



HAL
open science

Les théâtres des Nuits

Françoise Le Borgne

► **To cite this version:**

Françoise Le Borgne. Les théâtres des Nuits. Etudes rétiviennes Revue de la Société Rétif de La Bretonne, 2022, 54, pp.145-160. halshs-04310372

HAL Id: halshs-04310372

<https://shs.hal.science/halshs-04310372>

Submitted on 27 Nov 2023

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.

Les théâtres des *Nuits*

Le théâtre occupe une place importante dans *Les Nuits de Paris*. En témoigne d'abord l'inscription, dans la trame des nuits, d'une pièce de l'auteur – *Sa Mère l'allaita*, drame en quatre actes, inséré dans les 68^e, 69^e, 70^e et 71^e nuits – et de deux prologues narratifs renvoyant explicitement à des pièces de Rétif – *Les Fautes sont personnelles* et *Le Loup dans la bergerie*¹. La vie théâtrale se manifeste ensuite dans la série sous la forme de références aux spectacles de l'époque, qui prennent, à partir de la 288^e nuit, un caractère plus systématique, la marquise, recluse après son veuvage, ayant chargé le Hibou de lui rendre compte « de ce qu'[il] verrai[t] aux différents spectacles et de l'effet de la salle² ». Enfin on peut s'intéresser dans cette perspective au « Second rêve de M. de Fonthlète » (370^e nuit) qui se présente comme une série de dialogues dramatiques et, plus généralement, à la composition de nombreuses nuits, conçues comme une succession de scènes dialoguées plus ou moins dramatisées.

La diversité de ces références à la création dramatique soulève la question de la cohérence du projet de l'auteur, d'autant que Rétif a disséminé ses œuvres dramatiques dans d'autres titres comme *Les Contemporaines* ou *Ingénue Saxancour*³. Comment interpréter cet ensemble de mentions apparemment disparates et peut-être opportunistes à la vie théâtrale de l'époque ? Doit-on être sensible à la répartition de ces signes dans la série et considérer que la volonté exprimée par le Hibou de « consacrer les dernières années des *Nuits* à nos grands et à nos petits spectacles⁴ » fait de la création dramatique sinon un aboutissement, du moins un horizon des *Nuits de Paris* ?

Une première certitude est que la présence du théâtre dans *Les Nuits de Paris* n'est pas fortuite. L'élaboration de la série, entre décembre 1786 et août 1788, correspond en effet à la période où, sous l'influence de ses nouveaux amis dramaturges – Louis-Sébastien Mercier et Beaumarchais – et comédiens – Granger, Courcelles et Dessessarts – Rétif se lance véritablement dans la carrière dramatique. C'est à cette époque qu'il compose cinq des 17 pièces de son théâtre, et, parmi ces pièces, les deux qu'il a vraiment crues dignes d'être représentées sur une scène publique : *Sa Mère l'allaita* et *Les Fautes sont personnelles*⁵. Cet engouement pour le théâtre ne s'épuise pas en 1788 : Rétif compose six autres pièces entre septembre 1788 et décembre 1789 puis se lance dans l'écriture du *Drame de la vie*, vaste adaptation dramatique de *Monsieur Nicolas* en dix pièces régulières et 365 scènes d'ombres chinoises.

Dans les années où il élabore *Les Nuits de Paris*, Rétif espère donc accéder à une carrière dramatique – carrière éminemment désirable en tant qu'elle pourrait lui conférer une véritable reconnaissance publique et couronner ses ambitions de moraliste réformateur. Il existe en effet une véritable convergence entre le projet qui motive l'écriture des *Nuits* et celui que porte le drame tel que Mercier, s'inspirant des théories de Diderot et soutenu par les comédiens italiens, le porte alors à la scène : dans les deux cas, il s'agit d'ouvrir les yeux des contemporains sur les dysfonctionnements de la société et d'œuvrer, grâce à l'irrésistible pouvoir de conversion morale de l'émotion, à la réforme des abus et à la réconciliation de catégories sociales antagonistes.

Ce projet dramatique militant, dans lequel les composantes esthétiques et politiques s'avèrent étroitement liées, éclaire assurément les références au théâtre présentes dans *Les Nuits*

¹ Ces prologues se trouvent respectivement insérés de la 81^e et 84^e nuit et de la 223^e à 227^e nuit.

² Rétif de La Bretonne, « 288^e nuit », « Les spectacles », *Les Nuits de Paris*, Edition critique par Pierre Testud, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 1412. Toutes les références à la série renvoient à cette édition.

³ Voir Pierre Testud, *Rétif de La Bretonne et la création littéraire*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1977, p. 668 sq.

⁴ Rétif de La Bretonne, « 253^e nuit », *Les Nuits de Paris*, p. 1304.

⁵ Voir Pierre Testud, *Rétif de La Bretonne et la création littéraire*, éd. cit., p. 316 sq.

de Paris puisque celles-ci associent à l'éloge du répertoire de Mercier, servi par le jeu des comédiens italiens⁶, la présentation de pièces de Rétif qui s'inscrivent dans cette veine édifiante. Cet axe ne suffit néanmoins pas à rendre compte de l'intégralité des références dramatiques présentes dans *Les Nuits de Paris*, un opéra-comique comme *Le Loup dans la bergerie* ou une pièce de fantaisie faisant intervenir des manipulations de Mesmer ou de Cagliostro comme le « Second rêve de Fonhlète » relevant, semble-t-il, d'un autre projet.

Comment peut-on rendre compte du caractère apparemment hétéroclite de ces propositions ? Peut-on penser que Rétif, tout en s'inscrivant clairement dans le sillage de Mercier, utilise les *Nuits de Paris* comme un laboratoire pour concevoir des alternatives à un drame qui peine à s'imposer, en particulier auprès des spectateurs les plus fortunés ?

Nous verrons d'abord comment l'inscription du fait dramatique dans la série narrative permet à Rétif d'en souligner les enjeux politiques et sociaux. Nous examinerons ensuite le répertoire rétifien inséré dans *Les Nuits de Paris*, en montrant que la réintroduction de la fantaisie et du merveilleux dans ce répertoire peut apparaître comme une nécessité justifiée par la prise en compte des goûts du public de l'époque. Enfin, nous nous intéresserons à la théâtralité des récits qui composent les différentes « nuits » en proposant d'y trouver les linéaments d'une dramaturgie alternative, présente dans des pièces autobiographiques de Rétif ultérieures à la publication des *Nuits de Paris* comme *Le Bouledogue ou le Congé* et *Le Drame de la Vie*.

