



HAL
open science

**“ Le proverbe dramatique de Théodore Leclercq :
modèle comique pour dramaturges romantiques ? ”,**

Amélie Calderone

► **To cite this version:**

Amélie Calderone. “ Le proverbe dramatique de Théodore Leclercq : modèle comique pour dramaturges romantiques ? ”, . Orages, Littérature et culture (1760-1830), 2013. halshs-01545313

HAL Id: halshs-01545313

<https://shs.hal.science/halshs-01545313v1>

Submitted on 22 Jun 2017

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

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

*Le proverbe dramatique de Théodore Leclercq :
modèle comique pour dramaturges romantiques ?*

Amélie Calderone

Faire de la comédie de mœurs est une entreprise hasardeuse, surtout aujourd'hui [...]. Les types qui suffisaient à l'ancien théâtre doivent être rejetés désormais. Ces espèces de masques derrière lesquels le poète se cachait pour parler au public, ne satisferaient pas notre besoin de réalité¹.

Lorsque Théophile Gautier prend acte, en 1846, de la difficulté de créer des comédies au XIX^e siècle, il ne fait que répéter un discours critique récurrent depuis la Restauration. Dès les années 1820, un intense mouvement en faveur du renouveau dramatique se met en place, entre autres au sein du salon de Delécluze. Le peintre et critique d'art, connu pour ses idées libérales, y accueille Stendhal et les rédacteurs du *Globe*² : Sainte-Beuve, Ludovic Vitet, Charles de Rémusat ou encore Duvergier de Hauranne. Les réunions deviennent l'occasion de dialogues, débats, et lectures à haute voix, qui sont autant de tentatives pour élaborer une littérature à la hauteur des ambitions culturelles de la France post-révolutionnaire et adaptée à la société nouvelle qui a vu le jour. Aussi est-il question de trouver un modèle comique moderne, capable de répondre à un nouveau « besoin de réalité ».

Mais la comédie doit alors affronter certaines difficultés. Stendhal, entre autres, dans *Racine et Shakespeare*, en dénombre trois : la censure préalable, intacte depuis l'Empire, empêche la satire ; la classe bourgeoise promue par la Révolution constitue un public prude, attaché aux bienséances ; les sujets enfin, les types traditionnels et le langage qu'ils induisent, manquent de nuance et de diversification. Leur fixité ne parvient plus à représenter une société nivelée et rendue instable par la démocratisation et la mobilité sociale. Les journaux d'époque se font régulièrement l'écho de ce constat³. Deux auteurs néanmoins parviennent à émerger : Eugène Scribe et Théodore Leclercq. Ils proposent des formes dramatiques antagonistes, dont seule celle de Leclercq trouvera des héritiers parmi les écrivains de l'« école moderne », ce que nous tenterons de comprendre.

À SOCIÉTÉ NOUVELLE, NOUVELLE COMÉDIE

Stendhal dès 1823, dans le premier *Racine et Shakespeare*, donne une description de ce que serait le genre comique moderne :

¹ Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans*, vol. 6, Paris, Hetzel, 1859. Feuilleton du 23 février 1846, p. 222.

² Voir Jean-Jacques Goblot, *La Jeune France libérale. Le Globe et son groupe littéraire, 1824-1830*, Paris, Librairie Plon, 1995.

³ Les obstacles au plein épanouissement de la comédie moderne sont longuement développés par Stendhal. Voir Olivier Bara, « Rire sous la Restauration : théorie et pratique de la comédie, de Stendhal à Scribe », dans *Repenser la Restauration*, sous la dir. de Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 239-251.

La comédie romantique d'abord ne nous montrerait pas ses personnages en habits brodés ; il n'y aurait pas perpétuellement des amoureux et un mariage à la fin de la pièce ; les personnages ne changeraient pas de caractère tout juste au cinquième acte ; on entreverrait quelquefois un amour qui ne peut être couronné par le mariage ; le mariage, elle ne l'appellerait pas l'*hyménée* pour faire la rime⁴.

La comédie romantique ne doit plus, en somme, paraître conventionnelle. Pour ce faire, il est nécessaire qu'elle se dépouille de l'anthropologie fixiste propre au classicisme. Aussi appartient-il aux auteurs de renouveler leurs thèmes en les puisant dans la société de l'époque : action et dénouement doivent être imprévus (le *happy end* n'est pas indispensable), mais vraisemblables (à la différence des conversions de forme des personnages perturbateurs dans les comédies traditionnelles). La comédie nouvelle rêvée et appelée de ses vœux par Stendhal est naturelle et réaliste : elle se fait reflet du monde dans lequel elle est née. D'où l'aspiration de l'écrivain à une écriture moderne, non ampoulée, apte à saisir l'expression des hommes dans la réalité. Il précise son propos par des exemples :

Ce que la comédie de l'époque a de plus romantique, ce ne sont pas les grandes pièces en cinq actes, comme les *Deux gendres* : qui est-ce qui se dépouille de ses biens aujourd'hui ? C'est tout simplement *Le Solliciteur*, le *Ci-devant jeune homme* [...], *Michel et Christine*, *Le Chevalier de Canolle* [sic], *L'Étude du procureur*, *Les Calicots*, les *Chansons de Béranger* etc⁵.

