



HAL
open science

“ Le Favori, les conventions tragi-comiques et la troupe du Palais-Royal : la pièce dans le contexte artistique de sa création ”

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. “ Le Favori, les conventions tragi-comiques et la troupe du Palais-Royal : la pièce dans le contexte artistique de sa création ”. 2016. halshs-01998923

HAL Id: halshs-01998923

<https://shs.hal.science/halshs-01998923>

Submitted on 11 Apr 2024

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 Favori*, les conventions tragi-comiques et la troupe du Palais-Royal : la pièce dans le contexte artistique de sa création**

**Céline Candiard
IHRIM (UMR 5317)
Université Lumière Lyon 2**

Ce qui frappe d'abord à la lecture des travaux consacrés au *Favori* de Catherine Desjardins, c'est l'attention soutenue qu'ils consacrent presque unanimement, dans la contextualisation de la pièce, à sa représentation à Versailles lors d'une fête royale à la mi-juin 1665¹. Cette attention est parfaitement logique et compréhensible : c'est sur les circonstances de cette représentation que nous sont parvenus plusieurs témoignages nourris², et la mise en relation de cette pièce en particulier avec le cadre symbolique de Versailles semble obligatoire quand on connaît le contexte politique, marqué par la récente condamnation de Fouquet. Mais à trop concentrer les regards, cette reprise versaillaise en vient à produire un effet de filtre, voire d'éclipse, en donnant l'impression que la pièce aurait été écrite pour cet écrin de la fête royale, alors qu'elle avait été créée deux mois plus tôt à Paris, au théâtre du Palais-Royal alors occupé par la troupe de Molière³. On peut certes imaginer, la première édition de la pièce datant de l'automne 1665⁴, que la version imprimée ait intégré quelques modifications introduites pour la fête versaillaise : on pensera en particulier aux références au cadre d'une terrasse ou d'un jardin⁵ pour y faire tenir l'action de la pièce, cadre qui apparaît comme un parfait miroir des jardins de Versailles qui accueillirent la représentation de juin, et dont le registre de La Grange nous apprend qu'il avait été tout exprès « garni d'orangers »⁶. Mais lorsque la pièce fut créée deux mois plus tôt, le 24 avril 1665, au théâtre du Palais-Royal, et *a fortiori* lorsqu'elle fut confiée à la troupe de Molière dès l'année précédente⁷, nul n'était encore en mesure d'imaginer qu'elle recevrait un jour l'honneur, encore inédit pour une femme, d'être représentée lors d'une fête de cour. La représentation versaillaise ne peut donc pas avoir constitué l'horizon de la pièce au moment de son écriture : elle est arrivée par surcroît.

Nous nous efforcerons alors aujourd'hui de mettre cette reprise entre parenthèses pour m'intéresser au contexte premier de la création de la pièce. Le contexte politique (en particulier l'affaire Fouquet) a déjà été abondamment exploité dans diverses études récentes ; nous nous

¹ Voir par exemple Claire Goldstein, « Villedieu »'s *Favori* and the Risks of Absolutist Sentimentality », in *Vaux and Versailles. The Appropriations, Erasures, and Accidents That Made Modern France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, pp. 53-63 ; Aurore Evain, « Performance du *Favori* de Mme de Villedieu », in Nathalie Grande et Edwige Keller-Rahbé (dir.), *Madame de Villedieu et le théâtre, actes du colloque de Lyon (11-12 septembre 2008)*, Tübingen, Narr Verlag, 2009, pp. 147-159 ; Chloé Hogg, « Staging Fouquet : Historical and Theatrical Contexts of Villedieu's *Le Favori* », in Roxanne Decker Lalande, *A Labor of Love. Critical Reflections on the Writings of Marie-Catherine Desjardins (Mme de Villedieu)*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2000, pp. 43-63 ;

² La Gravette de Mayolas, *Lettres en vers à son Altesse Madame la Duchesse de Nemours*, in *Les Continuateurs de Loret*, lettre du 21 juin 1665 ; Charles Robinet, *Lettres en vers à Madame*, lettre du 21 juin 1665 ; *Gazette de France* du 20/25 juin 1665 ; Mme de Villedieu, *Description d'une des fêtes que le roi a faites à Versailles*, 1665.

³ *Registre de La Grange*, édité par les Archives de la Comédie-Française, Paris, J. Claye, 1876, pp. 73-74.

⁴ Le privilège est daté d'octobre 1665.

⁵ Les premiers vers de la pièce évoquent « cette terrasse où loge Lindamire » (v. 6) et le v. 94 « Ces superbes jardins, ces marbres, ces fontaines ».

⁶ « Le vendredi 12 juin, la Troupe est allée à Versailles par ordre du Roi, où on a joué le *Favori* dans le jardin, sur un théâtre tout garni d'orangers » (éd. cit., p. 74). Cette mention donne à comprendre que ce décor d'orangers était absent de la création de la pièce au Palais-Royal.