Le drame de la ville

Dans « La Lanterne magique » (63^e nuit), le Spectateur nocturne relate comment il a été détourné de ses multiples affaires par l'attrait d'une musique :

Au coin de la rue de Vannes, je m'assis, et j'observai. J'entendis un très joli concert ! Mais ce qui m'étonna, c'est que je ne vis pas donner d'argent ! Seulement j'observai qu'une jolie fille se montrait souvent, mais comme l'éclair, au premier sans compter l'entresol⁷.

Pendant que le concert se poursuit, le Hibou aperçoit un homme qui profite de l'attraction pour pénétrer dans les appartements et voler les effets des spectateurs massés aux fenêtres. C'est auprès de l'aveugle Pinolet qu'il trouve la solution de ces deux énigmes : le voleur « a une femme et six enfants. Il travaille tout le jour, et vole le soir, parce que son travail ne suffit pas⁸ ». Quant aux musiciens, ils sont payés par une maquerelle pour attirer l'attention sur une jeune débutante, à moins que l'un d'entre eux ne soit l'amoureux d'une fille à qui il donne « une sérénade, pour l'achalander⁹ ».

Le spectacle, dans cette anecdote apparaît donc comme un phénomène complexe, qu'il convient d'apprendre à décrypter : ce n'est pas le concert dont le son a attiré le Hibou mais la « lanterne magique » – l'image de la fille qui passe régulièrement à la fenêtre du bordel – qui constitue la véritable attraction. Et ce double spectacle est lui-même inséré dans une réalité sociale qui le suscite et le prolonge : prostitution, relations amoureuses entre les musiciens et les filles, misère urbaine conduisant au vol des spectateurs.

« La lanterne magique » est très révélatrice de ce que *Les Nuits de Paris* apportent à l'analyse du fait théâtral : en envisageant celui-ci dans sa totalité, le Hibou le donne à voir et à comprendre différemment. Le théâtre, ce n'est pas seulement un répertoire, pas même une représentation, mais un fait de société qui s'inscrit dans une dynamique urbaine, au cœur de la vie parisienne.

⁶ Cf Rétif de La Bretonne, « 318^e nuit », « Suite des Italiens », *Les Nuits de Paris*, p. 1513 sq.

⁷ *Ibid.*, « 63^e nuit », « La Lanterne magique », p. 383.

⁸ *Ibid.*, « 63^e nuit », « Suite du solitaire », p. 384.

⁹ *Ibid.*

Cette volonté de restituer les multiples composantes de la vie théâtrale se manifeste systématiquement dans la série.

Les comptes rendus des spectacles contemporains s'intéressent non seulement à la pièce représentée mais aussi aux conditions de sa représentation, aux réactions du public et même à l'expérience des spectateurs à l'issue du spectacle. Ainsi, la « 337^e nuit » juxtapose-t-elle le compte rendu d'une représentation de *L'Habitant de la Guadeloupe* de Mercier, à laquelle assistent le Hibou et du Hameauneuf, et une section intitulée « La rue de la Tannerie ». Après être passés faire l'éloge de la pièce à la marquise, les deux spectateurs se retrouvent dans cette rue infecte, « repère de la maladie et du vice¹⁰ » où ils portent secours à deux enfants maltraités par leur odieux beau-père, Augé. Cette deuxième partie de la « 337^e nuit » appelle de la part du lecteur un rapprochement avec le compte rendu qui en constitue la première partie : elle vient lui rappeler – et en particulier à ces « malheureux égoïstes des loges¹¹ » dont le Hibou avait déploré l'absence – que la réalité de la misère déborde la scène du théâtre et ne doit pas interpellé seulement les protagonistes du drame.

De même, l'inscription des pièces de Rétif dans *Les Nuits de Paris* contribue-t-elle à en rehausser l'intérêt en leur conférant une évidente actualité. Ainsi « Les Fautes sont personnelles », long prologue narratif au drame du même titre, est-il présenté comme un manuscrit qu'un misanthrope, parent de Céleste et de Julie, a confié au Hibou, qui le lit à la marquise. Or la misanthropie de l'auteur présumé apparaît comme la conséquence directe de l'injustice dont ses parentes sont victimes puisqu'elles subissent l'opprobre du crime commis par leur frère, mort sur l'échafaud¹².

Quant à *Sa Mère l'allaita*, elle est inspirée au Spectateur nocturne par le récit d'un protagoniste de la pièce, Dorval. Frappé par les « détails si beaux, si frappants¹³ » de cette histoire et encouragé par la Marquise, le Hibou en compose une comédie dont le prologue explicite les enjeux :

Ce n'est pas assez de prêcher aux femmes le devoir d'allaiter elles-mêmes leurs enfants, de former leurs premières idées, de les préserver des dangers physiques et moraux ; il faut encore frapper leur imagination par l'exemple, et vivifier leur goût par des pièces de théâtre, dont l'efficacité vienne du sentiment. C'est ce que j'entreprends dans ce petit ouvrage, qui n'est ni un drame proprement dit, ni une comédie. Je l'ai simplement intitulé pièce en quatre actes. On y voit une tendre mère, qui recueille de bonne heure les fruits de ses soins, de sa tendresse, de sa surveillance jamais interrompue. J'ai saisi la vérité dans un événement récent, pour être utile à mes concitoyens. Car ce doit être le but de tout auteur dramatique¹⁴.

Comme Rousseau, Rétif défend l'idée qu'une éducation mieux entendue, assurée par les parents eux-mêmes et en particulier par la mère, est de nature à socialiser efficacement les enfants et à en faire de bons citoyens. Et comme Moissy avant lui, il prône l'utilité du théâtre dans cette croisade d'intérêt général : ce sont les mères qu'il s'agit de convaincre par la représentation séduisante d'une nouvelle conception de la maternité¹⁵.

Mais ce premier enjeu est redoublé dans la pièce par une promotion de la bienfaisance conforme au message d'un drame comme *L'Habitant de la Guadeloupe*, mais aussi à

¹⁰ *Ibid.*, « 337^e nuit », « La rue de la Tannerie », p. 1593

¹¹ *Ibid.*, « 337^e nuit », « Un drame de Mercier », p. 1591.

