et ses censeurs complètement à l'abri des problèmes que pourrait soulever une censure postérieure, puisque l'ouvrage est toléré, mais qu'il n'a pas d'existence officielle.

Les tolérances du système censorial sont fort pratiques pour les auteurs de livres; toutefois la situation diffère en ce qui concerne les auteurs dramatiques. Le processus d'examen des textes est le même que pour toute autre publication. Par contre, les auteurs doivent d'abord faire approuver leur pièce par un des trois théâtres officiels de Paris : la Comédie-Française, la Comédie-Italienne ou l'Opéra. Tragédies, comédies, livrets d'opéra, tous sont soumis à la censure. L'auteur se présente au théâtre avec son manuscrit et donne généralement une lecture de son œuvre. Si celle-ci est acceptée, l'auteur doit ensuite soumettre le texte à la censure royale. Cette situation soulève de nombreux problèmes, extérieurs à la censure, à propos du sort de certains auteurs, car le monopole des théâtres parisiens permettait aux comédiens d'avoir droit de vie ou de mort sur les textes dramatiques. Après cette première épreuve, les textes dramatiques pouvaient être approuvés, corrigés ou refusés par les censeurs. Le roi exigeait d'eux qu'ils soient prudents sur ce qui était présenté au public parisien. Le théâtre, en effet, rejoint potentiellement une foule plus importante qu'un livre. Quant aux théâtres de province, la décision était confiée au parlement de la région.

À la fin de l'Ancien Régime, la censure apparaît comme un système efficace et structuré. Néanmoins, elle est en perte de vitesse depuis un quart de siècle. Sous le règne de Louis XV, Malesherbes constate, alors qu'il est à la tête du bureau de la Librairie, que la censure souffre de faiblesses importantes. Premièrement, il comprend qu'un contrôle absolu est illusoire, car ce système d'examen précis de chaque texte est lent et faible pour le grand débit de livres à publier. Deuxièmement, la censure ralentit, d'une certaine façon, le progrès, puisqu'en voulant arrêter les erreurs on peut aussi bloquer des vérités. Troisièmement, les censeurs n'ont pas de consignes précises et stables, ce qui entraîne une sévérité ou une indulgence exagérée, dans la mesure où le censeur est responsable des idées qu'il a laissé circuler. Bref, selon Malesherbes, la censure devrait reposer sur des consignes précises pour les domaines intouchables (tels la religion ou le gouvernement), mais être beaucoup plus tolérante pour les autres productions. Lorsque Louis XVI succède à Louis XV, l'essoufflement de cette organisation se fait sentir, même s'il tente de la garder en vie. La censure sera encore un des symboles de la monarchie que l'on voudra anéantir, quelques années plus tard, à la Révolution. Par exemple, la tragédie de Marie-Joseph Chénier, Charles IX, se trouvera aux prises avec une censure toute différente, en 1789, de celle de Beaumarchais quelques années plus tôt.

Tout d'abord, cet affaiblissement de la censure, on peut le sentir à l'intérieur même de son organisation. La cohésion entre les éléments du système est plus ardue qu'elle ne l'était au début du siècle. Madeleine Cerf, dans son article « La censure royale à la fin du XVIIIe siècle¹¹ », explique comment le processus censorial a perdu

¹¹ Ibid.

de sa pertinence avec les années. Le premier problème qu'elle évoque touche les critères de la censure. Les censeurs travaillent à partir d'une grille anachronique. L'évolution culturelle de la société alphabétisée, à la fin du XVIIIe siècle, se fait à une vitesse très rapide. Même si les critères d'exclusion d'un texte restent officiellement en vigueur, en matière de monarchie par exemple, ils deviennent rapidement dépassés pour une portion grandissante de la population. Deuxièmement, le censeur est responsable, devant le public, de l'opinion de l'auteur qu'il laisse publier; or les lecteurs ont une mauvaise connaissance des critères et des modalités de la censure. Troisièmement, l'existence de la censure cléricale répressive gêne les censeurs royaux dans l'exercice de leurs fonctions; ils n'acceptent pas toujours d'agir en opposition avec les vues de l'Église ou du parlement, même si le texte soumis à leur attention est conforme aux exigences royales. La censure, en raison de l'évolution intellectuelle, fonctionne moins rigoureusement à l'interne. Ce sont toutefois les événements extérieurs qui changent davantage les façons de penser.

La conséquence la plus directe des problèmes précédents est une plus grande sévérité de la censure. Lorsque Malesherbes quitte la Librairie, la censure tend à devenir très stricte. Les censeurs évitent de s'attirer des ennuis et n'approuvent que les œuvres les plus correctes, selon la « grille » imposée, tout imprécise soit-elle. Louis XVI, dès son accession au trône, demande à la censure d'exercer un contrôle serré. Cette surveillance des publications, devenue presque une inquisition, semble avoir frappé les imprimés plutôt que les textes dramatiques, ainsi que le note Frederic W. J. Hemmings :

Before the outbreak of the Revolution, however, the existence of the dramatic censorship appears to have been regarded, even by progressives, as no more than a minor irritant. This was on part due to the fact that the main thrust of

liberal resistance during the Enlightenment was directed against the censorship of books and pamphlets¹².

Depuis l'ère des philosophes, le monarque était toutefois sensible au fait que le public, plus cultivé et ouvert, pouvait repérer une critique dissimulée dans un texte dramatique. La censure théâtrale, comme la censure des textes à imprimer, se resserre donc un peu avant la Révolution. En outre, la trop grande rigueur des censeurs stimule le commerce clandestin.

Les livres interdits constituent une mine d'or pour qui accepte de prendre certains risques. La monarchie savait bien qu'avec le resserrement de la censure l'exploitation clandestine de l'imprimé augmenterait, et le choix à faire était difficile d'un point de vue économique, puisque les imprimeurs étrangers récoltaient souvent les fruits de cette interdiction. Ainsi que le montre Robert Darnton, dans ses études sur la Société typographique de Neuchâtel, le commerce des livres interdits en France était lucratif : plus la censure se montrait sévère, plus les lecteurs devenaient curieux de lire les textes prohibés¹³. L'*underground* littéraire comprenait surtout des ouvrages critiques envers la religion et des œuvres pornographiques. Ces manuscrits évitaient la censure, en grande partie, en passant directement par le circuit clandestin; les auteurs savaient très bien que leurs textes licencieux n'avaient aucune chance d'être acceptés des censeurs royaux. Les stratégies pour introduire leurs livres ne manquaient pas : sous les carrosses de gens hors de tout soupçon, par pages insérées entre celles de livres autorisés, par paquets attachés dans les crinolines des robes. Des

¹² Frederic W. J. Hemmings, *Theatre and State in France, 1760-1905*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 44.

¹³ Voir Robert Darnton, « Trade in the Taboo : The Life of a Clandestine Book Dealer in Prerevolutionary France », dans *The Widening Circle. Essays on the Circulation of Literature in Eighteenth-Century Europe*, University of Pennsylvania Press, 1976, p. 13-83.

contrebandiers montagnards voyageaient également de nuit, par-delà les frontières, transportant des ballots de livres. Même les aristocrates et les membres du haut clergé, intéressés par les idées montantes, échangeaient entre eux des œuvres interdites par le roi. Malgré la nécessité de découvrir des voies détournées pour se procurer de pareils livres, la circulation clandestine de textes imprimés grandissait et la police savait rarement où sévir en premier lieu. Toutefois, qu'en était-il lorsque le texte clandestin n'était pas destiné à être imprimé, qu'il s'agissait, par exemple, d'une pièce de théâtre? D'autres moyens s'offraient à l'auteur pour contourner la censure : les salons.

Chapitre III

La Harpe et Mélanie

Chapitre III

Les campagnes de lecture visant à contourner la censure théâtrale étaient un stratagème utilisé par les auteurs du XVIIIe siècle. Les salons, avant la Révolution, étaient apparemment le moyen le plus efficace de s'attirer un public en dehors de la publication ou de la représentation théâtrale officielles. Ainsi, Jean-François de La Harpe, en 1770, n'en était pas à sa première tournée de lectures en société, et sa Mélanie, n'ayant aucune possibilité d'être jouée officiellement devant public, comme plus tard Le mariage de Figaro de Beaumarchais, a circulé par les lectures en salon malgré la censure qui pesait sur elle. En plus des lectures en salon, un autre moyen de diffusion s'est avéré efficace : les représentations privées. Puisqu'on ne pouvait jouer Mélanie devant le public parisien, des cercles d'amateurs ont monté leurs propres spectacles. De plus, une autre échappatoire à la censure s'est présentée : jouer la pièce dans une ville de province, puisque l'interdiction n'était valable que pour Paris. (L'ensemble des événements reliés à la censure de Mélanie ainsi que les différents endroits où l'auteur a lu sa pièce sont recensés à l'annexe 1.)

Une pièce (plus ou moins) anticléricale : la Mélanie de La Harpe

L'auteur de Mélanie, Jean-François de La Harpe, bien que peu étudié de nos jours, a été un écrivain important du XVIIIe siècle. Il a été un des premiers hommes de lettres vivant presque exclusivement des profits de son travail; journaliste, poète, dramaturge, il a aussi été admis à l'Académie française en 1776. Ses tragédies, d'un

style assez classique et se réclamant de la tragédie voltairienne, ont conservé peu de valeur pour la postérité malgré un certain succès mondain à l'époque.

Pour écrire Mélanie, La Harpe s'inspire librement d'un fait divers ayant fait jaser les Parisiens : en 1768, une jeune fille se pend au couvent des Filles de la Conception, rue Saint-Honoré, plutôt que d'être forcée à prononcer des vœux qu'elle ne désire pas¹. C'est du moins ce qu'on a cru par les journaux et les racontars, car, ainsi que le remarque Grimm en février 1770 dans sa Correspondance littéraire, « à Paris [...] dans la première chaleur, il ne nous est pas permis d'avoir le moindre doute sur un fait, et le lendemain ce fait n'occupe plus personne² ». La Harpe profite de ce sujet pour écrire une pièce critique envers les vœux religieux et la vie du cloître. La jeune Mélanie est forcée par sa famille à devenir religieuse, cela afin de donner à ses parents les moyens de favoriser la carrière de son frère. Malgré les efforts d'un curé aux idées libérales, le père de Mélanie demeure inflexible, ce qui force la jeune fille à se suicider. Le texte est achevé vers la fin de l'année 1769. L'auteur n'affronte pas le tribunal de la Comédie-Française : il sait que la thèse fortement antireligieuse de la pièce la fera interdire de représentation.

Quelques années plus tôt, une tragédie semblable avait connu le même sort : Éricie ou la vestale, de Fontanelle, avait immédiatement été interdite de représentation et de publication par l'archevêque de Paris³. Ainsi que l'explique Jacques Truchet, ceux qui avaient entendu parler de la pièce de La Harpe font

¹ Voir Christopher Todd, Voltaire's Disciple : Jean-François de La Harpe, Londres, Modern Humanities Research Association, 1972, p. 129.

² Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, philosophique et critique, Paris, Garnier frères, 1880, tome 8, p. 458.

³ Jacques Truchet, Théâtre du XVIIIe siècle, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, tome 2, p. 1489.

rapidement le rapprochement entre son texte et celui de Fontanelle, même si ce dernier situait sa pièce dans la Rome antique. Or, Mélanie n'est pas autorisée à être jouée en public, tout comme la pièce de Fontanelle. En plus de la thèse anticléricale de Mélanie, le costume ecclésiastique nécessaire à sa représentation ne pouvait être porté sur scène selon les mœurs de l'époque. L'auteur devait alors trouver un autre moyen de faire circuler son œuvre.

La Harpe faisait déjà fréquemment des lectures de ses différents textes (éloges, vers, tragédies) dans la bonne société parisienne, si l'on se fie à différentes correspondances littéraires. (Sa tragédie Les Barmécides a été lue chez madame le Coulteux du Molé⁴ et chez madame de Luxembourg⁵, entre autres.) En effet, c'est souvent par la vie mondaine que se gagnait le prestige des auteurs. Mélanie attirant la curiosité des gens, La Harpe a apparemment été sollicité de toutes parts pour faire entendre cette tragique histoire. Les lectures de la pièce se multiplièrent parmi les nombreuses relations de l'auteur. Ce dernier ne désespérait pas toutefois de réussir à faire publier son texte, même s'il ne pouvait être joué au théâtre. Contrairement à Beaumarchais voulant absolument que sa comédie prenne vie sur la scène, La Harpe ne semble pas avoir été obsédé par cet objectif. Se pliant à la censure de la scène, il visait la publication. Au début de l'année 1770, alors qu'il fait une lecture chez la duchesse de Grammont, La Harpe rencontre le duc de Choiseul. L'auteur se plaignant de ne pouvoir faire imprimer sa pièce, le duc de Choiseul lui offre la somme de trois

⁴ Voir Bachaumont, Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, chronique du 28 janvier 1778, Londres, John Adamson, 1784, tome 11, p. 76.

⁵ Voir Marie du Deffand, Correspondance complète de la marquise du Deffand, lettre datée du 1^{er} février 1773, Genève, Slatkine reprints, 1967, réimpression de Paris, 1865, tome 2, p. 301.

mille livres pour compenser. Toutefois, quelques semaines plus tard, le censeur Saurin approuve finalement Mélanie moyennant de légères modifications et donne à La Harpe la permission de faire imprimer sa pièce. Elle est publiée au mois de mars 1770 et obtient un succès immédiat. Est-ce qu'à partir de ce moment les lectures publiques furent moins populaires? Il serait difficile de l'affirmer, mais il semble que l'engouement pour Mélanie ait été plus intense en ce qui concerne les lectures publiques de l'auteur que les lectures personnelles.

L'histoire de Mélanie ne s'arrête pas à cette première publication, puisqu'un texte théâtral est destiné à être joué publiquement. Pendant des années, le drame de la jeune Mélanie sera lu et représenté en société. Plus d'une grande dame a versé des larmes à l'écoute de cette histoire, et celle-ci continue de faire parler d'elle en raison de son attaque envers les vœux religieux. En 1778, La Harpe publie un recueil de quelques-unes de ses pièces dont Mélanie. Le texte n'est toutefois plus le même qu'à la première publication : La Harpe a adouci la critique contre le cloître. D'après Alexis Pitou, qui a mené une étude sur les trois versions existantes de cette tragédie, l'auteur a été sensible aux commentaires faits sur sa pièce à la suite de ses nombreuses lectures⁶. Dans la Mélanie de 1778, le père est plus amène et le personnage du curé est plus convaincant dans son opposition envers le père de la jeune fille. Cette version édulcorée rend le suicide de Mélanie presque inutile, puisque l'auteur lui permet désormais d'entrevoir la possibilité d'échapper au couvent. Par contre, les changements apportés par La Harpe n'adouciennent pas

⁶ Voir Alexis Pitou, « Les trois textes de la Mélanie de La Harpe », Revue d'histoire littéraire de la France, 16, 1909, p. 552.

l'interdit qui pèse sur la pièce; elle demeure critique des institutions religieuses et nous savons que les censeurs étaient très sensibles à cela.

Il faudra la Révolution pour permettre à Mélanie de voir le jour à la Comédie-Française. C'est après le 14 juillet 1789, parmi la multitude de pièces anticléricales qui apparaîtront sur scène, dont Éricie ou la Vestale de Fontanelle et Charles IX de Chénier, que la permission sera accordée aux Comédiens de jouer la tragédie de La Harpe, mais les dissensions entre eux, au sujet des changements sociaux et politiques de l'époque seront la cause d'un nouveau retard. Mélanie ou la Religieuse sera enfin représentée par la troupe royale au théâtre de la rue de Richelieu le 7 décembre 1791. C'est le texte de 1778 qui est mis en scène vingt et un ans après l'écriture de la pièce par La Harpe. Meister, dans la Correspondance littéraire, commente l'événement et décrit Mélanie comme « le plus bel ouvrage en vers de M. de La Harpe, [...] celui où le sentiment s'exprime avec l'éloquence la plus simple et la plus touchante⁷ ».

Cette levée de l'interdit ne marque pas tout à fait la fin de l'histoire. Une troisième version du texte sera écrite par La Harpe, en 1802, à la suite de sa conversion au catholicisme. La thèse originale, qui faisait tant jaser en 1770, n'est plus du tout traitée de la même façon. Les Comédiens continueront par contre à jouer le texte de 1778, malgré les demandes répétées de l'auteur de retirer son œuvre de leur répertoire.

⁷ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, op. cit., tome 16, p. 206.

Lectures en société

Les lectures publiques étaient fréquentes dans les salons du XVIII^e siècle. Ces réunions constituaient un moyen particulièrement efficace pour les auteurs de faire connaître leurs travaux. Le passage d'un écrivain en société précédait parfois la publication de l'œuvre, qu'il y ait eu censure ou non. La Harpe est un de ces auteurs pour qui les lectures en société étaient essentielles pour gagner leur vie : Mélanie est probablement un texte qui aurait circulé dans les salons même s'il n'y avait pas eu de censure, mais La Harpe savait que cette pièce ne passerait pas facilement à la scène et il a utilisé les lectures publiques pour la faire connaître. La clandestinité d'un texte avive la curiosité des gens : La Harpe devint extrêmement en demande pour des lectures dans les premiers mois de l'année 1770.

Mélanie fut achevée vers la fin de l'année 1769 et elle était déjà un engouement pour la bonne société en février 1770. Dans une chronique datée du 15 février, la Correspondance littéraire de Grimm témoigne de la grande popularité de ses lectures en salon :

Depuis quinze jours, il [La Harpe] l'a lue à quinze cercles différents; le moindre de ces cercles était composé de vingt personnes, il y en a eu de trente à quarante : on dit que M. de La Harpe est encore retenu pour trois semaines, jour pour jour; ainsi il lui reste encore une vingtaine de cercles à toucher. La mode s'en est mêlée, tout le monde veut avoir assisté à une de ces lectures; c'est, après les opérations de finances, l'affaire la plus importante du jour [...]⁸.

⁸ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, op. cit., tome 8, p. 459.

Nous ne pouvons considérer le nombre de cercles indiqué par Grimm, ou son collaborateur (Grimm faisait en effet appel à plusieurs plumes), comme une exactitude; ces chiffres ont plutôt une valeur symbolique. Ils permettent de comprendre que La Harpe était effectivement très en demande et qu'il devait lire sa pièce presque chaque jour de la semaine. Cela doit signifier qu'un grand nombre de lectures en société avait eu lieu depuis le début de l'année 1770.

La mode de Mélanie avait pris peu de temps à se répandre pour une multitude de gens lettrés. En effet, Grimm estime que chaque cercle était composé d'au moins vingt personnes, mais que souvent on pouvait en compter trente ou quarante. Nous pouvons profiter de cette affirmation pour nous questionner sur le nombre moyen de gens présents dans un salon. Les représentations de lecture le mentionnent très rarement; Grimm semble le faire pour montrer à quel point ces séances sont populaires. Dire d'une réunion de ce type qu'elle allait jusqu'à rassembler quarante personnes (bien que ce nombre soit approximatif) était peut-être excessif. Nous pouvons comparer cette représentation à l'analyse que fait John Lough d'un tableau de Lemonnier, Une soirée chez Madame Geoffrin⁹. Le tableau illustre une scène de lecture qui se déroule en présence d'une cinquantaine d'auditeurs, dont plusieurs sont debout. D'après Lough, il semble peu probable que la lecture d'une pièce en cinq actes se soit déroulée dans de telles conditions. La représentation de Lemonnier serait plutôt une vision symbolique des Lumières. C'est un peu la même situation qui se produit lorsque Grimm représente l'engouement extrême provoqué par Mélanie. Il ajoute que « si la poitrine de M. de La Harpe peut résister à ces assauts journaliers, et

⁹ Voir John Lough « À propos d'un tableau de Lemonnier : Une soirée chez Madame Geoffrin en 1755 », Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 12, avril 1992, p. 5-18.

si tant de lectures ne le conduisent pas au terme fatal où il a été obligé de conduire son héroïne, il n'y aura bientôt plus personne à Paris qui n'ait entendu lire sa tragédie¹⁰». Bien entendu, Grimm généralise la présence des Parisiens aux lectures de La Harpe. Les gens admis dans les salons étaient des membres de la noblesse, des lettrés et des philosophes, ce qui ne constituait évidemment pas l'ensemble de la population de la capitale; il s'agissait plutôt du Paris mondain. Le chroniqueur de la Correspondance littéraire était, lui, convié à ces réunions. Dans le texte de février 1770, il fait une critique de Mélanie « après avoir entendu cette lecture ».