⁷ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, article « Mademoiselle des Jardins, l'abbé d'Aubignac et Pierre Corneille », vol. II, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, p. 908.

concentrerons donc ici sur le contexte artistique, souvent oublié dans les études alors qu'il est peut-être plus déterminant encore dans l'écriture des pièces, très contraintes par les compétences des acteurs auxquels elles sont destinées et plus encore par les conventions dramatiques. Cela ne signifie pas qu'il faille évacuer de l'étude l'idée d'un propos et une réflexion sur les intentions de l'auteur, mais que la méthode que nous proposons ici les fera intervenir dans un second temps seulement, une fois déterminé ce que la pièce opère de véritablement original dans le contexte théâtral où elle se trouve et avec les matériaux dont elle dispose.

Une difficulté : le manque de sources

Il nous sera impossible, cependant, de centrer cette étude uniquement sur la troupe du Palais-Royal et l'influence qu'elle a pu avoir sur la pièce et sa réception : en effet, quasiment aucun détail de la création de la pièce en avril 1665 ne nous est parvenu. D'ordinaire, à cette époque, Loret et ses continuateurs gazetiers font état des créations proposées par les théâtres parisiens ; sur les pièces de théâtre théâtre, leurs comptes-rendus ne sont jamais très détaillés, même dans le cas des relations des fêtes de cour, alors qu'ils s'étendent au contraire beaucoup plus longuement sur tous les autres divertissements offerts (splendeur des lieux, mets servis aux repas, costumes et mouvements dans les ballets, bals, courses de bague et autres spectacles de cour). Mais le chercheur parvient souvent à y grappiller quelques détails, notamment des éléments de distribution. Or, pour *Le Favori*, nous jouons de malchance, puisque le gazetier Loret meurt en mars 1665 et que ses continuateurs ne reprennent son travail de gazette qu'en mai : *Le Favori* aura donc été créé pendant le seul mois, sur toute la seconde moitié du XVII^e siècle, que les gazettes n'ont pas couvert du tout. De ce fait, les rares informations que nous ayons sur ces premières représentations proviennent du Registre de La Grange et concernent essentiellement leurs dates et leurs recettes : on sait que la pièce a connu d'abord treize représentations de suite, entre le 24 avril et le 22 mai 1665, et que la troupe n'a pas jugé nécessaire de la soutenir par l'accompagnement d'une petite comédie. Il n'y a là dans ces résultats rien d'inhabituel : les recettes sont moyennes, très en-dessous certes des recettes des créations de comédies de Molière⁸, mais dans une moyenne respectable pour les créations de pièces « héroïques » (tragédies et tragi-comédies) d'autres auteurs jouées par la troupe dans ces années-là⁹. Et le fait que *Le Favori* ait été repris plusieurs fois, d'abord à Versailles en juin, puis au Palais-Royal en août et en septembre, et encore en mars et en août de l'année suivante¹⁰, donne clairement à entendre que la pièce était loin d'être considérée comme un échec.

S'agissant de la distribution, qui aurait pu être une indication précieuse, elle est hélas totalement incertaine : celle donnée par Edouard Thierry dans *Le Moliériste* en 1881¹¹ et souvent reprise par la critique depuis (La Grange dans le rôle de Moncade, Mlle Molière pour Elvire, Marquise du Parc pour Lindamire, et peut-être Molière lui-même pour Clotaire) n'est que conjecturale¹², et repose

⁸ Même *Dom Garcie de Navarre*, qui fut un échec et s'arrêta au bout de sept représentations, fit de meilleures recettes, jusqu'à 720 livres (voir *Registre de La Grange*, éd. cit., p. 29).

⁹ Arsace de M. de Prade passe de 304 à 109 livres de recettes en six représentations, entre le 3 et le 14 novembre 1662 ; *Oropaste ou Tonmaxare* de Claude Boyer connaît quinze représentations entre le 3 et le 14 novembre 1662, et ses recettes oscillent entre 137 et 686 livres ; le seul gros succès que l'on dénombre, parmi les pièces héroïques créées par la troupe du Palais-Royal, est *L'Alexandre* de Racine, dont la création le 4 décembre 1665 rapporte en un seul soir 1294 livres – mais ce succès est interrompu au bout de six représentations, lorsque Racine fait passer la pièce à l'Hôtel de Bourgogne.

¹⁰ *Le Favori* est repris au Palais-Royal les 7, 9 et 11 août, puis le 6 septembre, le 20 septembre accompagnée de *L'École des Maris*, les 22, 25, 27 et 29 septembre de *L'Amour médecin*. Elle reparaitra encore sur la même scène le 2 mars 1666 et les 10, 13 et 17 août de la même année, toujours accompagnée d'une petite pièce.

¹¹ Edouard Thierry, « Molière et sa troupe au Palais-Royal. Le Favori, tragi-comédie en cinq actes en vers, de Mlle Des Jardins », *Le Moliériste*, 25, 1^{er} avril 1881, p. 18.