¹² Dorfeuille résume ainsi cette injustice dans l' « Histoire de Céleste Amancour » : « Je regarde la punition comme une satisfaction complète de la société : c'est un monstrueux abus que le puni lui-même soit déshonoré ; à plus forte raison les innocents qui ne le touchent que par un point. ». *Ibid.*, « 82^e nuit », « Les Fautes sont personnelles », p. 527.

¹³ *Ibid.*, « 67^e nuit », « Suite du portefeuille », p. 398

¹⁴ *Ibid.*, « 67^e nuit », « Sa mère l'allaita », p. 402.

¹⁵ Voir Moissy, *La vraie Mère*, Paris, Bailly, 1771. Sur cette question, voir mon article, « Du lait sur les planches : les mères françaises à l'école du théâtre (1771-1806) », dans *Relations familiales entre générations sur les scènes européennes (1750-1850)*, études réunies et présentées par Françoise Le Borgne et Fanny Platelle, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, collection Révolutions et Romantismes, 2014, p. 59-73.

l'idéologie générale des *Nuits*. Le troisième acte de la pièce nous introduit en effet dans la chambre misérable où une pauvre veuve (qui s'avèrera être la sœur de Dorval), estropiée par un cabriolet que le marquis de Saint-Fal conduisait comme un fou, est veillée par ses deux plus jeunes enfants. Le dialogue pathétique des petits¹⁶ appelle la compassion du public et met en valeur la générosité de Forville, le héros de la pièce, qui vient offrir à leur mère les dix louis qu'il a gagnés en rapportant à Dorval son portefeuille perdu. Ces dix louis sont, d'après le jeune homme « le prix offert pour aider le pauvre à être juste envers le riche¹⁷ » – formule qui s'applique évidemment à tous les sauvetages opérés par la Marquise au fil des *Nuits*.

Ces exemples montrent comment *Les Nuits de Paris*, en tant que série, s'avèrent propres à souligner les enjeux sociaux et politiques que recouvrent le drame et la comédie touchante en ces dernières années de l'Ancien Régime : non seulement elles légitiment cette production dramatique édifiante, dont elles affirment l'utilité et la vérité, mais elles préparent le public – et notamment le public privilégié, à la recevoir. De fait, la marquise est la destinataire systématique des comptes rendus et des essais dramatiques du Spectateur nocturne¹⁸ qui lui communique son enthousiasme pour le répertoire de la Comédie-Italienne, au point qu'elle accepte de s'y rendre elle-même pour assister à une représentation de *L'Habitant de la Guadeloupe*¹⁹ alors même qu'elle avait renoncé à fréquenter les spectacles.

Du drame à la fantaisie

Les Nuits de Paris apparaissent ainsi comme le cadre d'une réflexion théorique sur le théâtre dont les conclusions justifient les choix dramaturgiques de Rétif lui-même. Les principales pièces insérées ou mentionnées dans la série signalent en effet l'engagement de l'auteur en faveur du genre dramatique sérieux tel qu'il a été théorisé par Diderot en 1757-1758, par Beaumarchais en 1767 et par Louis-Sébastien Mercier en 1773²⁰. *Sa Mère l'allaita* et *Les Fautes sont personnelles* se caractérisent ainsi par une esthétique centrée sur le jeu des acteurs au sein de tableaux qui visent à toucher les spectateurs pour mieux les moraliser.

Cette filiation est d'ailleurs soulignée par des allusions explicites, comme le nom de Dorval attribué à un personnage qui joue, par rapport à *Sa Mère l'allaita* le même rôle que le Dorval du *Fils naturel* de Diderot, à savoir celui d'un protagoniste de l'intrigue qui en devient également, sinon l'auteur, du moins le témoin et le commentateur.

Pourtant, si Rétif s'inscrit d'autant plus volontiers, en ces années 1786-1788, dans le sillage de ces prestigieux modèles qu'il nourrit fermement l'espoir de voir ses pièces à leur tour mises en scène²¹, il n'en insiste pas moins sur la popularité limitée du genre dramatique sérieux,

¹⁶ « La veuve Saintalbin (assoupie dans son fauteuil), Georgette, Georges, son jeune frère. / Georgette (à son frère). Paix ! paix !... ma mère dort !... Si tu fais du bruit, déjà, tu resteras toute la journée à l'école, comme les enfants ! / Georges. Oui !... oui !... a' dort... Je ne ferai point bruit ! / Georgette (bas). Parle-donc plus bas !... O ma pauvre mère ! dormez, dormez ! / Georges. Si elle était morte, nous serions orphelins ; n'est-ce pas donc, ma sœur ? / Georgette. Nous le sommes de père. / Georges. Où est-ce que nous serions donc, si nous n'avions pas notre mère ? car nous, nous n'avons pas d'argent, pour payer la chambre, et le pain, et le bois, et le sel, et tout ? / Georgette. Nous serions bête à plaindre ! on nous aurait placés. / Georges. Placés ? / Georgette. Oui, placés : toi, et nos autres petits frères, tu sais bête, comme ces petits garçons d'hier ? Et moi avec nos petites sœurs... / Georges (vivement). Moi, je ne voudrais pas y aller ! / Georgette (posément et avec sentiment). Les pauvres enfants, qui sont orphelins, ne vont pas où ils veulent ! / Georges (très-haut). O ma mère ! ma Mère ! Ne mourez donc pas ! », Rétif de La Bretonne, « 70^e nuit », « Sa Mère l'allaita », *Les Nuits de Paris*, p. 443-444.

¹⁷ *Ibid.*, Acte III, scène 3, p. 446.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1412, 1417, 1424-35, 1489, etc.

¹⁹ *Ibid.*, « 337^e nuit », « Un drame de Mercier », p. 1592.

²⁰ Voir Diderot, *Entretiens sur le fils naturel* (1757) et *De la poésie dramatique* (1758), Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) et Mercier, *Du Théâtre* (1773). Sur la dette de Rétif à l'égard de ces poétiques, voir mon article, « Ombres et lumières du théâtre rétifien », *Etudes rétiviennes*, n° 37, décembre 2005, p. 13-30.