D'autres types de gazettes à la main évoquent la popularité de ces séances.

Dans les Mémoires secrets de Bachaumont, on trouve ce passage :

C'est une fureur pour entendre la lecture de la tragédie intitulée La Religieuse, de M. de La Harpe. On s'arrache cet auteur; il ne peut suffire aux dîners ou soupers auxquels on l'invite, et dont ce drame fait toujours le meilleur plat. On assure qu'il est très bien fait, et qu'on ne peut se refuser à s'attendrir jusqu'aux larmes à cette lecture intéressante. Les acteurs font le père, la mère, la religieuse, l'amant et le curé¹¹.

Cet extrait nous donne trois indications principales. Dans un premier temps, il est le seul qui laisse entendre qu'une séance de lecture pouvait être accompagnée d'un repas (dîner ou souper). Or, il s'agit d'une hypothèse commune : recevoir des gens pour un repas et leur offrir une lecture comme divertissement aurait été une pratique courante de cette époque. Ensuite, le texte de Bachaumont évoque le fait que les auditeurs aient pu pleurer à l'écoute de cette tragédie, ce qui nous permet d'imaginer les effets d'une lecture; il n'était pas rare de verser des larmes au théâtre au XVIIIe siècle. La pièce aurait donc touché le public dont parle Bachaumont. Enfin, le terme

¹⁰ Grimm, loc. cit.

¹¹ Bachaumont, Mémoires secrets, op. cit., tome 5, p. 69.

« acteurs » nous permet de supposer qu'il y avait parfois plus d'un lecteur. Ainsi que nous le verrons plus loin, Mélanie a eu beaucoup de succès sur les théâtres de société. La représentation écrite de Bachaumont laisse entendre qu'une séance avec La Harpe pouvait être une mise en lecture à plusieurs voix.

Les lectures semi-publiques de Mélanie étaient très recherchées et elles ont grandement contribué à la popularité de la pièce de La Harpe. Si la censure imposée à cette tragédie a aidé à la rendre intéressante pour les cercles mondains, la multiplication des lectures a fait en sorte que Mélanie a eu une si grande fortune. L'engouement pour les lectures permet à l'auteur de contourner la censure et de faire connaître son œuvre. Il semble cependant que l'ardeur pour la religieuse de La Harpe se soit bien apaisée après la publication du texte, sans toutefois atténuer la mode des lectures de l'auteur.

La Harpe fait imprimer Mélanie au début du mois de mars 1770. Comme l'existence de la pièce était déjà connue du public, les exemplaires furent rapidement vendus. Cependant elle ne remuait apparemment pas autant de passions à la lecture qu'à l'audition. Grimm, dans sa chronique de mars 1770, évoque cette diminution de popularité.

La Religieuse de M. de La Harpe vient de paraître sous le titre de Mélanie, drame en trois actes et en vers. Le bruit que les lectures de cercle en cercle ont fait à Paris, et la réputation qu'elles ont donnée à l'ouvrage, en ont fait enlever deux mille exemplaires en trois fois vingt-quatre heures; il est vrai que la moitié du public a dit, après avoir lu : *Quoi! Ce n'est que cela?* [...] Cependant M. de La Harpe a pris un très-bon parti en lisant sa pièce de cercle en cercle; il lui a procuré par ce moyen une vogue qu'elle n'aurait pas eue, et sans les protecteurs que ces lectures lui ont attirés, il n'aurait pas eu peut-être la permission de la police de faire paraître sa Religieuse¹².

¹²Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, op. cit. tome 8, p. 470-471.

L'engouement du public parisien pour la tragédie de La Harpe est en partie dû aux lectures que l'auteur en a donné dans les sociétés. Faut-il croire que le lecteur donnait une touche particulière au texte qui ne se trouvait pas à la lecture de l'imprimé? Cela est possible. Grimm n'est pas seul à penser que le succès de Mélanie est en baisse depuis la publication du texte. La marquise du Deffand, qui entretient une importante correspondance avec Voltaire afin de le tenir au courant des événements parisiens, fait la même constatation. Dans une lettre datée du 9 avril 1770, soit un mois après la publication de Mélanie, elle lui écrit que « la Mélanie de La Harpe est fort tombée depuis l'impression¹³ ». Voltaire avait connaissance de cette pièce même s'il n'était pas présent à une lecture, puisque La Harpe lui avait envoyé Mélanie.

La mode de cette tragédie s'estompe après la publication officielle du texte; qu'en est-il des lectures publiques? Arrête-t-on de lire cette tragédie dans les salons après mars 1770? Les représentations textuelles de Mélanie semblent s'espacer après l'accès du public à un texte qui n'est plus clandestin. Toutefois, ainsi que nous le verrons plus loin, Mélanie restera surtout présente dans les spectacles donnés en privé, puisque, après la première publication du texte, les lecteurs peuvent posséder la pièce imprimée : les lectures exclusives de l'auteur vont être remplacées par des représentations montées entre amis.

On remarque, dans les textes étudiés précédemment, que les détails concernant les scènes de lecture se font plutôt rares. On ne nomme pas les gens présents ni les endroits où ont lieu les lectures. Jusqu'à présent, un seul texte donne des informations précises sur une lecture de Mélanie dans un salon : il s'agit du récit d'une rencontre ayant eu lieu chez la duchesse de Grammont au début de l'année

¹³ Marie du Deffand, Correspondance complète de la marquise du Deffand, op. cit., tome 2, p. 52.

1770. Cette séance est rapportée par Grimm en mars 1770 dans la Correspondance littéraire, en raison de l'anecdote qui s'y rattache.

M. de La Harpe, ayant lu sa pièce chez Mme la duchesse de Grammont, en présence de M. le duc de Choiseul, dit, après la lecture, qu'il y avait deux libraires qui lui en offraient mille écus, supposé qu'il eût la permission de la publier. Le lendemain, M. le duc de Choiseul lui écrivit qu'il lui demandait la préférence sur les deux libraires; qu'en conséquence il lui envoyait mille écus, et qu'actuellement le manuscrit lui appartenait, il pria M. de La Harpe de trouver bon qu'il lui en fit présent¹⁴.

Grimm raconte que La Harpe a accepté l'argent du duc de Choiseul; cependant il n'a pas dû lui céder son manuscrit, puisque quelques semaines plus tard Mélanie était publiée et rapportait encore trois mille livres à son auteur.

L'anecdote manque de clarté, puisqu'il est peu probable que Grimm ait été informé de l'arrangement conclu entre Choiseul et La Harpe. D'après l'analyse qu'en fait Christopher Todd¹⁵, le duc de Choiseul aurait offert les trois milles livres pour encourager un écrivain qui ne pouvait vivre de son travail; il n'aurait donc pas nécessairement réclamé le manuscrit. Il est encore possible que la protection du duc de Choiseul soit ce qui a aidé La Harpe à obtenir enfin la permission d'imprimer sa tragédie. La Harpe, ne vivant que des profits de ses écrits, a dû apprécier l'appui d'un personnage comme le duc. Le texte de Grimm ne décrit pas davantage la réunion. Qui d'autre pouvait être présent? Était-ce une société d'amis ou de famille? (Le duc de Choiseul était le frère de la duchesse de Grammont.) Dans le salon de gens ayant de tels titres de noblesse, La Harpe allait-il seulement chercher le soutien nécessaire à l'avenir de sa Mélanie?

¹⁴ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, op. cit., tome 8, p. 471.

¹⁵ Christopher Todd, op. cit., p. 21.

Cet auditoire des salons était avide de nouveautés littéraires. Chaque cercle pouvait avoir ses auteurs habitués, invités sur une base régulière, venant lire leurs œuvres récentes; ou encore, on conviait à une lecture des auteurs dont le texte était très à la mode. La Harpe a-t-il choisi les sociétés où il est allé présenter Mélanie? Quelques années après la publication de sa pièce, il commente ses lectures de cercle en cercle. Dans sa Correspondance littéraire adressée au comte Schowaloff, il critique la campagne de lecture de l'auteur d'une pièce intitulée Le connétable de Bourbon, le comte de Guibert. Il en profite pour faire une comparaison avec sa propre série de lectures de Mélanie.

Je mis beaucoup de complaisance dans les lectures de Mélanie; c'était un cas particulier; elle ne pouvait pas être jouée; il était même douteux que je puisse l'imprimer. Je n'en vins à bout qu'avec du crédit, et ce crédit, je n'en fus redevable qu'à l'enthousiasme public qui entraîna l'autorité; il m'entraîna moi-même, et je n'eus guère la force de me refuser au plaisir que je faisais et à mes propres intérêts. Cependant comme ces lectures ont des inconvénients, et qu'on désoblige tous ceux qu'on est forcé de refuser, je me suis imposé la loi de ne plus lire mes ouvrages que dans mes sociétés, ou chez les personnes qui m'honorent d'une bienveillance particulière¹⁶.

La Harpe évoque le fait que l'intérêt du public pour les lectures de Mélanie ait pu contribuer à la publication du texte en influençant l'autorité. La censure pesant sur sa tragédie a nourri l'engouement des sociétés particulières pour les lectures et l'opinion du public a permis enfin la levée de cet interdit. Il ne cache pas que c'était dans son intérêt professionnel, comme auteur dramatique, de rendre sa pièce publique malgré l'interdiction. Sans l'appui gagné à la suite des lectures, La Harpe ne serait peut-être jamais arrivé à faire imprimer Mélanie.

¹⁶ Jean-François de La Harpe, « Correspondance littéraire », Œuvres, Genève, Slatkine reprints, 1968, tome 10, p. 137.

Les lectures en société l'ont donc aidé, mais elles ont aussi eu des inconvénients. La Harpe déplore d'être obligé de refuser certaines invitations, ce qui fait baisser son crédit dans le monde. Pour ne pas déplaire, il déclare en être venu à ne lire que dans « ses » sociétés. La Harpe pourrait ainsi faire allusion à des réunions tenues chez lui : par contre, aucun texte ne confirme cette hypothèse. L'autre possibilité est qu'étant un auteur qui fréquentait beaucoup les salons, il avait probablement son circuit d'endroits habituels. Les gens qui voulaient l'entendre devaient par conséquent se présenter chez des hôtes de La Harpe. Face à une trop grande demande, il est tout à fait possible que l'auteur ait limité son réseau de salons. Notons toutefois que l'extrait de la Correspondance littéraire de La Harpe ne date pas de l'époque de Mélanie; ce texte a été écrit au moins après 1775, puisqu'il évoque une lecture de la tragédie Menzicoff devant la reine et qui a eu lieu en octobre de cette année. Nous pouvons croire que cette résolution de La Harpe, de choisir ses sociétés, a été prise bien après le cas qui nous occupe.

La Harpe reprend la plume pour parler des lectures de Mélanie en 1778, alors qu'il prépare un volume contenant quelques-unes de ses pièces. La préface de cette Mélanie explique tout d'abord qu'il s'agit cette fois d'une version retravaillée. L'auteur utilise la préface pour défendre la moralité d'une pièce qu'il a tout de même modifiée à la suite de nombreux reproches. Pour La Harpe, en 1778, le succès de sa tragédie n'est plus seulement dû à la popularité des lectures en société.

Cet ouvrage parut dans l'hiver de 1770, et l'on se souvient encore de l'impression qu'il produisit. L'envie toujours déterminée à nier les succès avec une fureur qui les prouve, rejeta celui de Mélanie sur le prestige des lectures, et fit presque un crime à l'auteur des larmes qu'il avait fait répandre. On lui reprochait de s'être prêté avec trop de complaisance à lire son ouvrage, comme si cette complaisance avait jamais été plus excusable que dans cette

occasion, où il s'agissait d'une pièce que la nature du sujet et du costume excluait du théâtre de Paris¹⁷.

L'auteur, dans cette préface, doit se donner forcément le beau rôle, puisqu'il défend une œuvre jugée immorale. Ce sont les bonnes critiques qui l'ont forcé à remanier le texte : « Je ne m'amuserai point à réfuter les mauvaises critiques. À l'égard de celles qui m'ont paru fondées, j'ai tâché d'y faire la seule réponse possible en me corrigeant¹⁸. » Ces critiques furent-elles formulées lors des séances de lecture que donnait l'auteur? Ou sont-elles le fait d'amis et de collègues de La Harpe? Il semble probable que des commentaires aient été faits sur place, lors des lectures. Les salons pouvaient en effet remplir le rôle de tribunal jugeant et discutant des textes présentés : cela s'explique sans doute par la présence d'hommes de lettres et de gens de la noblesse importants. D'ailleurs La Harpe évoque la présence d'ecclésiastiques à certaines de ses lectures, ceux-ci ayant pu constater la parfaite moralité de Mélanie : « Aussi le personnage du curé dans Mélanie, a-t-il paru généralement fait pour honorer la religion autant que l'humanité, et c'est ainsi qu'en ont jugé plusieurs prélats de l'église de France, qui en entendirent la lecture¹⁹. » Il est par contre plus douteux que des hommes d'Église aient apprécié le texte de 1770, qui est peu charitable envers les institutions religieuses.

Entre la correspondance littéraire de 1775 et la préface de 1778, La Harpe se contredit. Or il n'a tort ni dans l'une ni dans l'autre. Dans le premier texte, il évoque tout le crédit qu'il a gagné à l'aide des lectures, ce qui lui a permis de faire publier sa pièce; dans la préface de 1778, il dit que le succès de Mélanie n'est pas seulement dû

¹⁷ Jean-François de La Harpe, « Préface de l'édition de 1778 », dans Œuvres, *op. cit.*, tome 1, p. 157.

¹⁸ Ibid., p. 159.

¹⁹ Ibid., p. 158.

à la popularité de ses lectures. Tout d'abord, notons que ces deux textes ne sont pas destinés au même public. Le premier est envoyé à des correspondants étrangers, l'autre défend une pièce qui a fait jaser. La différence de ton entre 1775 et 1778 se comprend encore à la lumière de l'objectif de la préface : il s'agit avant tout, pour La Harpe, de montrer que l'intérêt de sa pièce se trouve dans son texte, et pas seulement dans l'effet de mode provoqué par sa campagne de lectures. À l'opposé, la correspondance littéraire de 1775 servait surtout à informer les correspondants de La Harpe des moyens employés directement pour arriver à faire connaître Mélanie. À la suite de l'analyse des représentations écrites des lectures, nous pouvons conclure que cette campagne, tôt dans la carrière de sa pièce, a pu être utile à La Harpe. Pourtant, dans les années qui suivent la première publication de 1770, ce sont surtout les représentations privées qui ont maintenu ce texte dans les sociétés mondaines.

Jouer Mélanie à l'extérieur de Paris

Plus de vingt ans se sont écoulés entre le début de la campagne de lectures de Mélanie et sa représentation officielle sur le théâtre en 1791. Durant toutes ces années, la pièce a paru en deux versions légèrement différentes et elle a été lue par son auteur dans de nombreux salons. Malgré les deux publications de la pièce, elle n'était toujours pas autorisée à être représentée à la Comédie-Française. Le public ne pouvait pas voir cette héroïne populaire au théâtre : il l'a fait vivre dans des réunions privées. Mélanie devient l'amusement des sociétés par des petites représentations en cercle fermé.

Ces spectacles privés étaient forcément clandestins, puisque la pièce était toujours censurée. Comment pouvait-on alors jouer une pièce interdite à Paris? Cette ville était le centre de la vie intellectuelle et mondaine. La foule et les spectacles y étaient nombreux, les opinions diverses aussi. Le bureau de la Librairie se montrait très strict en ce qui concernait les productions autorisées à voir le jour à Paris. C'est là que le mécanisme de la censure était centralisé; on craignait pour l'Église, la monarchie et les mœurs. Dans les villes de provinces, les décisions étaient prises par les parlements; il pouvait arriver qu'une pièce interdite à Paris soit jouée dans une ville de province, sur un théâtre privé ou même public. « La pièce défendue dans la capitale ne l'était pas par cela même dans le reste de la France. En province, c'était le prévôt des marchands ou l'échevin de ville chargé de la police, qui avait la mission de surveiller les spectacles²⁰. » Toutefois, la consécration d'un texte dramatique restait associée au fait d'être représenté à Paris par la troupe officielle du roi.

Dans la préface de la Mélanie de 1778, La Harpe évoque des représentations qui auraient eu lieu hors de la capitale. Malheureusement pour nous, il donne peu de détails sur ces spectacles et il se contente de raconter une anecdote imprécise.

Si cette pièce n'a pu être représentée sur le théâtre de Paris, elle l'a été dans plus d'une province et dans le pays étranger. Partout elle a produit un grand effet. Au moment où elle parut, un prince célèbre par ses talents militaires et par ses vertus voulut bien donner des ordres pour qu'elle fut représentée chez lui avec le costume le plus exact et tout l'appareil convenable [...]²¹.

Si l'on se fie à l'auteur, Mélanie aurait été jouée à quelques reprises dans des villes de province et à l'extérieur de la France; cela est tout à fait possible compte tenu des

²⁰ Victor Hallays-Dabot, Histoire de la censure théâtrale en France, Genève, Slatkine reprints, 1970, 340 p., réimpression de l'édition Dentu, Paris, 1862, p. 88.

²¹ La Harpe, « Préface », loc. cit., p. 160.

règlements de la censure de l'époque. Quant au prince dont parle la préface, il demeure inconnu, même si La Harpe mentionne une de leurs relations communes : M. G***. David Trott, dans son ouvrage Théâtre du XVIIIe siècle, affirme qu'il s'agit de Frédéric II de Prusse²². Cela est effectivement probable, car leur relation commune pourrait être Grimm (M. G***). Malgré les interrogations au sujet de ce prince, la préface de La Harpe évoque un fait intéressant : il aurait demandé à voir la pièce avec le « costume exact » des personnages, ce qui implique notamment une tenue ecclésiastique portée sur scène²³. Or cette tenue constitue une des raisons pour lesquelles Mélanie était interdite à Paris. La représentation d'une pièce clandestine avec un costume proscrit avait tout intérêt à rester dans l'ombre.

Si le public a eu une baisse d'intérêt pour le texte de Mélanie après la publication de mars 1770, les lectures se sont probablement poursuivies pendant une certaine période au cours de l'année. Doit-on attribuer ce phénomène au côté théâtral des lectures de La Harpe? C'est une hypothèse à retenir. Toutefois, dans les années suivantes, nous avons trouvé davantage de représentations de spectacles privés que de scènes de lecture. Dès le printemps 1770, Mélanie est représentée en province malgré l'interdiction en vigueur à Paris. En effet, lors de son séjour à Lyon à cette époque, Jean-Jacques Rousseau assiste à une représentation de la pièce de La Harpe. Le fait est rapporté par Jacques Robinet (de Dijon) dans une lettre, datée du 16 juin 1770, qu'il adresse à Marc-Antoine-Louis Claret de la Tourrette, correspondant lyonnais de

²² David Trott, Théâtre du XVIIIe siècle, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, p. 128.

²³ Au XVIIIe siècle, le « costume » ne désigne pas seulement l'habit; ce terme indique l'illustration complète du paysage historique et social du sujet traité sur scène. Néanmoins, dans le cas de Mélanie, le vêtement est également impliqué dans la controverse sur le costume.

Rousseau. Celui-ci, alors qu'il était à Dijon, avait raconté à Robinet avoir vu Mélanie pendant son séjour à Lyon :

Je ne lui ai trouvé [à Rousseau] que cette simplicité respectable que vous m'aviez annoncée. Il m'a parlé de la Mélanie exécutée chez Mme de La Verpillière, de son Pygmalion, de M. de La Vergne, de vous, Monsieur, et de quelques autres personnes de Lyon dont il se loue beaucoup²⁴.