¹² « La distribution de ces trois rôles semble bien indiquée », écrit-il (*idem*).

implicitement sur l'idée qu'il existerait des emplois fixes dans les troupes françaises du XVII^e siècle, ce qui n'est pas encore le cas. Certes, le public parisien avait l'habitude de voir La Grange jouer les jeunes premiers de comédie, mais on ignore à peu près tout de ses rôles dans les tragédies et tragi-comédies ; Marquise Du Parc suivrait Racine deux ans plus tard à l'Hôtel de Bourgogne et brillerait dans le rôle-titre d'*Andromaque*, mais cela ne fait pas d'elle pour autant la titulaire des rôles d'héroïnes chez Molière, qui avait de surcroît tendance à la sous-employer ; quant à Mlle Molière, on sait qu'elle jouerait l'année suivante le rôle de Célimène, généralement catégorisée comme une « coquette », mais si c'est elle qui joua le rôle central de Done Elvire malgré une grossesse très avancée, comment expliquer que la pièce soit reprise au moment précis où elle accouche d'Esprit-Madeleine, la fille du couple, au début du mois d'août ? Il semble pour le moins que la question de la distribution, trop incertaine, ne puisse pas servir de point de départ à une lecture de la pièce, et fasse courir le risque d'une méthode circulaire consistant à confirmer par des hypothèses de distribution les intuitions premières qui les avaient motivées.

Le Favori, une tragi-comédie de palais conventionnelle ?

Ainsi, plutôt que de partir de ce qui se trouve à l'horizon de l'écriture de la pièce (c'est-à-dire la troupe à laquelle elle était destinée), nous choisirons de nous interroger sur ce qui se trouve en amont, c'est-à-dire les conventions du genre tragi-comique, auquel appartient la pièce. L'étude de ces conventions, aujourd'hui souvent perdues de vue¹³, permettra en effet de structurer la lecture de la pièce et surtout de dégager ce qu'elle comporte de véritablement original. L'intérêt de ce travail sur les conventions sera aussi d'éclairer le choix assez surprenant, par Mme de Villedieu, de ce genre en voie de disparition : après *Le Favori*, il ne s'imprimera plus que cinq tragi-comédies en France, désaffection qu'elle ne peut ignorer puisqu'elle est engagée dans une démarche d'ascension littéraire et de valorisation auprès de la cour et des doctes. Le choix de ce genre, qui n'a donc pas pu se faire par défaut ou par effet de mode, en est d'autant plus signifiant¹⁴. Il conviendra d'interroger en même temps le choix de la troupe du Palais-Royal pour représenter cette pièce : on se souvient que Marie-Catherine Desjardins avait fait jouer ses deux premières pièces, la tragi-comédie *Manlius* et la tragédie *Nitétis*, à l'Hôtel de Bourgogne, troupe qui semblerait beaucoup plus indiquée pour assumer des pièces héroïques. Nous proposerons l'hypothèse qu'il s'agit là encore d'un choix délibéré, et non pas d'un choix par défaut dû à une éventuelle brouille suite à l'échec de *Nitétis* : nous appuierons cette hypothèse sur le traitement très particulier que l'auteure propose ici du genre tragi-comique, très différent de celui qu'elle en avait fait avec *Manlius*.

Si l'on se rapporte aux conventions tragi-comiques françaises en comparant *Le Favori* à ses devancières des décennies précédentes, un premier constat s'impose : la pièce s'inscrit parfaitement dans les conventions traditionnelles de la tragi-comédie, genre signalé dès sa première édition imprimée. On y retrouve d'abord, dans un pays étranger situé autour de la Méditerranée (ici, à Barcelone), un couple de héros amoureux, Moncade et Lindamire, proches de la perfection en tous points et rivalisant même d'héroïsme : généreux, fidèles, attentionnés, désintéressés, prêts au sacrifice de leur propre vie, il s'écartent notablement de l'original espagnol de la pièce, *El amor y la amistad* de Tirso de Molina, où le héros Moncada se montre hyperboliquement jaloux, défiant et incapable de communiquer avec celle qu'il aime¹⁵, afin de

¹³ À l'exception notable du *Cid*, les tragi-comédies du XVII^e siècle sont beaucoup moins lues que les tragédies et les comédies. Pour un exposé clair et complet des conventions de la tragi-comédie, voir les ouvrages désormais canoniques de Roger Guichemerre, *La Tragicomédie*, Paris, PUF, 1981, et d'Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

¹⁴ Philippe Quinault fit aussi ses débuts avec un genre vieillissant, mais c'était à la décennie précédente. Pour une étude du traitement particulier qu'il en fait, voir Hélène Baby, *op. cit.* pp. 259-269.