L'auteur aidera au basculement des libéraux dans la modernité artistique⁶ : dès 1823, il se tourne vers des genres que la hiérarchie classique dénigre pour être inférieurs (les succès de vaudeville) et fait appel aux ressources de la transgénéricité (à la chanson ou à la poésie). Si Scribe incarne à ses yeux le dramaturge capable de faire renaître la comédie, Théodore Leclercq représente une autre possibilité, quoique seulement esquissée. Stendhal fait en effet référence à l'homme de salon lorsqu'il est question d'élaborer un modèle idéal de comédie, *Lanfranc*, dans le second *Racine et Shakespeare* :

Après avoir entrevu cette comédie de *Lanfranc ou le Poète* que pour établir mon raisonnement, je suis forcé de supposer aussi bonne que les Proverbes de M. Théodore Leclercq, et qui peint si bien nos actrices, nos grands seigneurs, nos juges, nos amis libéraux, Sainte-Pélagie, etc. ; etc. ; en un mot, la société telle qu'elle vit et se meut en 1824⁷ [...].

Scribe et Leclercq sont, de fait, souvent invoqués par la presse d'alors lorsqu'il est question d'ériger la comédie moderne, notamment parce qu'ils possèdent un talent particulier pour décrire les nouvelles réalités sociales. Duvergier de Hauranne qualifie ainsi Leclercq d'« *Horace Vernet* de la comédie⁸ », tandis que *La Pandore* félicite l'auteur pour la « peinture vivante des mœurs de *notre* époque » qu'il livre au public. Leclercq a, en outre, « enfin secoué le joug de cette nature factice, de ces caractères de convention qu'on ne rencontre que dans les drames ou dans les romans, pour *reproduire avec fidélité la vie réelle et les scènes qui se passent journellement dans le monde*⁹ ».

⁴ Stendhal, *Racine et Shakespeare, 1818-1825, et autres textes de théorie romantique*, Michel Crouzet (éd.), Paris, Champion, 2006, [1823], p. 299.

⁵ *Ibid.*, p. 49. *Les Deux Gendres* (Théâtre-Français, 1810), est une comédie de Charles-Guillaume Étienne reprise dans les années 1820. *Le Solliciteur ou l'Art d'obtenir des places* (Variétés, 1817), est une comédie-vaudeville de Scribe, Dupin, Varner, Ymbert et Delestre-Poirson ; *Le Mariage du ci-devant jeune homme* (Porte-Saint-Martin, 1820), est une comédie de Rougemont, Maréchalle et H. Tronet ; *Michel et Christine* (Gymnase, 1821) est une comédie-vaudeville de Scribe et Dupin ; *Le Chevalier de Canolle ou Un épisode de la Fronde* (Odéon, 1816) est une comédie de François-Joseph Souque ; *L'Intérieur de l'étude ou le Procureur et l'Avoué* (Variétés, 1821), est une comédie-vaudeville de Scribe et Dupin. Enfin, *Les Calicots* (1817), est un « poème en trois chants », de « M. M...N », et les *Chansons* de Béranger sont éditées en 1817 et 1821.

⁶ Stendhal devance ainsi les libéraux du *Globe*, créé en 1824.

⁷ Stendhal, *Racine et Shakespeare II, op. cit.*, p. 478.

⁸ Prosper Duvergier de Hauranne, *Le Globe*, 16 février 1826, p. 127.

⁹ *La Pandore*, 2 février 1826, p. 2. Nous soulignons.

Plus tardivement, Sainte-Beuve écrira qu'après 1820, « M. Scribe glissait de légères esquisses de mœurs d'un trait plus pur, plus soigné¹⁰. » Les termes similaires pour louer les deux auteurs montrent que se dessinent, dès la Restauration, deux modèles de théâtre comique susceptibles de satisfaire les besoins des contemporains : l'un est joué dans des salles officielles autres que l'Odéon ou le Théâtre-Français¹¹ – l'archétype en est Scribe¹² –, l'autre dans des salons. À dire vrai, la frontière n'est pas hermétique : nombre de vaudevillistes se sont inspirés des proverbes de Leclercq, publiés seulement après 1823¹³. Scribe en fait partie, qui adaptera *Le plus beau jour de la vie* pour le Théâtre de Madame en 1825. Néanmoins, les productions des deux auteurs connaissent des canaux de diffusion et des destins différents. Si le proverbe a eu un succès certain auprès de l'école moderne alors en quête d'une « forme-sens » comique, le vaudeville a rarement fait l'objet d'éloges de la part des dramaturges romantiques, qui l'ont surtout stigmatisé comme prototype du théâtre industriel¹⁴. Ce constat s'explique par le fait que Eugène Scribe et Théodore Leclercq, en dépit d'une même ambition de réalisme social, élaborent deux esthétiques dramatiques différentes.