Il y avait seulement deux mois d'écoulés depuis la première publication de Mélanie lorsque Rousseau assiste à ce spectacle. Le public ayant la possibilité d'avoir en main le texte de La Harpe, les représentations en société en étaient plus aisées. Rousseau aurait dit à Robinet avoir vu ce spectacle chez madame de La Verpillière. Celle-ci et son époux (M. de La Verpillière était commandant de la ville de Lyon) avaient mis sur pied un théâtre improvisé à l'Hôtel de ville; sur cette scène, ils avaient monté une représentation du Pygmalion de Rousseau en l'honneur de M. et de madame Trudaine de Montigny. Nous pouvons supposer que le spectacle de Mélanie, joué à peu près à la même époque et organisé par les mêmes personnes, a eu lieu sur la même scène. D'autres divertissements de type semblable se déroulèrent à l'Hôtel de ville de Lyon, avec notamment Texier dans ses premiers rôles. (Il eut beaucoup de succès par la suite comme lecteur à Paris²⁵.) Cette représentation du printemps 1770 à Lyon est la plus ancienne dont nous avons pu retrouver la trace jusqu'à présent.

Il est difficile de dire si cette représentation était publique ou privée, bien qu'elle ait apparemment pris place dans un édifice public. Rousseau n'a rien dit à Robinet à propos des gens invités à ce spectacle; du moins l'épistolier reste muet là-dessus. Toutefois, les comédiens étaient des amateurs. L'édition de Leigh de la

²⁴ Jean-Jacques Rousseau, Correspondance complète de Rousseau, édition établie par R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation, 1981, tome 38, p. 39.

²⁵ Ibid., p. 8.

correspondance de Rousseau reproduit en appendice 592 les souvenirs d'Horace Coignet sur son séjour lyonnais.

Rousseau [...] assistait à ceux [les spectacles] qu'on donnait chez M. de La Verpillière, où l'on jouait son Pygmalion et le Devin du village. On y représenta aussi Mélanie, de La Harpe. J'avais composé une ouverture dans le genre pathétique, qui peignait les différentes situations de la pièce. Ce drame, fut parfaitement bien rendu : Mélanie fut si bien jouée par Mme de Fleurieux que Rousseau répondit à ceux qui lui demandaient s'il était content : « Voyez mon habit couvert de larmes. »²⁶

Or cette dame de Fleurieux est l'épouse du frère du correspondant lyonnais de Rousseau (La Tourrette). D'après le texte de Coignet, elle jouait fréquemment dans les spectacles de société organisés à Lyon. Quant à Rousseau, ainsi que nous l'avons vu plus haut, il parle à Robinet d'un M. de La Vergne. L'édition de Leigh nous renseigne sur cet homme en reproduisant un extrait d'une lettre de Voltaire mentionnant que ce La Vergne était un excellent comédien de société²⁷. Rousseau ne précise pas si La Vergne a joué dans Mélanie ou dans une autre pièce qu'il a vue; cependant cela nous renseigne sur la nature des spectacles évoqués par lui ou par Coignet. Il s'agit généralement de théâtre joué par des comédiens amateurs. Cette pratique des spectacles particuliers est devenue, dans le cas de Mélanie, une forme de divertissement très appréciée.

Quelques mois après la publication de Mélanie, le dimanche 5 août 1770, madame du Deffand assiste à une représentation de cette pièce. Elle relate l'événement le lendemain, dans une lettre adressée à Horace Walpole.

Je fus hier avec la maréchale de Boufflers, la maréchale de Luxembourg, la duchesse de Lauzun, et plusieurs hommes, à Gonesse, à une représentation de La Religieuse de La Harpe; elle fut aussi bien jouée pour le moins qu'elle le serait à la Comédie; mais cette pièce est traînante; il y a peut-être une

²⁶ Ibid., p. 309.

²⁷ Ibid., p. 11.

vingtaine de vers assez bons : à tout prendre elle ne vaut rien, et elle m'ennuya²⁸.

Madame du Deffand juge que la pièce a été jouée aussi bien qu'à la Comédie-Française, mais le peu d'intérêt qu'elle lui trouve vient du texte lui-même. Elle n'indique pas qui faisait partie de la distribution. S'agissait-il d'une troupe de province ou d'une troupe d'amateurs? Madame du Deffand ne mentionne pas plus le théâtre où a eu lieu le spectacle. Elle écrit que c'était à Gonesse, sans dire s'il s'agissait de la résidence particulière de quelqu'un. Son correspondant, Walpole, à qui elle écrit fréquemment, connaissait-il l'endroit, puisqu'elle ne donne aucune autre précision? Par contre, la lettre nous renseigne sur certains invités à cette soirée. Les trois dames nommées étaient bien connues dans les sociétés mondaines; leurs noms reviennent dans d'autres lettres adressées au même destinataire. Cette place importante des dames dans la lettre de madame Du Deffand ne signifie pas que la société était exclusivement féminine. La marquise indique que « plusieurs hommes » les avaient accompagnées.

Deux textes évoquent des spectacles explicitement privés de Mélanie en 1772. Encore une fois, c'est la Correspondance littéraire de Grimm qui contient la première de ces représentations. En effet, le but de l'entreprise de Grimm était de tenir au courant de la vie parisienne des personnages étrangers. Lorsqu'il mentionne un événement de ce genre, c'est qu'il tenait une place importante dans la vie parisienne et qu'il pouvait être intéressant pour ses lecteurs. Grimm relate généralement ces lectures ou spectacles lorsqu'ils sont rattachés à un fait particulier : cette fois, il s'agit de l'interdiction de jouer Mélanie, même en privé.

²⁸ Marie du Deffand, Correspondance complète de la marquise du Deffand, op. cit., p. 85.

Elle [Mme de Cassini] a joué chez elle, il y a quelque temps, La Religieuse de M. de La Harpe, remplissant elle-même le rôle de Mélanie avec une grande supériorité. L'auteur y jouait le rôle de M. de Faublas. [...] La représentation de Mélanie avait rassemblé chez Mme de Cassini la compagnie la plus brillante de Paris; M. le prince de Condé l'avait honoré de sa présence; Mme de Marigny y avait joué dans la pièce de l'Épreuve, de Marivaux. On se préparait à répéter ce spectacle une seconde fois lorsqu'on apprit que M. l'Archevêque ne le trouvait pas édifiant. M. le duc de La Vrillière a prié Mme de Cassini, de la part du Roi, d'effacer Mélanie de son répertoire²⁹.

Cette chronique est datée d'août 1772. Déjà madame de Cassini avait fait représenter chez elle Mélanie en présence de gens de la noblesse. On apprend que l'auteur de la pièce était présent à cette soirée et même qu'il tenait un des rôles principaux de la pièce. Madame de Cassini donnait souvent chez elle des spectacles privés dans lesquels elle jouait elle-même. Cette pratique était fréquente, puisque Grimm écrit qu'on lui a demandé de retirer la pièce « de son répertoire ». Si on pouvait considérer qu'elle avait un répertoire, cela signifie que Mélanie n'était pas la première pièce qu'elle accueillait chez elle. De plus, la chronique de Grimm laisse entendre qu'une seconde pièce, celle de Marivaux, était représentée lors de la même occasion.

La représentation privée d'une pièce interdite au théâtre n'était pas toujours un événement tenu secret. La société brillante ayant assisté à la première représentation chez madame de Cassini a dû jaser, pour que l'archevêque de Paris soit mis au courant. La censure qu'il se trouve en mesure d'appliquer à ce moment est une censure répressive plutôt que préventive. Le clergé n'avait pas de pouvoir sur le texte imprimé, puisqu'il avait été autorisé par le bureau de la Librairie. Par contre, selon les lois de l'époque, le clergé conservait le droit de dire s'il approuvait ou non le texte. Dans le cas de Mélanie, on pouvait la lire en privé, mais pas la jouer devant public.

²⁹ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, op. cit., tome 10, p. 39.

Les spectacles de madame de Cassini, peu importe le nombre d'invités, avaient avantage à demeurer dans le secret.

La censure appliquée à son « répertoire » ne diminue pas l'intérêt que madame de Cassini portait à Mélanie. Au cours de la même année 1772, la pièce sera jouée chez madame d'Houdetot à Sannois et madame de Cassini sera de la partie. Ce spectacle est évoqué dans une lettre qu'écrit madame Amélie Suard (épouse du censeur Jean-Baptiste Suard) à Condorcet. Le texte est daté de l'automne 1772 et il donne une représentation intéressante de l'événement qui s'est déroulé à l'extérieur de Paris.

M. de La Harpe est ici. Nous passons tous les jours quelques heures ensemble. [...] J'ai été passer quelques jours à Saint-Ouen (chez M. Necker). Nous avons été de là voir Mélanie qu'on a joué chez Mme d'Houdetot. C'était Mme de Cassini qui jouait le rôle de Mélanie et après Mlle Clairon, je ne connais rien de plus parfait. M. de La Harpe jouait le rôle de Faublas, celui du curé a été rempli par M. d'Épinay. La pièce nous a fait fondre en larmes. [...] M. Thomas, qui est à Saint-Ouen, était aussi venu voir Mélanie. [...] Mme Necker a éclaté en sanglots pendant tout le temps qu'elle a duré³⁰.

Tout d'abord, il s'agit ici d'une représentation privée de Mélanie, manifestement dans une résidence de campagne, jouée par des amateurs. Ce sont les invités qui s'improvisaient comédiens pour la soirée. Parmi eux, on retrouve l'auteur lui-même dans un des principaux rôles de la pièce. S'il était bon comédien, peut-être mettait-il son talent au service de ses lectures, ce qui expliquerait leur popularité? En jouant le rôle de Faublas, La Harpe se mettait dans la peau du mauvais personnage de la pièce. Avec lui jouaient madame de Cassini et M. d'Épinay; le reste de la distribution devait

³⁰ Elisabeth Badinter, Correspondance inédite de Condorcet et madame Suard, M. Suard et Garat (1771-1791), Paris, Fayard, 1988, p. 100.

également être rempli par des invités, mais la lettre de madame Suard ne nomme que les rôles principaux.

Cette lettre donne également une représentation du type de société réunie pour entendre cette pièce. En plus de madame Suard et des invités-comédiens, il y avait parmi les spectateurs madame Necker et M. Thomas. En étudiant ses apparitions dans les autres lettres du recueil, nous savons que ce dernier est Antoine Léonard Thomas, un auteur bien connu pour ses éloges. Bien que la lettre ne le mentionne pas directement, nous pouvons supposer que l'hôtesse, madame d'Houdetot, était présente soit parmi les spectateurs, soit parmi les acteurs. La présence des dames semble assez importante dans cette lettre, puisque madame Suard ne dit pas si les « époux » des invitées étaient aussi à cette réunion; ni M. Suard ni M. Necker ne sont nommés. Pour tout ce public invité, madame Suard rapporte à son correspondant l'effet de la tragédie : tous ont fondu en larmes, madame Necker a éclaté en sanglots. Il ne faut pas nous représenter un cercle de spectateurs sanglotant violemment; la description qu'en fait madame Suard signifie que la pièce était très triste et qu'elle les a beaucoup touchés. En effet, il n'était pas rare de pleurer au théâtre au XVIIIe siècle, mais le portrait que fait madame Suard de la scène a probablement valeur symbolique.

Mélanie devait être une pièce appréciée dans le cadre de divertissements sociaux, puisqu'une autre réunion du même type a eu lieu au même endroit en avril 1774. Elle nous est encore rapportée par une lettre que madame Suard adresse à Condorcet. La lettre traite complètement d'un autre sujet et l'épistolière écrit, en racontant sa visite à Sannois, qu'elle a revu Mélanie : « Nous avons eu une

représentation de Mélanie : toute la salle retentissait de sanglots³¹ ». Cette lettre ne donne pas de détails précis au sujet du spectacle, mais elle évoque encore une fois l'effet de la pièce sur le public. La tragédie de La Harpe a ennuyé des gens comme madame du Deffand; elle a apparemment touché d'autres sociétés.

Mélanie est une pièce qui n'a pas survécu au XVIIIe siècle et aujourd'hui elle est rarement étudiée. Elle devait néanmoins avoir des racines profondes dans son époque pour provoquer un intérêt aussi poussé chez les amateurs de théâtre. Le texte de Mélanie a été appris et récité dans différents cercles. Madame de Staël avait elle-même appris le rôle entier de Mélanie. « De Montpellier, en 1785, elle écrit au comte d'Albaret : " Si vous avez la bonté de savoir avec quoi je me distrais...je vous parlerai du talent de déclamation que je tâche d'acquérir...J'ai répété entre autres le rôle entier de Mélanie de M. de La Harpe³² " ». La passion pour la déclamation frappait les sociétés et faisait partie des divertissements habituels de la noblesse. Nous pouvons même supposer que des rôles appris par cœur, ainsi qu'en témoigne madame de Staël, étaient récités sans être rattachés à la pièce entière. Malheureusement, dans le cas de Mélanie, il n'y a pas d'autres textes pour rapporter de telles circonstances.

Les événements autour de la Mélanie de La Harpe sont particulièrement intéressants pour les études sur les lectures en société ainsi que sur les représentations privées. Cette pièce a très peu survécu au XVIIIe siècle, malgré un succès important dans les années de sa création. La censure pesant sur elle empêchait sa représentation sur une scène officielle, mais elle ne semble pas avoir trop entravé les lectures de

³¹ Ibid., p. 124.

³² Germaine de Staël, De l'Allemagne, Paris, Hachette, 1958, tome 3, p. 212, n. 1.

l'auteur. La Harpe fréquentant les salons de façon régulière, l'interdiction de jouer Mélanie changeait très peu ses projets habituels. La plupart de ses autres textes connus à l'époque ont circulé par des lectures : Les Barmécides, Menzicoff, ses éloges, ses vers, etc. Mélanie était donc destinée à être lue en société, censure ou pas.

La popularité des lectures de Mélanie était-elle comparable à la place qu'occupait habituellement la lecture des autres pièces de La Harpe? Il est difficile d'évaluer l'engouement des salons pour Mélanie. Il est évident que la clandestinité d'un texte stimule l'intérêt du public d'une certaine façon. Pour ne pas être autorisée sur scène, Mélanie devait bel et bien choquer une partie du public. Par contre, ce n'est pas un texte dont la critique est extrêmement violente et le XVIIIe siècle n'en était pas à son premier texte anticlérical. C'est probablement pourquoi la pièce fut publiée, mais gardée loin de la scène officielle. Du côté des représentations privées, il y aurait seulement chez madame de Cassini qu'une censure répressive a été prononcée. Tous les autres spectacles qui ont eu lieu ne semblent pas avoir occasionné de problèmes; ils devaient évidemment être présentés à l'extérieur de Paris et être tenus relativement secrets.

Ces représentations en société ont-elles vraiment eu plus de succès que les lectures publiques de La Harpe? La Harpe a lu beaucoup de ses textes à haute voix et il était de tous les salons; nous pouvons le voir par la fréquence de ses apparitions dans les gazettes à la main, peu importe l'œuvre qu'il devait lire. Même après la publication du texte, les lectures en société de Mélanie ont été préférées aux lectures silencieuses, cela peut-être parce que la lecture à haute voix a un côté théâtral qui ne se trouve pas dans le seul texte. Dans les lectures publiques, l'auteur devait jouer les personnages et rendre ainsi la pièce plus vivante pour les auditeurs. Ce peut être

également la raison pour laquelle les spectacles organisés en privé ont si bien succédé à ces lectures. Nous avons en effet retracé plus de représentations écrites de spectacles que de lectures de Mélanie. L'étude de ce cas constitue une bonne façon de tracer un portrait rapide des caractéristiques des théâtres de société. En ayant vu que la même pièce fut jouée deux fois dans le même cercle (à Sannois, chez madame d'Houdetot), nous pouvons conclure que c'était une pratique fréquente des divertissements entre amis.

Une dernière chose : plusieurs critiques se fient à l'ouvrage de Clarence Brenner, A Bibliographical List of Plays in the French Language (1700-1789)³³, pour les dates et lieux de spectacles des Lumières. En effet, ce catalogue est un outil de travail très intéressant pour le théâtre du XVIIIe siècle. Toutefois, en ce qui concerne Mélanie, Brenner mentionne comme toute première représentation celle de 1772 chez madame de Cassini. Or, ainsi que nous avons pu le voir, il y en a eu au moins deux avant cette date et elles furent tenues à l'extérieur de Paris. L'ensemble des représentations écrites étudiées nous ont donné des informations précieuses sur ces spectacles clandestins. Nous avons pu constater que, malgré l'interdit pesant sur Mélanie, elle a été une pièce bien connue et appréciée de ses contemporains.

³³ Clarence D. Brenner, A Bibliographical List of Plays in the French Language (1700-1789), Berkeley, 1947, 229 p.

Chapitre IV

Beaumarchais et *Le mariage de Figaro*

Chapitre IV

Entre 1781 et 1784, Le mariage de Figaro, de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, était censuré par l'autorité royale. L'auteur, qui n'en était pas à ses premiers démêlés avec la censure (son Barbier de Séville avait aussi été interdit), était bien déterminé à faire jouer sa comédie; par des lectures publiques de sa pièce, dans des salons, il réussit à mobiliser l'opinion publique en sa faveur. Il avait d'abord donné sa pièce à lire aux censeurs de la police, ainsi que le prévoyaient les règlements de l'époque; bien que le texte fût approuvé par quatre censeurs sur cinq, moyennant quelques modifications, le roi Louis XVI refusa catégoriquement que la représentation eût lieu. Jusqu'à la levée de cette interdiction, lors de la première officielle du Mariage de Figaro en avril 1784, tout Paris parlait de la comédie de Beaumarchais; il était invité, dans plusieurs salons parisiens, à lire son texte devant une assemblée de curieux. Ces lectures, bien que fréquemment évoquées, n'ont pas encore été étudiées; par conséquent les interrogations sont nombreuses à leur sujet. Qui était présent à ces réunions? Comment lit-on une pièce de théâtre, à haute voix, dans un salon? De plus, Le mariage de Figaro, étant une pièce exceptionnellement longue, pose un problème important de durée. Comment réagirent les contemporains à ces lectures, compte tenu du fait qu'elles étaient clandestines? On sait que Beaumarchais a lu sa pièce devant les Comédiens-Français, des membres de la noblesse, des collègues auteurs et même devant des visiteurs étrangers. Toutefois, d'autres occasions se sont présentées à lui pour faire circuler sa comédie malgré la censure; il s'agit cette fois de réunions qui rassemblent plus de gens: les

représentations privées. Il y en a deux qui seront mises à l'étude ici : la première, interdite au dernier instant, devait se tenir aux Menus-Plaisirs, l'autre se tint à Gennevilliers. L'étude des conditions des lectures semi-publiques du Mariage de Figaro suppose une approche particulière : le travail ne peut se faire qu'à partir de représentations écrites des événements. Notons qu'aucun document « objectif » n'est disponible; cela signifie qu'une interprétation subjective est évidemment à l'œuvre dans les textes et que notre perception des événements en dépend. Cette étude se fera à partir des lettres de Beaumarchais, mais aussi à partir de Mémoires et de correspondances littéraires de l'époque. (À l'annexe 2, nous faisons un inventaire des événements reliés au cas de Beaumarchais ainsi que des représentations écrites étudiées ici.)

Lire à la Comédie-Française

Les Comédiens-Français furent parmi les premiers à entendre une lecture du Mariage de Figaro. Depuis qu'ils avaient eu du succès avec la comédie précédente de Beaumarchais, Le barbier de Séville, ils étaient impatients de pouvoir en jouer la suite. En septembre 1781, l'auteur écrit aux Comédiens afin de leur annoncer sa visite; on comprend par cette missive que les règlements de la troupe demandent à l'auteur de choisir deux acteurs pour l'entendre¹. Il prie Mlle Doligny et M. Fleury d'être ses « patrons »; toutefois, Beaumarchais, sans humilité, voudrait que toute la Comédie puisse assister à cette lecture. Dans cette lettre, Beaumarchais fait une

¹ Beaumarchais, Théâtre et lettres relatives à son théâtre, texte annoté par Maurice Allem et Paul-Courant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, lettres XVI et XVII, p. 656-657.

remarque qui aura des répercussions sur les lectures : la pièce étant très longue, il faudra forcément prévoir commencer assez tôt. « Je serai samedi 29, à dix heures précises, à la Comédie Française, parce que la pièce est longue². » Aucune lettre ne donne de durée exacte de cette lecture; pourtant, le problème de la longueur reviendra dans d'autres textes et cette question affectera même les représentations sur scène. Dans les Mémoires secrets de Bachaumont, on affirme que la lecture de Beaumarchais a été suivie de deux autres lectures : « Sa pièce [Le mariage de Figaro] doit être représentée incessamment. MM. Ducis et de La Harpe, l'ont suivi, et ont fait la lecture de leurs tragédies³. » Beaumarchais ayant annoncé son arrivée pour dix heures, on suppose que la journée des Comédiens fût certainement bien remplie.