¹⁵ Voir à ce propos Perry Gethner, « Love and Friendship : From Tirso to Desjardins », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XXXII, n° 62, 2005, pp. 113-123.

mieux répondre aux conventions de la tragi-comédie à la française. Le bonheur de ce couple parfait est traversé par des obstacles politiques (ici, la qualité de favori de Moncade, qui l'empêche de se convaincre tout à fait de la sincérité de Lindamire) et par les menées traîtresses de rivaux¹⁶ (ici, Clotaire et Done Elvire), préoccupés avant toute autre ambition par le désir avoué de leur nuire¹⁷. Le principal moyen employé par ces rivaux, la dénonciation d'une fausse trahison à l'égard du roi, est lui aussi tout à fait conventionnel. Quant à la présence d'un roi, elle concerne 73% des tragi-comédies¹⁸, auxquelles elle confère un décor politique et l'outil dramaturgique commode d'une action qui ne peut pas être contournée par les autres personnages. Comme souvent, le roi est ici en position de juge : c'est lui qui résout le nœud de l'action à la fin de la pièce et permet ainsi au couple de héros d'accéder au bonheur. Mais malgré sa présence, et malgré celle de la Cour qui sert de cadre à la fiction, ce sont comme toujours les intérêts amoureux qui priment du point de vue du spectateur : c'est avant tout le bonheur amoureux du héros que le public désire, et le cadre politique n'est là que pour fournir des obstacles ou, plus rarement, des appuis à la recherche de ce bonheur. De ce point de vue-là, la pièce est parfaitement conforme aux conventions.

Même parmi les éléments que l'on pourrait croire caractéristiques de la pièce, plusieurs relèvent en réalité eux aussi de la convention, à commencer par son sujet même, énoncé par son titre : de fait, les menées de rivaux jaloux pour faire disgracier un favori ont déjà fourni la matière principale à plusieurs tragi-comédies (on songera par exemple à *Edouard de La Calprenède*, 1640), même s'il s'agit avant tout d'un schème de tragédie¹⁹. Moncade semble même faire une allusion amusée à ce caractère conventionnel de son aventure lorsqu'il dit :

De mille favoris, les chutes étonnantes
Nous font voir à quel point le sort les rend fréquentes.
L'image du passé nous prédit l'avenir.²⁰

Tout à fait conventionnelle aussi est l'absence totale de remise en question du pouvoir du roi, même lorsque celui-ci laisse croire à un exercice tyrannique de son autorité quand il exile et fait arrêter Moncade. La docilité des héros et de leurs amis, où l'on a parfois vu le signe de l'acceptation de l'absolutisme louis-quatorzien, est en réalité tout à fait conforme à l'usage tragi-comique, où le pouvoir d'un monarque, pourvu qu'il ait été acquis de manière légitime, n'est jamais remis en question par les héros, même lorsqu'il s'exerce de manière abusive. Cet exercice abusif, du reste, est alors toujours une parenthèse qui prend fin avant le dénouement.

La pièce, il est vrai, renouvelle quelque peu la convention en y intégrant les contraintes de l'esthétique régulière : l'action s'y déroule en un seul jour et dans un seul lieu, ce qui interdit aux personnages les motifs traditionnels du voyage ou de la fuite²¹. Elle est également beaucoup plus concentrée : la pièce comporte huit personnages au lieu de quinze en moyenne dans le genre tragi-comique²², et les obstacles, au lieu de s'y accumuler, y sont réduits à quatre et combinés en un véritable nœud. Ce nœud comprend des obstacles intérieurs, comme la méfiance initiale de Moncade, qui craint de n'être pas aimé de Lindamire pour lui-même mais pour la faveur royale dont il fait l'objet (la faveur fonctionne alors véritablement comme un obstacle, voire comme un

¹⁶ Hélène Baby (*op. cit.*, p. 109) note qu'il y a au moins un rival dans 96% des tragi-comédies, et plusieurs dans la moitié des cas.

¹⁷ V. 924-932 pour Elvire : « Je haïs la maîtresse, et n'aimai point l'amant ».

¹⁸ Hélène Baby, *op.cit.*, p. 114.

¹⁹ Voir à ce propos l'article de Delphine Amstutz, « *Le Favori* de Mme de Villedieu et la tradition dramatique de la *comedia de privato* ».

²⁰ V. 489-491.

²¹ On en trouve cependant une trace lorsque Don Alvar recommande à Lindamir de fuir la colère du roi (v. 1177).

²² Hélène Baby, *op.cit.*, p. 105.

rival²³), et l'orgueil de Lindamire, qui craint symétriquement d'être accusée de n'aimer en Moncade que son statut de favori. La disgrâce infligée par le roi à Moncade, si elle supprime d'un coup ces deux obstacles et offre ainsi aux amants une scène de triomphe paradoxal²⁴, ne tarde pas à entraîner deux autres : la calomnie des rivaux Clotaire et Elvire contre Moncade et (conséquence de celle-ci) l'arrestation de Moncade par le roi. Mais il s'agit là de tendances déjà observées dans la tragi-comédie depuis les années 1640 sous l'influence grandissante de l'esthétique régulière, et correspondant à ce qui est parfois désigné par la critique comme la « tragi-comédie de palais »²⁵, plus concentrée dans l'intrigue et plus respectueuse des unités. Pour le reste, l'intrigue de la pièce et surtout le couple de héros sont très conformes à la convention de ce genre vieillissant, ce que les personnages semblent eux-mêmes signaler malicieusement en assimilant systématiquement les deux héros aux mœurs anciennes, tandis que leurs rivaux sont associés aux mœurs nouvelles²⁶.