THEATRE D'ACTION VERSUS THEATRE DE LANGAGE

Scribe, comme l'indique Jean-Claude Yon, « possède une forme qui n'est qu'à lui¹⁵ » : il capte des éléments formellement hétérogènes et opère un brassage générique lui permettant de réformer le vaudeville mais aussi la comédie¹⁶. Aussi, s'il s'inspire de sujets fournis par Leclercq, l'auteur excellerait plus volontiers, aux yeux de Sainte-Beuve, dans la « combinaison et l'agencement des scènes » :

La nature humaine, après cela, s'arrange comme elle peut de ces symétries de cadres, de ces entre-deux de portes, de ces revers miroitants. Vue en elle-même et prise hors de la scène, l'auteur paraît en avoir assez médiocre souci. Il la taille au besoin, il la rogne en bien des sens, mais comme c'est à la mode du jour [...] tout passe, et on fait mieux que laisser passer, on applaudit¹⁷.

En d'autres termes, le prolifique dramaturge s'intéresserait avant tout à l'*action*, ensuite aux caractères de ses personnages et à leur concordance avec la société moderne. Scribe n'hésiterait ainsi pas à caricaturer ses protagonistes, afin de les tailler à la mesure de ses ambitions scéniques. *A contrario*, Leclercq ne sacrifierait pas ses peintures de mœurs au spectacle. D'après

¹⁰ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, vol. 2, Paris, Didier, 1855 [1846], p. 96. Nous soulignons.

¹¹ Théâtre-Français, Odéon, Opéra et Opéra-Comique sont, depuis la réforme napoléonienne de 1806-1807 visant à réguler la vie théâtrale, considérés comme les salles « majeures », regroupées sous le nom de « théâtres principaux ».

¹² Voir Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe. La Fortune et la Liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000, notamment p. 73-81 pour l'étude des « vaudevilles de bon ton » que Scribe fait représenter au Théâtre du Gymnase après 1820, proposant une « vision bourgeoise de la société. »

¹³ La presse de l'époque mentionne ce pillage à l'envi. À titre d'exemple, le *Journal des Débats*, le 12 mai 1826, évoque un Leclercq « [...] souvent dévalisé par quelques auteurs qui ne se donnent pas même la peine de constater sur l'affiche l'exactitude ou la servilité de leurs imitations », à l'occasion de l'adaptation d'une de ses pièces, *L'Esprit de servitude* (pour les Variétés) sous le titre *M. François*. En novembre de la même année, *La Flèche du clocher* deviendra *Le Cadran de la commune* à la Porte-Saint-Martin, et *Les Préventions* seront adaptées en 1831 au Théâtre-Français.

¹⁴ Quoique Dumas présente dans ses *Mémoires* le vaudeville de Scribe comme un tournant majeur du théâtre, Théophile Gautier ne cesse d'exercer sa plume sarcastique à l'encontre de l'auteur. Voir Françoise Court-Perez, « Gautier critique de Scribe », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1993 (1), n°15, p. 13-37. Malgré tout, Gautier s'est essayé au vaudeville avec Siraudin, quoique sous forme parodique, dans *Un voyage en Espagne* (1843).

¹⁵ Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe, op. cit.*, p. 91.

¹⁶ *Ibid.*, p. 194.

¹⁷ Sainte-Beuve, *Portraits contemporains, op. cit.*, p. 101-102.

Sainte-Beuve, l'auteur « décalque¹⁸ » la réalité « sans lui rien donner du grossissement et du relief propre au théâtre » : « Ce qu'on appelle *machine*, si petite qu'elle soit, n'est point de son fait. » L'homme de lettres des salons ne cherche pas l'effet scénique qui est le propre de son confrère vaudevilliste. Cela explique que, si le premier est régulièrement félicité pour son « dialogue [qui] fourmille de choses fines, de traits qui entrent comme des aiguilles¹⁹ », le second se voit souvent blâmé pour sa langue réputée peu poétique²⁰.

Une comparaison permet d'éclairer leurs dramaturgies respectives. À partir d'un sujet similaire – une jeune fille bourgeoise issue d'une famille de commerçants fortunée hésite entre deux mariages, l'un avec un jeune noble désargenté, l'autre avec un homme de sa classe sociale –, les traitements dramatiques sont opposés. En 1824, Scribe fait représenter au Gymnase, avec Mélesville, *Les Adieux au comptoir* : Mme Dubreuil, épouse d'un marchand d'étoffes ayant fait fortune, désire marier sa fille au comte de Saint-Edmond, cependant que M. Dubreuil, fier de ses origines sociales, de sa condition bourgeoise et de la position financière qu'il est parvenu à obtenir à force de travail, désire marier son enfant à Bernard, le fils d'un tapissier auquel la jeune première a été fiancée. Dans l'œuvre de Scribe, Élisabeth est sous l'emprise des ambitions maternelles, ce qu'exploite l'auteur pour créer des scènes comiques dont on imagine aisément les pantomimes :

MADAME DUBREUIL. Et voudriez-vous épouser le fils de M. Bernard le tapissier ? (*Lui faisant signe de la tête de dire non.*)

ÉLISABETH, *hésitant*. Non... Non, maman.

MONSIEUR DUBREUIL. Comment, non ?