²¹ Rétif a lu à Granger *Les Fautes sont personnelles* et *Sa mère l'allaita*. Il consulte aussi Courcelles et Dessessart au sujet de ces pièces. Voir Pierre Testud, *Rétif de La Bretonne et la création littéraire*, éd. cit., p. 324 sq. Dans la « 349^e nuit », Rétif exprime encore sa confiance dans une représentation de *Sa Mère l'allaita* : « Depuis

dont les chances de succès apparaissent de plus en plus fragiles à mesure qu'on approche de la fin des *Nuits de Paris*. La représentation de *L'Habitant de la Guadeloupe* à laquelle assistent le Spectateur nocturne et du Hameauneuf à une époque où la pièce a déjà été publiée n'attire pas grand monde en dépit de la qualité de la pièce et de ses interprètes, à commencer par Granger dans le rôle-titre. Les loges, en particulier, sont vides²². Si la première de *La Maison de Molière* fait salle comble, la réception est mitigée : l'inclusion d'une représentation de *Tartuffe* dans la pièce suscite des malentendus et, lorsque reprend le drame de Mercier, le public, fatigué et affamé ne parvient plus à s'y intéresser²³. Enfin, dans la « 373^e nuit », Rétif raconte une soirée aux Italiens marquée par l'accueil indigne fait au *Prisonnier anglais* de Desfontaines et Grétry²⁴.

A plusieurs reprises, le Hibou prodigue ses encouragements aux Comédiens-Italiens – qu'il présente comme les « *Comédiens moraux ordinaires du roi et des honnêtes gens*²⁵ » – et à ses confrères dramaturges, déplorant qu'ils soient confrontés à la cabale²⁶, au mauvais goût et à la mauvaise éducation du public²⁷. De même, passant en revue les différents genres dramatiques – tragédies invraisemblables et sanglantes, comédies corruptrices, opéras-comiques polissons, ariettes artificielles et petits spectacles plats, niais et immoraux – du Hameauneuf conclut : « Vous avez aussi des drames instructifs. Mais comme de raison, ils sont honnis, méprisés²⁸ ! »

Cauchemar d'un auteur qui aspire à voir mises en scène ses propres pièces, ces représentations désastreuses inspirent à Rétif des initiatives compensatoires. Dans le premier Rêve de Fonthlète, celui-ci, devenu roi d'Irlande, choisit d'y réaliser « tous les beaux rêves des philosophes²⁹ ». Le huitième titre de sa constitution établit que « les spectacles des fêtes et dimanches seront toujours des drames moraux, joués sur le théâtre de la nation, par des jeunes gens choisis d'après le projet intitulé *La Mimographe* » et que chacun pourra y assister *gratis*, à tour de rôle³⁰. Quant au Spectateur nocturne, il préconise de créer dans la capitale un « théâtre dénommé La Comédie bourgeoise, auquel serait dévolues de droit toutes les pièces refusées³¹ » ! On peut néanmoins se demander si l'une des solutions imaginées par Rétif pour sauver sa propre carrière dramatique n'est pas de composer davantage avec les goûts du public, quitte à contredire dans les dernières parties des *Nuits* ses propres principes esthétiques.

Cela permettrait d'expliquer que tout en dénigrant la comédie-ariette comme « un monstre enfanté par la folie, et goûté, protégé par le blasement, les vapeurs, la frivolité, l'insensibilité des âmes des bois, sur lesquelles le sentiment reste sans prise³² », il propose bel et bien, avec *Le Loup dans la bergerie*, une comédie de ce type, dont certains couplets sont intégrés au récit de l'intrigue qui se noue, à partir de la « 223^e nuit » autour de la boutique de modes de Madame Monclar. De fait, cette pièce musicale légère, qui met en scène parmi les filles de mode un jeune homme travesti pour échapper à un mariage redouté et rester auprès de celle qu'il aime, enchante la Marquise et ses amies qui, après d'être « donn[é] la comédie » en

longtemps, je remettais à m'informer du sort de ma pièce *Sa mère l'allaita* (qu'on a vue en IV aces, dans la IIIe partie de ces *Nuits*). J'appris qu'elle était reçue. » Rétif de La Bretonne, « 349^e nuit », « *Azémia ou les sauvages* », p. 1658.

²² *Ibid.*, « 337^e nuit », « Un drame de Mercier », p. 1591.

²³ *Ibid.*, « 354^e nuit », « La première représentation », p. 1699.

²⁴ *Ibid.*, « 373^e nuit », « Troubles aux Italiens », p. 1844.

²⁵ *Ibid.*, « 337^e nuit », « Un drame de Mercier », p. 1592.

²⁶ *Ibid.*, « 312^e nuit », « Les Variétés », p. 1494.

²⁷ *Ibid.*, « 354^e nuit », « La première représentation », p. 1698.

²⁸ *Ibid.*, « 342^e nuit », « *Gabrielle de Vergy* », p. 1611.

²⁹ *Ibid.*, « 130^e nuit », « Le Rêve », p. 753.

³⁰ *Ibid.*, « 145^e nuit », « VIII Titre : Des fêtes, divertissements, spectacles, promenades et le reste », p. 829-830.

³¹ *Ibid.*, « 261^e nuit », « La comédie bourgeoise », p. 1342.

³² *Ibid.*, « 313^e nuit », « Mmes Favart, Laruette, Trial, Beaupré, Nainville, Trial », p. 1496.

se rendant dans la boutique de Madame Monclar pour taquiner la fausse Sophie, décident de monter la pièce :

Depuis quelque temps on étudiait ma pièce, *La Marchande de modes, ou Le Loup dans la bergerie*, et les rôles étaient alors sus. La marquise serait la marchande ; Sylvie, Félicité ; le jeune comte de M****, la fausse Sophie ou Préfleuri ; la jeune Demérup, Agnès ; son aînée, Raimonde ; Elise, Amélie [...]. Je m'étais réservé le personnage de l'homme singulier et du petit-maître gascon ; M. du Hameauneuf, eut celui de M. d'Onecour de Préfleuri³³ [...].

Ce qui constituait un genre frivole et immoral devient un divertissement de société délicieux et finalement compatible avec les principes de Rétif dans la mesure où certains acteurs, comme le Hibou, y jouent leur propre rôle – conformément aux principes énoncés dans *La Mimographe* – tandis que les acteurs les plus doués – dont la marquise – composent eux-mêmes la musique de leurs ariettes, comme pour souligner l'authenticité des sentiments exprimés dans les couplets³⁴.