Pour autant, faut-il ne voir dans la pièce que la réactualisation nostalgique de codes datés ? Non, car elle présente deux variations essentielles qui en font l'intérêt et la modernité : le traitement comique des rivaux et la place inédite qu'y prend le personnage du roi.

Des rivaux de comédie

De fait, si les héros sont conventionnels, les rivaux le sont nettement moins. Ils présentent ici la particularité d'un traitement qu'on pourrait qualifier de comique. Entendons-nous : ils ne sont pas comiques au sens où le sont le vieil Aymon dans la *Bradamante* de Garnier (1582), ou encore les valets dans certaines tragi-comédies du premier tiers du XVII^e siècle. Il ne s'agit pas avec eux de faire rire franchement les spectateurs pour les détendre de la tension créée par les enjeux principaux de la pièce, mais plutôt d'introduire au cœur même de ces enjeux une légèreté et un enjouement qui en modifient l'atmosphère générale.

Dans le cas de Clotaire, le procédé reste relativement classique : Clotaire a toutes les caractéristiques antipathiques du rival traditionnel (il a l'âme « basse »²⁷, est « lâche »²⁸ et surtout incroyablement ingrat, puisqu'il complotte contre Moncade auquel il doit tout) ; il n'est même pas vraiment habile, puisque malgré ses hypocrites démonstrations d'amitié, Moncade l'identifie dès le début de la pièce comme son « rival »²⁹. Mais ses interventions sont comme allégées par l'excès permanent de son expression : ainsi en va-t-il de ses hyperboliques protestations d'affection, au début de la pièce, envers Moncade, lorsque celui-ci lui annonce qu'il n'ira pas à la chasse du roi :

Cruel ! Quelle disgrâce
Venez-vous m'annoncer ? Ô dieux ! quel désespoir !
Quoi ? Je vais donc passer tout un jour sans vous voir ?
Ah ! cela ne se peut !³⁰

²³ Lindamire : « Vous êtes proprement jaloux de votre éclat » (v. 244) puis, quand Moncade est exilé : « Je te rends grâce, exil, tu m'ôtes ma rivale » (v. 834).

²⁴ Acte III, scène 6.

²⁵ Roger Guichemerre, *op.cit.*, p. 54.

²⁶ Ce discours est tenu aussi bien par les héros eux-mêmes (Lindamire : « Non, mais si notre siècle était plus généreux, / On n'accablerait pas mes amis malheureux. » (739-740)) que par les rivaux (Elvire, v. 911-914 : « Fi de votre constance ! On en est revenu, / Ce n'est qu'une chimère habillée en vertu ; / Si nos pères ont eu cette folle manie, / Le siècle est bien guéri de cette maladie. »).

²⁷ V. 722 et 945.

²⁸ Cette lâcheté est soulignée à de multiples reprises par les autres personnages de la pièce, par exemple v. 677, 716, 732.

²⁹ « Il m'aime ? Eh, justes dieux, ce lâche est mon rival ! » (v. 148) ; « Et le traître qu'il est me poignarde en secret », « Je commence à juger que l'amour de Clotaire / Est un puissant obstacle à l'hymen que j'espère. » (v. 156).

³⁰ V. 126-129.

Il en va de même de sa dernière réplique lorsqu'il s'écrie, une fois qu'il se trouve découvert par le roi, « Ah, désespoir ! ah, rage ! »³¹, réplique dont le spectateur ne peut manquer de repérer les accents parodiques. Cet aspect ridicule de Clotaire a parfois amené la critique à proposer l'hypothèse que le rôle aurait été assumé par Molière lui-même, vedette comique de sa troupe, ce qui est envisageable, même s'il peut sembler un peu effacé pour lui³².