MADAME DUBREUIL. Ah ! M. Dubreuil, permettez : vous ne devez pas l'intimider ; il faut qu'elle soit libre de répondre... (*à sa fille*) Comment ? Tu ne voudrais pas être la femme d'un tapissier ? Te voir depuis le matin jusqu'au soir dans une belle boutique à mesurer des franges et à auner la moquette ? (*Lui faisant toujours signe que non*²¹.)

Écrite en vue d'une représentation publique, la scène intègre la pantomime : Scribe s'assure le rire de ses spectateurs. Aussi la pièce se développe-t-elle, dans la plus pure tradition comique, autour d'une duperie mise en scène par M. Dubreuil, afin d'amener sa fille à non seulement tomber amoureuse de Bernard, mais également à déclarer qu'elle l'aimerait quelle que soit sa position sociale. S'attachant temporairement aux services du jockey de Saint-Edmond, il fait croire à sa femme et à sa fille que Bernard est le Saint-Edmond dont elles se sont entichées, le jeune tapissier déployant toutes les grâces et le raffinement attendu dans les échanges de bon ton au sein de la haute société. Le sel comique de la pièce se déploie notamment autour d'une scène où un client de Dubreuil arrive, créancier du véritable Saint-Edmond qu'il croit avoir en face de lui. Le marchand d'étoffes est contraint de payer. Bernard fait alors sous le nom de Saint-Edmond une déclaration d'amour à Élisabeth, avant que son père ne fasse croire à cette dernière que le jeune noble se refuse au mariage par fierté, en raison de l'inégalité des positions financières et sociales des futurs époux. Élisabeth pleure, et souhaite que ledit Saint-Edmond ne soit qu'un commerçant, comme elle. La ruse a réussi : Dubreuil peut marier sa fille au fils d'un des tapissiers les plus renommés de Paris. La pièce est courte, à l'instar des proverbes, et les scènes se succèdent selon un rythme enlevé, que les couplets chantés ponctuent. Elle n'en demeure pas moins un exemple de la dramaturgie de l'action qu'élabore Scribe, redevable à la tradition de la comédie : d'une situation dramatique, il exploite tous les effets comiques possibles, à partir des agissements des personnages.

¹⁸ Théodore Leclercq, *Proverbes dramatiques : œuvres complètes, Nouvelle édition, augmentée des proverbes inédits, précédée de notices par MM. Sainte-Beuve et Mérimée*, Paris, E. Lebigre-Duquesne & V. Lecou, 1852, p. VI-VII (notice de Sainte-Beuve). *Idem* pour les deux citations suivantes.

¹⁹ *Ibid.*, p. IV.

²⁰ Sainte-Beuve, *Portraits contemporains, op. cit.*, p. 100 : « On dira, et l'on a dit, qu'il n'y a rien de *littéraire* dans le genre [...] » L'auteur souligne.

²¹ Eugène Scribe et Mélesville, *Les Adieux au comptoir, comédie-vaudeville en 1 acte*, Paris, Pollet, 1824, scène 2, p. 6-7. La première eut lieu le 9 août.

Au contraire, Théodore Leclercq, dans *La Bonne maman*, fonde sa dramaturgie sur la conversation²². (Illustration *Bonne Maman*) Mme Dubreuil²³, fille de marchands de bois ayant fait fortune (sa mère Mme Carré a d'ailleurs pour sa condition la même fierté que le Dubreuil de Scribe), désire marier sa fille Victorine au comte de Bretignac, alors que celle-ci est engagée auprès d'Édouard Delatour. Au lieu d'une duperie d'inspiration comique, Leclercq approfondit les caractères de ses personnages, celui de l'héroïne notamment. Non seulement Victorine ne subit pas l'ascendant maternel, mais elle est en proie à une hésitation profonde sur le choix de vie auquel elle doit procéder. Les répliques de la pièce alimentent arguments et contre-arguments dans l'esprit de la jeune fille, qui fait appel aux conseils de sa « bonne maman », Mme Carré. Les dialogues nourrissent la réflexion de Victorine, et c'est ainsi grâce à eux que l'intrigue progresse :

VICTORINE. [...] J'ai profité d'un instant où ils m'ont laissée libre, pour m'asseoir seule dans un coin du salon. Là, j'ai fermé les yeux et je me suis vue comtesse avec un habit de cour, beaucoup de rouge, des diamants ; j'étais nommée quêtuse ; un duc me donnait la main ; mon nom était mis dans les journaux. Tous ces messieurs et toutes ces dames que M. de Bretignac et Mme de Crédicourt nous ont amenés m'accablaient de ces compliments à bout portant dont ils m'ont donné ce soir un échantillon, et cependant je pleurais.

MADAME CARRE. Tu pleurais !

VICTORINE. Je pensais que tout cela n'était que de la vanité ; qu'il faudrait, pour ainsi dire, renoncer à vous, à maman...

MADAME CARRE. Et à M. Édouard²⁴.