Le même revirement est à l'œuvre en ce qui concerne une autre folie de l'époque : l'engouement pour les sciences occultes prônées par des charlatans comme Mesmer et Cagliostro. Cet engouement est dénoncé dans une juvénale insérée dans la « 313^e nuit » sur « Le public » où sa sottise lui est plaisamment reprochée :

Vous avez cru à l'astrologie ! Vous avez cherché la pierre philosophale ! Vous avez couru comme un écervelé aux baquets de Mesmer ! Vous allez encore vous pendre aux cordes d'un arbre magnétisé ! Vous avez cru Cagliostro petit-fils du cheik de la Mecque, et fils d'un grand-maître de Malte ! Vous avez cru qu'il avait trouvé des sages dans les pyramides d'Égypte ! Voilà votre caractère bien établi. Vous êtes une girouette, un insensé, une bête crédule, un fou, quelquefois plaisant, quelquefois furieux³⁵.

Pourtant, dans le « Second rêve de Fonthlète », ces croyances jouent un rôle majeur dans la fiction, développée sous forme dramatique. Là encore, l'absence de dignité du procédé semble rachetée par son efficacité auprès d'un public aisé, celui de ces riches Parisiens qu'il s'agit de convertir aux valeurs de bienfaisance afin de restaurer une certaine unité de la nation.

Les deux rêves de Fonthlète sont présentés comme une commande de la Marquise au Hibou. Mme de M*** espère ainsi aider son parent, Fonthlète³⁶, à guérir de son indifférence générale car il est « blasé[...] sur tout³⁷ », « accablé d'ennui et de vapeurs³⁸ », comme la plupart des privilégiés. Les deux rêves offrent une variation sur la question de la conscience et de la connaissance de la réalité sociale. Fonthlète, dès le premier rêve, découvre que cette réalité ne correspond pas aux illusions que lui inspirent sa vanité et que ses domestiques le jugent sévèrement. Dans le second rêve, ce pouvoir de lire dans les cœurs lui est conféré par une drogue fournie par Cagliostro et il commence par le tester sur son vieux domestique, Servin :

Le premier est son valet de chambre, vieux domestique qui le servait depuis trente ans ; c'était un bonhomme, et la curiosité de M. de Fonthlète fut médiocrement excitée. Cependant il jeta les yeux sur l'automate. Quelle fut sa surprise d'y voir : « Mon maître est un dameret, un colifichet, une poule mouillée :

³³ *Ibid.*, « 261^e nuit », « La comédie bourgeoise », p. 1340-1341.

³⁴ Cette pratique renvoie à la « musique sentimentée », expression spontanée d'un excès d'émotion, dont Rétif développe la théorie dans *Monsieur Nicolas*. Voir Rétif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas*, édition de Pierre Testud, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 1037.

³⁵ Rétif de La Bretonne, « 313^e nuit », « Le public », *Les Nuits de Paris*, p. 1497.

³⁶ Le modèle de ce personnage est Le Peletier de Mortfontaine, prévôt des Marchands et oncle de la marquise, dont Jean-Jacques Tomasso et Pierre Testud ont bien montré l'importance dans l'économie générale des *Nuits de Paris*. Voir Pierre Testud, « Introduction aux XIV premières parties », Rétif de La Bretonne, *Les Nuits de Paris*, éd. cit., p. 30 sq.

³⁷ *Ibid.*, « 128^e nuit », « Suite de la petite chandelière », p. 742.

³⁸ *Ibid.*, « 129^e nuit », « I. Le coucher », p. 745.

c'est l'homme le plus pusillanime qu'il y ait au monde. Comme il s'écoute ! Si nous étions tous comme cela, le monde ne suffirait pas au monde » !

Ce fut là comme le prologue de la pièce³⁹.

Dans les scènes suivantes, alors que Fonhlète est plongé dans une léthargie apparente attribuée à la séance de magnétisme mesmérisme qu'il a subie la veille, il découvre l'étendue du cynisme et de l'hypocrisie de ses domestiques⁴⁰. Patron et domestiques s'avèrent donc les instruments d'une satire réciproque assez fine et cette satire, étonnamment, tend à réjouir Fonhlète qui décide de tirer toute la satisfaction possible de la complaisance intéressée de son entourage.

Les croyances les plus folles et le cynisme le plus caractérisé, bien éloignés de l'univers édifiant du drame, trouvent donc place dans cette petite pièce qui mise manifestement sur le goût pour le comique que Rétif prête aux grands⁴¹. Au public et notamment au public privilégié, il faut des divertissements piquants mais ceux-ci ne sont pas forcément dénués de signification morale : le jugement de ses domestiques met à mal la vanité de Fonhlète, obligé de convenir qu'en dépit de leur différence de fortune, eux et lui appartiennent à une humanité commune ; inversement, ces domestiques sont pris à leur propre piège et enfermés par leur maître dans la servilité intéressée à laquelle se borne leur engagement à son égard. Cette fable, pour paraphraser le maître de Jacques le fataliste, n'est pas trop morale, mais elle est gaie⁴²...

Les Nuits de Paris, qui pourraient apparaître comme une démonstration de la validité des principes politiques et moraux qui légitiment l'esthétique du drame sérieux, engagent en réalité une réflexion plus nuancée. En marge des tentatives évidentes de Rétif pour correspondre aux canons du nouveau genre s'ébauche une expérimentation poétique plus originale et plus personnelle.

Scènes détachées

En réalité, la théâtralité des *Nuits de Paris* excède l'inscription explicite dans la série de pièces ou de comptes rendus de pièces dramatiques. Comme l'a bien montré Pierre Testud, il y a, dans le récit rétifien des caractéristiques éminemment théâtrales : « Par le recours systématique au dialogue, par son goût de la scène qui fait tableau (appuyée souvent par une estampe), par le voyeurisme et « l'attitude écoutante » qui caractérisent fréquemment le comportement de ses personnages, Rétif met en effet son lecteur en situation de spectateur⁴³. » Ce constat général s'impose tout particulièrement dans les séries narratives, qui constituent aux yeux de leur auteur un répertoire de sujets dramatiques sur le modèle des *Contes moraux* de Marmontel⁴⁴.