Beaucoup plus originale est Done Elvire qui, tout en étant elle aussi qualifiée de « lâche » à quatre reprises³³, n'est pas une rivale antipathique traditionnelle : d'abord, sur le plan dramaturgique, elle n'est pas engagée dans la calomnie au même degré que Clotaire, qu'elle ne fait qu'accompagner chez le roi ; sur le plan rhétorique, comme l'a fait remarquer Véronique Sternberg³⁴, elle domine constamment les échanges, notamment avec Lindamire, par l'intelligence et l'à-propos de ses réponses ; et sur le plan spectaculaire, elle apporte à la pièce des qualités d'enjouement et de bonne humeur qu'elle se plaît du reste à souligner à plusieurs reprises³⁵. Ces qualités, qui entraînent inmanquablement un rapport de connivence avec le spectateur³⁶, sont tout à fait inhabituelles pour une rivale de tragi-comédie et la mettent ainsi en rupture avec la convention tragi-comique. Non qu'elle ne corresponde à aucune convention théâtrale : si la coquette n'est encore pas à proprement parler un emploi, comme elle le sera à partir du XVII^e siècle, elle compte déjà suffisamment d'exemples pour être en voie de devenir un type comique : Véronique Sternberg cite par exemple le personnage de Dorothée dans la comédie *L'Amour à la mode* de Thomas Corneille (1651), qui comme Elvire refuse d'exposer son cœur et préfère entretenir avec habileté et équilibre la flamme de plusieurs prétendants à la fois afin de ne pas se priver de chances d'un beau mariage. Et comme elle, Dorothée revendique pour sa méthode, plus conforme aux mœurs du temps qu'une héroïque fidélité, la qualité de la « nouveauté »³⁷ – topos qui se trouvait déjà dans l'original espagnol de la pièce, *El amor al uso* d'Antonio de Solis, qui date de 1636, ce qui permet d'en relativiser la valeur référentielle. Incursion comique dans une tragi-comédie, Done Elvire constitue sans conteste l'une des curiosités majeures de la pièce, comme semble du reste le suggérer le titre ou sous-titre *La Coquette* qui est donné au *Favori* dans plusieurs sources³⁸.

Toutefois, le rôle de Done Elvire est moins intéressant en lui-même (il reste un rôle conventionnel) que par ce qu'il opère dans cette pièce, à la place où il se trouve : d'abord parce qu'il y constitue une importation du genre et du registre comiques, à un endroit inattendu, celui de la rivale ; mais aussi parce qu'il réalise, par son seul discours, un retournement des valeurs et une transformation des autres personnages, qu'elle fait rhétoriquement entrer dans des catégories comiques. Ainsi Leonor et surtout Lindamire deviennent-elles en sa présence des « prudes »³⁹,

³¹ V. 1426.

³² Dans les pièces héroïques, Molière a traditionnellement tendance à vouloir jouer les héros (voir à ce propos les reproches de ses rivaux dans *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé*), ou de francs bouffons (Moron dans *La Princesse d'Élide*).

³³ V. 732, 788, 1123, 1132.

³⁴ Véronique Sternberg-Greiner, « Si c'est ce qu'on appelle à présent des coquettes, / Il est vrai, je la suis. Elvire et ses modèles dans *Le Favori* de Madame de Villedieu », in Nathalie Grande et Edwige Keller-Rahbé (dir.), *op.cit.*, p. 196.

³⁵ Elle se dit « enjouée », vante sa « belle humeur » (410-411), et déclare « Et la joie est en tout et ma règle et ma loi » (440), ou encore « Moi qui cherche partout la joie et l'allégresse » (901).

³⁶ Voir aussi à ce sujet Aurore Evain, « Performance du *Favori* de Mme de Villedieu », in Nathalie Grande et Edwige Keller-Rahbé (dir.), *op.cit.*, p. 154.

³⁷ Thomas Corneille, *L'Amour à la mode*, acte II, scène 3, Paris, Antoine de Sommerville, p. 28.

³⁸ Dans le *Registre* de La Grange, la pièce est appelée *La Coquette ou le Favori*, tandis que Tallemant des Réaux l'appelle pour sa part *Le Favori ou la Coquette* (*op.cit.*, p. 908). Ce titre alternatif disparaît dans les versions imprimées de la pièce. On citera aussi la dédicace à Hugues de Lionne dont la fait précéder Mme de Villedieu : « C'est moins pour vous louer que pour vous divertir, que mon favori et ma coquette osent se présenter devant vous. »

³⁹ V. 384 pour Leonor, v. 1009 pour Lindamire

inverses peu valorisés de la coquette, et Moncade n'est-il plus qu'un fâcheux rabat-joie (« un esprit accablé de chagrins et d'ennui »⁴⁰). Sous son influence, la pièce prend des allures de comédie. Plus qu'un « grain de sable dans le schématisme démonstratif et idéalisant de la pièce »⁴¹, c'est une véritable déchirure par laquelle se détricote le tissu tragi-comique. Il est remarquable et significatif, du reste, qu'elle échappe au sort habituel des rivaux de tragi-comédie, qui soit sont punis, soit rentrent dans le rang à la fin de la pièce : l'action n'a aucune prise sur elle, comme le montre la toute dernière réplique, qui lui est réservée :

Tout cela ne vaut pas la peine d'en parler,
Et Dom Lope m'attend qui m'en va consoler.⁴²

Une telle fin relativise nettement la morale convenue de la pièce, et lui donne une certaine modernité en échappant aux conventions traditionnelles du genre. Par elle et par ses discours, Mme de Villedieu prend acte du fait que le temps des tragi-comédies et de leurs héros parfaits est révolu. Il ne s'agit pas tant d'affirmer le règne d'une nouvelle sorte de courtisans (le cynisme sans scrupules, en politique comme au théâtre, n'a alors rien d'une nouveauté) que de donner à entendre un réalisme politique qui ne croit plus au triomphe irrésistible de l'héroïsme et de la générosité. Le constat est désabusé mais sans amertume ; il est fait dans la légèreté et l'enjouement d'une pièce que les témoignages contemporains ont souvent décrite comme une comédie⁴³. Il n'y a pas lieu d'y lire une véritable hésitation générique⁴⁴, la pièce correspondant par ailleurs pour l'essentiel, nous l'avons vu, aux conventions tragi-comiques, mais un geste d'hybridation consistant à introduire dans la tragi-comédie un élément identifiable de la convention comique, qui se communique par contagion à plusieurs aspects de la pièce.