Scribe tirait profit de la condition désargentée de Saint-Edmond pour créer une scène plaisante (Dubreuil est dans la nécessité de payer 500 francs à la place du jeune noble qu'il refuse comme gendre, cela afin de poursuivre sa ruse) ; il suggérait ainsi que le prétendant n'était intéressé que par la dot d'Élisa. Leclercq résout le problème grâce à la parole : c'est un mensonge de la grand-mère qui dévoile à la communauté et aux spectateurs les ambitions vénales de Bretignac. Le dialogue sous-tend toute sa dramaturgie. Aussi cette prééminence du discours sur l'action explique-t-elle les liens intimes que le proverbe dramatique tisse avec le *medium* périodique, contrairement au vaudeville de Scribe diffusé à l'époque essentiellement au Gymnase.

LE PROVERBE DANS LA PRESSE : DEMOCRATISATION D'UN MODELE ELITAIRE DE COMEDIE

Si les proverbes sont depuis longtemps publiés dans des périodiques, à l'instar du *Mercur de France* à la fin du XVIII^e siècle²⁵, l'alliance du genre dramatique mondain²⁶ au support journalistique connaît un âge d'or à la fin de la Restauration et sous la Monarchie de Juillet, grâce à l'intercession des revues. La *Revue de Paris* notamment, fournira à ses lecteurs nombre de proverbes – et l'on ne s'étonnera pas qu'Éugène Scribe soit d'abord engagé par Véron, le

²² *La Bonne maman ou Il faut casser le noyau pour avoir l'amande*, dans Théodore Leclercq, *op. cit.*, p. 1-32. Le proverbe a été publié dans la *Revue de Paris* en juin 1832, vol. 39, p. 214-250.

²³ La reprise du nom déjà employé par Scribe est certainement fortuite : les patronymes s'achevant en *-euil* sont monnaie courante, et marquent l'origine bourgeoise des personnages. Voir par exemple le Germeuil de *L'Auberge des Adrets*, ou encore Dubreuil revenant dans *Les Mystères de Paris*.

²⁴ *Revue de Paris*, juin 1832, vol. 39, scène 10, p. 241-242.

²⁵ Voir Clarence D. Brenner, *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII^e siècle*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, « University of California Publications Modern Philology », vol. XX, n° 1, 1937, p. 25. Suite à la publication des proverbes de Carmontelle, *Le Mercur de France* commence, en 1770, à faire paraître des proverbes dramatiques : un par mois pendant trois ans, puis seulement un ou deux par an. Le *mot* de chaque proverbe était donné au numéro suivant.

²⁶ L'ouvrage de Clarence D. Brenner (*Idem*) fait l'historique du proverbe dramatique, né d'un divertissement de société sous l'Ancien Régime.

fondateur du périodique, avant que Leclercq ne prenne le relais²⁷. Genre dramatique élu par la presse, le proverbe entretient de fait avec son *medium* de diffusion un certain nombre d'affinités.

Au début du siècle, l'un des intérêts des Français est leur propre observation. Parce que la science a fait des progrès et s'est vue dotée de théories nouvelles largement vulgarisées – les cours de Bichat connaissent le succès dès 1797 –, le modèle scientifique apparaît comme celui qui peut rendre le monde intelligible, compréhensible et classable. L'époque se passionne pour elle-même, ce qui explique la naissance de l'étude de mœurs, que Maurice Bardèche date de 1823²⁸. Observer, *anatomiser*, rendre compte, analyser ou classer sont autant de gestes qui feront les beaux jours du roman de mœurs après 1838, ainsi que des nombreuses « physiologies » autour des années 1840²⁹.

Genre né dans la presse – sans doute parce qu'il entretient avec elle des liens d'actualité – nourri des autres rubriques du périodique (la caricature viendra rapidement compléter les portraits écrits), l'étude de mœurs pourrait avoir été initiée par le proverbe dramatique, ou à tout le moins, pensée en parallèle de celui-ci. Ainsi la *Revue de Paris* annonce-t-elle, dans son prospectus, qu'elle publiera régulièrement « des tableaux de mœurs, sous la forme de proverbes, par M. Scribe³⁰ ». Or, c'est Théodore Leclercq, dont Sainte-Beuve qualifiera l'un des proverbes de « *comédie physiologique*³¹ », qui relaira rapidement le vaudevilliste. C'est là mettre en valeur l'ambition analytique d'un observateur du social qui a su fournir à son public de nouveaux types, propres à décrire la modernité³². Le proverbe dramatique apparaît ainsi comme un jalon dans le phénomène de « textualisation du social » typique du XIX^e siècle, avant que la proto-sociologie ne pénètre le journal jusque dans ses rubriques narratives, ainsi que le roman. Mais ce n'est pas l'unique lien qu'entretient le proverbe avec son support périodique.

Si Théodore Leclercq est estimé, c'est également pour l'art de la conversation qu'il déploie dans ses pièces. Alors que la fin de l'Ancien Régime a sonné le glas des salons aristocratiques dans lesquels se cultivait la conversation, l'ambition de poursuivre ces échanges sociaux fondés sur l'esprit et le raffinement se fait jour dans certains milieux. Leclercq, initié au proverbe par Mme de Genlis, est l'un des héritiers de la culture aristocratique du XVIII^e siècle : il compose ainsi pour une société choisie jouant dans l'intimité de théâtres de salons et châteaux³³. Il est de ces « gens de qualité, survivants de l'Ancien Régime, qui constituent par le proverbe le lien entre deux siècles³⁴ ».