Il est particulièrement difficile d'évaluer, deux cents ans plus tard, la nature des relations entre Beaumarchais et la troupe royale. Dans ses lettres, l'auteur évoque des liens agréables avec les Comédiens du roi. Pourtant, depuis la constitution de la Société des auteurs dramatiques, en 1780, la troupe avait peu de raisons d'apprécier ce dramaturge. Elle le soupçonnait même de vouloir constituer une troupe rivale de comédiens. Or, la situation des Comédiens-Français est celle d'un monopole. Les farces étaient dévolues à la Comédie-Italienne, la musique à l'Opéra de Paris; les auteurs qui voulaient faire représenter tragédies et comédies françaises devaient s'adresser à l'imposante troupe royale. C'est pourquoi, avant que Beaumarchais et ses collègues réussissent à introduire le droit d'auteur, les Comédiens-Français décidaient

² Ibid., p. 656.

³ « Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres » dits « Mémoires de Bachaumont », dans Auguste Paër, Centenaire du *Mariage de Figaro* de Caron de Beaumarchais, 1784-1884 : recueil des extraits des principales correspondances de l'époque, Bruxelles, J. J. Gay, 1884, p. 4.

du sort des pièces (et des auteurs) qui leur passaient entre les mains. Les Comédiens voulaient apparemment jouer Le mariage de Figaro dont ils pressentaient le succès, Le barbier de Séville leur ayant apporté d'importants bénéfices. Dans ses lettres aux Comédiens, Beaumarchais est poli et prévenant; de plus, dans une lettre qu'il écrit au lieutenant de police Lenoir, deux ans plus tard, il écrira même « qu'il n'était point du tout pressé de la montrer en public [Le mariage de Figaro]; il n'a fait que céder aux plus vives instances des Comédiens du roi⁴ ». Bien entendu, Beaumarchais se donne le beau rôle et il fait, un peu, la victime dans cette lettre; en effet, elle fut écrite au plus fort de l'affaire. Toutefois, une autre source nous permet de croire que les liens pouvaient n'être pas aussi tendus qu'ils en avaient l'air. D'après Gudin de la Brennerie, grand ami et disciple de Beaumarchais, ce dernier demandait l'avis des Comédiens lorsque des problèmes dramatiques se posaient; dans ce cas précis, il s'agit du très long monologue de Figaro, au cinquième acte.

Malgré ces considérations, il paraissait dangereux de hasarder un monologue aussi long. Préville fut consulté; il répondit du succès. Il regretta que sa jeunesse ne lui laissât pas la force de jouer le rôle de Figaro plus longtemps, mais il nous rassura sur ce monologue. D'Azincourt, qui devait le jouer, désira vivement qu'on n'en retranchât pas un mot, et ne douta pas de le faire réussir; il fut donc hasardé, et il fut applaudi⁵.

L'enthousiasme de la Comédie-Française pour la pièce de Beaumarchais ne devrait faire aucun doute lorsqu'on examine des textes écrits par l'auteur ou ses proches. Pourtant, des opinions variées circulent, car il n'y a pas de texte dans lequel les Comédiens décrivent eux-mêmes cette opinion. Dans les Mémoires secrets de Bachaumont, la situation est décrite de façon moins positive pour Beaumarchais.

⁴ « Lettre au lieutenant de police », dans Beaumarchais, Œuvres, édition établie par Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1154.

⁵ Gudin de la Brennerie, Histoire de Beaumarchais, Paris, Plon, 1888, p. 335.

Ce Beaumarchais [...] a imaginé d'aller trouver les histrions, de s'en rapprocher et de les flagorner pour obtenir d'eux de faire jouer la suite de son Barbier de Séville; ce qu'il a gagné après avoir essuyé quelques rebuffades de l'aréopage comique. [...] Ce qui a surtout révolté les Comédiens, c'est qu'ils n'ignorent pas les démarches du sieur de Beaumarchais pour former une troupe d'autres acteurs et se mettre à leur tête⁶.

Voilà donc un tout autre point de vue sur la visite de Beaumarchais à la Comédie-Française. Dans une autre correspondance de l'époque, cependant, la situation est décrite beaucoup plus gaiement; même si on sait que les Comédiens n'aiment pas tellement l'auteur, ils peuvent faire abstraction de leur ressentiment et apprécier sa visite.

Le sieur de Beaumarchais vient de leur présenter fièrement une nouvelle comédie qui a pour titre : Les noces de Figaro. Ces messieurs n'ont pas l'air d'avoir de fiel : car ils ont reçu sa pièce unanimement. Elle est, dit-on, remplie de choses très plaisantes; mais elle est d'une longueur extraordinaire. On dit aussi qu'il s'y trouve beaucoup d'indécences et que depuis la lecture faite devant le comique aréopage, elle est arrêtée à la police⁷.

Il importe de remarquer que, dans cet extrait, on fait encore allusion à la longueur de la pièce. Malgré les différences de ton, dans les deux citations précédentes, on comprend que les Comédiens n'ont pas la meilleure des opinions à propos de Beaumarchais, mais qu'ils sont prêts à reconnaître la valeur d'une comédie qui peut leur rapporter beaucoup.

⁶ « Mémoires de Bachaumont », cités dans Auguste Paër, op. cit., p. 4-5.

⁷ « Correspondance secrète, politique et littéraire ou Mémoires pour servir à l'histoire des Cours, des Sociétés et de la Littérature en France, depuis la mort de Louis XV » dite « Correspondance de Métra », dans Auguste Paër, op. cit., p. 72.

Lire en société

La troupe des Comédiens du roi ne constitue qu'un des différents auditoires qui eut le privilège d'entendre Beaumarchais lire son Mariage de Figaro. Vingt jours avant que la pièce ne soit présentée à la Comédie-Française, Beaumarchais reçoit une lettre de remerciements de Sedaine, lui aussi auteur dramatique, qui avait été convié à une lecture de la suite du Barbier, à la résidence de l'auteur.⁸ La lettre suggère que la lecture était faite par Beaumarchais lui-même, et Sedaine livre quelques commentaires et critiques à propos du texte. Des éléments permettent de croire que Sedaine a entendu une version de la pièce qui nous est inconnue aujourd'hui, par exemple ce passage de la lettre où l'on parle de la comtesse Almaviva : « Je crains qu'on ne puisse supporter sur la scène cette charmante et facile comtesse que l'imagination au sortir du cabinet voit encore toute barbouillée de f...⁹ » Or, ainsi que le remarque Pierre Larthomas dans son édition des Œuvres de Beaumarchais, dans le texte connu du Mariage de Figaro la comtesse Almaviva n'est jamais seule dans une pièce avec un homme. De plus, Sedaine fait référence aux quatre bourses de Figaro, alors que dans le texte d'aujourd'hui il n'y en a que trois; toutefois, ce pourrait être une erreur de la part de l'auteur de la lettre. Il est possible que ces passages, particulièrement celui qui parle de la comtesse, aient été supprimés à la suite des multiples censures exercées sur la comédie, ce qui expliquerait qu'ils nous soient

⁸ Beaumarchais, Œuvres, op. cit., p. 1366-1367.

⁹ Ibid., p. 1366.

inconnus. Les commentaires de Sedaine peuvent aussi avoir influencé Beaumarchais, puisqu'il n'est pas seulement un collègue, il a été un des premiers écrivains à l'appuyer dans sa bataille pour les droits d'auteurs; leurs relations sociales sont forcément fortes. De plus, l'un et l'autre se réclament de Diderot et du drame bourgeois. Malheureusement, peu de détails sont donnés en ce qui concerne la scène de lecture elle-même. Sedaine mentionne Gudin de la Brennellerie, grand ami de Beaumarchais, sans dire s'il était présent ce soir-là; il salue également Mlle de Willermawlas (la future madame de Beaumarchais) ainsi que leur petite fille, mais rien n'indique que l'une d'elles eut assisté à la lecture. D'autres réunions du même type ont-elles eu lieu? Aucun autre texte n'évoque une telle séance chez Beaumarchais lui-même.

Par contre, de nombreuses autres lectures ont eu lieu dans les sociétés parisiennes. Pour s'allier des partisans dans sa croisade anticensure, Beaumarchais n'a pas que reçu des amis chez lui : il s'est présenté dans les salons de gens importants. La campagne de lectures du Mariage de Figaro a nourri les conversations pendant les années 1781-1784 et nombreuses sont les correspondances littéraires qui font référence à ces événements; souvent, puisque ceux-ci sont connus par les rumeurs et les conversations mondaines, les auteurs ne nomment pas clairement l'endroit où ils se sont déroulés, ni qui était présent.

C'est de cette façon imprécise que Beaumarchais évoque ses multiples séances de lectures dans une lettre adressée au lieutenant de police Lenoir en 1783. Après avoir lu sa pièce dans plus d'un salon, l'auteur, excédé, écrit une longue lettre à

ce lieutenant de police; cette lettre est en fait adressée au roi et à la reine¹⁰. L'auteur plaide sa cause, avec un air de pauvre victime admirablement joué, et il mentionne le fait que sa pièce, malgré l'interdiction, est lue et discutée en plusieurs endroits : « il [Beaumarchais lui-même] n'a pas la même insensibilité sur la sourde persécution que cet ouvrage essuie depuis que l'auteur, toujours fort invité et beaucoup trop honnête, a consenti d'en faire quelques lectures devant certains importants dont la mine s'est fort allongée à certains traits de gaieté¹¹ ». Qui étaient ces « importants » qui n'ont pas beaucoup apprécié la pièce? Difficile à dire, puisque Beaumarchais nomme rarement ses ennemis; il nomme plutôt ses partisans.

L'affaire du Mariage de Figaro retient l'attention du public, non seulement en raison de l'intérêt réel pour la pièce, mais aussi parce qu'il faut être, dans le monde, au courant de cette histoire; les diverses correspondances littéraires de l'époque informent leurs lecteurs à ce sujet. Dans l'opinion d'un auteur comme La Harpe, c'est la mode du jour que d'avoir entendu lecture de la comédie de Beaumarchais : « Si quelque chose prouve cet empire de la mode dont je parlais tout-à-l'heure, c'est l'engouement pour les Noces de Figaro dans les lectures de société¹². » Selon lui, la qualité de la pièce n'y est pour rien, puisqu'il la qualifie de « vrai fouillis » et de « chaos »; elle est atrocement longue, car « la représentation doit durer au moins quatre heures ». Pourtant, bien que cette popularité soit l'effet d'une mode, La Harpe

¹⁰ Ibid., p. 1154-1157.

¹¹ Ibid., p. 1154.

¹² Jean-François de La Harpe, « Correspondance littéraire », dans Œuvres, Genève, Slatkine reprints, 1968, tome 12, p. 119.

doit remarquer, quelques mois plus tard, que Beaumarchais a atteint son objectif : « depuis deux ans il est l'objet de toutes les puissances de ce pays-ci¹³. »

En général, les textes donnent peu d'informations sur les lectures publiques du Mariage de Figaro. Dans son Histoire de Beaumarchais, Gudin de la Brennerie, pourtant proche du dramaturge, accorde peu d'attention à toute cette campagne : « Il prévoyait des obstacles; il éveilla la curiosité publique, par un assez grand nombre de lectures, et, avec la curiosité, la malveillance se réveilla¹⁴. » Dans la Correspondance littéraire de Grimm, on mentionne également les nombreuses lectures faites par Beaumarchais : « On a vu le parterre saisir avec une justesse et une prestesse de tact vraiment admirables, la plupart des endroits condamnés d'avance par les gens de goût, aux lectures multipliées que l'auteur avait faites de sa pièce¹⁵. » Gudin et Grimm accordent de l'importance au nombre de lectures, alors que dans la Correspondance de Métra on insiste sur le fait qu'elles ont eu lieu dans des cercles fermés : « mais à force d'en avoir réjoui quelques sociétés particulières, M. de B... dissipe insensiblement les scrupules et parviendra sans doute à ses fins¹⁶. » Il importe ici de noter que des choix se sont présentés à ces auteurs lorsqu'ils ont décidé de parler de l'affaire du Mariage de Figaro. La plupart du temps, plusieurs autres événements sociaux et politiques se produisent au même moment dans la ville de Paris. Ces lectures publiques n'occupaient vraisemblablement pas la totalité des nouvelles littéraires de l'époque.

¹³ Ibid., p. 204.

¹⁴ Gudin de la Brennerie, op. cit., p. 325.

¹⁵ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, philosophique et critique, Paris, Garnier Frères, 1880, tome 13, p. 521.

¹⁶ « Correspondance de Métra », citée dans Auguste Paër, op. cit., p. 74.

Là où les choses deviennent plus intéressantes pour nous, c'est lorsque le texte mentionne l'endroit où l'auteur a lu sa pièce, ou encore les gens qui étaient présents. Ami de Beaumarchais et personnage politique de renommée, M. de Maurepas fut de ceux qui ont entendu une lecture du Mariage de Figaro; il fut probablement parmi les premiers à l'entendre puisqu'il est mort en 1781, année où la pièce fut présentée aux Comédiens. Beaumarchais, dans sa lettre au lieutenant de police précédemment évoquée, mentionne cette lecture à Maurepas, disant que cet homme important a osé l'apprécier.

Le roi saura aussi que M. de Maurepas, l'homme le plus sage, mais le plus aimable de sa Cour, connaissait et aimait beaucoup tout ce qui déplait à nos messieurs dans cette pièce, qu'il se faisait un bonheur d'en entendre une lecture entière, parce qu'il n'en avait lu que les morceaux saillants, et qu'il croyait l'ouvrage très propre à faire passer au roi et à la reine une soirée fort agréable¹⁷.

D'après cette lettre, Maurepas était très enthousiaste à la perspective d'entendre la suite des aventures de Figaro. Beaumarchais donne le jugement favorable de Maurepas même s'il semble que c'est pendant sa maladie que l'auteur lui a offert ce divertissement (selon la gravité de son état, il est possible que cette lecture se tint dans la chambre du malade ou encore dans un salon privé). On relate cela dans les Mémoires secrets de Bachaumont, dans une chronique datée du 27 novembre 1781.

On raconte que le sieur de Beaumarchais, bouffon-né du comte de Maurepas, au commencement de la maladie de ce ministre, profita d'un mieux momentané et voulut l'égayer par la lecture de sa comédie du Mariage de Figaro. Le comte accepte, donne le jour et l'heure. L'auteur ayant fini, le malade exalte cet ouvrage, le trouve excellent¹⁸.

Par contre, il importe de prendre avec réserve les faits rapportés dans cet extrait. Le

¹⁷ Beaumarchais, Œuvres, op. cit., p. 1156.

¹⁸ « Mémoires de Bachaumont », cités dans Auguste Paër, op. cit., p. 6.

reste du texte raconte une anecdote vraisemblablement transmise oralement, que les auteurs des Mémoires ont retranscrite et qui est sans lien direct avec la présence de Beaumarchais chez Maurepas. Dans la plupart des ouvrages sur Beaumarchais, l'appui de Maurepas ne fait cependant aucun doute.

D'autres personnages illustres ont été les hôtes de Beaumarchais entre les années 1781 et 1784. Dans une lettre qu'il écrit au lieutenant de police Lenoir, à la fin de l'année 1782, Beaumarchais raconte qu'il a lu Le mariage de Figaro chez la maréchale de Richelieu¹⁹. Afin de défendre sa situation devant le lieutenant de police, Beaumarchais évoque les titres impressionnants des invités de madame la maréchale.

Depuis, je l'ai fait passer par une coupelle plus austère encore, car j'en ai fait une lecture chez Madame la Maréchale de Richelieu, devant des Evêques et Archevêques qui, après s'en être infiniment amusés, m'ont fait l'honneur d'assurer qu'ils publieraient qu'il n'y avait pas un mot dont les bonnes mœurs pussent être blessées²⁰.

Malgré ce que rapporte Beaumarchais, le soutien de ces hommes d'Église, s'ils étaient véritablement présents, ne semble pas avoir eu beaucoup de poids. La véracité de cette scène est peu vérifiable, pour le moment, puisqu'il n'y a aucun autre texte qui mentionne cette lecture. De plus, notons que la lettre de Beaumarchais a pour but de le défendre : il tourne évidemment la situation à son avantage et il lui donne de l'importance.

Un autre personnage de la haute société parisienne du temps a entendu lire Le

¹⁹ Beaumarchais, Théâtre et lettres relatives à son théâtre, *op. cit.*, p. 664-665.

Depuis Louis François Armand de Vignerot du Plessis (1696-1788), les maréchaux de Richelieu portaient également le titre de duc de Fronsac; par conséquent, il est fort probable que, dans les papiers de Beaumarchais, lorsqu'on mentionne le duc de Fronsac ou le maréchal de Richelieu, il s'agit de membres de la même famille (les deux noms figurent parmi les partisans de l'auteur).

²⁰ Beaumarchais, Théâtre et lettres relatives à son théâtre, *op. cit.*, p. 664.

mariage de Figaro : c'est Charles-Maurice Talleyrand. Bien longtemps après les événements, dans ses Mémoires, il se souvient de l'engouement pour les lectures.

Les lectures étaient alors très à la mode; elles faisaient l'importance de quelques maisons. On ne dînait guère chez M. de Vaudreuil, chez M. de Liancourt, chez madame de Vaines, chez M. d'Anzely, sans être obligé d'entendre ou Le mariage de Figaro, ou le poème des Jardins, ou Le connétable de Bourbon, ou quelques contes de Chamfort, ou ce qu'on appelait alors : La Révolution de Russie. C'était une charge imposée avec assez de rigueur à toutes les personnes invitées; mais aussi, on était classé parmi les hommes distingués du temps²¹.

Talleyrand ne donne pas d'indication exacte de l'endroit où il aurait pu entendre lire la comédie de Beaumarchais, ni du lecteur qui l'a lu; en fait, il rassemble des titres de textes à la mode, dont il se souvient près de quarante ans plus tard, qu'il n'a peut-être pas nécessairement entendus lui-même. Si l'on en croit le ton que prend Talleyrand dans son texte, la lecture ne faisait pas le plaisir de tous les invités; elle était une « charge imposée avec assez de rigueur », mais, selon lui, c'était normal pour les « hommes distingués du temps ». Il indique que les invités, réunis pour entendre lire des textes de tous genres, l'étaient aussi pour un repas. Il est enfin intéressant de noter les autres œuvres que Talleyrand a pu entendre lors de ces visites, cela pouvant éventuellement nous permettre de comparer Le mariage de Figaro avec d'autres textes qui ont eu un destin semblable.

Parmi toutes les lectures faites par Beaumarchais, c'est celle chez le baron de Breteuil qui semble cependant avoir la plus grande renommée. À cette époque, le baron était ministre de Paris et il n'était pas tout à fait partisan de la pièce de Beaumarchais : il appuyait plutôt la décision royale d'interdire la pièce. L'affaire du Mariage de Figaro se complique après une représentation devant la cour à

²¹Talleyrand, Mémoires 1754-1815, Paris, Plon, 1957, p. 64.

Gennevilliers (nous y reviendrons); Beaumarchais demande l'appui du baron de Breteuil afin de permettre enfin une représentation à la Comédie-Française. N'oublions pas que quatre censeurs sur cinq avaient, à ce moment de l'affaire, approuvé la comédie de Beaumarchais. Au début de 1784, celui-ci écrit au baron de Breteuil pour lui exposer les multiples jugements des censeurs sur sa pièce; il lui fait parvenir, par le lieutenant de police Lenoir, les approbations des censeurs et leurs corrections²². Le baron de Breteuil accepte de recevoir Beaumarchais et son intervention a peut-être convaincu le roi de lever l'interdiction. On relate la lecture chez lui dans la Correspondance littéraire de Grimm en avril 1784.