De ce point de vue, il était logique que Marie-Catherine Desjardins fit appel à la troupe du Palais-Royal, qui s'était imposée depuis plusieurs années déjà comme première troupe comique de Paris et était alors en passe d'être officiellement nommée « troupe du roi »⁴⁵. La troupe et Marie-Catherine Desjardins, toutes deux en pleine ascension auprès du roi et de la cour, se sont bien trouvés : après sa brouille avec M. de Prade et Claude Boyer, Molière cherche des auteurs de pièces héroïques à représenter afin de n'être pas cantonné à la comédie, et l'auteure cherche quant à elle à faire oublier l'échec de sa précédente pièce à l'Hôtel de Bourgogne. Molière, de plus, ne pouvait qu'être sensible au procédé d'hybridation générique du *Favori*, lui qui se livre lui-même à la même époque à l'introduction symétrique d'éléments de la convention tragi-comique dans la comédie avec *Tartuffe*, *Le Festin de Pierre* ou encore *Le Misanthrope*.

Un roi dramaturge

Pourquoi cet attrait de Molière et Mme de Villedieu pour le genre vieillissant de la tragi-comédie, alors que la comédie paraît alors nettement plus en vogue ? Outre les considérations évidentes de respectabilité sociale (les genres « héroïques » sont hiérarchiquement supérieurs aux genres comiques), la tragi-comédie présente un avantage stratégique : elle permet en effet de construire une figure de roi qui soit à la fois valorisable et suffisamment structurée par la convention pour

⁴⁰ V. 904.

⁴¹ Selon la formule de Véronique Sternberg, art. cit., p. 196

⁴² V. 1435-1436.

⁴³ « Après le Bal, la Comédie / Divertit bien la Compagnie » (La Gravette de Mayolas, *op.cit.*, v. 67-68) ; « La Troupe plaisante et comique / Qu'on peut nommer Moliérique, / Dont le théâtre est si chéri, / Représenta le Favori, / Pièce divertissante et belle » (Robinet, *op.cit.*, v. 201-205).

⁴⁴ Contrairement à ce que suggère Chloé Hogg (art. cit., p. 56).

⁴⁵ Cette décision royale, qui intervient le 14 août 1665, place la troupe à égalité avec celle de l'Hôtel de Bourgogne. La troupe est désormais appelée, pour se différencier de son illustre rivale, « Troupe du Roi au Palais-Royal » (*Registre de La Grange*, éd. cit., p. 76).

ne pas se poser en termes véritablement politiques. Comme le rappelle Hélène Baby⁴⁶, un roi de tragi-comédie peut être de trois sortes : soit il se confond avec le héros (mais en ce cas, il se trouve en général empêché d'exercer son pouvoir, le plus souvent par un usurpateur) ; soit il se confond avec le rival (et abuse alors de son pouvoir pour servir sa cause amoureuse) ; soit il n'est ni l'un ni l'autre, et a pour rôle de trancher le conflit en juge impartial. Dans *Le Favori*, si l'on considère avant tout le dénouement, le roi est un roi-juge : ayant su lire dans les cœurs de chacun, il rétribue ses courtisans selon leur mérite.

Mais l'originalité de ce roi est qu'il opère son jugement par le biais d'un stratagème, et c'est l'écart majeur qu'assume Mme de Villedieu par rapport au modèle espagnol, où l'initiative du stratagème revenait au héros Moncada⁴⁷. Et l'intérêt de ce stratagème, c'est qu'il intègre les conventions de la tragi-comédie pour tromper jusqu'au spectateur lui-même : en effet, le roi s'y comporte en tous points comme le ferait un rival de tragi-comédie. Dès le début de la pièce, sa relation avec Moncade est constamment décrite en termes sentimentaux, voire amoureux⁴⁸ : Moncade craint sa « jalousie » (v. 50, 56) et le roi semble la confirmer puisqu'il lui reproche sa « froideur » (v. 276), l'appelle « ingrat » (v. 344) et « cruel » (v. 349), et s'emploie à séparer les amants par des moyens classiques de rival de tragi-comédie, l'exil et l'arrestation. On peut donc lire presque toute la pièce, jusqu'à la scène 5 de l'acte V, en rangeant le roi dans la catégorie des obstacles au bonheur des amants, et c'est ce qui donne toute son efficacité au stratagème du point de vue du spectateur, puisque lui aussi est dupe.