²⁷ À titre d'exemple, en 1829 sont publiés dans la *Revue de Paris* par Scribe, *Un ministre sous Louis XV*, *Le Jeune Docteur*; par Leclercq, *Le Sermon de société*, *La Première Représentation*, *Le Séminariste*, *La Rancune*, et *La Folle*. La Vicomtesse de Chamilly (pseudonyme collectif d'Adolphe Loève-Veimars, Auguste Romieu et Émile Vanderburch) enfin, y fait paraître *La Chanoinesse*.

²⁸ Cité par Marie-Ève Thérenty, dans *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2007, p. 273-294.

²⁹ Voir Valérie Stiénon, *La Littérature des physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012. Balzac publie cependant sa *Physiologie du mariage* dès 1829.

³⁰ *Revue de Paris*, prospectus, 1829. Véron réitère cet objectif dans la préface de son premier numéro : « nous nous engageons envers nos souscripteurs à publier, à intervalles assez rapprochés, des tableaux de mœurs de notre ancienne et de notre nouvelle société, par M. Scribe » (*Revue de Paris*, vol. 1, avril 1829, p. VII).

³¹ Sainte-Beuve, dans Théodore Leclercq, *Proverbes dramatiques*, *op. cit.*, p. XI. L'auteur souligne.

³² Rappelons qu'à l'époque le type en littérature était valorisé comme instrument de décryptage du réel. Voir Ruth Amaussy, « Types ou stéréotypes ? Les "physiologies" et la littérature industrielle », *Romantisme*, n° 64, 1989, p. 113-123.

³³ Voir Laëtitia Janbon, *Théodore Leclercq et ses Proverbes dramatiques*, thèse de doctorat, Université de Montpellier, (version de soutenance), 1967, p. 5-15 notamment. Leclercq compose ses premiers proverbes pour la bonne société réfugiée à Hambourg durant l'Empire, puis crée son propre théâtre de salon à Nevers, en 1814, avant d'écrire pour la troupe de M. Roger à Paris.

³⁴ Clarence D. Brenner, *Le Développement du proverbe dramatique*, *op. cit.*, p. 43.

Loin des « spectacles oculaires³⁵ » de l'époque, des mélodrames où les passions sont exacerbées et les péripéties s'enchaînent, le théâtre de Théodore Leclercq fait revivre l'art perdu du devis mondain, ce qu'analyse Sainte-Beuve :

Marmontel, définissant un genre de finesse analogue à celui-ci, l'appelle une certaine *obliquité dans l'expression* qui donne à la pensée un air de fausseté au premier abord. Ici c'est plus encore que de l'obliquité, c'est une sorte de contradiction apparente entre ce qu'on dit et ce qu'on veut dire. [...] Ce genre de tour plaît surtout aux gens d'esprit dans la conversation³⁶ [...].

La référence à Marmontel n'est pas anodine, de même que les termes employés (« gens d'esprit », « conversation », « épigrammes », « finesse ») : les proverbes de Leclercq ressuscitent aux yeux des contemporains une modalité disparue de l'échange des sociétés choisies sous l'Ancien Régime. Eugène Scribe quant à lui, n'ambitionne pas de recréer l'art de la conversation, mais la parole telle qu'elle se déploie dans le réel :

On a relevé et souligné à la lecture quelques incorrections de dialogue qui échappent en causant. J'y relèverais plutôt bien des plaisanteries un peu banales, des bons mots tout faits et entendus sur les députés, les grandes dames, les maris, les amoureux, les banquiers. Ce serait commun dans un salon ; à la scène, cela va et réussit toujours³⁷.

Scribe ne cherche pas à capter les échanges de salons ; ses dialogues, sténographies de la réalité, sont de l'ordre du « commun », loin des répliques raffinées où, intimité et proximité obligent, chaque mot est pensé et devient potentiellement polyphonique. Il est à cet égard intéressant de comparer deux versions d'une même pièce : *Le Plus beau jour de la vie*, publié par Leclercq en avril 1824, et adapté par Scribe au Gymnase en 1825. Dans cette œuvre au titre ironique où l'on voit un jeune marié confronté à une suite de déboires le jour de son mariage – y compris celui de constater qu'union maritale ne signifie pas nécessairement amour –, le dramaturge des salons parvient à fonder le plaisir du spectateur sur les seules répliques. Plus exactement, il joue du décalage entre le langage et le *ton* adoptés, et les sentiments des personnages. C'est notamment le cas au début de la pièce, lorsque le futur marié (Ernest) tente en vain de s'adresser à sa future épouse, alors en pleins préparatifs dans la pièce d'à côté :

ERNEST, *toujours à la porte*. Je voulais vous prévenir que j'étais obligé d'aller quelque part, et vous demander...

LA VOIX. C'est bon.

ERNEST, *revenant sur le bord du théâtre avec un peu d'humeur*. Il est pourtant désagréable qu'elle ne veuille pas m'écouter.