Nous savons seulement que M. le garde des sceaux et M. le lieutenant-général de police se sont constamment opposés à la représentation du Mariage de Figaro; que c'est M. le baron de Breteuil, dans l'origine assez prévenu lui-même contre l'ouvrage, qui a fait retirer les ordres du roi qui l'avait si solennellement proscrit; qu'avant de s'y intéresser, ce ministre a voulu en entendre une lecture à laquelle ont assisté quatre ou cinq hommes de lettres, tels que MM. Gaillard, Chamfort, Rulhière, etc.²³

D'après les auteurs de cette gazette à la main, des hommes de lettres importants étaient donc présents à cette lecture : Chamfort et Rulhière étaient fréquemment reçus eux-mêmes dans les salons pour lire leurs œuvres; quant à Gaillard, il avait été un des censeurs qui avait approuvé la comédie de Beaumarchais. Cet extrait présente bien le cadre de la séance de lecture, mais la suite du texte décrit un Beaumarchais avocat de lui-même qui, malgré la promesse au baron de Breteuil de se soumettre à toutes les corrections jugées nécessaires par ses invités illustres, défend sa pièce « avec une adresse, une force de logique, une séduction de plaisanterie et de raisonnement qui

²² Beaumarchais, Œuvres, op. cit., p. 1157-1163.

²³ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, op. cit., tome 13 p. 518.

ont fermé la bouche à ses censeurs²⁴ ». La gaieté de l'argumentation de Beaumarchais ressemble beaucoup à celle de son Figaro. Il s'ensuit que cette séance chez le baron de Breteuil avait pour but de discuter de la pièce et de tenter de la rendre jouable; par contre, Grimm évoque des censeurs bien attrapés.

À l'opposé de ce point de vue se trouve la situation telle que décrite par Beaumarchais lui-même, dans une lettre adressée au roi²⁵. L'auteur se présente humble et docile devant son tribunal de censeurs, rassemblés chez le baron de Breteuil :

l'auteur a supplié M. le baron de Breteuil de vouloir bien former une espèce de tribunal composé d'académiciens français, de censeurs, de gens de lettres, d'hommes du monde, et de personnes de la cour aussi justes qu'éclairées, qui discuteraient en présence de ce ministre le principe, le fond, la forme et la diction de cette pièce [...]. M. le baron de Breteuil [...] peut rendre compte à Votre Majesté de la docilité avec laquelle l'auteur [...] a retranché de nouveau jusqu'aux moindres mots dont ce tribunal de décence et de goût a cru devoir exiger la suppression²⁶.

Bien sûr, cette missive n'a pas les mêmes objectifs que la Correspondance littéraire citée plus haut. S'il veut convaincre Louis XVI de laisser représenter Le mariage de Figaro, Beaumarchais doit se faire passer pour un bon sujet, désireux de plaire à son roi. Pourtant, si l'on se fie aux autres textes en prose de cet auteur, il semble plus probable qu'il ait été assez habile pour tourner la situation à son avantage, avec beaucoup de comique d'ailleurs. Il ne nomme pas les gens illustres qui ont participé à cette séance, mais il ne manque pas de dire que ce sont des personnes éclairées et de goût. Beaumarchais semble aussi théâtral dans sa lettre qu'il peut l'être dans ses véritables pièces; il mentionne que les Comédiens souffrent du manque de profit, que

²⁴ Ibid.

²⁵ Beaumarchais, Œuvres, op. cit., p.1163-1164.

²⁶ Ibid., p. 1164.

sa pièce est la seule chance de les sauver et qu'elle est remplie d'une saine moralité. À la lumière de ces deux textes (la Correspondance littéraire et la lettre de Beaumarchais à Louis XVI), on remarque que cette lecture fut un examen précis de la pièce; peut-on alors supposer une lecture entrecoupée de nombreuses interruptions? C'est possible, sinon les auditeurs ont dû attendre la fin de la lecture pour proposer leurs commentaires.

Enfin, un troisième texte raconte cet épisode qui s'est déroulé chez le baron de Breteuil. Ainsi que nous l'avons observé précédemment, à propos d'un autre extrait, les Mémoires secrets de Bachaumont véhiculent une image plutôt négative de Beaumarchais. La lecture au ministre de Paris leur sert principalement à montrer à quel point l'auteur dramatique dépasse les limites de l'obéissance en allant trouver les Comédiens sans autorisation autre qu'un commentaire du baron de Breteuil.

Dernièrement, après avoir trouvé un censeur assez sot ou assez complaisant pour l'approuver, il en a fait lecture à M. le baron de Breteuil, qui lui a dit : « Mais je crois que votre comédie pourrait se jouer dans cet état. ». [...] Les comédiens se sont toujours provisoirement recordés sur l'ouvrage, qu'ils ont répété le lundi et le mardi gras. Le bruit général était qu'il serait joué samedi. M. le lieutenant-général de police [...] a mandé l'auteur et les comédiens, et en présence de beaucoup de témoins, a vertement réprimandé le sieur de Beaumarchais d'avoir osé se prévaloir d'un mot de complaisance du ministre contre un ordre formel de Sa Majesté. Cette correction a été vive, humiliante et sans réplique [...] ²⁷.

Cet extrait est d'un type plutôt anecdotique, il y a peu de détails et l'auteur raconte les points saillants qui s'accordent avec son objectif : montrer à quel point Beaumarchais intrigue pour faire jouer sa pièce. L'auteur de ces mémoires insiste plus sur la verte réprimande du lieutenant de police que sur la possible approbation du baron de

²⁷ « Mémoires de Bachaumont », cités dans Auguste Paër, op. cit., p. 19-20.

Breteuil. À la suite de l'étude de ces trois textes, on comprend donc qu'une vision arbitraire des événements est à l'œuvre dans chacune des représentations.

Les collègues de Beaumarchais auteurs dramatiques n'étaient pas, on l'a vu, automatiquement gagnés à sa cause. Ainsi qu'il a été dit plus haut, l'écrivain Nicolas Chamfort a probablement assisté à la lecture du Mariage de Figaro chez le baron de Breteuil; cette séance a eu lieu au début de 1784, vers février ou mars. Or, dans ses Œuvres complètes, on retrouve une lettre, adressée à un certain abbé Roman et datée du 4 mars 1784; Chamfort écrit qu'on joue actuellement la comédie de Beaumarchais au théâtre²⁸. Le spectacle dure trois heures et quart (après les modifications) et les loges sont réservées jusqu'à la vingtième représentation. Chamfort ne rapporte pas s'il a vraiment entendu une lecture, mais il représente les remous provoqués par ce spectacle : « On joue à présent, avec un grand succès, malgré de grandes huées sur la scène, et de grandes réclamations et indignations à Paris et à Versailles, Le mariage de Figaro, de Beaumarchais²⁹. » Chamfort est un homme de lettres reçu dans les salons et son opinion est forcément influencée par sa situation. Il affirme que l'ouvrage est « plein d'esprit », mais qu'il n'en est pas moins immoral. On aurait tort cependant de présenter cet auteur comme un chaud partisan de Beaumarchais; il évoque son succès, mais aussi les plaintes que la pièce a occasionnées.

Les partisans de Beaumarchais n'étaient pas seulement des comédiens, des collègues auteurs ou des nobles parisiens; il était aussi soutenu par un cercle de

²⁸ D'après la représentation que Chamfort donne des événements, il est évident que nous nous trouvons face à un problème de datation. Aucune autre reproduction de cette lettre n'a été trouvée. Néanmoins, nous estimons qu'il s'agit au moins du mois d'avril 1784, après la première du Mariage de Figaro, puisque Chamfort parle du Coriolan de La Harpe, que Grimm présente dans sa chronique d'avril 1784.

²⁹ S. R. N. Chamfort, Œuvres complètes, Paris, Chaumerot Jeune, 1825, tome 5, p. 277.

nobles à l'extérieur de la France. Les œuvres précédentes de Beaumarchais avaient contribué à sa renommée. Le roi de Suède était impatient de voir la suite du Barbier de Séville, de même que l'impératrice de Russie. Dans une lettre que Beaumarchais adresse à Lenoir, en 1783, il ne manque pas de mentionner que l'impératrice Catherine II elle-même désire voir jouer sa pièce :

Il n'est pas inutile d'ajouter ici que l'impératrice de Russie même, de qui les autres productions de l'auteur ont quelquefois déridé le front auguste, n'a pas dédaigné de lui faire demander exprès Le mariage de Figaro pour son théâtre de Saint-Pétersbourg, par M. le comte de Bibikoff, son chambellan et directeur général de ses spectacles³⁰.

Toutefois, Beaumarchais désire faire jouer sa pièce à Paris avant de la laisser représenter en Russie, car il considère que c'est là l'achèvement qui lui est dû. Cet intérêt de l'impératrice de Russie vient du fait que son fils, le Grand-Duc, lors d'une visite à Paris, a probablement entendu une lecture du Mariage de Figaro. Nous disons « probablement », puisque Beaumarchais ne l'affirme pas directement et qu'un texte contredit cette possibilité.

Une lettre de Beaumarchais, envoyée à Lenoir à la fin de l'année 1782, permet de croire à la tenue d'une lecture devant l'héritier russe³¹. Le comte du Nord (le Grand-Duc de Russie) est à Paris et il a demandé la comédie de Beaumarchais afin de la rapporter à l'impératrice.

Il m'est impossible de l'envoyer sans que la pièce ait été jouée, car une comédie n'est vraiment achevée qu'après la première représentation. Depuis que la pièce est censurée, j'y ai fait de grands changements. Elle a eu le bonheur de plaire au couple auguste de nos illustres voyageurs. [...] M. le Grand-Duc et Madame la Grande-Duchesse montrent un désir si public de voir représenter l'ouvrage, ils l'ont dit à tant de monde, qu'il n'y a plus moyen de faire semblant de l'ignorer³².

³⁰ Beaumarchais, Œuvres, op. cit., p. 1154.

³¹ Beaumarchais, Théâtre et Lettres relatives à son théâtre, op. cit., p. 664-665.

³² Ibid., p. 664.

L'empressement du comte du Nord à voir la pièce vient peut-être seulement de rumeurs entendues à son sujet, mais on peut aussi supposer que Beaumarchais a fait une lecture devant le couple princier; cependant, c'est le genre d'événement qu'il n'aurait pas manqué de rappeler plus clairement dans sa lettre, s'il avait eu vraiment lieu. Quoi qu'il en soit, il écrit que la pièce a plu « au couple auguste », ce qui ouvre la possibilité que le comte du Nord et la comtesse aient pris connaissance du texte par une lecture.

Par contre, la Correspondance littéraire de Grimm rapporte des faits différents; d'après ses rédacteurs, Beaumarchais ne serait pas parvenu à lire sa pièce devant le comte du Nord. Pendant son séjour à Paris, le Grand-Duc a reçu plusieurs fois La Harpe, puisque celui-ci est son correspondant parisien. Or, selon la Correspondance littéraire de juin 1782, c'est surtout La Harpe qui a la considération du visiteur étranger.

On lui avait proposé la lecture des Noces de Figaro par M. de Beaumarchais, et il avait grande envie de l'entendre : « Je n'ose pourtant pas, ajoutait-il fort gaiement, je n'ose pas accepter cette lecture sans avoir entendu celle que doit me faire M. de La Harpe; il ne faut pas risquer de se brouiller avec ces grandes puissances³³. »

Nous savons que le comte du Nord a effectivement entendu La Harpe, lors d'une séance à l'Académie française, lire une épître qui lui était dédiée³⁴. S'agissait-il de cette lecture dont parlait Grimm? Beaumarchais a-t-il été reçu par le comte du Nord par la suite? On peut le croire, car Beaumarchais le laisse entendre dans sa lettre au lieutenant de police dont nous avons précédemment parlé. L'anecdote de la Correspondance littéraire avait peut-être, elle, comme objectif premier d'insister sur

³³ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, op. cit., tome 13, p. 149.

³⁴ Ibid.

la faveur de La Harpe auprès du noble visiteur. D'autres événements, qui n'y sont pas rapportés, ont pu se produire après cette première lecture, la relation de la vie parisienne n'y étant pas exhaustive.

L'étude des lectures en salon s'appuie sur des informations diverses et plutôt éparses. Il n'existe pas de texte long qui fournirait beaucoup de renseignements précis, et le travail doit se faire par l'étude de fragments, de bribes, parfois même d'une seule phrase. En raison de cette difficulté, la correspondance de Beaumarchais est des plus intéressantes, puisque l'auteur y traite abondamment de lui-même et de ses démêlés avec la censure, cela même s'il était à son avantage de faire ressortir le succès de sa campagne anticensure. Le détail de ces lettres a été une source très utile pour notre recherche. À la suite de l'étude de l'ensemble des représentations que nous avons répertoriées, on peut dire que les lectures paraissent avoir été faites généralement par Beaumarchais lui-même : il n'y a pas d'indice qui laisse croire qu'un lecteur professionnel ou un acteur ait été engagé pour lire le texte. Mise à part la lecture à la Comédie-Française, les autres rencontres ont eu lieu dans des salons, en présence d'une ou plusieurs personnes, de la noblesse ou de la profession des lettres.

Lire chez le roi

Parmi toutes les situations de lecture rassemblées dans le cadre de cette étude, il en est une qu'il importe de traiter à part : il s'agit d'une lecture du Mariage de Figaro qui a eu lieu devant le roi et la reine eux-mêmes. Cette séance se distingue par le fait qu'elle est une des seules occasions où il est certain que la pièce ne fut pas lue par Beaumarchais : c'est madame Campan, première femme de chambre de Marie-

Antoinette, qui remplit cette fonction. Au début de l'année 1783, Beaumarchais envoie une lettre au lieutenant de police Lenoir, dans le but de plaider en faveur de sa comédie. Cependant, une phrase laisse comprendre que la lettre est, en réalité, adressée au roi et à la reine³⁵ : l'auteur y déclare que sa pièce n'est destinée qu'à l'amusement du roi et il demande aimablement « la permission de faire une lecture de l'ouvrage devant Leurs Majestés, avec le commentaire³⁶ ». L'auteur n'aura pourtant pas l'occasion d'aller présenter sa comédie en personne à Versailles, lui qui avait été devancé par une autre lectrice.

Nous savons en effet que le roi et la reine se sont fait lire Le mariage de Figaro, dès 1782, par madame Campan; c'est par les Mémoires de celle-ci que nous connaissons certains détails de cette lecture³⁷.

Je reçus, un matin, un billet de la reine qui m'ordonnait d'être chez elle à trois heures et de ne point venir sans avoir dîné, parce qu'elle me garderait fort longtemps. Lorsque j'arrivai dans le cabinet intérieur de Sa Majesté, je la trouvai seule avec le roi; un siège et une petite table étaient déjà placés en face d'eux et sur la table était posé un manuscrit en plusieurs cahiers [...] ³⁸.

Bien que Madame Campan écrive ses Mémoires de nombreuses années après la Révolution, elle nous permet de dresser un tableau de cette séance : seuls le roi et la reine étaient présents, le manuscrit était en plusieurs cahiers et posé sur une table face au couple royal, la lecture serait longue. Elle mentionne également que le manuscrit semblait difficile à lire « à cause des ratures et des renvois ». Pendant sa lecture, le roi

³⁵ Beaumarchais, Œuvres, *op. cit.*, p. 1154-1157

³⁶ Ibid., p. 1156.

³⁷ Jeanne-Louise-Henriette Campan, Mémoires, Paris, Mercure de France, coll. « Le temps retrouvé », 1988 p. 178-183.

³⁸ Ibid., p. 179.

l'interrompait fréquemment pour louer le texte ou, le plus souvent, pour blâmer fortement l'auteur.

Au monologue de Figaro, dans lequel il attaque diverses parties d'administration, mais essentiellement à la tirade sur les prisons d'État, le roi se leva avec vivacité et dit : « C'est détestable, cela ne sera jamais joué : il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse.³⁹ »

Ce passage, où le roi semble presque prévoir la prise de la Bastille, fait le bonheur des nombreux critiques qui voient Le mariage de Figaro comme le signe annonciateur de la Révolution de 1789 (alors que cette Révolution résulte de facteurs beaucoup plus complexes qu'une simple comédie). En fait, la déclaration du roi est le signe par excellence que ce texte a été écrit plusieurs années après la Révolution et avec le regard que cela implique. Mme Campan a évidemment un parti pris très fort pour l'aristocratie; lorsqu'elle écrit ses Mémoires, il lui est facile de lier les événements qu'elle rapporte avec ceux qui allaient bouleverser la France quelques années après.

L'intérêt du texte de Mme Campan vient donc de la précision des détails, mais aussi de l'interprétation qu'elle fait de l'affaire. Il paraît très clair qu'elle n'avait pas une bonne opinion ni du Mariage de Figaro ni de Beaumarchais, opinion bien sûr influencée par son entourage de la cour. Le petit peuple n'est pas vraiment visé par le texte de Beaumarchais et les gens qui gravitent autour du monde du théâtre sont les nobles : ils assistent aux spectacles, ils tiennent salon pour en discuter, ils prennent les décisions en ce qui concerne les représentations. L'opinion de madame Campan est élaborée dans les sphères les plus élevées de cette noblesse.

Beaumarchais savait-il que le roi avait entendu une lecture de sa comédie? Il

³⁹ Ibid., p. 180.

est difficile de l'affirmer. Néanmoins, en mars 1784, il écrit au roi en personne afin de défendre, encore une fois, la moralité de sa pièce; il évoque la séance qui eut lieu chez le baron de Breteuil ainsi que les approbations de quatre censeurs (Beaumarchais « oublie » délibérément Suard, ce dernier ayant refusé d'approuver sa pièce⁴⁰). Malgré ses efforts pour pénétrer dans l'entourage royal, Beaumarchais ne défendra jamais sa comédie lui-même devant Louis XVI. Les motifs qui poussent ce dernier à interdire la pièce sont valables au moment de la lecture de madame Campan en 1782. Pourtant, en 1784, cette décision a été révoquée même si Beaumarchais n'a pas été admis chez le roi; d'autres facteurs ont mené à cette levée de l'interdiction.

Les représentations privées devant la cour

La campagne de lectures de Beaumarchais avait comme but principal de s'attirer l'appui du public et de réussir à faire circuler sa pièce malgré la censure qui pesait sur elle. Généralement, ces lectures peuvent être qualifiées de publiques, ou encore de semi-publiques, puisqu'elles avaient lieu devant un auditoire relativement restreint, même s'il est difficile d'évaluer le nombre de personnes reçues dans un salon. En plus de ces multiples occasions de lecture saisies par Beaumarchais et déjà évoquées, d'autres se sont présentées à lui : des représentations privées. Qui dit « représentation » dit « spectacle », en un sens plus précis que dans un salon, où la lecture peut être « spectaculaire » sans nécessairement l'être; qui dit « privée » dit cependant « public » assez nombreux, soit la cour, mais pas en présence du roi; ces

⁴⁰ Pierre Larthomas, « Notice sur Le mariage de Figaro », dans Beaumarchais, Œuvres, op. cit., p. 1357.

représentations, n'étant pas ouvertes au grand public, sont réservées à un auditoire choisi, que l'on peut imaginer plus étendu que dans un salon. Beaumarchais organisa à deux reprises, pour Le mariage de Figaro, des représentations de ce type. La première, prévue pour le 13 juin 1783, sur le théâtre des Menus-Plaisirs, fut annulée le jour même du spectacle; la seconde, permise cette fois-ci par Louis XVI, se tint à Gennevilliers, le 26 septembre 1783. Ces représentations devaient être secrètes, mais nombreuses sont les correspondances de l'époque qui confirmaient les rumeurs à leur sujet.