En revanche, une fois que le roi révèle la supercherie à la scène 6 de l'acte V et que le spectateur se voit obligé de relire rétrospectivement toute la pièce à la lumière de cette révélation, on est beaucoup plus en peine de situer le personnage du roi dans la convention tragi-comique. Faut-il l'assimiler à un confident ou un ami de Moncade, comme nous y invite une réplique de ce dernier (« Puis-je oser de mon roi faire mon confident ? », v. 308) ? Mais la place est déjà avantageusement occupée par Don Alvar, et elle se combine mal avec l'importance centrale et décisive prise par l'action du roi – sans même parler de son statut. Traditionnellement, l'usage de la ruse ou de l'imposture est plutôt le fait du héros⁴⁹ ; mais à moins de forcer à l'extrême les conventions tragi-comiques, et de remplacer l'intérêt amoureux par un intérêt amical, il est malaisé de faire passer le roi à cette place. Il semblerait plus juste de voir dans cette figure de roi-démiurge, capable de conduire à sa guise l'intrigue de la pièce et ce faisant de modifier la signification de tous les événements passés, le surgissement d'une figure alors extérieure à toute convention théâtrale : celle de l'auteur. La jouissance qu'il offre alors au spectateur, celle de relire rétrospectivement les événements de la pièce, de leur réassigner une signification, de vouloir revenir au théâtre le lendemain pour profiter de cette perspective nouvelle et mieux goûter les répliques ambiguës du roi⁵⁰, est une jouissance littéraire. Dans ces conditions, il n'est pas surprenant que la pièce ait plu au roi, ou du moins que son entourage l'ait jugée appropriée pour une fête de cour : la variation qu'elle propose sur la convention des rois de tragi-comédie est tout à la fois inattendue, divertissante, audacieuse et dépourvue de réelle portée politique.

Est-ce à dire qu'une référence à l'affaire Fouquet soit exclue de l'écriture de cette pièce, malgré les points de similitude troublants qu'elle présente avec elle ? Il est évident que non, tant la

⁴⁶ P. 114.

⁴⁷ Voir à ce sujet Perry Gethner, art. cit., p. 115.

⁴⁸ Voir à ce sujet Chloé Hogg, art. cit., p. 58.

⁴⁹ Voir Roger Guichemerre, *op.cit.*, pp. 158-9.

⁵⁰ Par exemple quand Clotaire et Elvire insinuent que Moncade et Lindamire pourraient conspirer contre lui, répond « Vous me donnez sans doute un avis d'importance, / Et vous en jugerez par ma reconnaissance » (v. 1089-1090). Ce qui sonnait comme une menace pour Lindamire pourrait apparaître comme une réassurance : « Je vois tous vos desseins, et j'en prévois les suites » (v. 1153)

condamnation du ministre est encore à ce moment-là dans tous les esprits. Mais s'il faut chercher une leçon dans la pièce, elle s'adresse moins au roi⁵¹ qu'aux courtisans, et c'est d'ailleurs le roi lui-même qui la formule aux v. 1429-1432 en évoquant l'amitié héroïque de Don Alvar pour Moncade :

Et son exemple à tous doit servir d'une marque,
Que nul ne voit bien clair dans le cœur d'un monarque ;
Et que pour bien sortir d'un pas si dangereux,
Il n'est jamais rien tel que d'être généreux.⁵²

En d'autres termes, rien de sert de chercher à lire dans l'esprit du roi et à anticiper ses réactions pour se conformer à sa préférence, ce qui reviendrait à essayer de le manipuler ; la meilleure politique est encore de tenir une conduite aussi moralement belle et admirable que possible, de manière à mériter au moins son estime. C'est la conduite qu'adopta Hugues de Lionne, ami de longue date de Fouquet, qui n'hésita pas à se porter volontaire auprès du roi pour partager sa disgrâce ; le roi refusa, et chargea Hugues de Lionne de diriger la politique extérieure de la France jusqu'à sa mort. En lui dédiant explicitement la pièce dans la première édition, Mme de Villedieu laisse bien entendre que son *Favori*, moins qu'une leçon, dessine plutôt en filigrane un modèle et un hommage.

Céline Candiard
Université Lumière-Lyon 2
IHRIM-GRAC (UMR 5317)

⁵¹ Perry Gethner fait remarquer qu'il serait absurde de penser que Marie-Catherine Desjardins, jeune auteure à la situation encore précaire, aurait voulu donner une leçon politique à Louis XIV. Ce dernier fut probablement surtout sensible à la louange sur la perspicacité du roi à la fin, et la répétition des doctrines de fidélité et d'obéissance (Perry Gethner (éd.), *Femmes dramaturges en France (1650-1750), pièces choisies*, Tübingen, Biblio 17, 1993, Notice du *Favori*, p. 64).

⁵² V. 1429-1432.