M. VIETOF. Chut, ne faites donc pas déjà le mari.

JUSTIN. Je vais essayer, moi. (*Il s'approche de la porte.*) Ma cousine.

LA VOIX. C'est vous, Justin. Soyez tranquille ; nous nous sommes occupées de vous.

ERNEST, *avec une humeur plus marquée*. Vous m'avouerez qu'elle pourrait bien me répondre aussi. Ce que je veux lui demander est assez essentiel.

M. VIETOF. Eh bien, demandez-le-lui, mais avec douceur et précaution.

ERNEST, *retournant à la porte*. Ma chère Aglaé, croyez-vous que je puisse sortir pour un quart d'heure ?... Elle ne répond pas... Je ne veux aller que chez Grignon... Le plus profond silence. (*Il fait les signes d'une impatience très marquée, et se rapprochant de la porte, il dit d'une voix émue qu'il tâche d'adoucir.*) Ma bonne amie, je ne vous demande qu'un mot. Puis-je sortir un quart d'heure ?

M. VIETOF. Ma foi, sortez toujours. Il faudra bien qu'elle vous attende.

ERNEST. Je ne comprends rien à cette obstination.

M. VIETOF. Il n'y a pas d'obstination. Elle est tellement occupée qu'il serait très possible qu'elle ne pensât pas à vous³⁸.

Le lecteur se délecte des interlignes du dialogue, de la tentative du futur mari de maintenir en toutes circonstances le ton bienséant vis-à-vis de son épouse, tandis que les silences d'Aglaé et la réplique finale apparemment anodine de Viétof, le père de la mariée, laissent

³⁵ « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », sous la dir. d'Olivier Bara, *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, Besançon, Apocope, n°4, mars 2005.

³⁶ Sainte-Beuve, dans Théodore Leclercq, *Proverbes dramatiques*, *op. cit.*, p. X. Sainte-Beuve souligne.

³⁷ Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, *op. cit.*, p. 100.

³⁸ Théodore Leclercq, *Proverbes dramatiques*, vol. 1, *op. cit.*, scène 2, p. 405-406.

percevoir l'inéluctable détachement des époux dans un mariage arrangé (conformément au « mot » du proverbe : « Il n'est pas d'éternelles amours. ») Chez Scribe au contraire, la même scène devient une *situation dramatique*, l'occasion d'une manifestation de jalousie du futur marié (devenu Bonnemain), engendrant une réaction de sa belle-mère, comique par son outrage :

([Bonnemain] frappe à la porte.)

JULES, *en dedans*. Qui est là ?

BONNEMAIN, *prenant une petite voix*. C'est le marié.

JULES, *en dedans*. Tout à l'heure... On n'entre pas.

MADAME DE SAINT-ANDRE. Eh ! Non, elle est avec sa sœur, ses femmes de chambre, et Jules, un de nos parents.

BONNEMAIN. Qu'est-ce que c'est que M. Jules ?

MADAME DE SAINT-ANDRE. C'est son cousin... Quel regard vous venez de me lancer ?... Est-ce que vous seriez jaloux ?... Jaloux d'un enfant qui fait encore sa logique !

BONNEMAIN. La logique !... La logique !... Qu'est-ce que cela prouve ?... (*à part*) Si cette lettre anonyme était de lui ! Je me méfie des cousins... Comme l'a dit un savant... L'hymen est un mélodrame à fracas, où les petits cousins jouent le rôle de traîtres.

MADAME DE SAINT-ANDRE, *pleurant*. Et le mari ? Le rôle de tyran³⁹.

Moins en quête du sourire que du rire expansif de son public, Scribe, d'une part, refuse un travail littéraire de la langue au profit d'une captation et recréation des banalité et clarté quotidiennes. D'autre part, il ajoute au comique langagier (dont le bon mot final témoigne) la dramatisation : le jeu métathéâtral avec le mélodrame vaut expression ostentatoire des sentiments des personnages, tandis que le comique naît de la situation (le marié avec sa future belle-mère, ne parvenant pas à se faire entendre de son épouse, enfermée avec un autre jeune homme)⁴⁰. Il est en cela représentatif que le dramaturge utilise l'aparté, mode d'expression anti-conversationnel, à la différence de Leclercq, qui fonde son théâtre sur le déploiement des replis d'une langue que les spectateurs aimeront à décrypter, et les acteurs à rendre « décryptable ». Au naturel commun du premier, calqué sur la langue moderne du quotidien, s'oppose le *naturel de distinction* du second.