Déjà, au printemps de 1783, se répand le bruit que les Comédiens avaient reçu l'ordre de commencer à répéter la suite du Barbier, qu'un public nombreux attendait; une représentation secrète devait avoir lieu, pour les gens de la cour, au théâtre des Menus-Plaisirs. Cette salle, construite pour les divertissements du roi, était un petit théâtre assez simple, si l'on en croit la description qu'en fait madame de Chastenay : « La salle était celle des Menus, dans la grande avenue de Versailles. Cette salle avait d'assez belles proportions; elle était décorée noblement, mais avec une simplicité qui aujourd'hui nous semblerait singulière : pas une dorure, et des ornements gris⁴¹. » Dans sa correspondance, Beaumarchais parle très peu de cette représentation avortée; il mentionne l'événement dans sa lettre au baron de Breteuil, écrite l'année suivante :

Un an après, des personnes dont je respecte les demandes, ayant désiré donner une fête à l'un des frères du roi, voulurent absolument qu'on y jouât Le mariage de Figaro. Pour toute condition à ma déférence, je priai qu'on ne confiât la pièce, très difficile à jouer, qu'aux seuls Comédiens-Français; du reste, je laissai tout à la volonté des demandeurs⁴².

⁴¹ Louise-Marie-Victorine de Chastenay, Mémoires de madame de Chastenay, Paris, Plon, 1897, vol. 1, p. 99.

⁴² Beaumarchais, Œuvres, op. cit., p. 1162.

En effet, l'auteur a tout intérêt à plaire à ces illustres « demandeurs » s'il désire voir jouer sa comédie devant la cour.

Ainsi que nous l'avons indiqué plus haut, la représentation des Menus-Plaisirs était prévue pour le 13 juin. L'histoire raconte que tout était prêt pour organiser une soirée agréable, jusqu'à ce que l'ordre du roi vienne tout interrompre. Dans ses Mémoires, madame Campan rapporte la situation :

Le premier gentilhomme de la chambre consentit à ce que M. de La Ferté prêtât la salle de spectacle de l'hôtel des Menus-Plaisirs à Paris, [...] on donna des billets à une foule de gens de la première classe de la société; et le jour de cette représentation fut indiqué. Le roi n'en fut instruit que le matin même et signa une lettre de cachet qui défendait cette représentation. [...] une partie de la salle était déjà garnie de spectateurs et les rues qui aboutissaient à l'hôtel des Menus-Plaisirs étaient remplies de voitures [...]. Cette défense du roi parut une atteinte à la liberté publique⁴³.

L'interprétation que madame Campan donne des événements ne peut dissimuler la popularité de la comédie de Beaumarchais pour les nobles de la cour; il est probable que la décision du roi, parvenue à la dernière minute, fut décevante pour les spectateurs enthousiastes.

Quel était le nombre de privilégiés conviés à cette soirée? Madame Campan n'en parle pas et, d'après madame de Chastenay, la salle est petite. Pourtant, selon La Harpe, six à sept cents voitures furent renvoyées :

Enfin à onze heures du matin, le jour de la représentation, arrive un écrit du roi, envoyé par le ministre de Paris aux Comédiens-Français, portant défense sous peine de désobéissance, de jouer Les noces de Figaro. Personne n'était prévenu; on peut s'imaginer la surprise générale, lorsqu'à six heures on renvoya six à sept cents voitures, en disant qu'on ne jouerait pas⁴⁴.

Si nous supposons que chaque voiture transportait une ou deux personnes, et peut-être

⁴³ Madame Campan, *Mémoires*, op. cit., p. 181.

⁴⁴ La Harpe, «Correspondance littéraire», *Œuvres*, op. cit., tome 12, p. 126-127.

plus, nous obtenons une foule assez importante. Sur quoi se fonde l'estimation de La Harpe? Deux hypothèses sont possibles : La Harpe était présent et il a fait une estimation rapide d'après l'importance de la foule; ou encore, hypothèse la plus vraisemblable, le chiffre est quasi symbolique et il s'est transmis oralement dans les rumeurs qui ont suivi cette journée. La Correspondance de Métra, elle, évoque rapidement la composition du public convoqué à la représentation des Menus-Plaisirs : « Ce public était composé de gens de la cour, d'hommes de lettres et des amis de l'auteur qui ne sont apparemment pas si rares qu'on le croit, car la salle était pleine⁴⁵. » Nous ne croyons pas que ce type de correspondance littéraire puisse toujours à des sources sûres, les faits rapportés relevant souvent de l'anecdote. Par contre, des témoignages plus exacts n'existent pas; l'intérêt de ces textes vient, dès lors, en grande partie du fait qu'ils nous montrent l'opinion véhiculée sur la situation. Ainsi, la remarque à propos du nombre d'amis de Beaumarchais tient davantage de l'ironie qu'y met l'auteur que de la composition véritable de la foule, tout en supposant un réel succès pour l'événement (avorté) dont il est question.

Ces spectateurs, qui se sont présentés le 13 juin aux Menus-Plaisirs, n'ont pas assisté à la représentation du Mariage de Figaro; d'autres personnes, en revanche, ont pu vraisemblablement y assister en tout ou en partie. Dans le cas qui nous occupe, avant la représentation « privée » prévue, eurent lieu des répétitions « semi-publiques »; si le spectacle fut annulé, certains textes laissent croire que les portes étaient ouvertes lors des répétitions. La Correspondance littéraire de Grimm témoigne, en juin 1783, de la présence d'un de ses rédacteurs à une répétition :

⁴⁵ « Correspondance de Métra », citée dans Auguste Paër, op. cit., p. 71.

Les premières répétitions se firent fort secrètement à Paris, sur le théâtre des Menus-Plaisirs [...]. Au lieu de s'éclaircir, ce secret parut s'envelopper de jour en jour de nouveaux nuages; on avait admis néanmoins assez de monde aux dernières répétitions. [...] Nous n'avons vu que la dernière répétition de ce fameux ouvrage; elle fut fort lente et fort tumultueuse⁴⁶.

La Harpe, lui aussi, a entendu parler de ces répétitions qui auraient été protégées par le comte d'Artois (frère du roi Louis XVI) :

Il [Beaumarchais] était parvenu à faire répéter cette pièce au théâtre des Menus, par une tolérance tacite accordée à la protection de M. le comte d'Artois. On avait pris jour, après trente répétitions à-peu-près publiques, pour représenter sa comédie sur ce même théâtre des Menus⁴⁷.

Dans la perspective de Beaumarchais, ce sont des « demandeurs » qui l'ont persuadé de faire jouer sa pièce aux Menus-Plaisirs; pour La Harpe, ce n'est qu'un résultat des manigances de l'auteur. Enfin, un autre texte qualifie les répétitions de publiques; ce sont les Mémoires secrets de Bachaumont. Selon celui-ci, qui ne tient pas Beaumarchais en très haute estime, le roi s'est donné un malin plaisir à attendre la dernière minute pour faire connaître son interdiction (cette partie du texte est datée du lendemain de la tentative de représentation, soit le 14 juin 1783). Bachaumont n'aime ni Beaumarchais, ni sa comédie :

Ceux qui ont vu des répétitions, assurent qu'il y a non seulement beaucoup d'ordures, mais encore des tirades indécentes contre différents corps [...]. [...] il y a une tirade contre les princes qui donnent à jouer, qui font des courses, et elle est si sensible que M. le duc de Chartres, qui était à la répétition, fut regardé par toute l'assemblée [...]⁴⁸.

Le caractère anecdotique de ce passage n'empêche pas que trois auteurs s'accordent pour dire que des répétitions furent tenues devant public. Ces privilégiés étaient forcément des gens de la cour, qui avaient leurs entrées aux Menus-Plaisirs; les

⁴⁶ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, *op. cit.*, tome 13, p. 322-323.

⁴⁷ La Harpe, « Correspondance littéraire », Œuvres, *op. cit.*, tome 12, p. 126

⁴⁸ « Mémoires de Bachaumont », cités dans Auguste Paër, op. cit., p. 12-13.

répétitions étaient donc ouvertes à ce même public qui était invité à la représentation privée « secrète ».

Les gens de la cour qui appuyaient Beaumarchais, malgré leur déception, retrouvent, quelques mois plus tard, une occasion de faire jouer la pièce. Cette fois-ci, Louis XVI est d'accord pour que cette unique représentation ait lieu. À Gennevilliers, M. de Vaudreuil reçoit souvent le comte d'Artois pour des parties de chasse; c'est l'occasion rêvée pour organiser une soirée de théâtre. Beaumarchais est en Angleterre lorsqu'il reçoit une lettre du duc de Fronsac qui réclame son retour au plus vite, sinon Figaro montera sur scène en l'absence de l'auteur :

Vous saurez que j'ai cédé pour quelques années ma plaine et ma maison de Gennevilliers à M. de Vaudreuil. M. le comte d'Artois y vient chasser le 18, et Mme la duchesse de Polignac avec sa société y viennent souper. Vaudreuil m'a consulté pour leur donner un spectacle, car il y a une salle assez jolie, et je lui ai dit qu'il n'y en avait pas de plus amusant que Le mariage de Figaro⁴⁹.

D'autres lettres suivent, si bien que Beaumarchais revient à Paris le plus vite possible. Dans sa propre correspondance, Beaumarchais aime bien raconter qu'il était très pressé par le duc de Fronsac. D'un point de vue différent, madame Vigée-Lebrun, dans ses Souvenirs⁵⁰, croit plutôt que l'auteur avait dû harceler sans cesse M. de Vaudreuil pour que ce dernier accepte de faire jouer Figaro pour ses invités. Malgré la censure qu'il avait prononcée sur cette comédie, Louis XVI l'autorise pour cette soirée. Cela montre que le roi devait être partagé dans son jugement ou que l'opinion publique commençait à imposer sa voix : même s'il ne voulait pas que le public parisien voie ce spectacle, il n'a pas eu de justification assez forte pour interdire cette

⁴⁹ Beaumarchais, Théâtre complet, édition établie par Heylli et Marescot, Paris, Académie des bibliophiles, 1869, réimpression par Slatkine reprints, Genève, 1967, tome 3, p. XXI-XXII.

⁵⁰ Elisabeth Vigée-Lebrun, Souvenirs, édition de Claudine Herrman, Paris, Des Femmes, 1984, p. 115.

représentation de septembre 1783. Quelques mois après cette soirée, le roi devra lever complètement son interdit, ce qui prouve que l'opinion publique avait bel et bien une nouvelle force.

Les représentations que l'on a de cette soirée varient beaucoup selon la personne qui en parle. D'après certains, ce fut un succès qui a sans doute aidé le roi à revenir sur sa décision; pour d'autres, ce fut un spectacle inconvenant qui n'a pas sa place sur les théâtres. C'est encore une fois à La Harpe que nous devons une estimation du nombre de personnes présentes à Gennevilliers.

M. de Vaudreuil a eu la permission de faire jouer la pièce chez lui, à Gennevilliers, par des comédiens français, devant trois cent personnes. La comédie se flattait, d'après toutes ces circonstances, de jouer enfin cet ouvrage. [...] Il semble que la fonction des censeurs soit devenue à-peu-près illusoire, puisque leur signature au bas d'une pièce ne suffit pas pour que la pièce soit permise⁵¹.

La Harpe profite de cette occasion pour porter un jugement sur l'utilité des censeurs; en tant qu'auteur dramatique, il est probable qu'il ait compris le combat de Beaumarchais, ayant eu lui-même des démêlés avec la censure. En outre, c'est une question qui occupe plusieurs esprits au cours de l'affaire du Mariage de Figaro, car la pièce de Beaumarchais avait été approuvée par quatre censeurs sur cinq. La comédie n'intéresse pas seulement ceux qui s'interrogent sur la censure, car La Harpe estime le public de Gennevilliers à environ trois cents personnes. Les gens de la cour, invités en l'honneur du comte d'Artois, constituaient un public nombreux, ce qui permet de rappeler qu'une représentation « privée » n'implique pas nécessairement un petit groupe de spectateurs.

⁵¹ La Harpe, « Correspondance littéraire », Œuvres, op. cit., tome 12, p. 155.

Nous pouvons ensuite nous demander quel est le déroulement d'une soirée de ce genre, qui était habituelle à la cour. Dans sa lettre à Beaumarchais, le duc de Fronsac mentionne que la duchesse de Polignac vient souper avec sa compagnie. Il ne fait aucun doute qu'une telle soirée (souper et théâtre, ou vice versa) devait se terminer assez tard, d'autant plus que Le mariage de Figaro est une pièce exceptionnellement longue. Si l'on en croit les Mémoires secrets de Bachaumont, le spectacle a commencé à neuf heures⁵². Nous ignorons la durée exacte du spectacle de Gennevilliers, mais La Harpe, dans sa Correspondance littéraire en avril suivant, lors de la première officielle de la pièce, écrit qu'elle « a été trouvée beaucoup trop longue » et « qu'elle ne dure plus que trois heures⁵³ » après modifications. Le public serait sorti de la Comédie-Française vers dix heures. D'un autre côté, Chamfort évoque également des changements, après lesquels Le mariage de Figaro ne dure plus que trois heures et quart⁵⁴, ce qui est encore relativement long, surtout si l'on considère que les comédiens ne présentent pas de petite pièce pour compléter la soirée. Il faut ainsi supposer que le spectacle de Gennevilliers s'est vraisemblablement prolongé après minuit (toujours en considérant comme Bachaumont que la pièce a commencé vers neuf heures).

Bachaumont, qui ne projetait pas une image positive de Beaumarchais depuis le début de ses problèmes avec la censure, est très sec dans son rapport sur la soirée de Gennevilliers :

Le mariage de Figaro a été joué en effet hier chez le comte de Vaudreuil, à Gennevilliers, où l'on n'entrait que par billet. [...] M. le comte d'Artois s'y est rendu. Mme la duchesse de Polignac a eu la permission de quitter M. le

⁵² « Mémoires de Bachaumont », cités dans Auguste Paër, *op. cit.*, p. 19.

⁵³ La Harpe, « Correspondance littéraire », *Œuvres, op. cit.*, tome 12, p. 205.

⁵⁴ Chamfort, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 277.

Dauphin pour assister aussi à cette pièce accompagnée d'une fête. On assure que Le mariage de Figaro a eu un très grand succès⁵⁵.

Des invités de marque étaient présents : le comte d'Artois (frère du roi) et la duchesse de Polignac (gouvernante du dauphin). La représentation était l'occasion d'une fête. Il semble que, malgré les réserves de certains, les gens de la cour se sont bien amusés à cette soirée, dont le but principal était leur divertissement.

Pourtant, madame Vigée-Lebrun et madame Campan se font moins enthousiastes sur l'amusement qu'a pu procurer la comédie de Beaumarchais. La première ne dit pas clairement si elle était présente à Gennevilliers et il est possible qu'elle rapporte des faits qu'elle a entendu raconter à la cour. Cependant, elle était une habituée de Gennevilliers et elle évoque des pièces dans lesquelles elle a joué elle-même avec d'autres membres de sa famille. Elle ne semble pas approuver que la cour ait pu apprécier une pièce qui riait ouvertement d'elle :

Dialogue, couplets, tout était dirigé contre la cour, dont une grande partie se trouvait là, sans parler de la présence de notre excellent prince. Chacun souffrait ce manque de mesure; mais Beaumarchais n'en était pas moins ivre de bonheur : il courait de tous côtés comme un homme hors de lui-même⁵⁶.

Madame Vigée-Lebrun est une des seules personnes étudiées ici qui décrit Beaumarchais dans une situation de lecture ou de représentation. Elle livre une image presque comique de cet auteur heureux de contourner la censure et elle va même jusqu'à dire qu'il aurait cassé des fenêtres avec sa canne au lieu de prendre le temps de les faire ouvrir⁵⁷. Cela donne une bonne idée du personnage, du moins tel qu'elle veut en laisser le souvenir.

⁵⁵ « Mémoires de Bachaumont », cités dans Auguste Paër, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁶ Elisabeth Vigée-Lebrun, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 116.

De son côté, madame Campan n'était pas à la soirée de Gennevilliers : elle tient ce qu'elle sait de M. Campan (son beau-père) qui y était. Comme madame Vigée-Lebrun, elle faisait partie de l'entourage immédiat de la reine et elle a donc une façon moins tolérante que d'autres de voir les choses. L'opinion de M. Campan concerne principalement la moralité de la pièce et non pas l'amusement qu'elle a pu procurer aux spectateurs :

Il [M. Campan] avait entendu plusieurs lectures de l'ouvrage et n'y trouva point les changements annoncés, il en faisait la remarque à plusieurs personnes de la cour, qui lui soutenaient que l'auteur avait fait tous les sacrifices prescrits. [...] on lui demanda avec instance de dire positivement à la reine que tout ce qui avait été jugé répréhensible dans la comédie de M. de Beaumarchais en avait disparu⁵⁸.

Nous apprenons par là que M. Campan avait déjà entendu des lectures et qu'il y avait remarqué des passages dont Beaumarchais avait promis la suppression. De plus, madame Campan, à l'époque où elle rédige ses Mémoires, classe l'affaire du Mariage de Figaro parmi les événements qui, comme l'affaire du collier, ont provoqué la Révolution française. Ceux-ci « vinrent jeter, dans toutes les classes de la société, l'esprit de sarcasme et de dédain, non seulement sur les rangs les plus élevés, mais sur les têtes les plus augustes⁵⁹ ». Madame Campan fait ainsi allusion à une forme de conspiration, dans la noblesse, qui soutenait la cause de Beaumarchais. À propos de Gennevilliers, elle évoque le fait qu'on a voulu forcer M. Campan à donner une certaine opinion en la présence de la reine. Par conséquent, il appert que la noblesse était forcément divisée en deux camps : le roi et les partisans de la censure, et la noblesse ayant apprécié Le mariage de Figaro. Une question surgit, à la suite de la

⁵⁸ Madame Campan, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 178.

représentation que livre madame Campan. Quels étaient donc ces passages, supprimés ou non, qui enflammaient l'opinion de M. Campan? Depuis la première version, entendue par Sedaine, quels furent les changements apportés au texte, eux qui ont mené à la version que nous connaissons aujourd'hui?

À partir de diverses sources écrites, nous avons pu relever quelques traits importants des lectures du Mariage de Figaro pendant la période 1781-1784, ainsi que des représentations privées de la pièce. Les lectures en société étaient vraisemblablement commandées par un intérêt pour une comédie attendue, mais également par un effet de mode. Les divers Mémoires et correspondances littéraires du temps nous ont appris les noms de gens importants qui reçurent Beaumarchais chez eux; ils nous ont appris aussi certains noms d'invités. Une bonne partie de la noblesse paraît avoir appuyé l'auteur dans sa lutte contre la censure; cela dit, rien n'empêche que des gens opposés à sa comédie l'aient entendu lire aussi. Ces lectures devaient, supposons-nous, donner lieu à des discussions sur la moralité du texte. Les deux représentations privées, malgré ce qualificatif, étaient des spectacles donnés par les Comédiens-Français devant une foule assez nombreuse, alors que le salon semblait réunir moins de gens.

Quant à la longueur de la pièce de Beaumarchais, elle constitue un problème réel, car chaque texte en parle. La famille de Beaumarchais possède aujourd'hui le manuscrit ayant vraisemblablement servi aux lectures en salon; sur ce document, rédigé de la main de l'auteur, la durée des scènes est chronométrée⁶⁰. Cela indique la

⁶⁰ Voir J. B. Ratermanis, « Le mariage de Figaro », Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 63, 1968, p. 6.

préoccupation du dramaturge pour la durée précise de la pièce. Rien n'indique cependant ce qui était effectivement lu dans les salons : ou les auditeurs enduraient une lecture qui durait plus de trois heures, ou on ne lisait pas intégralement le texte. Cette dernière hypothèse nous paraît la moins sûre. Il est difficile pour des auditeurs de juger de la moralité d'une pièce dont il manque des parties. Si Beaumarchais lisait sa comédie en entier, les séances de lecture, tout comme les représentations, devaient être fort longues; elles duraient au-delà de trois ou quatre heures, et ce sans tenir compte des commentaires faits sur le texte.