De fait, *Les Nuits de Paris* offrent, à l'instar des *Contemporaines*, une foule de nouvelles dramatiques, c'est-à-dire présentant une structure propre à constituer la trame d'une petite pièce

³⁹ *Ibid.*, « 370^e nuit », « Ild rêve de M. de Fonhlète », p. 1824-1825.

⁴⁰ « *Mme Godiveau*. Puisqu'il n'entend rien, il ne faut pas se gêner. C'est un pauvre hère, que notre patron ! / *Servin*. Madame, pensez ce que vous voudrez, et ne le dites jamais. / *Mme Godiveau*. Ah ! C'est Monsieur Servin ? / *Flagornin*. M. de Fontlète est un homme de la plus haute considération ! Sa naissance, ses places, son esprit, ses vertus... / *Mme Godiveau*. Vous croyez qu'il nous entend ? / *Scribin*. Non, Monsieur parle par habitude. » *Ibid.*, « IV scène », p. 1830.

⁴¹ « Renaud. – Une âme neuve... sent tout. / Boudard. – J'aime le comique. / Loiseau. – Comme les grands. / Anneaugustin. – Pourquoi les Grands ?... / Gaudet. – Comme les sots. / Renaud. – C'est la même chose. / Loiseau. – C'est qu'ils sont plus tristes que les autres hommes : ils veulent que tout soit en caricature. », Restif de La Bretonne, « Deuxième pièce : Zéfiro ou la fille amante », *Le Drame de la vie contenant un homme tout entier*, Paris, Imprimerie nationale, « Le Spectateur français », 1991, p. 147.

⁴² Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, édition de Pierre Chartier, Paris, Le Livre de Poche, Classiques de poche, 2000, p. 168.

⁴³ Pierre Testud, *Rétif de La Bretonne et la création littéraire*, éd. cit., p. 347.

⁴⁴ Rétif présente ainsi ses *Contemporaines* comme « un répertoire précieux [...] pour les gens de lettres qui suivent la carrière du théâtre ». Cité par Pierre Testud, *ibid.*, p. 363.

de théâtre. Le Spectateur nocturne nous introduit généralement *in medias res*, au cœur d'un conflit auxquels succèdent plus ou moins rapidement, à la faveur d'un enchaînement de tableaux et de dialogues souvent disséminés sur deux ou trois nuits, une crise et un dénouement. Dans « La Nouvelle Thisbé » (36^e et 38^e nuits), le Hibou sauve une jeune fille attaquée par le chien d'un brasseur. Il découvre que Léontine s'est échappée de son couvent pour épouser son cousin, qu'elle attendait lorsque le molosse l'a agressée. Grâce au courage et à la prudence du Spectateur nocturne, cette intrigue trouvera une issue favorable, non sans quelques péripéties intéressantes suggérées par le titre. La dimension spectaculaire du récit est d'ailleurs plaisamment soulignée par les commentaires du narrateur lorsqu'il revient sur ses pas pour rassurer le cousin, après avoir confié Léontine à ses tantes :

J'arrivai à l'endroit du combat entre le chien et moi, *et je vis sur le champ célèbre de mes exploits une autre scène*. C'était un homme au désespoir, qui embrassait le gros chien poignardé, en faisant les plus horribles menaces contre l'auteur de sa mort. En ce moment, paraît le cousin de la fugitive. C'est que le brasseur, maître du chien, l'ayant vu quitter Léontine, avait voulu s'amuser à ses dépens [...].

Il y eut ici un quiproquo. Le cousin, en entendant les gémissements du brasseur, en le voyant couvert de sang, pensa que son chien avait dévoré sa cousine, et que le brasseur effrayé s'en désolait. Il jeta les hauts cris. « C'est toi qui es la cause de la mort de mon chien ! s'écria le brasseur ; et tu vas me le payer ! – Malheureux ! m'écriai-je aussi, d'une voix que je tâchai de grossir, vous vous occupez d'un chien ! Mais la jeune personne, qu'est-elle devenue ?... Maudit brasseur, tu n'échapperas pas à la peine que tu mérites, pour avoir dressé un monstre dévoreur ! » A ces mots, les deux jeunes gens me regardèrent. Le brasseur quitta son chien et s'enfuit. Le jeune homme au désespoir voulut se tuer, comme l'ancien Pyrame de Babylone. Je l'arrêtai, en lui révélant ce qu'était devenue sa cousine. Je lui dis comment j'avais tué le chien ; je lui conseillai d'aller à Vitry, mais d'en revenir aussitôt et de se montrer le matin sortant de son lit. Il suivit mes conseils, et moi, j'allai chez la marquise à deux heures du matin. Je l'intéressai par mon récit⁴⁵.

Néanmoins, la théâtralité des récits qui composent *Les Nuits de Paris* ne tient pas forcément à leur caractère dramatique. Plusieurs d'entre eux sont en effet dépourvus d'intrigue véritable : ils se centrent sur l'évocation d'un personnage étrange, sur une scène curieuse ou un dialogue surpris. Dans la « 288^e nuit », le Hibou rencontre ainsi la femme d'un peintre qui, à la porte d'un cabaret, enjoint son époux à ne pas rentrer trop tard (« Mon ami, je t'en prie, ne passe pas neuf heures⁴⁶ ! »). Deux dialogues suivent cette petite scène : celui du Hibou avec la femme, que l'ivrognerie de son mari a épuisée au point qu'elle se résout à le quitter, et avec le mari, qui se repent de tout ce qu'il lui a infligé, sans toutefois exiger son retour. Cette scène très brève et les entretiens qui lui succèdent ont une forte présence : ils confèrent une véritable existence à ces protagonistes et à leur drame domestique. Et, en dépit de la vertu de cette « femme rare », ils offrent une représentation de la vie bourgeoise moins convenue que *Sa Mère l'allaita* ou *Les Fautes sont personnelles* dans lesquels Rétif se sent obligé d'« enjoliv[er]⁴⁷ » la réalité sociale pour la rendre conforme aux normes morales auxquelles la représentation est subordonnée.

On peut, me semble-t-il, établir un lien entre ces scènes isolées, moins convenues dans leur peinture de la réalité sociale, et certains pans du théâtre autobiographique que Rétif élabore dans la foulée de la composition des *Nuits de Paris* : *Le Bouledogue ou le Congé* (décembre 1788) et *Le Drame de la Vie* (1789-1792), deux œuvres jugées rétrospectivement avec sévérité par Rétif dans « Mes Ouvrages⁴⁸ », sans doute parce qu'il s'agissait d'expérimentations dénuées du prestige d'un genre emblématique des Lumières comme pouvait l'être le drame.