Or, si le dialogue est un genre chéri par la presse, et le sera de plus en plus au fil du siècle, l'art de la conversation innerve de surcroît bien des rubriques de périodiques. Dès la Restauration, nombre d'articles de revues sont en effet présentés sous forme théâtralisée. Le périodique est une œuvre polyphonique⁴¹, instrument et catalyseur de la « textualisation » du discours qui s'opère durant tout le siècle. Il ne pouvait que réserver une place de choix au théâtre conversationnel qu'est le proverbe dramatique. Sous la Monarchie de Juillet, avec l'essor des grands quotidiens, notamment suite à la fondation en 1836 de *La Presse* et du *Siècle*, toute rubrique du journal sera alors potentiellement susceptible d'être dramatisée, depuis les débats judiciaires ou les comptes rendus des Chambres, sténographiés, jusqu'aux faits divers souvent présentés sous forme de plaisantes scénettes⁴², témoignant d'un goût du bon mot hérité des démonstrations d'esprit au sein des échanges de société. José-Louis Diaz affirme ainsi que le Vicomte de Launay, fournissant les « Courriers de Paris » dans *La Presse*, écrit en « visible complicité » avec le monde des salons, avant d'ajouter : « Mais le paradoxe, c'est qu'une telle

³⁹ Eugène Scribe et Varner, *Le Plus beau jour de la vie*, Paris, Pollet, 1825, I, 5, p. 13-14.

⁴⁰ Les adaptations de Leclercq en comédie ou vaudeville tendent à dramatiser les sujets empruntés à l'auteur (grâce à des ajouts de personnages, ou à l'élaboration de rebondissements et de quiproquos). C'est le cas dans la pièce de Scribe, où une situation ajoutée crée des malentendus : le marié était initialement promis à la sœur aînée de sa future, amoureuse d'un jeune homme qui croit alors que c'est sa fiancée qui se marie. Il en va de même pour *M. François* (adaptation de *L'Esprit de servitude ou Chacun sa marotte*) : un ancien valet regrettant son état cherche chaque prétexte pour continuer de servir. Dans l'adaptation scénique, il reprend du service chez un voisin Comte afin de l'aider le temps d'une soirée... où sa femme est invitée. Le sel comique résulte de la confrontation entre l'épouse imbue de son rang de bourgeoise, et son mari qu'elle retrouve en laquais, scène absente chez Leclercq.

⁴¹ Périodique, médiatique et collectif, telles sont les trois caractéristiques du journal mises en valeur par Alain Vaillant et Marie-Ève Thérenty, dans *1836. L'An I de l'ère médiatique, Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001, p. 10.

⁴² Nous réservons l'orthographe *saynète* à la forme dramatique ibérique.

alliance n'en finit pas moins par tourner au bénéfice du journal : simple médiateur d'abord, sa « causerie » tend de plus en plus à devenir le substitut textuel de la causerie de salon⁴³. »

Le proverbe, transplanté au sein de la presse, participe du mouvement de « textualisation » des discours qui s'opère durant le siècle. De pratique sociale orale, la conversation est devenue jeu théâtral, puis texte dramatique, avant d'infiltrer les formes narratives. La presse aura alors permis de diffuser un modèle de comédie moderne se déployant à l'ombre du rayonnement des succès de Scribe, un modèle élu par certains jeunes Romantiques sous la Restauration – Stendhal notamment –, et pourtant originellement destiné à une élite.

ÉLÉMENTS CONCLUSIFS. LE PROVERBE : UNE COMÉDIE EN QUÊTE DE POSTÉRITÉ

Reste, on ne peut le nier, qu'en dépit du succès éditorial et mondain de Leclercq, l'auteur n'a, contrairement à Scribe, jamais été joué sur des scènes officielles. Son succès s'est borné à l'espace des théâtres privés, devant des sociétés choisies. Néanmoins, le proverbe a fait des émules. D'une part, des auteurs plus largement diffusés – et consacrés par la postérité – s'en sont emparé pour lui donner un nouveau souffle, à l'instar de Musset⁴⁴ ; d'autre part, la fin de la Monarchie de Juillet voit l'avènement de ce petit genre dans les salles parisiennes, un succès initié par la représentation d'*Un caprice* en 1847 au Théâtre-Français. Il semble alors qu'un spectacle théâtral comique nouveau, conversationnel, jusque-là circonscrit entre des paravents de salons et dans des colonnes de journaux, a réussi à s'imposer sur les planches. Il a y fort à parier que la presse a dû jouer un rôle essentiel dans la démocratisation de cette esthétique héritée des classes privilégiées sous une ère révolue.

Forme sans règles et profondément plastique, apte à accueillir les ambitions esthétiques et autres fantaisies de chaque créateur, le proverbe dramatique suscite l'intérêt de dramaturges en quête d'une comédie moderne et comique, mais surtout *littéraire*, ou du moins ce qu'ils perçoivent comme tel. Par ses attaches avec la culture aristocratique raffinée du siècle précédent, le genre dramatique mondain devient, dans cette perspective, un séduisant instrument de lutte contre ce que certains Romantiques dénoncent dans les conditions modernes de création : l'industrialisation et la vulgarisation du théâtre – dont ils érigeront peu à peu de Scribe et son vaudeville en emblèmes.

⁴³ José-Luis Diaz, « Les sociabilités littéraires autour de 1830 : le rôle de la presse et de la littérature panoramique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°110, 2010, p. 521-546.

⁴⁴ Alfred de Musset (*Comédies et proverbes*, 1840), Alfred de Vigny (*Quitte pour la peur*, 1833), George Sand (*Les Mississippiens* en 1840) ou Théophile Gautier (*La Fausse conversion ou Bon sang ne peut mentir*, 1846) en sont les exemples les plus connus.