La levée de l'interdiction

L'affaire de la censure du Mariage de Figaro a soulevé de multiples questions et des interprétations tout aussi nombreuses. Lutte pour la liberté d'expression, combat contre la censure et la monarchie absolue, prélude à la Révolution française : bref, depuis deux cents ans, les critiques ont vu beaucoup dans cette affaire. En fait, la levée de l'interdiction par le roi, après deux ans de censure, révèle que cet interdit n'était plus aussi justifié et que quelque chose s'était transformé dans le contexte social de l'époque.

Le cas de la comédie de Beaumarchais n'est pas l'histoire d'une pièce immorale qui attaquait violemment les convenances établies. Le XVIIIe siècle avait vu la parution de textes beaucoup plus « subversifs » que Le mariage de Figaro. Le problème venait plutôt du fait que la pièce se moquait allègrement de la noblesse et que celle-ci ne la rejetait pas; au contraire, l'aristocratie prenait parti pour Beaumarchais. Malgré cet appui, la moralité de la pièce devait être discutée dans les

salons lors des lectures publiques de l'auteur. Les personnages du comte Almaviva, ce seigneur libertin, et de son malin serviteur Figaro ne sont que la surface des pointes que se permet l'auteur contre certaines institutions monarchiques.

Aujourd'hui, dans les trois états connus de la pièce (il existe trois manuscrits différents du Mariage de Figaro), la moquerie de Beaumarchais nous semble bien tempérée. Par contre, il faut se rappeler que des versions antérieures du texte ont existé. La comédie qui a été jouée à la Comédie-Française le 27 avril 1784 n'est pas celle qui circulait dans les salons depuis 1781. Un double travail d'élagage du texte a été mené tout au long des années où la pièce a circulé clandestinement. Tout d'abord, les quatre censeurs ayant approuvé le texte ont probablement tous recommandé des modifications, comme cela était courant; il est cependant difficile d'évaluer la teneur exacte de ces changements aujourd'hui, puisque le manuscrit a circulé en plusieurs mains. Ensuite, la deuxième partie du travail d'élagage a été faite par l'auteur lui-même et très probablement à la suite des nombreux commentaires des auditeurs de ses lectures. En effet, deux des manuscrits existants (dont celui qui a été utilisé pour les lectures en salon) montrent un grand travail de corrections de la main de Beaumarchais⁶¹.

L'étude de Ratermanis sur les manuscrits du Mariage de Figaro permet de comprendre que certaines inconvenances ont été supprimées d'une version à l'autre. Le meilleur de ces exemples est celui du commentaire fait par Sedaine le 9 septembre 1781 et que nous avons déjà exposé plus haut; la moralité de l'époque ne tolérait pas si facilement que la comtesse sorte d'une pièce où elle était seule avec un homme. Du

⁶¹ Voir ibid.

même point de vue, le jeu des pavillons, à la fin de la pièce, a été beaucoup retravaillé pour éviter qu'on ne laisse le spectateur deviner ce qui pouvait se passer à l'intérieur. De plus, toujours d'après Ratermanis, les corrections de Beaumarchais laissent entendre que dans une version antérieure à celle imprimée le comte était beaucoup plus entreprenant avec Suzanne (en langage et en gestes)⁶².

Ce travail d'élagage et d'autocensure a-t-il été aussi circonscrit que les exemples précédents le laissent croire? « Nous étions bien instruits cependant que la plupart des spectateurs de Gennevilliers avaient déclaré la pièce très-immorale et absolument inadmissible sur un théâtre public⁶³ » : voilà ce qui apparaît dans la Correspondance littéraire de Grimm, en avril 1784, quelque temps après la première du Mariage de Figaro à la Comédie-Française. Qu'elle soit immorale ou non en soi, cela est difficile à dire, mais elle l'était pour une partie du public de cette époque, et ce malgré les changements divers apportés au texte. Si Louis XVI a changé d'avis en trois ans, qu'est-ce qui a rendu la pièce recevable pour lui et pour le public?

La question se pose d'autant plus qu'on nous représente généralement Beaumarchais comme un auteur combattant pour chaque mot de son texte. Le travail de la censure sur la pièce, en faveur d'une plus grande moralité, a dû alimenter les discussions des salons et Beaumarchais, toujours excellent plaideur, a dû se défendre avec ruse et ténacité. D'ailleurs, la préface qui doit accompagner la première édition du Mariage de Figaro sert à défendre la comédie que l'on a tant critiquée. Cette

⁶² Voir *ibid.*, p. 18-19.

⁶³ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, *op. cit.*, tome 13, p. 517.

préface, qui, comme la pièce, a été lue dans les salons⁶⁴, permet à Beaumarchais de justifier chaque défaut attribué à son texte : « Ce n'est donc ni le vice ni les incidents qu'il amène qui font l'indécence théâtrale; mais le défaut de leçons et de moralité. Si l'auteur, ou faible ou timide, n'ose en tirer de son sujet, voilà ce qui rend sa pièce équivoque ou vicieuse⁶⁵. » Beaumarchais plaide en faveur de la moralité de sa comédie, qui ose rire gaiement de petits travers connus de tous. Lorsque le roi donne enfin la permission de jouer Le mariage de Figaro, ce ne serait donc pas parce qu'il admet que la comédie est devenue plus morale qu'elle ne l'était.

La levée de l'interdiction par le roi serait plutôt la constatation d'une transformation sociale : celle de la nouvelle force que prend l'opinion publique. Les salons remplissent désormais le rôle de véhicules de cette opinion et le roi a dû tenir compte de la place qu'a prise cette même opinion dans la société parisienne. L'affaire du Mariage de Figaro a été le combat entre deux forces sociales : un parti aristocratique acceptant de rire de lui-même et un parti monarchique aux convictions déjà dépassées, sur une scène particulière : les salons parisiens. La campagne de l'opinion publique a contribué à rendre la pièce recevable pour des scènes plus étendues socialement. Finalement, Louis XVI s'est rendu compte qu'il ferait plus de tort à son autorité en maintenant l'interdiction qu'en laissant Figaro monter sur la scène.

⁶⁴ Voir Sae Hwan Kim, « La première publication du Mariage de Figaro », dans Travaux des étudiants de doctorat, Tours, Université de Tours, U. F. R. de lettres, coll. « Cahiers d'histoire culturelle », numéro hors série, 2001, p. 64.

⁶⁵ Beaumarchais, « Préface », Œuvres, op. cit., p. 357.

Conclusion

Conclusion

Le système de censure en place entre 1770 et la fin du siècle donnait l'impression d'être très structuré et il se montrait parfois sévère. Afin qu'un texte soit publié avec le privilège royal, il ne devait rien contenir de suspect, puisque son censeur endossait la responsabilité de la publication, d'où l'adoption progressive des permissions tacites et des simples tolérances dans le but d'éviter l'arrêt d'un trop grand nombre d'écrits. Dans le cas d'une pièce de théâtre, il était plus difficile de créer une pareille « demi-permission » : c'est un texte qui est avant tout destiné à être monté en spectacle. Pour des auteurs comme La Harpe et Beaumarchais, la consécration de leur œuvre dramatique a dès lors été repoussée dans le temps par la censure. L'auteur du Mariage de Figaro a attendu près de quatre ans avant de voir sa pièce représentée à la Comédie-Française. La Harpe, quant à lui, a réussi à faire publier assez rapidement le texte, mais il a attendu vingt et un ans avant la représentation officielle. Ces levées de l'interdiction révèlent, d'une certaine façon, le caractère dépassé des censures; ce qui est interdit à un moment peut être permis le lendemain ou plus tard.

Deux cas de campagne anticensure

Les démêlés de La Harpe et de Beaumarchais avec la censure présentent des ressemblances très intéressantes; c'est ce qui nous a conduit à les choisir afin d'étudier les caractéristiques des lectures en société. Ces deux auteurs ont dû affronter

l'impossibilité de faire jouer leur œuvre dramatique parce qu'ils critiquent des forces sociales établies. Ensuite, La Harpe et Beaumarchais ont adopté une stratégie similaire afin de faire circuler leur pièce et de s'attirer des partisans. La controverse soulevée par ces pièces clandestines a beaucoup attiré le public à leurs lectures. De cercle en cercle, Mélanie et Le mariage de Figaro ont été écoutés et discutés. Enfin, au terme de cette lutte, les pièces de La Harpe et de Beaumarchais ont assuré leur victoire contre la censure et ont été représentées sur la scène de la Comédie-Française. Ces deux affaires témoignent du fait que la censure ne peut pas être valable sur une longue période de temps, cela en raison des changements sociaux. D'ailleurs, les batailles de La Harpe et de Beaumarchais contre la censure ne sont pas les seuls événements du genre à s'être produits au XVIIIe siècle : Fontanelle et son Éricie ont connu la même situation, ainsi que Marie-Joseph Chénier et son Charles IX. La censure, après 1750, malgré l'apparence d'un système rigoureux, était déjà en perte de vitesse et les textes interdits purent trouver des appuis dans les sociétés intellectuelles. La Harpe et Beaumarchais ont refusé d'accepter l'interdiction : en s'alliant l'opinion publique, ils ont prouvé que celle-ci avait désormais une nouvelle force devant le pouvoir absolu du roi.

L'utilisation d'une stratégie similaire, pour arriver à rendre publique une pièce censurée, n'implique pas que les cas soient identiques. Ainsi que nous avons pu le constater à l'analyse des représentations de lectures publiques, le rayonnement social de chaque auteur est différent. Tout d'abord, la différence du sujet de chaque pièce implique tout probablement un impact différent sur le public. La première pièce, Mélanie, est une tragédie qui critique sévèrement les vœux religieux qu'on force parfois à prononcer. Ce sujet était effectivement délicat à représenter sur scène,

puisque la critique affecte l'ensemble du clergé. Toutefois, il s'agit d'un aspect bien limité de la vie sociale, et la religion n'en était pas à ses premières contestations du siècle. Le mariage de Figaro est une comédie dommageable en théorie pour une mince couche de la population, différente du clergé : l'aristocratie. De là, ainsi que nous l'avons mentionné, surgit le problème du roi : l'aristocratie aime un texte qui se moque d'elle et qui s'en prend au fondement de la société d'Ancien Régime. Sur un autre plan, Beaumarchais s'est battu pour faire jouer sa pièce ainsi que pour la faire publier. La Harpe, quant à lui, a pu faire publier sa pièce assez facilement, même s'il a dû attendre la Révolution, ainsi que la chute de la monarchie et du pouvoir ecclésiastique, pour voir sa pièce jouée officiellement devant les Parisiens; il ne paraît cependant pas avoir entretenu d'illusions sur la possibilité de faire représenter sa pièce plus tôt, ni y avoir consacré beaucoup d'énergie.

Voilà une autre différence entre le cas de Mélanie et celui du Mariage de Figaro : l'objectif initial de l'auteur. La Harpe savait que sa pièce avait peu d'avenir sur la scène et il ne l'a pas présentée aux Comédiens-Français. C'est pourquoi, dans les mois qui suivent les premières lectures de Mélanie, il cherche l'appui nécessaire à la publication de sa pièce. Après cette publication, en parallèle avec les lectures, il verra surtout sa pièce jouée en société par des amateurs. Lorsque la Révolution permet enfin à Mélanie de monter sur scène, il a écrit de nombreux autres textes qui ont aussi pris le chemin des lectures en salon; cela s'explique d'une certaine façon par le fait qu'il vivait du profit de son travail littéraire. À cet égard, l'arrêt officiel contre Mélanie ne semble pas l'avoir obsédé dans la poursuite de sa carrière. À l'opposé, Beaumarchais joue le tout pour le tout afin de faire représenter sa pièce à Paris, avant toute publication. Sa campagne de lectures ainsi que les deux représentations privées

organisées pour la cour étaient indispensables, selon lui, à la réussite du Mariage de Figaro. Les conséquences de cette diversité d'intentions sont que La Harpe et ses admirateurs, selon les représentations textuelles étudiées, ont fait passer sa pièce par plus de représentations privées que Beaumarchais. Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, les effets de ces campagnes ont été de rendre l'opinion publique favorable aux textes clandestins et de prouver que, désormais, le roi ne pouvait oublier de tenir compte de son pouvoir.

La force de l'opinion publique en tant que lieu de tensions sociales se fait précisément sentir dans le cas d'une pièce censurée. D'une part, n'oublions pas que des textes comme Mélanie et Le mariage de Figaro étaient proscrits pour des raisons de moralité; cela signifie qu'une partie du public, elle, pouvait être favorable à ces interdictions. D'autre part, ne pouvant être joués à Paris devant un grand auditoire, les textes ont circulé de société en société, mais il importe de noter que, malgré cette illégalité, les représentations de lecture étudiées témoignent très peu des difficultés à présenter un texte interdit. Au contraire, les sociétés ont été ouvertes à ces séances et ont souvent agi à titre de tribunaux. On y juge volontiers les pièces en question et l'on veut être parmi les privilégiés ayant pu entendre leur lecture. En effet, le secret entourant les lectures ou les représentations privées était un secret que l'on gardait en théorie des autorités; cependant, ainsi que le remarque Anne Goldgar¹, les censeurs faisant aussi partie de la bonne société, le secret était parfois révélé. Certaines forces sociales parviennent donc à s'imposer, au détriment d'autres.

¹ Voir Anne Goldgar, « The Absolutism of Taste : Journalists as Censors in Eighteenth-Century Paris », dans Censorship and the Control of Print in England and France 1600-1910, volume dirigé par Michael Harris et Robin Myers, Winchester, St-Paul's Bibliography, 1992, p. 87-110.

Les textes dramatiques en société

Les salons sont des lieux de rencontres pour les membres de la noblesse et pour les gens de lettres qui sont souvent sous leur protection. Parmi les activités pratiquées dans ces cercles, la lecture de textes semble avoir eu une place importante. La présence de pièces interdites dans ces salons a révélé qu'une grande part des activités qui y étaient pratiquées était consacrée à la lecture et à la discussion des textes lus. Cela est dû en partie au fait que le XVIII^e siècle voit augmenter le nombre d'écrits en circulation et qu'il voit également grandir l'intérêt pour ces écrits. Des auteurs comme Jean-François de La Harpe, qui ont pratiqué de nombreux genres littéraires, ont lu des textes de toutes sortes dans les salons : en ce qui le concerne plus précisément, La Harpe lisait fréquemment des vers et des éloges, ainsi qu'en font foi les diverses gazettes à la main de l'époque. Les salons étaient le centre des activités littéraires de La Harpe, il s'agissait de l'endroit où il pouvait essayer ses nouvelles œuvres, dont ses pièces de théâtre.

Les textes dramatiques avaient leur place dans les salons, malgré le fait qu'on y privilégiait la lecture de formes plus courtes. Les informations précises sur ces lectures en société sont peu nombreuses; toutefois, à la suite de nos recherches sur les cas de La Harpe et de Beaumarchais, nous avons pu en recenser quelques-unes. Cela nous paraît d'autant plus intéressant qu'une pareille liste n'a pas encore été constituée. La plupart de ces représentations textuelles ont été repérées dans les correspondances littéraires d'auteurs comme Grimm, Bachaumont, Métra et La Harpe. Les textes donnent très peu d'éléments descriptifs (pourquoi décrire dans le détail une pratique culturelle connue de tous?), mais ils constituent aujourd'hui une

preuve indubitable de la circulation des textes dramatiques dans les salons du XVIIIe siècle.

Les lectures étaient faites le plus souvent par l'auteur lui-même. En effet, lorsqu'un texte n'était pas encore disponible en imprimé, le manuscrit devait rarement quitter les mains de son auteur. Ce dernier, présentant son œuvre au jugement des salons, y trouvait l'occasion d'en faire la défense et le commentaire. La Harpe et Beaumarchais ont lu eux-mêmes leurs pièces clandestines; de plus, dans le cas de La Harpe, il jouait fréquemment un rôle dans les représentations en société de sa pièce. Pourtant, le texte n'était pas lu uniquement par son auteur dans certains cas : lorsque le texte imprimé était en circulation ou lorsque le manuscrit était confié à quelqu'un d'autre. Par exemple, peu après la mort de Voltaire, sa nièce, madame Denis, avait confié un manuscrit du philosophe à Beaumarchais; celui-ci circulait dans les salons afin de répandre cette œuvre du grand auteur que tous voulaient connaître². Il s'agissait de Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie, rédigés par lui-même. D'après l'analyse des représentations de lecture de Mélanie et du Mariage de Figaro, quand le manuscrit était unique, l'auteur lisait le plus souvent lui-même sa pièce.

La lecture d'un texte dramatique dans un salon suppose forcément une lecture particulière. L'art de la récitation et de la conversation tenait une place de prestige dans les salons du XVIIIe siècle. L'étude de nombreuses représentations de lecture nous permet de conclure qu'il s'agissait d'une lecture à intonation. Les gens capables de bien lire, en captant l'attention de leurs auditeurs, étaient fort appréciés dans les

² Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, philosophique et critique, édition établie par Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1880, tome 12, p. 107.

sociétés. Le cas le plus révélateur est celui de Texier : originaire de Lyon, il pouvait lire une pièce de théâtre en jouant les divers personnages, en changeant le ton de sa voix selon le rôle. À son arrivée à Paris, il fut immédiatement en demande dans un grand nombre de cercles. C'est du moins ce que rapporte la Correspondance littéraire dans la chronique de mars 1774 :

M. Le Texier [...] a imaginé de former sa voix, naturellement flexible, à lire tous les rôles d'une pièce, en leur donnant à chacun le ton de leur âge et de leur caractère. Cette mutation subite, sans charge et sans saccade, est d'un effet surprenant, et produit une illusion complète. [...] Deux séances ont suffi pour établir sa réputation, et bientôt il n'a plus été question que de lui. Il a été retenu, dès huit jours après son arrivée, pour tout le temps de son séjour. Nos princes ont voulu l'entendre, chacun a voulu l'avoir à souper; c'est un délire complet; mais il faut avouer que rien n'est plus extraordinaire ni plus agréable³.

Il n'était pas aisé de réussir si rapidement à Paris; le talent de Texier lui a ouvert bien des portes que d'autres auraient voulu franchir. Madame du Deffand, dans une lettre adressée à Voltaire datée du 2 avril 1774, décrit la capacité de Texier à jouer plusieurs personnages, ce qui est significatif, puisque étant aveugle elle était entièrement concentrée sur l'audition.

Avez-vous ouï parler de M. Texier, qui, assis dans un fauteuil, avec un livre à la main, joue des comédies où il y a sept, huit, dix, douze personnages, si parfaitement bien qu'on ne saurait croire, même en le regardant, que ce soit le même homme qui parle? Pour moi, l'illusion est parfaite, et je crois entendre autant d'acteurs différents⁴.

L'intérêt provoqué par Texier permet de saisir l'importance que pouvait avoir une lecture de texte dramatique avec l'intonation toujours juste.

³ Grimm, Diderot, Raynal, Meister, op. cit., tome 10, p. 404.

⁴ Marie du Deffand, Correspondance complète de la marquise du Deffand, Genève, Slatkine reprints, 1967, réimpression de Paris, 1865, tome 2, p. 399.

Malgré le fait que tous ne peuvent avoir le talent d'un lecteur comme Texier, les gens des salons recherchaient une lecture de ce type. Un autre exemple est celui de Louis-Philippe, comte de Ségur (1753-1830) :

L'abbé Delille ajoutait au charme de ses vers celui de les lire avec une séduisante perfection. L'art de bien lire est le plus rare en France : on ne sait pas y varier ses intonations, leur donner de la justesse, de la force et du naturel. [...] Frappé de ces vérités, je suivis les conseils de La Harpe, de Delille, de ma mère, dont le jugement était toujours éclairé par un goût aussi sûr que délicat, et je pris longtemps des leçons du célèbre acteur Le Kain, pour apprendre à bien lire et à bien dire⁵.

Le comte de Ségur a suivi les conseils de deux auteurs fréquemment présents dans les salons pour lire leurs œuvres, notamment La Harpe, pour lequel l'art de la lecture a de l'importance. Rappelons que les lectures de Mélanie par La Harpe lui-même ont eu plus de succès que le texte imprimé; nous pouvons croire que le talent de l'auteur pour rendre les émotions de sa pièce a fortement contribué à ce succès.