⁴⁵ Rétif de La Bretonne, *Les Nuits de Paris*, « 36^e nuit », « La Nouvelle Thisbé », p. 261. C'est moi qui souligne.

⁴⁶ *Ibid.*, « 288^e nuit », « La Femme rare », p. 1412.

⁴⁷ Evoquant *Nina ou la folle par amour* de Marsollier des Vivetièrre et Dalayrac, le Spectateur nocturne souligne l'intérêt de la folie, sujet « infiniment intéressant, surtout comme il est enjolivé au théâtre. » *Ibid.*, « 338^e nuit », « Nina, Mme Dugazon », p. 1594. C'est moi qui souligne.

⁴⁸ Dans « Mes ouvrages », Rétif présente *Le Bouledogue ou le Congé*, « criticofarce [...] dirigée contre un infâme procureur qui avait insulté [s]a fille cadette » comme une « misère ». Rétif de La Bretonne, « Mes Ouvrages », dans

Le Bouledogue évoque une querelle de voisinage au sein d'un immeuble parisien principalement habité par des juristes et leurs domestiques. L'intrigue, très mince, sert de prétexte à une satire de ce microcosme qui, pour des raisons peu reluisantes, se ligue pour accuser du vol d'une montre l'une des filles d'un locataire, M. Saxancour, et amener celui-ci à accepter son congé. La structure d'ensemble de la pièce rappelle celle des nuits : confronté à une injustice manifeste, Saxancour, double manifeste du Spectateur nocturne, n'hésite pas à se confronter physiquement à ses adversaires puis se lance dans une dénonciation véhémement des mauvais magistrats avant d'envoyer sa fille informer « Mme La Comtesse de tout ce qui vient de se passer⁴⁹ » et de recevoir le soutien efficace du commissaire de police. Or cette petite pièce vaut surtout par ses dialogues savoureux qui exploitent la parlure propre à chaque protagoniste : la sottise Maqueron (« Ma monte !... ma monte est volée⁵⁰... »), Bouledogue, aussi roublard que cuistre, la cynique Noirâme, etc. – et par l'évocation des mœurs pittoresques des uns et des autres. Noirâme, qui s'occupe du linge de son patron, habille ainsi à bon compte son amoureux du Faubourg Saint-Marceau, pratique qui rappelle celle des blanchisseuses dont le Hibou surprend les confidences dans la « 18^e nuit » :

« Je serais bèn bête d'acheter des hardes ! J'ai du blanc tous les dimanches, et toujours du nouveau ! Ces femmes-là ne salissons pas ; moi, j'achève et je brille. Bas, chemises, jupons, rien n'est à moi... Et toi, la Cataud ? – Et moi ?... Mais... n'en dis mot ! Ou je te vendrais comme tu m'aurais vendue... C'est tout d'même... Et je prête des mouchoirs, des chemises, des cols, des bas au grenadier Laterreur. – Et moi au guet-à-pied Lamerluche. – Des casaquins, à la petite Manon. – Des chemises à la Javote. – Et puis j'en loue. – Et moi de d'même. – Courage, mes bonnes filles ! (leur dis-je) : j'avertirai vos pratiques ! » Et je passai devant elles en riant⁵¹.

Certes, Rétif puise ici dans la tradition poissarde, vivace sur les scènes de la fin du XVIII^e siècle, mais on constate que, d'une part, sa peinture du peuple s'autorise de l'observation directe à laquelle se livre le Spectateur nocturne, et que, d'autre part, cette observation lui permet d'élargir sa représentation pittoresque des mœurs de la capitale à d'autres catégories du Tiers-Etat. Nul doute que l'écriture des *Nuits de Paris* l'ait encouragé à mettre en scène, au nom de la vérité, cette satire dramatique, bien éloignée des représentations édifiantes du peuple présentes dans les drames contemporains⁵².

Si l'écriture de scènes non dramatisées et l'attention portée à la singularité des parlures sont des caractéristiques des *Nuits de Paris* qui ont pu favoriser l'accès de Rétif à une dramaturgie différente de celle dont il se réclame officiellement à la veille de la Révolution, une autre caractéristique de la série me semble importante pour comprendre la poétique du *Drame de la vie* : il s'agit de son caractère composite, fondé sur la juxtaposition de choses vues, qui rappelle la structure de l'autobiographie dramatique rétivienne, morcelée en pièces et en « scènes détachées ». Cette constellation de scènes forme un étrange kaléidoscope d'images remémorées et l'on retrouve ici une théâtralité libérée de l'emprise de l'intrigue puisque, comme le note Jean Goldzink, dans *Le Drame de la vie*, « l'action (conflit initial, péripéties, nœud, résolution...) cesse d'obséder [l]a dramaturgie et s'efface au profit de la description, de la contemplation, de la jouissance de moments isolables et statiques⁵³ ». Rétif nous fait voir ses

Monsieur Nicolas, éd. cit., t. II, p. 995. Il présente également *Le Drame de la vie* comme « très faible, et quelquefois niais ». *Ibid.*, t. I, p. 618.

⁴⁹ Restif de La Bretonne, *Le Bouledogue ou le Congé*, comédie en deux actes, dans Théâtre, Genève-Paris, Slatkine reprints, 1988, p. 190.

⁵⁰ *Ibid.*, Acte I, scène 10, p. 158,

⁵¹ Rétif de La Bretonne, *Les Nuits de Paris*, « 18^e nuit », « Le secret des blanchisseuses », p. 152.

⁵² Sur la représentation du peuple dans le drame et notamment chez Mercier, voir Pierre Frantz, « Le peuple dans la théorie théâtrale des Lumières », dans Olivier Bara (dir.), *Théâtre et peuple de Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Paris, Classiques Garnier, Rencontres, 2017, p. 39-49.