L'art de la lecture trouve évidemment un proche parent dans les spectacles de société. Plusieurs de ces représentations privées pouvaient être des mises en lecture à plusieurs voix. Il est dommage que si peu d'informations nous soient parvenues à leur sujet. Aucune des recensions que nous avons repérées (Grimm, Bachaumont, Métra, La Harpe) n'est en effet très précise à cet égard.

L'affaire Charles IX

Un autre cas semblable à ceux de La Harpe et de Beaumarchais aurait pu être l'objet d'une analyse : une tragédie de Marie-Joseph Chénier, Charles IX, a aussi été

⁵ Louis-Philippe de Ségur, Mémoires ou souvenirs et anecdotes, Paris, Alexis Eymery, 1824, tome 1, p. 67.

interdite par la censure en 1788. Les bouleversements sociaux de juillet 1789 viennent changer la situation politique et dramatique, mais la censure révolutionnaire ne se montre pas plus tolérante que la censure royale.

L'intérêt des Parisiens pour cette tragédie « nationale » se comprend surtout par sa place dans les débuts de la Révolution, même si Chénier commence à écrire Charles IX en 1787, bien avant la prise de la Bastille. La pièce est apparemment achevée l'année suivante. Le 2 septembre 1788, elle est présentée et acceptée par la Comédie-Française. Pourtant, le censeur Jean-Baptiste Suard refuse d'autoriser la pièce en raison de ses attaques contre l'Église et l'État. Pour contourner cette difficulté, Chénier, comme La Harpe et Beaumarchais, fait des lectures publiques de sa pièce. Plusieurs critiques affirment qu'il se rend même chez le duc d'Orléans, vraisemblablement en janvier 1789.

Après la prise de la Bastille, le régime censorial passe sous l'autorité de la municipalité de Paris. Il s'agit là d'un aspect très intéressant du cas de Chénier, puisqu'il nous aurait permis de comparer des événements se déroulant sous des systèmes de censure différents. Au cours de l'été 1789, Bailly, le maire de Paris, maintient l'interdiction prononcée par Suard, alors que l'Assemblée nationale examine la pièce de Chénier en août et n'y voit rien qui puisse la faire interdire. Quelques semaines plus tard, au début d'octobre, le roi est ramené à Paris pour ainsi dire prisonnier; l'Assemblée nationale étant sur le point de donner l'autorisation de jouer la pièce, Bailly réclame encore son interdiction pour éviter tout échauffement inutile des esprits révoltés. Pendant ce temps, le clergé demande l'intervention du roi dans cette affaire, mais Louis XVI n'interviendra pas. Un comité nommé par Bailly examine la pièce et affirme qu'elle est assez morale pour être représentée. La censure

est enfin levée au début novembre et, le 4 de ce mois, Paris peut assister à la première de Charles IX.

Pour arriver à faire jouer sa pièce, Chénier avait entrepris une campagne de lectures en salon. Malheureusement pour nous, après de multiples recherches, nous n'avons pu trouver de représentations écrites de ces lectures. Dans l'histoire du théâtre révolutionnaire, selon certains auteurs (par exemple Hamiche⁶ ou Hemmings⁷), l'affaire Charles IX aurait eu beaucoup de poids politique; mais alors, comment expliquer qu'il n'existe pas de trace des lectures de Chénier? On a peut-être trop rapidement comparé Chénier à Beaumarchais, mais sa campagne de lectures a probablement eu beaucoup moins d'importance. Les gazettes à la main de l'époque ne parlent pas en effet de Charles IX et les gens que l'on désignait comme les alliés de l'auteur dans cette affaire (Danton, Collot d'Herbois, Fabre d'Églantine et même Robespierre) ont eu bien d'autres choses à faire plutôt que d'écrire sur les lectures de Marie-Joseph Chénier.

Enfin, Chénier a sûrement dû réaliser que la force de l'opinion publique ne se trouvait plus dans les salons aristocratiques. En juin 1789, il publie une brochure intitulée De la liberté du théâtre en France; ce texte n'est que le début d'une série de pamphlets et de lettres aux journaux publiés avant la première officielle de sa

⁶ Daniel Hamiche, Le théâtre et la Révolution, Paris, Union générale d'édition, 1973, 317p.

⁷ Frederick W. J. Hemmings, Theatre and State in France 1760-1905, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, 285 p.

tragédie. À l'aube d'un nouveau régime, cette façon de propager l'opinion était peut-être devenue le média de l'avenir.

* * *

L'intérêt des sociétés aristocratiques pour le théâtre a tenu une place très importante dans l'histoire de la censure et, par conséquent, dans l'histoire du théâtre. Les cercles rassemblés autour des lectures de pièces interdites remplissaient la fonction de centres culturels. L'étude des représentations écrites de ces lectures a révélé des caractéristiques fort intéressantes des salons du XVIIIe siècle. Sans ces représentations, il nous aurait été impossible de réfléchir à cette pratique culturelle du siècle des Lumières. Notons encore une fois que ces salons étaient réservés à l'aristocratie et aux gens de lettres et qu'il s'agit donc d'une pratique limitée à une couche précise de la population. La montée de l'opinion publique se manifestait dans ces milieux précis entre 1770 et 1784, mais nous savons que l'histoire lui a tracé aussi un autre chemin à la suite de la Révolution.

Les représentations de la circulation de textes clandestins a également permis de faire ressortir une autre forme de rassemblement aristocratique : les spectacles de société. Malgré le règne de la censure, on se permettait de jouer en privé les pièces que l'on ne pouvait faire jouer devant le public.

Le régime censorial a donc influencé l'histoire de la culture et celle de sa transmission dans le temps. Son évolution a mené à un système strict, mais aussi à la nécessité de trouver des moyens de le contourner. Lorsque, en avril 1784, Beaumarchais réussit à faire dire à Figaro, devant Paris, « qu'il n'y a que les petits

hommes qui craignent les petits écrits⁸ », on croit la censure bien attrapée. Pourtant, elle n'a pas dit son dernier mot.

⁸ Beaumarchais, *Œuvres*, édition établie par Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 470.

Bibliographie

Bibliographie

Corpus principal

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron, Le mariage de Figaro, dans Œuvres, édition établie par Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 351-489.

La Harpe, Jean-François de, Mélanie, dans Théâtre du XVIIIe siècle, édition établie par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, 1974, p. 833-885.

Corpus secondaire

Bachaumont, Louis Petit de, Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, Londres, John Adamson, 1784, tome 5 et 11.

Badinter, Élisabeth, Correspondance inédite de Condorcet et Madame Suard, M. Suard et Garat (1771-1791), Paris, Fayard, 1988, 262 p.

Beaumarchais, Théâtre complet de Beaumarchais, édition établie par G. d'Heylli et F. de Marescot, Paris, Académie des bibliophiles, 1869, tome 3, réimpression des éditions princeps, Genève, Slatkine reprints, 1967, p. III-LXII.

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron, Théâtre et lettres relatives à son théâtre, texte annoté par Maurice Allem et Paul-Courant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, 855 p.

Campan, Jeanne-Louise-Henriette, Mémoires de Madame Campan, Paris, Mercure de France, coll. « Le temps retrouvé », 1988, 490 p.

Chamfort, Sébastien Roch Nicolas, Œuvres complètes, Paris, Chaumerot jeune, 1825, tome 5.

Chastenay de Lanty, Louise-Marie-Victorine, Mémoires de Madame de Chastenay 1771-1815, Paris, Plon, 1897, tome 1.

Deffand, Marie du, Correspondance complète de la marquise du Deffand, Genève, Slatkine reprints, réimpression de Paris, 1865, tome 2.

Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, édition établie par Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1880, tomes 8 à 16.

Gudin de la Brennerie, Histoire de Beaumarchais, édition établie par Maurice Tourneux, Paris, Plon, 1888, 508 p.

La Harpe, Jean-François de, Œuvres, Genève, Slatkine reprints, 1968, tome 1 à 14.

Paër, Auguste, Centenaire du Mariage de Figaro de Caron de Beaumarchais, 1784-1884 : recueil des extraits des principales correspondances de l'époque, Bruxelles, J. J. Gay, 1884, 222 p.

Rousseau, Jean-Jacques, Correspondance complète de Rousseau, édition établie par R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation, 1981, tome 38.

Staël, Germaine de, De l'Allemagne, Paris, Hachette, 1958, tome 3.

Ségur, Louis-Philippe, Mémoires ou souvenirs et anecdotes, Paris, Alexis Eymery, 1824, tome 1.

Talleyrand, Mémoires 1754-1815, Paris, Plon, 1957, 832 p.

Vigée-Lebrun, Élisabeth, Souvenirs, édition établie par Claudine Herrmann, Paris, Des Femmes, 1984, 360 p.

Corpus critique

Brenner, Clarence D., A Bibliographical List of Plays in the French Language (1700-1789), Berkeley, 1947, 229 p.

Cerf, Madeleine, « La censure royale à la fin du XVIIIe siècle », Communications, vol. 9, 1967, p. 2-27.

Chartier, Roger, Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1987, 369 p.

Chartier, Roger, Les origines culturelles de la Révolution française, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1990, 245 p.

Darnton, Robert, « Trade in the Taboo : The Life of a Clandestine Book Dealer in Prerevolutionary France », dans The Widening Circle. Essays on the Circulation of Literature in Eighteenth-Century Europe, University of Pennsylvania Press, 1976, p. 13-83.

- Darnton, Robert, Bohème littéraire et Révolution, Paris, Le Seuil, coll. « Hautes études », 1983, 208 p.
- Goldgar, Anne, « The Absolutism of Taste : Journalists as Censors in Eighteenth-Century Paris », dans Censorship and the Control of Print in England and France 1600-1910, sous la direction de Michael Harris et Robin Myers, Winchester, St-Paul's Bibliography, 1992, p. 87-110.
- Hallays-Dabot, Victor, Histoire de la censure théâtrale en France, Genève, Slatkine reprints, 1970, 340 p., réimpression de l'édition Dentu, Paris, 1862.
- Hamiche, Daniel, Le théâtre et la Révolution, Paris, Union générale d'éditions, 1973, 317 p.
- Hemmings, Frederic W. J., Theatre and State in France, 1760-1905, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 285 p.
- Kim, Sae Hwan, « La première publication du Mariage de Figaro », dans Travaux des étudiants de doctorat, Tours, Université de Tours, U. F. R. de lettres, coll. « Cahiers d'histoire culturelle », numéro hors série, 2001, p. 59-85.
- Lough, John, « À propos d'un tableau de Lemonnier : Une soirée chez Madame Geoffrin en 1755 », Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, 12, avril 1992, p. 5-18.
- Minois, Georges, Censure et culture sous l'Ancien Régime, Paris, Fayard, 1995, 335 p.
- Negrone, Barbara de, Lectures interdites : le travail des censeurs au XVIIIe siècle, Paris, Albin Michel, coll. « Albin Michel Histoire », 1995, 377 p.
- Pitou, Alexis, « Les trois textes de la Mélanie de La Harpe », Revue d'histoire littéraire de la France, 16, 1909, p. 540-553.
- Pour une histoire culturelle, volume dirigé par Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1997, 455 p.
- Ratermanis, J. B., « Le mariage de Figaro », Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, vol. 63, 1968, 604 p.
- Todd, Christopher, Voltaire's Disciple : Jean-François de La Harpe, Londres, Modern Humanities Research Association, 1972, 313 p.
- Trott, David, Théâtre du XVIIIe siècle, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, 304 p.

Annexe 1

Tableau synthèse de l'affaire *Mélanie*

Annexe 1

Tableau synthèse de l'affaire *Mélanie*

Date de l'événement	Événement de l'affaire <u>Mélanie</u>	Texte rapportant l'événement	Référence bibliographique
Début 1770	Lectures en société	Grimm (février 1770)(mars 1770) Bachaumont	Grimm, <u>Correspondance littéraire</u> , Paris, Garnier frères, 1880, tome 8, p. 458-461 et p. 470-472. Bachaumont, <u>Mémoires secrets</u> , Londres, John Adamson, 1784, tome 5, p. 67-69.
Avant mars 1770	Lecture chez la duchesse de Grammont (suivie de la publication en mars)	Grimm (février 1770) (mars 1770)	Grimm, <u>Correspondance littéraire</u> , op. cit., tome 8, p. 471.
7 mai 1770	Représentation à Lyon	Jean-Jacques Rousseau	Rousseau, <u>Correspondance complète</u> , édition de R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation, 1981, tome 38, p. 39.
5 août 1770	Représentation à Gonesse	Madame du Deffand	Madame du Deffand, <u>Correspondance complète</u> , Genève, Slatkine reprints, réimpression de Paris, 1865, tome 2, p. 85.
Août 1772	Pièce jouée chez madame Cassini	Grimm (août 1772)	Grimm, <u>Correspondance littéraire</u> , op. cit., tome 10, p. 39.
Automne 1772	Pièce jouée chez madame d'Houdetot	Lettre madame Suard-Condorcet (automne 1772)	Madame Suard, <u>Correspondance entre Madame Suard et Condorcet</u> , Paris, Fayard, 1988, p. 100.
Avril 1774	Pièce jouée chez madame d'Houdetot	Lettre madame Suard-Condorcet (fin avril 1774)	Madame Suard, <u>Correspondance entre Madame Suard et Condorcet</u> , op. cit., p. 124.
1778	Parution d'un recueil d'œuvres de La Harpe avec une nouvelle version de <u>Mélanie</u>		La Harpe, <u>Œuvres</u> , Genève, Slatkine reprints, 1968, tome 1, p. 157-164.
Novembre 1789	Permission accordée aux Comédiens-Français de jouer <u>Mélanie</u>		
7 décembre 1791	Première officielle de <u>Mélanie</u> à la Comédie-Française	Grimm (mai 1793)	Grimm, <u>Correspondance littéraire</u> , op. cit., tome 16, p. 206-207.

Sans date	Lectures en société	La Harpe	La Harpe, <u>Correspondance littéraire</u> , <u>Œuvres, op. cit.</u> , tome 12, p. 137-138.
Sans date	Représentation chez un prince étranger	La Harpe (1778)	La Harpe, <u>Préface de 1778</u> , <u>Œuvres, op. cit.</u> , tome 1, p. 160.

Annexe 2

Tableau synthèse de l'affaire du *Mariage de Figaro*

Annexe 2

Tableau synthèse de l'affaire du *Mariage de Figaro*

Date de l'événement	Événement de l'affaire du <u>Mariage de Figaro</u>	Texte rapportant cet événement	Référence bibliographique
8 septembre 1781	Lecture chez Beaumarchais	Lettre Sedaine-Beaumarchais (9 septembre 1781)	Beaumarchais, <u>Œuvres</u> , édition de P. Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1366-1367.
29 septembre 1781	Lecture à la Comédie-Française	Lettre Beaumarchais-Comédiens (septembre 1781) Lettre Beaumarchais-Comédiens (1 ^{er} octobre 1781) Bachaumont (29 septembre 1781) Métra (1781)	Beaumarchais, <u>Théâtre et lettres relatives à son théâtre</u> , Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 656-657. Bachaumont, <u>Mémoires secrets</u> , dans Auguste Paër, <u>Centenaire du Mariage de Figaro</u> , Bruxelles, J. J. Gay, 1884, p. 3-4. Métra, <u>Correspondance</u> , dans Auguste Paër, <u>Centenaire du Mariage de Figaro</u> , <i>op. cit.</i> , p. 72.
1781	Premier censeur : Coqueley de Chaussepierre		
Avant décembre 1781	Lecture à Maurepas	Bachaumont (27 novembre 1781) Lettre Beaumarchais-Lenoir (début 1783)	Bachaumont, <u>Mémoires secrets</u> , dans Auguste Paër, <u>Centenaire du Mariage de Figaro</u> , <i>op. cit.</i> , p. 5-6. Beaumarchais, <u>Œuvres</u> , <i>op. cit.</i> , p. 1154-1157.
1782	Lecture au roi et à la reine par madame Campan	Madame Campan	Madame Campan, <u>Mémoires</u> , Paris, Mercure de France, coll. « Le temps retrouvé », 1988, p. 178-183.

Juin 1782	Lecture devant le comte du Nord	Grimm (juin 1782) Lettre Beaumarchais-Lenoir (fin 1782)	Grimm, <u>Correspondance littéraire</u> , Paris, Garnier frères, 1880, tome 13, p. 148-149. Beaumarchais, <u>Théâtre et lettres relatives à son théâtre</u> , <u>op. cit.</u> , p. 664-665.
Juillet 1782	Deuxième censeur : Suard (interdiction de la pièce)		
1782	Lecture chez la maréchale de Richelieu	Lettre Beaumarchais-Lenoir (fin 1782)	Beaumarchais, <u>Théâtre et lettres relatives à son théâtre</u> , <u>op. cit.</u> , p. 664.
Début 1783	Beaumarchais propose une lecture au roi.	Lettre Beaumarchais-Lenoir (début 1783)	Beaumarchais, <u>Œuvres</u> , <u>op. cit.</u> , p. 1156.
Début 1783	Lectures en société	Lettre Beaumarchais-Lenoir (début 1783)	Beaumarchais, <u>Œuvres</u> , <u>op. cit.</u> , p. 1154-1157.
13 juin 1783	Représentation prévue aux Menus-Plaisirs	La Harpe (répétitions) La Harpe (annulation) Bachaumont (12-13 juin 1783) Métra (2 juillet 1783) Grimm (juin 1783) Madame Campan	La Harpe, <u>Œuvres</u> , Genève, Slatkine reprints, 1968, tome 12, p. 121 et p. 126-127. Bachaumont, <u>Mémoires secrets</u> , dans Auguste Paër, <u>Centenaire du Mariage de Figaro</u> , <u>op. cit.</u> , p. 10-11. Métra, <u>Correspondance</u> , dans Auguste Paër, <u>Centenaire du Mariage de Figaro</u> , <u>op. cit.</u> , p. 72-74. Grimm, <u>Correspondance littéraire</u> , <u>op. cit.</u> , tome 13, p. 322-324. Madame Campan, <u>Mémoires</u> , <u>op. cit.</u> , p. 180-181.
1783 (avant Gennevilliers)	Troisième censeur : Gaillard		

26 septembre 1783	Représentation privée à Gennevilliers	Lettre Fronsac-Beaumarchais (4 septembre 1783) Madame Vigée Lebrun Bachaumont (27 septembre 1783) Grimm (octobre 1783) Madame Campan	Beaumarchais, <u>Théâtre complet</u> , Heylli, Marescot, Paris, Académie des bibliophiles, 1869, tome 3, p. XXI-XXII. Madame Vigée Lebrun, <u>Souvenirs</u> , Paris, Des Femmes, 1984, p. 115-116. Bachaumont, <u>Mémoires</u> , dans Auguste Paër, <u>Centenaire du Mariage de Figaro</u> , op. cit., p. 18-19. Grimm, <u>Correspondance littéraire</u> , op. cit., tome 13, p. 366-367. Madame Campan, <u>Mémoires</u> , op. cit., p. 181-182.
Fin 1783	Quatrième censeur : Guidi Cinquième censeur : Desfontaines		
Début 1784	Lecture chez le baron de Breteuil	Bachaumont (29 février 1784) Lettre Beaumarchais-Roi (mars 1784) Grimm (avril 1784)	Bachaumont, <u>Mémoires</u> , dans Auguste Paër, <u>Centenaire du Mariage de Figaro</u> , op. cit., p. 19-21. Beaumarchais, <u>Œuvres</u> , op. cit., p. 1163-1164. Grimm, <u>Correspondance littéraire</u> , op. cit., tome 13, p. 517-518.
27 avril 1784	Première officielle du <u>Mariage de Figaro</u> à la Comédie-Française		
Sans date	Lectures en société	Gudin de la Brennerie Madame Campan Talleyrand	Gudin, <u>Histoire de Beaumarchais</u> , Paris, Plon, 1888, p. 325. Madame Campan, <u>Mémoires</u> , op. cit., p. 179. Talleyrand, <u>Mémoires</u> , Paris, Plon, 1957, p. 64.
Sans date	Représentations	Sébastien Roch Nicolas Chamfort	Chamfort, <u>Œuvres complètes</u> , Paris, Chaumerot Jeune, 1825, tome 5, p. 277.