⁵³ Jean Goldzink, « préface », dans Restif de La Bretonne, *Le Drame de la vie*, éd. cit., p. 16.

souvenirs et circuler dans sa mémoire comme le Hibou circule dans l'espace familial du Paris nocturne : la pulsion scopique anime *Le Drame de la vie* comme elle hante *Les Nuits de Paris*. Elle est d'ailleurs mise en abîme à plusieurs reprises : dans le « Prologue », Anneaugustin, a recours à la magie de Castanio, un montreur d'ombres chinoises du Palais-Royal, pour offrir à sa nouvelle épouse (et à son lecteur-spectateur) le spectacle des faits marquants de sa jeunesse ainsi que les scènes intermédiaires situées entre les pièces « régulières » consacrées aux grands amours de sa vie. Dans ces pièces elles-mêmes, la scène change à tout instant, faisant défiler devant les spectateurs, en quatre scènes, un appartement, l'intérieur d'une petite maison, le quai d'Orléans sur l'île Saint-Louis, un autre appartement⁵⁴... Dans « Louise et Thérèse », la sixième pièce du *Drame de la vie*, l'auteur imagine même un procédé qui permet aux acteurs d'évoluer – comme le fera le cinéma – dans des décors mobiles ! Le voisin de Louise, M. Onni, lui propose en effet un « tableau magique » :

« Cette chambre-ci a été à nous. J'ai fait une grande portière de communication... Permettez que je détache cette boiserie, qui ferme par chez-vous ?

Louise. – Ha ! voyons donc !

M. Onni (*en 2 ou 3 coups de marteau, fait une large ouverture, qu'il va garnir par chez lui d'une gaze*). – Voyez !

Louise (*seule dans sa chambre*). – C'est comme les Ombres chinoises !

M. Onni (*donnant le bras à sa femme, mise comme Térése*). – Ha ! Térése !

Louise (*seule dans sa chambre*). – On jurerait que c'est eux.

M. Onni (*mis comme Ulis, se retournant*). – C'est nous.

Louise. – Ce sont eux !... (*Ils marchent en causant, les angles des rues s'arrondissent, et les laissent voir. On découvre le Pont-Neuf, qu'ils passent, et jusqu'à la rue Pavée, où ils se quittent.*)

Térése (*montrant la rue*). – Là.

Louise. – Quelle merveille !

[...]

Térése (*lui pressant le bras, sur lequel elle s'appuie*). – Nous vivrons ensemble... Je ne te quitterai pas !

Ulis. – Hé ! connais-tu toute la cruauté de mon sort ? ... Je vous aime... je vous adore toutes deux... et, en ce moment, je vous trompe !

Térése. – Ne te calomnie pas toi-même ; car je n'en croirai rien... Comme le chemin est court ! (*Les maisons passent rapidement.*)

Ulis. – Court ! ha oui ! Ce fugitif moment, où je tiens sur le mien le bras de Térése est un éclair de bonheur, qui passe, pour ne revenir jamais⁵⁵ !

La « merveille » de ce spectacle optique nous renvoie à la lanterne magique de la « 63^e nuit » : dans les deux cas s'offre aux spectateurs une vérité énigmatique, celle du désir se projetant sur une fenêtre éclairée ou sur la gaze d'un écran. C'est ce désir – ce fantasme – que donnent à voir *Les Nuits de Paris* et *Le Drame de la vie*, deux théâtres où Rétif s'attribue le premier rôle.

La présence du théâtre dans *Les Nuits de Paris* apparaît diverse, voire hétéroclite. Elle témoigne d'aspirations et de tentations multiples et en partie contradictoires. Le discours le plus audible correspond à l'engagement de Rétif dans la croisade en faveur du drame, engagement dont témoignent l'insertion dans la série de *Sa Mère l'allaita*, du prologue des *Fautes sont personnelles* et de comptes rendus favorables au répertoire et aux acteurs de la Comédie-Italienne. Mais derrière ces prises de position tout à fait conformes aux espérances que Rétif place alors dans une carrière dramatique apparaissent d'autres choix, manifestement moins assumés. Une première tentation, qu'attestent le prologue du *Loup dans la Bergerie* et le « Second Rêve de Fonhôte », tend à satisfaire le goût du public privilégié, fût-il frivole et superficiel. Cette orientation se dessine plutôt à la fin des *Nuits de Paris*, sans doute en relation avec un discours critique sur les goûts du public qui laisse entendre que plaire aux spectateurs

⁵⁴ *Ibid.*, « Sâra ou la fausse tendresse », acte III, scènes 13 à 16, p. 353-355.

⁵⁵ *Ibid.*, « Louise et Térése ou l'amour et l'amitié », p. 290-291.

est le préalable incontournable de tout projet dramatique réformateur et que la fantaisie n'exclut pas forcément l'ambition éthique, comme le prouvent les « Rêves de Fonthlète ». Notons que cette veine fantaisiste et spectaculaire se prolonge dans les années qui suivent la publication des *Nuits de Paris* avec *L'Épouse comédienne*, « comédie-ariette » étroitement liée aux thèses de *La Mimographe*, mais aussi avec des pièces qui utilisent des procédés optiques dont la vogue commence alors à s'imposer : *L'Amour muet*⁵⁶ et *Le Drame de la vie*, où l'argument commercial est explicite. Mais la nécessité de complaire au public n'est peut-être qu'un alibi : peu avouable car peu compatible avec la quête de respectabilité d'un homme de lettres sérieux, le goût pour la musique, le merveilleux et les procédés spectaculaires est en effet très profond chez Rétif. En réalité *Les Nuits de Paris* apparaissent aussi comme un laboratoire où celui-ci se laisse aller à des expérimentations théâtrales beaucoup plus libres qui correspondent, comme l'a parfaitement montré Pierre Testud, aux tendances profondes de sa création littéraire autour de l'hybridation des genres, du dialogue, du tableau et du voyeurisme. C'est dans ces marges d'un discours officiel sur ce que doit être le théâtre que l'on peut trouver les manifestations d'une poétique rétivienne singulière, qui, sous des formes et dans des registres très divers, se déprend des exigences de la dramatisation pour laisser libre cours à des « scènes détachées » surprenantes, insolites ou critiques. De ces expérimentations est né *Le Drame de la Vie*, entreprise singulière entre toutes, qui prolonge à sa façon la dynamique théâtrale des *Nuits de Paris*.

Françoise Le Borgne
UCA - CELIS

⁵⁶ Restif de La Bretonne, *L'Amour muet*, Comédie en 5 actes avec des scènes gazées, dans *Théâtre*, éd. cit., t. II, p. 105-176.